



SONES DE PASCOLA

Transcripción de la música para
violín y arpa de la comunidad yaqui


COMUNICACIÓN
CIENTÍFICA

Cristian Salvador Islas Miranda

Sones de Pascola

*Transcripción de la música para violín
y arpa de la comunidad yaqui*



Ediciones Comunicación Científica se especializa en la publicación de conocimiento científico de calidad en español e inglés en soporte de libro impreso y digital en las áreas de humanidades, ciencias sociales y ciencias exactas. Guía su criterio de publicación cumpliendo con las prácticas internacionales: dictaminación de pares ciegos externos, autenticación antiplagio, comités y ética editorial, acceso abierto, métricas, campaña de promoción, distribución impresa y digital, transparencia editorial e indexación internacional.

Cada libro de la Colección Ciencia e Investigación es evaluado para su publicación mediante el sistema de dictaminación de pares externos y autenticación antiplagio. Invitamos a ver el proceso de dictaminación transparentado, así como la consulta del libro en Acceso Abierto.



www.comunicacion-cientifica.com

[DOI.ORG/10.52501/cc.272](https://doi.org/10.52501/cc.272)




**COMUNICACIÓN
CIENTÍFICA** PUBLICACIONES
ARBITRADAS
HUMANIDADES, SOCIALES Y CIENCIAS

CC+
COLECCIÓN
**CIENCIA e
INVESTIGACIÓN**

Sones de Pascola

*Transcripción de la música para violín
y arpa de la comunidad yaqui*

Cristian Salvador Islas Miranda



**DIRECCIÓN GENERAL
DE CULTURAS POPULARES
INDÍGENAS Y URBANAS**



SEC
Secretaría
de Educación y Cultura



PACMyC/2020



Islas Miranda, Cristian Salvador,

Sones de Pascola : transcripción de la música para violín y arpa de la comunidad yaqui / Cristian Salvador Islas Miranda . — Ciudad de México : Comunicación Científica ; Gobierno de México ; Instituto sonorensense de educación y cultura, 2025. (Colección Ciencia e Investigación ; Ediciones Universitarias).

112 páginas : fotografías, ilustraciones ; 23 x 16.5 centímetros

DOI: 1052501/cc.272

ISBN: 978-607-2628-37-3

1. Cahitas – Música. 2. Música popular – México.

LC: ML3570 I85

DEWEY: 781.626872 I85

La titularidad de los derechos patrimoniales y morales de esta obra pertenece al autor D.R. © Cristian Salvador Islas Miranda, 2024. Reservados todos los derechos conforme a la Ley. Su uso se rige por una licencia Creative Commons BY-NC-ND 4.0 Internacional, <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>

Primera edición en Ediciones Comunicación Científica, 2025

Ilustración de portada: *Danza de Pascola* de Ricardo Escalante Castro

Diseño de portada: Francisco Zeledón • Interiores: Guillermo Huerta

Ediciones Comunicación Científica, S. A. de C. V., 2025,

Av. Insurgentes Sur 1602, piso 4, suite 400,

Crédito Constructor, Benito Juárez, 03940, Ciudad de México,

Tel.: (52) 55-5696-6541 • Móvil: (52) 55-4516-2170

info@comunicacion-cientifica.com • www.comunicacion-cientifica.com

 comunicacioncientificapublicaciones  @ ComunidadCient2

ISBN 978-607-2628-37-3

DOI 10.52501/cc.272



La presente publicación ha sido dictaminada bajo un proceso doble ciego por pares académicos nacionales e internacionales.

La presente obra fue financiada con recurso PROFAPI 2024

Esta obra fue dictaminada mediante el sistema de pares ciegos externos.
El proceso transparentado puede consultarse, así como el libro en acceso abierto,
en <https://doi.org/10.52501/cc.272>

Índice

<i>Agradecimientos</i>	11
<i>Prólogo</i>	13
<i>Introducción</i>	17
<i>Resumen</i>	23
1. Importancia del patrimonio cultural	25
2. Comunidad yaqui.	27
Ubicación	27
Lengua	28
Breve historia a partir de la llegada de los españoles	28
3. El pascola (<i>pajkoola</i> = viejo de la fiesta)	35
Mitología.	35
Cosmovisión	38
Indumentaria	38
Danza.	41
En la ramada.	42
Encuentro de Venado y Pascola	46
4. Función social de la música	49
Música ritual.	49
Música popular	50

5. Sones tradicionales	57
Descripción organológica del arpa y violín.	60
El arpa (<i>aapa</i>).	60
Requista	63
El violín (<i>laaben</i>)	66
6. Análisis musical	69
El canario	69
La contradanza	72
<i>María Pónsula</i>	73
7. Partituras.	75
Audio.	76
Tonalidad en sol mayor: Inicio	77
<i>Yoo Kanario 'n (Primer canario mayor)</i>	77
<i>Kanario 'ta sailam (Hermano del canario)</i>	79
<i>Cuarto canario mayor</i>	81
<i>Contradanza</i>	83
<i>Ania</i>	85
<i>Son del cardenal</i>	87
<i>Chepa Muchikawi</i>	89
<i>Huiivis (Pájaro huitlacoche)</i>	91
Tonalidad en do mayor: Afinación de compañía	94
<i>Son de Pascola (medianoche)</i>	94
<i>Son de Pascola (medianoche II)</i>	96
Tonalidad en la mayor: Arrullo de la víbora	97
<i>Bawis</i>	97
<i>Sikpoutela</i>	99
<i>Son de la codorniz</i>	101
Tonalidad en re mayor: Final	103
<i>María Loreta</i>	103
<i>Conclusiones</i>	105
<i>Referencias</i>	107
<i>Sobre el autor</i>	111

El Pascola despachó al Moro encargado de juntar a los bailadores, violinistas, arperos y tambores, con la respuesta de que iría, y él a los dos días salió para *Cócorit*. Ya de camino, al pasar por en medio de los cerritos llamados puerto de *Beachoco* (“Agua salada”), en donde hay una cueva no muy profunda, oyó la música de un violín y un arpa; pero no los veía y se paró a escuchar el son preludiado, que era muy lindo, pero tan hermoso que le dieron ganas incontenibles de bailar en ese mismo instante [...].

El viejo, el venado y el coyote (2018)

MIGUEL OLMOS AGUILERA

Agradecimientos

Esta obra ha sido posible gracias al entusiasmo y la colaboración de varias personas que, de diversas maneras, realizaron importantes aportaciones para dar forma a este documento. En primer lugar, quiero expresar mi más sincero agradecimiento a Ismael Castillo Rendón (1958-2020), promotor cultural y músico tradicional de Pótam, quien me abrió las puertas a las sonoridades ancestrales de la comunidad yaqui a través de su música, amistad y sabiduría.

Mi reconocimiento también va dirigido a la licenciada María Trinidad Ruiz Ruiz, quien me ofreció valiosos consejos tras leer el manuscrito y siempre se mostró dispuesta a resolver cualquier duda que surgiera durante el proceso de redacción. Además, me proporcionó fotografías que complementan el contenido de este libro. Agradezco a Enrique Espinoza Pinales por facilitarme el acceso al Museo de los Yaquis en Cócorit en diferentes momentos, lo que me permitió cotejar información y capturar imágenes relevantes.

Como siempre, extiendo mi gratitud a Gemma Militza Vega Terriquez, quien siempre estuvo atenta para brindarme su valioso apoyo en las diferentes etapas de investigación, además de realizar la revisión de estilo. También a Luisa Alexandra Ramírez Amaya, por su gran ayuda en la edición de los videos de los ejemplos musicales que permiten leer y escuchar las partituras presentadas al final del libro. Por último, quiero agradecer a todas aquellas personas que, de una u otra forma, me brindaron información para enriquecer estas páginas.

Prólogo

Conocí a Cristian Salvador Islas Miranda, joven docente y coordinador de la Licenciatura en Educación Artística y Gestión Cultural del Instituto Tecnológico de Sonora (ITSON), durante una visita a una exposición etnográfica en Culturas Populares. Desde ese momento, noté su interés en las distintas manifestaciones culturales de uno de los pueblos originarios de Sonora: los yaquis. Tiempo después, nos acompañó en un *Encuentro de Música Popular Yaqui* y, posteriormente, en un *Encuentro de Pascolas y Venados*, donde su interés por la música tradicional de los pascolas y venados se intensificó. Su contacto con la comunidad desempeñó un papel fundamental, pues tuvo la oportunidad de conocer a Ismael Castillo Rendón, uno de los músicos tradicionales más reconocidos de la comunidad yaqui y promotor cultural, con quien se identificó de inmediato. Ambos compartieron la vocación musical, aunque Cristian es músico de escuela e Ismael de tradición. Esta conexión le inspiró a desarrollar un taller de escritura musical en el que participaron jóvenes, logrando proponer su propio proyecto en torno a la música tradicional.

El presente trabajo, resultado de tiempo de relación con las danzas del venado y el pascola, así como de una observación cercana a los distintos ámbitos de la cultura yaqui, representa un esfuerzo por preservar la música tradicional. Con especial énfasis en los sones de pascola para violín y arpa, este proyecto busca contribuir al resguardo y difusión de un patrimonio invaluable, vinculado profundamente a las experiencias y aprendizajes de Cristian junto a la comunidad yaqui y su música tradicional.

La música tradicional de arpa y violín, interpretada por músicos para acompañar la danza de los Pascolas, es considerada por la comunidad yaqui como uno de los elementos de su patrimonio cultural inmaterial (PCI). Este conocimiento ha trascendido a través del tiempo, siendo transmitido de generación en generación. Aunque hoy en día aún se puede hablar de este saber, surge la inquietud sobre su futuro. En diálogos que se han realizado al interior de las comunidades, las personas de alrededor de 60 años evocan las enseñanzas de sus mayores y reconocen que no poseen el conocimiento profundo que tenían quienes ya partieron. Esto nos lleva a cuestionarnos qué sucederá en dos o tres generaciones más si este saber continúa transmitiéndose únicamente de forma oral y mediante la práctica.

Podemos afirmar con certeza que la música analizada fue interpretada durante las festividades, manteniendo tanto el tiempo como las formas tradicionales. Esto es posible gracias a un material previamente recopilado y grabado en un CD. Este recurso, desarrollado por la Dirección de Culturas Populares a través de un proyecto PACMyC, representa una oportunidad invaluable para acercarnos con precisión a las tradiciones sonoras de la comunidad yaqui y apoya significativamente su preservación mediante el trabajo realizado en este libro.

El proceso de transcripción, sin embargo, no estuvo exento de desafíos. El autor debió observar y analizar minuciosamente cada interpretación musical, realizando una comparación detallada de múltiples registros sonoros para captar la esencia única de los sones de los pascolas yaquis. Este esfuerzo se enriqueció con el apoyo de Ismael Castillo Rendón, cuya experiencia y sensibilidad cultural permitieron reflejar fielmente tanto la autenticidad musical como la relevancia cultural de estas expresiones tradicionales.

Este libro no es solo una transcripción de los sones tradicionales del pascola; es una herramienta que facilitará el estudio y comprensión de la música yaqui. Su innovadora integración con plataformas digitales permitirá que personas sin conocimientos en gramática musical puedan escuchar y apreciar esta valiosa tradición. Además, la transcripción en partituras aporta una forma de conservación esencial para estos sones, permitiendo que cualquier especialista pueda retomarlos y enseñarlos. La relevancia de esta preservación se entiende al escuchar a los propios músicos tradicionales, quienes explican que, cuando se les invita a tocar en una fiesta de cabo

de año —el primer aniversario de fallecimiento de una persona—, durante todo ese tiempo ellos recuerdan y preparan la música según el cargo que desempeñaba el difunto. De esta manera, si se pierde a un músico tradicional, el conocimiento que portaba puede desaparecer con él.

En conclusión, considero que este libro es una valiosa herramienta que facilitará el estudio y la comprensión de la música tradicional yaqui. Su innovadora integración con plataformas digitales permitirá que las personas de la tribu yaqui, así como quienes se dedican al estudio de la música y la gramática musical, puedan escuchar, apreciar, aprender y comprender el profundo valor de esta tradición sonora. Con esta contribución, esperamos asegurar que la riqueza de la música yaqui permanezca viva y accesible para futuras generaciones.

LIC. MARÍA TRINIDAD RUIZ RUIZ
Jefa de Unidad Regional Sonora

Dirección General de Culturas Populares Indígenas y Urbanas

Introducción

¿Cómo se escucharían los sones para violín y arpa yaqui si se transcribieran en partitura? ¿Cómo se verían esas notas ancestrales plasmadas en el pentagrama? ¿Conservarían su esencia musical? ¿Podría ser una herramienta para preservar la música tradicional que se ha transmitido de generación en generación mediante la enseñanza por imitación desde hace muchos años? (ver imagen 1). Tomando como punto de partida la búsqueda de respuestas a esas interrogantes, en octubre de 2016, tuve un primer acercamiento con los músicos y danzantes pascolas en el coloquio intercultural *El Corazón de los Venados y la Cruz de los Pascolas*, que se llevó a cabo en el Museo de los Yaquis, ubicado en el pueblo de Cócorit. Desde entonces, aproveché cualquier oportunidad para escuchar y observar a los músicos tradicionales que acompañaban al danzante bajo la ramada; y es que durante mis años de formación universitaria, la semilla del interés había sido sembrada por la lectura del libro *La Música en la vida de los Yaquis*, estudio etnomusicológico realizado por la Dra. Leticia Teresita Varela Ruiz, publicado en 1986, en el que hace un análisis de la música tradicional de la comunidad; además, desde pequeño, me gustaba observar las peregrinaciones en el Cerro del Coloso en Semana Santa y la tradicional quema de máscaras en el Vado del Río en Hermosillo, Sonora, por lo que estaba relacionado, de alguna forma, con las costumbres de la ancestral e importante comunidad indígena; sin embargo, nunca imaginé que trabajaría tan cerca como aquel día de octubre, cuando emprendí el proyecto que tenía por objetivo codificar los sonidos

ejecutados por el violín y arpa de los sones que acompañan al pascola utilizando la gramática musical, que es la única manifestación cultural cahíta en donde se emplea este ensamble instrumental de procedencia occidental, lo más apegado a la interpretación de los músicos tradicionales.

Imagen 1. *Músicos de la comunidad indígena yaqui durante la Semana Santa. Cobertura temporal: 1893 y 1900*



Nota: En la imagen se pueden contemplar los instrumentos musicales que se emplean en la danza de venado y de pascola como las sonajas, coyolis, tambor de doble parche, tenábaris, la flauta de carrizo, *se-na'aso*, el arpa y el violín. Imagen recuperada de la Fototeca del Museo del Hombre, París, Fondo León Diguet.

Fuente: Hernández Silva, H. (1996). *Insurgencia y autonomía. Historia de los pueblos yaquis 1821-1910*. INI-CIESAS, pp. 58.

El ejercicio de transcripción no fue una tarea sencilla porque implicó comparar una infinidad de registros sonoros y observar la interpretación en vivo de las mismas danzas por diferentes músicos para determinar los sonidos que se plasmarían y que coincidieran con la ejecución empírica; como resultado, se generó un folleto apoyado por el *Programa de Desarrollo Cultural Municipal* (PDCM) con una muestra representativa de un par de danzas a manera de ejercicio para su análisis musical.

Los primeros resultados arrojaron datos de sumo interés que facilitaron observar el comportamiento de la música como si estuviera en una radiografía en el papel; y es que el hecho de tener los sonidos escritos en la hoja pautada permite realizar estudios más puntuales de la melodía; identificar la estructura de los sones, motivos rítmicos o melódicos, frases, técnica de interpretación tanto del violín como del arpa, altura del sonido, entre otras variables; además, en aquel momento se contó con la supervisión y apoyo del profesor Ismael Castillo Rendón (†), promotor cultural yaqui y un excelente músico, de quien siempre estaré agradecido por su amistad, asesoría, apertura y buena disposición para difundir el patrimonio cultural inmaterial yaqui (ver imagen 2).

Imagen 2. *Conversaciones con Ismael Castillo Rendón*



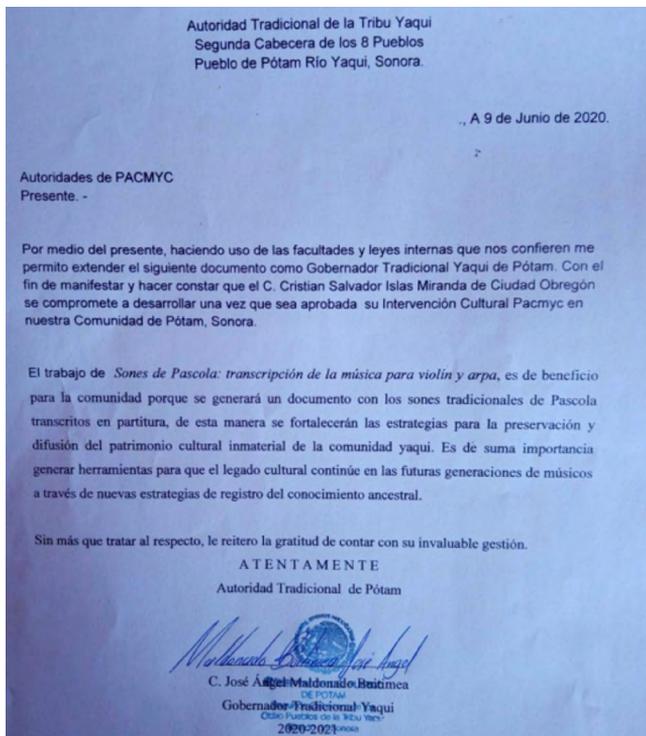
Nota: La imagen corresponde a una de las numerosas conversaciones que Cristian Salvador Islas Miranda mantuvo con Ismael Castillo Rendón, conocido como “El Charo”, un músico tradicional y promotor cultural del pueblo yaqui de Pótam. Este encuentro tuvo lugar en el Centro de Cultura Yaqui de Pótam “Capitán Juan María Santeamea”, donde Ismael revisó, asesoró y escuchó detenidamente las transcripciones de la música para violín y arpa.

Fuente: Fotografía de Gemma Militza Vega Terríquez, 2018.

Una vez que se tuvo la información base, se profundizó la investigación hacia una muestra mayor con el financiamiento del Programa de Apoyos a las Culturas Municipales y Comunitarias (PACMyC), avalado por las auto-

ridades de la comunidad indígena yaqui (ver imagen 3), para preservar el patrimonio cultural inmaterial a través del registro de la música de toda la fiesta tradicional. Fue así que el presente trabajo se pudo lograr gracias a la producción *Juya Ánia*, coordinado por la Lic. María Trinidad Ruiz Ruiz, entonces directora del Centro de Culturas Populares e Indígenas de Cajeme, que consistió en la grabación de la fiesta a la Santísima Trinidad de Pótam con la participación de danzantes y músicos de la misma comunidad; además, se trianguló con información recopilada en diferentes etapas de trabajo de campo en Vicam, Tórim, Loma de Guamúchil y Cócorit. De esta manera, se identificó el carácter de la música, estructura, función social y relación con las horas del día y la naturaleza, vinculándolo con sus antecedentes históricos.

Imagen 3. Carta expedida por el C. José Ángel Maldonado Buitimea, gobernador tradicional yaqui



Nota: Carta expedida por el C. José Ángel Maldonado Buitimea, gobernador tradicional yaqui, en el que se avala el proyecto "Sones de pascola: transcripción de la música para violín y arpa", financiado por el Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias (PACMYC).

Fuente: Fotografía de Cristian Salvador Islas Miranda, 2024.

Por consiguiente, el estudio que tiene en sus manos se desarrolla a través de diferentes apartados donde la música es el eje central de la narrativa. Inicia con una breve reseña histórica, partiendo de la llegada de los jesuitas al noroeste de México, porque a ellos se debe la herencia del lenguaje musical con sus modos eclesiásticos e instrumentos musicales que eran utilizados para evangelizar; se aborda el significado de la indumentaria del pascola yaqui y su importancia dentro de la cosmovisión yoeme. También se realiza un análisis de la música ritual, en particular, de los sones tradicionales; una descripción organológica de los instrumentos musicales para conocer las características de los cordófonos e idiófonos empleados en esta danza. Se concluye con los ejemplos de su transcripción en partitura y la opción de escucharlos en una plataforma *streaming* como apoyo para aquellas personas que no estén relacionadas con la gramática musical, de esta manera, sea más sencillo leer y escuchar la música para cuerdas de la comunidad yaqui, que forma parte de la riqueza cultural sonoreense.

CRISTIAN SALVADOR ISLAS MIRANDA
Ciudad Obregón, invierno de 2024

Resumen

CRISTIAN SALVADOR ISLAS MIRANDA*

¿Cómo se escucharían los sones para violín y arpa yaqui si se transcribieran en partitura? ¿Cómo se verían esas notas ancestrales plasmadas en el pentagrama? ¿Conservarían su esencia musical? ¿Podría ser una herramienta para preservar la musical tradicional que se ha transmitido de generación en generación mediante la enseñanza por imitación desde hace muchos años?

La búsqueda de respuesta a esas interrogantes dio origen al estudio que ahora tiene en sus manos, mismo que se desarrolla a través de diferentes apartados donde la música es el eje central de la narrativa. Inicia con una breve reseña histórica partiendo de la llegada de los jesuitas al noroeste de México, porque a ellos se debe la herencia del lenguaje musical con sus modos eclesiásticos e instrumentos musicales que eran utilizados para evangelizar. Se aborda, también, el significado de la indumentaria del pascola yaqui y su importancia dentro de la cosmovisión *yoeme*. Se realiza un análisis de la música ritual, en particular, de los sones tradicionales; una descripción organológica de los instrumentos musicales para conocer las características de los cordófonos e idiófonos empleados en esta danza. Se concluye con los ejemplos de su transcripción en partitura y la opción de escucharlos en una plataforma *streaming*, como apoyo para

* Doctor en Educación. Profesor investigador de Tiempo Completo. Departamento Sociocultural del Instituto Tecnológico de Sonora (ITSON). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9973-3153>

aquellas personas que no estén relacionadas con la gramática musical para que, de esta manera, sea más sencillo leer y escuchar la música para cuerdas de la comunidad yaqui que forma parte de la riqueza cultural sonorense.

Palabras clave: *Sones, pascola, yaqui, música ritual, danza, partituras, cultura.*

1. Importancia del patrimonio cultural

Partiendo de que el presente documento aborda una parte de la gran cantidad de manifestaciones simbólicas insertas en la cultura de la comunidad indígena yaqui que conforman su patrimonio cultural, se considera conveniente realizar una breve revisión conceptual en cuanto al término *patrimonio cultural inmaterial* (PCI); para ello, se tomó como base lo establecido en la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial propuesto por la Organización de las Naciones Unidas (Unesco, 2003) en el que se hace referencia a las prácticas, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas que las comunidades, grupos, en algunos casos, individuos reconocen como parte de sus manifestaciones identitarias, mismas que son transmitidas de generación en generación y son constantemente recreadas por las comunidades en respuesta a su entorno, su interacción con la naturaleza, cosmovisión, religión, códigos simbólicos e historia.

En el contexto de las comunidades indígenas, el *patrimonio inmaterial* es especialmente significativo, ya que a menudo incluye tradiciones orales, música, danza, rituales, procesos para crear artesanías y más, que reflejan la cosmovisión y la identidad cultural de estos pueblos; por ejemplo, las danzas tradicionales de los pueblos originarios de América Latina, las enseñanzas orales de los aborígenes australianos o los cantos ceremoniales de las tribus africanas son ejemplos vivos de cómo el patrimonio inmaterial en el ámbito musical es fundamental para la expresión y preservación de la cultura indígena.

Por otro lado, el patrimonio inmaterial desempeña un papel fundamental en la transmisión de valores, conocimientos y tradiciones de una comunidad. Al preservar las prácticas culturales, expresiones artísticas y formas de vida tradicionales, se garantiza la continuidad de la identidad cultural de un pueblo. La música, danza, festivales, rituales y otras manifestaciones culturales son vehículos de expresión y cohesión social.

En el caso particular de la música, como ya se mencionó, a través de instrumentos tradicionales, populares, cantos ancestrales y danzas rituales las comunidades indígenas mantienen viva su conexión con la tierra, con sus antepasados, historia y tradiciones. Es por ello que la protección y su promoción es crucial para garantizar la diversidad cultural y fomentar el respeto por las diferentes formas de vida en el mundo globalizado actual, que mantiene a sus representantes en una continua lucha por preservar las prácticas tradicionales en una generación de jóvenes expuestos a un dinamismo mediático en constante evolución a través de los medios digitales.

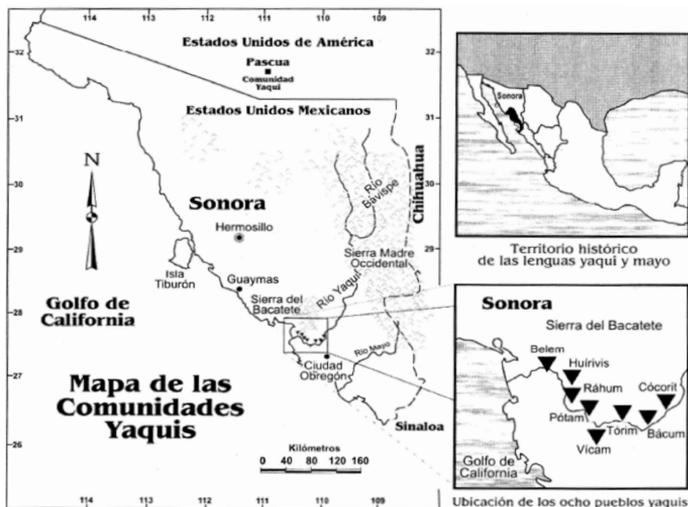
La investigación o el diseño de proyectos de intervención para fortalecer el patrimonio cultural no sólo se trata de conservar tradiciones pasadas, sino también de promover la creatividad, la diversidad cultural y el diálogo intercultural en la sociedad contemporánea. Al valorar y proteger las expresiones culturales vivas de las comunidades se fomenta el respeto mutuo, la inclusión y el fortalecimiento de la herencia cultural propia de cada comunidad.

2. Comunidad yaqui

Ubicación

El territorio yaqui está situado en la parte suroeste del estado de Sonora en los municipios Guaymas, BÁCUM y Cajeme. La región comprende un área serrana (la sierra de Bacatete), una costera (que va de Bahía de Guásimas a Bahía de Lobos) y el valle (donde se localizan campos agrícolas y el Distrito de Riego número 18). Sus límites son: al norte, el valle de Guaymas; al sur, el valle del Yaqui, y al oeste, el golfo de California o mar de Cortés (Muñoz, 2011).

Figura 1. *Ubicación de los ocho pueblos yaquis*



Fuente: Asociación Mexicana de Lingüística Aplicada.

La población se distribuye en ocho pueblos (figura 1) identificados como Tórim (rata de campo), Vícam (punta de flecha), Pótam (montoncito de tierra extraído por un topo), Ráhum (objeto sobre el agua), Huíbiris (pájaro huitlacoche), Belém (cuesta abajo), Bácum (agua estancada), cabe mencionar que este pueblo quedó fuera del territorio asignado por el decreto cardenista y su autoridad tradicional fue trasladada a la Loma de Bácum; lo mismo sucedió con los habitantes de Cócorit (donde hay chile) quienes fueron reubicados a la Loma de Guamúchil (Ruiz, 2004). También se encuentran asentados grupos pequeños en la ciudad de Hermosillo, así como en Pascua y Guadalupe en el Estado de Arizona (Acosta, 2002).

Lengua

Con base en el *Atlas de los Pueblos Indígenas de México* (2020), la lengua de la comunidad indígena yaqui forma parte de la familia *yuto-nahua*, perteneciente al grupo cultural cahíta. Ésta recibe su nombre de la lengua *yute* o *ute*. Los mismos hablantes se refieren a su idioma como *hiak-nooki*. Se considera que el *hiak-nooki*, es un idioma independiente, ya que no se agrupa con ninguna otra variante. El cahíta también es hablado por la comunidad indígena Mayo (Sonora y Sinaloa) con ciertas variaciones fonéticas. Según el Censo de Población y Vivienda del INEGI realizado en 2020, había 19 376 hablantes de *hiak-nooki*. Actualmente, se estima que esta lengua corre un riesgo moderado de extinción.

Breve historia a partir de la llegada de los españoles

Tomando como punto de partida que la música que acompaña las danzas del pascola es un derivado de la fusión generada por la segunda conquista, o sea la conquista espiritual, y que los instrumentos musicales, en particular el arpa y el violín, forman parte de esa herencia occidental, se considera necesario realizar un breve recorrido histórico a partir de la llegada de los españoles por la influencia cultural vertida en la comunidad y que de

manera posterior, cuando los Jesuitas fueron expulsado en 1767, se adaptaría para generar una nueva expresión simbólica que conformaría su identidad; para ello, se parte de lo descrito por Gouy-Gilbert (1985), quien afirma que una vez que Hernán Cortez se asentó en el territorio de Tenochtitlán, diseminó a varias tropas en diferentes partes de México, entre esos lugares, el noroeste.

En 1529, Nuño Beltrán de Guzmán (1440-1558) abandonó México y se dirigió hacia el norte bordeando la costa del Pacífico hasta el río Petatlán (río Sinaloa); para 1531 ya habían fundado la Villa de San Miguel de Culiacán, actual capital del estado de Sinaloa, empleando su tradicional sistema: matanza, saqueo, incendio (Montané, 1995, citado en Moctezuma, 2013), y que, en ese entonces, fue reconocido como *Nueva Galicia*.

Una vez que tuvieron el control de esa zona, otro grupo comandado por Diego de Guzmán reinició la exploración hacia el noroeste, el 4 de julio de 1533, para llegar a Teocomo (Álamos), para después ser conducido al río Río Mayomo (Mayo). En ese lugar supieron de otro río que era más grande y de un pueblo conocido como Nebame, que, de acuerdo con Ortega y Grave (2022), “se encontraba la población original de Cumuripa, zona anegada actualmente por la presa Álvaro Obregón o Presa del Oviachic” (p. 94). El 30 de septiembre de 1533, bajo la guía de los indígenas mayos, Diego de Guzmán y su grupo dejaron Mayomo con el objetivo de encontrar Nebame. Tras tres días de caminata, un grupo de exploradores informó que el río estaba próximo y que las orillas estaban habitadas por diferentes grupos sociales (Gouy-Gilbert, 1985).

La expedición llegó al río Hiaquimi (Yaqui) el 4 de octubre de 1533 porque formaba parte de la ruta para llegar a Nebame, ubicado en la parte baja del río (Ortega & Grave, 2022). Al cruzarlo, el capitán y su brigada avistaron en la ribera derecha un pueblo y, al notar la presencia de algunos hombres no muy lejos del asentamiento, la expedición se dirigió hacia ellos y pronto se encontró frente a los Hiuaquimis que ya los esperaban, porque un día antes habían secuestrado a uno de sus guías y estaban dispuestos a liberarlo (Gouy-Gilbert, 1985), siempre y cuando no ingresaran a su territorio. Ese ese lugar sucedió el inmortal momento donde el jefe de la tribu, ataviado con telas “bordadas de perlas finas que representaban venados y pájaros” (Gouy-Gilbert, 1985, p. 13), trazó con su arco una línea en el

suelo advirtiéndoles: “Si pisas esta raya o la pasas, serán muertos todos ustedes” (Velasco, 2015, p. 147); mediante esta acción se manifestó el carácter indómito de la comunidad y el posicionamiento de lucha contra el *yori* (hombre blanco).

Moctezuma (2013) señala que en 1539 el virrey Antonio de Mendoza, quien competía contra Hernán Cortés por alcanzar los tesoros que vivían en el imaginario social estimulado por los relatos producidos de la accidentada travesía de Cabeza de Vaca (1490-1559), organizó otra una expedición, con algunos misioneros, teniendo al frente al Fray Marco de Niza (1495-1558) para continuar con la conquista de esas nuevas tierras de una manera más pacífica, sin embargo, los logros obtenidos fueron limitados, lo que llevó a una escalada gradual a través de dos nuevos intentos en 1540 y 1564 (Gouy-Gilbert, 1985). No fue sino hasta 1610 que el capitán Diego Martínez de Hurdaide logró negociar la paz con la tribu yaqui, tras la derrota de varias expediciones militares. Además, se crearon las condiciones necesarias para que los misioneros pudieran ingresar a la comunidad (Almada, 2010).

Andrés Pérez de Ribas, Tomas Basilio (a quien se le atribuye ser el autor del libro *Arte de la Lengua Cahíta*) y el Padre Cristóbal de Villalta, que “sabía excelentemente la lengua de los yaquis y propias de los sinaloas que él doctrinaba” (Pérez de Ribas, 1985, p. 146), iniciaron su recorrido por la región en 1617 a una “nueva cristiandad de yaquis” (Pérez de Ribas, 1985, p. 146). A partir de ese momento, el pueblo vivió en una relación mutuamente armoniosa con los jesuitas durante 120 años (Almada, 2010). La mayoría de ellos se convirtieron fácilmente al cristianismo, pero conservaron muchas creencias tradicionales.

[...] las enseñanzas jesuitas a la etnia yaqui eran severas, pero conservaron su unidad como pueblo. Los jesuitas introdujeron trigo, ganado, caballos, el castellano, las artes, en especial la música y el teatro. Los yaquis prosperaron y los misioneros pudieron extender sus actividades más al norte [...]. La reputación del pueblo como guerreros más la protección otorgada por los jesuitas hicieron difícil la tarea de los esclavistas españoles. [Portillo, 2014, párr. 5]

Figura 2. Capilla de Nuestra Señora de los Ángeles



Fuente: Fotografía de Cristian Salvador Islas Miranda, 2017. Origen: Pueblo de Tórim.

La capilla de Nuestra Señora de los Ángeles fue construida como espacio de oración y resguardo por el padre de Villalta en 1623 y fue llamada la Ermita por el padre Andrés Pérez de Ribas (1576-1655) en sus crónicas tituladas *Triunfos de Nuestra Santa Fé entre gentes las más bárbaras y fieras del nuevo orbe*, publicadas en Madrid en 1645:

[...] y fue el caso que en el pueblo grande de Tórim, en tiempo de grande falta de lluvia y tal, que ya se secaban los sembrados, hicieron los niños una procesión de sangre a una ermita de Nuestra Señora, que habían levantado en un cerrito que tenían junto a su pueblo [...]. [Pérez de Ribas, 1985, p. 156]

Los jesuitas distribuyeron a los miembros de la comunidad en 11 pueblos, y tiempo después, lo redujeron a ocho, que, de acuerdo con Soto (2010), fueron bautizados con los siguientes nombres: Santísima Trinidad de Pótam (1619), Nuestra Señora de Vícam (1617), San Ignacio de Tórim (1617), Santa Rosa de Bácum (1617) Espíritu Santo de Cócorit (1617), Santa Bárbara de Huírivis (1617), Belém y La Asunción de Ráhum (1617). Esto

dejó la antigua división en 80 rancherías (Pérez de Ribas, 1985), “donde habitaba un grupo relativamente reducido de gente, no mayor a 400 individuos” (Moctezuma, 2023a, pp. 23-24).

Figura 3. Iglesia y konti de Huírivis



Fuente: Fotografía de Cristian Salvador Islas Miranda, 2019. Origen: Pueblo de Huírivis.

A partir de 1730, colonos y mineros españoles fueron invadiendo la tierra yaqui y el gobierno colonial español comenzó a alterar la relación de plena armonía (González, s. f.). De acuerdo con Muñoz (2011), la primera sublevación de la comunidad yaqui se dio en 1734; esto se atribuye a la falta de organización de los mismos misioneros en atender las necesidades de la sociedad que iba en ascenso, pero fue en 1767 cuando un

[...] 25 de junio, a las seis de la mañana recibían los Inquisidores por conducto del Arzobispo una carta del Virrey, data ese mismo día, en que anunciaba a la Inquisición la determinación real de expulsar de la nación a los jesuitas, con encargo al Tribunal. [Toribio, 1905, citado por Montané, 1999, p. 58]

De esa manera, una a una se fue cerrando las casas jesuísticas, iniciando de esa manera su expulsión de México por los múltiples conflictos

con los españoles quienes, los acusaban de no permitirles enriquecerse a costa de los *indios* y que ellos eran los beneficiados de todas las “riquezas” (Montané, 1999, p. 57).

57 años después, cuando México consiguió la independencia, el 4 de octubre de 1824, con la publicación de la primera Constitución Federal de los Estados Unidos Mexicanos, la cual “constituía como república, popular y federal con división entre los poderes Legislativo, Ejecutivo y Judicial” (Brom, 2020, p. 199), los yaquis se negaron a pagar impuestos al nuevo gobierno, lo que los llevó a una rebelión encabezada por Juan Banderas en 1825. Banderas quiso unir a la etnia Mayo, Ópata, Pima y Yaqui en un estado que fuera autónomo o independiente en México mediante la *Confederación India de Sonora*, en la que el Congreso Nacional le otorgó a la nación yaqui el privilegio de tener gobierno y leyes propias (Troncoso, 1977). La fuerza combinada de los pueblos étnicos logró echar fuera al ejército de sus territorios, pero Banderas fue finalmente derrotado y ejecutado en 1833. Esto llevó a una sucesión de revueltas contra el gobierno mexicano en Sonora (González, s. f.).

Bajo la dirección de José María Leyva, “Cajeme” el pueblo yaqui continuó la lucha hasta 1887, año en que “Cajeme” fue capturado y ejecutado. En la guerra aparecen una sucesión de brutalidades por las autoridades mexicanas, incluyendo una masacre en Bácum el año 1868, “en la que el ejército quemó a un estimado de 120 yoemes dentro de una iglesia dedicada a Santa Rosa de Lima” (Padilla, 2009).

Citando a González (s. f.), afirma que

[...] después del exterminio, la ocupación militar y la colonización a inicio de 1900, se había logrado detener la resistencia yaqui por parte del gobierno mexicano, muchos yaquis asumieron identidades de otras tribus y se fusionaron con la población mexicana de Sonora en las ciudades y en las haciendas. Otros se fueron de México por los Estados Unidos, estableciendo enclaves en el sur de Texas, Nuevo México, Arizona y California. [González, s. f., párr. 10]

Al respecto, Kenneth (1984), describe que se lanzó un comunicado en los medios de difusión norteamericanos y mexicanos donde del presidente

Porfirio Díaz daba la orden de que todos los yaquis (hombres, mujeres y niños) deberían ser apresados por la Secretaría de Guerra y deportados a la ciudad de Yucatán. Para ese entonces

[...] al menos cinco mil yaquis habían sido vendidos, bajo el régimen esclavista, en una campaña de captura originado en 1905. En Valle Nacional, los yaquis esclavizados trabajaron hasta la muerte. Si bien hubo fugitivos ocasionales, estaban lejos de casa y sin apoyo ni asistencia. En Guaymas, miles de yaquis fueron puestos en barcos y enviados a San Blas, donde fueron obligados a caminar más de 200 kilómetros a San Marcos y su estación de tren. El gobierno mexicano estableció grandes campos de concentración en San Marcos, donde las familias yaquis restantes fueron desunidas y segregadas. [Portillo, 2014, párr. 10]

En 1927 se tuvo la última gran batalla entre el ejército mexicano y el yaqui se libró en la montaña del Cerro del Gallo. Mediante el empleo de la artillería pesada, ametralladoras y aviones de la Fuerza Aérea Mexicana las autoridades mexicanas finalmente prevalecieron (González, s. f.).

Para 1937 el presidente Lázaro Cárdenas, “quien había derrotado a los yaquis en el Bacatete [1916] y posteriormente firmaron la paz el 27 de noviembre de 1929, manifestó interés de restituirles las tierras en posesión definitiva “(Velasco, 2015, p. 149), para lo cual emitió el siguiente decreto presidencial, artículo IX, que dice:

[...] a la tribu yaqui se le concede toda la extensión de tierra laborable ubicada sobre la margen derecha del río Yaqui, con el agua necesaria para riegos, de la presa en construcción de “La Angostura”, así como toda la sierra conocida como “Sierra del Yaqui”, a cuyos componentes se les proveerá de los recursos y elementos necesarios para el mejor aprovechamiento de sus tierras. [Huarte, 1976, citado por Velasco, 2015, p. 150]

3. El pascola (*pajkoola* = viejo de la fiesta)

Mitología

El pascola es un personaje dancístico y ritual presente en las festividades y ceremonias tradicionales de diversos grupos indígenas del noroeste. Tomando como base la cosmovisión de la comunidad indígena yaqui, es difícil establecer su origen, ya que posee múltiples componentes míticos cuya simbología se ha ido estructurando en un marco creado por las historias transmitidas mediante la tradición oral. Los mitos en torno a este importante personaje varían, así como los símbolos asociados a su indumentaria y actividad (Olvarraría, 1990, citado por Moctezuma, 2023b). Su raíz dual ha abierto diferentes aristas de interpretación, rodeado de códigos y significados desde múltiples enfoques, ya sea desde una perspectiva religiosa o antropológica; lo que es un hecho es que la representación actual es producto de un híbrido cultural (T. Buitimea, comunicación personal, 25 de junio de 2023), en donde confluyen las expresiones precolombinas y el resultado de la evangelización. Lo anterior se manifiesta en el siguiente testimonio pronunciado por Silverio Aguilera, de Pótam, Sonora, en una entrevista realizada en 1992 (Olmos, 2011), en el que señala que el

[...] pascola nació porque el diablo tenía una danza muy bella en el norte y la virgen tenía otra en donde se levanta el sol. Entonces todas las personas querían hacer una fiesta; las vírgenes llamaron a la gente del diablo; los pascolas y los discípulos de pascolas, entonces las vírgenes del Rosario pusieron rosarios a los pascolas para que no fueran a ir... Entonces ahí mismo nacieron los

pascolas. Antes de que los cuarenta días de la semana santa se terminaran, el señor había reunidos a los pascolas y les había dicho en una ramada; “tú serás este y este otro”, a cada uno le dijo lo que tenía que hacer, es así que nacieron los pascolas. [p. 283]

Otra versión más detallada fue relatada por Rosalino Jaime Flores del pueblo de Pitahaya (Belem) en el *Encuentro de niños danzantes de pascola y venado* en 1991, evento organizado por el Centro de Culturas Populares e Indígenas de Cajeme:

Existe una leyenda entre los yaquis sobre el origen de los danzantes de pascolas. En el cielo, en el reino de Dios y los santos, ya se festejaban fiestas entre ellos. Entonces, Dios le dijo al diablo, rey del mal: “Préstame a algunas de tus gentes, las necesito por algún tiempcito”. Dios se los pidió para tener más adeptos. “Bueno”, dijo el diablo, “Sólo por un corto tiempo”.

Y así, alguna gente del diablo pasó a ser de Dios, quien les enseñó acerca de la función y participación del pascola. Poco a poco los hizo gente de bien. El diablo perdió a sus danzantes e hizo todo lo posible para recuperarlos, pero no lo logró.

Ahora, después de persignarse, los pascolas pasan a donde van a bailar y empiezan el primer “Son del Canario” piden permiso para empezar la fiesta y bendicen la ramada por los cuatro puntos cardinales; con un trozo de carrizo hacen cruces imaginarias y dan bendiciones y con los dedos de los pies pintan tres cruces en el suelo. Todo este ritual es para alejar al diablo, que anda rondando y viendo a los pascolas entre el carrizo de la ramada para volver apoderarse de ellos. Así, en cada vuelta que dan durante la danza, los pascolas gritan (se supone también que es el grito del Ave María) y con ellos espantan al diablo, que siempre estará rondando, asomándose, queriendo poseer a los danzantes.

Al terminar el “Son del canario”, los pascolas saludan y dan los buenos deseos y saluda al arpero, violinista, flautero y tambulero, así como a quienes realizan los cantos para la danza del venado. Después empiezan a bailar los sones o alabanzas. Al salir de la ramada, los pascolas dejan la entrada libre y el diablo estará dentro, pero aseguran que cuando regresan, éste sale corriendo porque el ruido de los coyolis lo espanta.

Cuando la fiesta finaliza, los pascolas en la encaminada se van con los santos. Solo se quedan los arperos y violinistas, quienes todavía están en el poder del diablo y siguen tocando para los presentes o algunos señores que se encuentran borrachos que, según cuentan, se quedan bailando por fuerza del demonio. [Jaime, 1991, citado por Ruiz, 2023, p. 158]

Como se ha podido observar, la mayoría de los mitos se construyen desde un marco religioso del catolicismo nativo; el siguiente ejemplo, no es la excepción:

[...] nuestra madre Eva llegó a casa de *Yomumuli*. Le dijo al viejo: “Desde ahora habrá fiestas religiosas. Desde ahora tú eres el *moro yaut*. Tus hijos harán cohetes. Mañana debes ir a ver a *bwiya toli* y decirle que tendrán una fiesta y que deben venir a tocar. Después de eso, ve con el diablo y que venga a bailar pascola”. *Yomumuli* hizo todo eso. *Bwiya toli* aceptó presentarse con su tambor y su flauta, pero el viejo Satán dijo: “no iré a bailar, en cambio enviaré a mi hijo”. El diablo dijo a su hijo: “debes ir a la fiesta y hacer cosas divertidas para hacer reír a todos los yaquis. Pero hay una cosa: van a darte tres cohetes para quemar. No quiero que los enciendas”. “Muy bien” dijo el diablito, y se fue a la fiesta. Tan pronto como llegó le dieron tres cohetes. “No puedo encenderlos”, dijo; “¿y por qué no?”, dijo el fiestero. “Mi padre no quiere que lo haga”. “Bueno, ahora eres pascola, y es obligación de los pascolas quemar cohetes”.

Los cohetes son sagrados y se queman a la hora de la oración. Quemándolos, el diablo y los otros espíritus malos huyen de las cosas santas. “Por esa razón, el diablo dijo a su hijo: “no quemes los cohetes”. El diablo quería ver a su hijo bilar pascola, así que estaba escondido detrás de unas ramas. Cuando le dieron los cohetes al diablito, los quemó y los lanzó directo hacia el viejo Satán. Satán corrió tan rápido como un pájaro. A las primeras horas del amanecer, regresó, pero otra vez quemaron cohetes y tuvo que huir. Desde entonces, el diablo no puede asistir a las fiestas [...]. [Lavarriá, 1990, citado en Moctezuma, 2023b, pp. 145-146].

En resumen, el pascola es un “personaje que evoca la gracia, lo sexual, el erotismo y la invulnerabilidad, lo malo, lo bueno y el sacrificio (Olmos, 2023, p. 50); a pesar de ello, las personas que toman la decisión de ser dan-

zantes de pascola, lo hacen por “gusto, herencia, manda o tradición” (Ruiz, 2023, p. 153). Cuando es por gusto o tradición, fue porque desde pequeño presencié la danza realizada por algún familiar o formé parte de las ceremonias tradicionales; cuando es por manda, fue porque sufrí alguna enfermedad o accidente grave, y es comprometido por la familia como agradecimiento por mejorar su salud (Ruiz, 2023).

Cosmovisión

Es fundamental destacar que en la antigüedad existía otra ruta para convertirse en danzante de pascola, venado o músico tradicional, la cual se basaba en los sueños manifestados en el *yo ania* y el *juya ania*, elementos que forman parte de las creencias originales de la cultura cahíta. Estos mundos o universos se denominan *yo ania* (mundo o universo ancestral), *juya ania* (mundo o universo del monte), *sewa ania* (mundo de las flores) y *tenku ania* (mundo o universo de los sueños y vivencias) (Moctezuma, 2023b). Todos ellos, de alguna manera, se entrelazan y permiten que se adquiera el *don* que cada individuo está destinado a ejercer a lo largo de su vida.

Indumentaria

Cada parte del atuendo que caracteriza al pascola cumple una función simbólica que, desde una mirada holística, se considera importante identificar su significado para tener una percepción más cercana y así entender el contexto que estructura la danza de pascola; para ello, a continuación, se hace una breve descripción de cada elemento:

Para iniciar, no puede faltar uno de los objetos representativos y característicos del danzante, que es la máscara (ver figura 4). Ésta se elabora con madera de álamo o torote, tiene una figura antropomorfa semejante a la cara de humano con rasgos animalescos; las más comunes son las pintadas de negro, con trazos en blanco y rojo, aunque también las suelen pintar sobre una base en blanco o café. Cabe mencionar que los colores tienen un significado importante, por ejemplo, el negro, simboliza el luto; el color blanco, la pureza, y el

rojo evoca la sangre de cristo (R. Hernández, comunicación personal, 14 de mayo de 2024). Tiene unas líneas blancas en zigzag en todo el contorno que, de acuerdo con Rubén Hernández, artesano del pueblo de Vícam, representan los cerros de la Sierra del Bacatete; una cruz pintada en la frente, producto del sincretismo religioso, católico, con las costumbres ancestrales, así como dibujos de una lagartija, alacrán o sólo figuras geométricas a los lados, que se relaciona con el mundo el *yoaania* (Olmos, 2023); con largas barbas y cejas elaboradas de crin de caballo para simbolizar a un anciano, dando la libertad a los pascolas de burlarse de los dolientes y toda la comunidad, es por ello que la máscara representa a un chivato y el salvajismo. El diseño de la boca suele variar, dependiendo del gusto del artesano, algunas sólo muestran los dientes entre los labios rojos; otras tienen el hocico parecido a un cánido, pasando por aquellas que tiene una boca muy grande o una larga lengua saliendo de la boca (Moctezuma, 2023b).

Puesto que la fiesta sigue durante toda la noche hasta recibir el alba, al finalizar una sesión de sones, el *pajkola* deja de danzar y se dedica a entretener a la gente con bromas y cuentos, al mismo tiempo que reparte los cigarros que, de antemano, colocaron a propósito en una pequeña vasija. [Patrón, 2005, p. 37]

Figura 4. *Máscara tradicional de pascola yaqui*



Fuente: Fotografía de Cristian Salvador Islas Miranda, 2021. Origen: Pueblo de Cócorit.

Con el objetivo de realizar la descripción del resto de la indumentaria, se tomó como referente el libro *Danzas, Poemas, Cuentos y Canciones Yáakis*. (2009) de Santos García Wikit, quien fue poeta, traductor y profesor graduado en la Escuela Nacional de Maestros en 1948; autoridad tradicional del pueblo de Belem (1950) y jefe mayor de los fiesteros *pajkolas*; e información proporcionada por el Museo de los Yaquis ubicado en el pueblo de Cócorit, quienes coinciden que en el cuello se coloca un collar de chaquira (*jopo`orosim*) o un rosario de madera, que significa los misterios de la vida. Su torso está desnudo porque representa al animal que vive. Como pantalón, utiliza una cobija (*píusam*) que simboliza la piel del macho cabrío, la cual se buscaba ancestralmente, pero con el tiempo se adoptó este accesorio. En la cintura porta un cinto elaborado con ocho cascabeles de bronce, denominado coyolis (*koyólim*), que representan a los pueblos yaqui; dos de ellos de mayor tamaño simbolizando las cabeceras principales que son Vicam Pueblo y Pótam. Sus piernas están rodeadas de capullos de mariposas “cuatro espejos” llamados tenábaris (*teneboim*) para aludir a las víboras de cascabel; cuando se carece de capullos, son reemplazados por pedazos de aluminio recortados en forma triangular, que entrelazados en las pantorrillas, asemejan el sonido de los tenábaris. Sus manos percuten una sonaja (*sena´aso*) que es utilizada para *ahuyentar a los malos espíritus* que al agitar emite un ritmo fijo en *ostinato* (ver figura 6) que acompaña a la flauta de carrizo y tambor ejecutado por el *tampaleo* (ver figura 5).

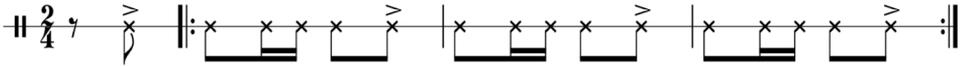


Figura 5. *El tampaleo*

Nota: Recargado en una tabla, el *tampaleo*, percute el tambor de doble parche con una pequeña baqueta de madera, al mismo tiempo, con su mano izquierda, toca la flauta de carrizo, unida de dos secciones. Fotografía de María Trinidad Ruiz Ruiz, 2014. Origen: Encuentro de pascolas y venados, en el Júpate, municipio de Huatabampo.

Mayos y yaquis se enredan cordones negros o multicolores en las piernas, “unos representan la víbora prieta y los otros el coralillo, y en su cabeza portan una flor para simbolizar el renacimiento del *juya ania*, tiempo en que el desierto se cubre de flores silvestres” (INAH, 2015, párr. 9).

Figura 6. *Ostinato rítmico del sena`aso ejecutado por el pascola*



Fuente: Elaboración propia.

Danza

Por lo que se refiere a la danza de pascola y de venado, Moctezuma (INAH, 2015) señala que es el único elemento identitario que comparten los grupos de la región cahíta. A partir de la expulsión de los jesuitas, en 1767, las comunidades indígenas fortalecieron estas prácticas hasta establecerse como actividades fundamentales para las fiestas religiosas (patronales, cabos de año, bodas) de los mayos y yaquis; por lo que se considera imposible imaginar una fiesta tradicional sin estas expresiones dancísticas.

Los danzantes pascolas, por lo regular tres, alternan su participación de acuerdo al grado de destreza para realizar ritmos percutidos e improvisados en el suelo con sus pies descalzos cuando suena la música de violín y arpa; el venado, con sonajas (*ayam*) en mano, es esperado por un grupo de cantadores que entonan melodías ancestrales al ritmo de los raspadores (*jirukiam*) y un tambor (*báa jiponia*), hecho con medio bule colocado sobre agua, que representa los latidos del corazón, para iniciar su danza prehispánica. En determinados momentos se une con el pascola (ver figura 7) y se genera una explosión polirrítmica entre los sonidos de los músicos y las percusiones que portan los danzantes:

El venado nunca danza con música de cuerda, el único momento en que pascolas y venados se unen en la ramada es cuando el músico toca con su tambor de doble parche y una flauta de carrizo. Si son mayos, se ponen la máscara

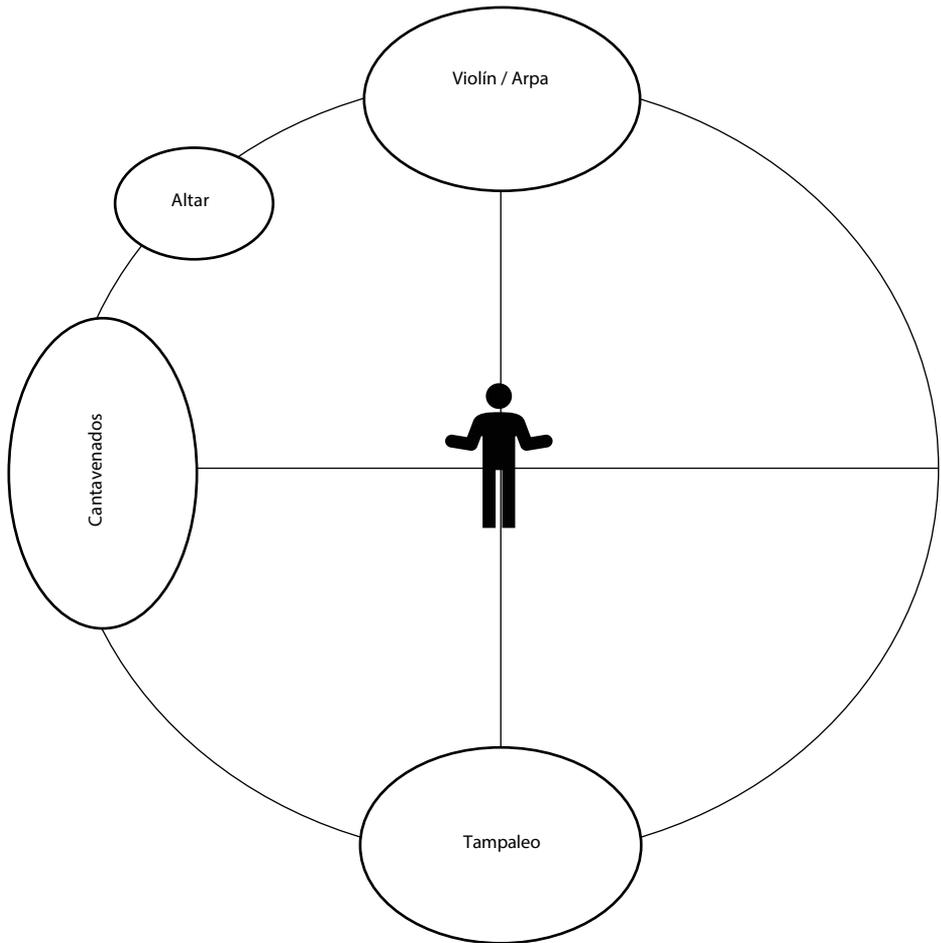
para atrás, y si son yaquis, de lado. Cuando bailan frente al flautero y tamborilero se ponen la máscara frente a la cara, porque representan un animal, cuando está atrás o de lado son seres humanos. [INAH, 2015, párr. 16]

Por último, la posición de la máscara en la cabeza del danzante tiene diferentes significados, esto depende de la ubicación de los instrumentos musicales que lo acompañan; si baila en dirección del violinista (labeleo) y arpista (aapaleo), o sea, los instrumentos de procedencia occidental, la máscara es colocada hacia atrás o a un lado (a la altura de la oreja), con su torso inclinado hacia delante, esto significa que baila para la Virgen, porque pertenece al mundo de los humanos (Olmos, 2023); pero, cuando danza al son del tambor (kubaji) y la flauta de carrizo, ambos ejecutados por un mismo músico, se ajusta la máscara sobre el rostro para bailar al diablo y el mundo de los animales (Olmos, 2011). De acuerdo con la mitología antes expuesta, representa una fusión de hombre-animal, momento que aprovecha para imitar el sonido de aves nocturnas o hacer bromas.

En la ramada

Bajo la ramada, que suele ser erigida sobre horcones de mezquite, rodeada por tres paredes de carrizo y el techo de mezquite, se da el encuentro entre venado y pascola, acompañados por los músicos “que están distribuidos en tres grupos: los de cuerdas, los cantavenados y el tampaleo” (Moctezuma, 2023b, p. 139). “Los *masobuikame* ‘cantavenados’ se colocan en cualquier de los dos lados de la ramada y cantan para que dance el venado. El *tamapelo* o *tempareo* ‘tamborilero’ se localiza frente a los músicos de cuerdas” (Moctezuma, 2023b, p. 135), como se puede observar en el siguiente ejemplo:

Ejemplo 1. Localización del tamapelo o tempareo "tamborilero"



Fuente: Elaboración propia.

De manera previa, el *moro* se encargó de organizar todos los detalles, como conseguir a los danzantes, negociar traslados, atender las necesidades de comida o tragos de alcohol (Ruiz, 2004). Éste fue *contratado* por la familia interesada en que se realice una ceremonia tradicional (boda tradicional, Cabo de año, Novenario) para que haga el *amarre* o *contrato* con los músicos y personas involucradas en la cena.

Buscó a los músicos como el arpero. Tuvo que ir a visitarlo a su casa y preguntarle su estado de salud; una vez que escuchó las condiciones de salud de la familia, el moro pidió el favor; de manera posterior, visitó al violinista en donde también lo cuestionó acerca de su estado de salud y de la familia para saber si está en condiciones de participar en la fiesta. Una vez que ya estaban de acuerdo, se realizó el pacto. [S. Matuz, comunicación personal, 6 de noviembre de 2022]

Figura 7. *Danzantes de venado y pascola yaqui bajo la ramada en la víspera de la fiesta de San Juan Bautista*



Fuente: Fotografía de Cristian Salvador Islas Miranda, 2019. Origen: Vícam Pueblo.

Figura 8. *Representación de pascola y venado por niños*



Fuente: Fotografía de María Trinidad Ruiz Ruiz, 2012. Origen: Encuentro de niñas y niños yaquis, mayos, pimas y guarijios en el pueblo de Tórim.

Figura 9. *Danzantes de venado y pascola yaqui bajo la ramada*



Fuente: Fotografía de María Trinidad Ruiz Ruiz, 2014. Origen: Encuentro de pascolas y venados, en el Júpare, municipio de Huatabampo.

Encuentro de Venado y Pascola

El 10 de noviembre de 1990 se realizó el *Primer Encuentro de Venado y Pascola* en el pueblo yaqui de Tórim, dentro del marco del segundo aniversario de Culturas Populares de la zona yaqui, pero sus raíces se empezaron a desplegar desde 1984 al contemplar que hacían falta generar mecanismos de sustento para preservar las manifestaciones culturales de la comunidad indígena yaqui, en particular las danzas de venado y pascola, porque eran los mismos danzantes quienes participaban en las fiestas tradicionales, provenientes de los pueblos de Vicam Estación, Pótam, Ráhum, Belem y Tórim. Se observó que todos eran adultos mayores y que no había participación de jóvenes o niños. Esto motivó a organizar el *Primer Encuentro* con el objetivo convocar a niños danzantes de pascola y venado, pero cuando se llegó el día del evento, la sorpresa fue que acudieron solo adultos. Cuyo resultado quedó lejos al que se había planteado en el objetivo del proyecto (Ruiz, 2023).

De la misma forma, Ruiz (2023) afirma que la experiencia de 1990 los llevó a generar nuevas estrategias para aplicarlas en el *Segundo Encuentro de Venado y Pascola* que se realizó en el mismo pueblo de Tórim en 1991. En esa ocasión se estableció el compromiso de que cada danzante llevara a un joven o niño al evento para incentivar a los jóvenes a participar en las fiestas tradicionales porque los promotores de los diferentes centros de cultural yaqui, veían poca participación, lo que generaba preocupación porque temían que se perdiera la ancestral tradición con el paso de los años.

Tomando en cuenta el movimiento que se generó entre los habitantes de los pueblos yaquis en los primeros dos encuentros, en julio del 2005 se realizó el *Tercer Encuentro de Venado y Pascola* ahora en el pueblo de Ráhum para convocar a más persona. Para ese evento, se contó con el apoyo y autorización de las autoridades yaquis, quienes proporcionaron alimento y las facilidades para que los danzantes participaran en las actividades que habían iniciado en Tórim. Como parte de los avances obtenidos hubo una mayor presencia de jóvenes y niños quienes escucharon de los mayores, en la lengua yaqui, la importancia de la danza, su música y cómo se debía bailar (Ruiz, 2023).

En noviembre del 2011, en el mismo pueblo de Ráhum, se realizó el evento *Al rescate de las tradiciones. Encuentro de Pascola Yaqui* que, de acuerdo con Ruiz (2023), el objetivo fue especializar a nuevos danzantes, pero, al contar con el apoyo de las autoridades yaquis, se apropiaron del evento y se encargaron de difundirlo en prensa, lo que atrajo a más personas interesadas en conocer la particular manifestación de la cultura yaqui. Esto abrió las puertas a que un auditorio ajeno a la comunidad indígena conociera de cerca cómo eran sus costumbres.

El 26 de abril de 2016, el Centro de Cultura Capitán Juan María Santeamea, del pueblo de Pótam, fue testigo del *Quinto Encuentro de Venado y Pascola*, el cual contó con el apoyo de investigadores del INAH, quienes agregaron al formato del evento una mesa de trabajo en donde participaron jóvenes y adultos, al contestar un cuestionario estructurado en cuatro preguntas relacionadas con la importancia de transmitir el legado cultural relacionado con las danzas a las futuras generaciones, así como continuar organizando eventos donde se garantizara la preservación de la misma; también, una análisis acerca de los materiales necesarios (ramadas, atuendos, instrumentos musicales) para realizar la danza y, por último, la búsqueda del reconocimiento por parte de la Secretaría de Cultura o la Unesco de ambas danzas como patrimonio cultural inmaterial. Otro logro importante fue que se erigieron tres ramadas: una para niños, otra para jóvenes y una última para adultos (Ruiz, 2023).

Con el objetivo de continuar reuniendo a los danzantes y músicos de los diferentes pueblos yaquis para que se conocieran y compartieran sus experiencias, el 22 de abril de 2017, en el exterior del Centro de Cultura de Tórim Río Yaqui, se realizó el *Sexto Encuentro* denominado *Nuestro Patrimonio Cultural: Danza de Venado y Pascola*, cuyo formato fue semejante al del 2016; además de los participantes, hubo una mesa de trabajo cuyas preguntas giraron en torno a la importancia de la danza cómo un legado patrimonial y los posibles riesgos que pudieran emerger si no se generan estrategias para su preservación. En esa ocasión, se agregó una exposición fotográfica con tema etnográfico de músicos y danzantes en el interior del recinto cultural (Ruiz, 2023).

Para finalizar, Ruiz (2023) menciona que el 21 de abril del 2018 se realizó el *Encuentro de Pascolas Yaquis* en el Centro de Cultura Santiago Va-

lencia Amarrillas de la Loma de Guamuchil, en el que se dieron cita niños, jóvenes y adultos, sumando más de 90 representantes de la cultura yaqui entre pascolas, venados, moros, violinistas, arperos, tambuleros, guitarrones; también se volvió a realizar la mesa de trabajo y se propuso crear

[...] un grupo de danzantes de pascolas a nivel de los ochos pueblos, éstos con el propósito de solicitar apoyos a instituciones culturales para que se sigan formando más grupos de danzantes. [Ruiz, 2023, p. 167]

Sin embargo, se rechazó la propuesta y se pensó que sería más viable generar centros comunitarios en donde se pudieran capacitar a niños y jóvenes en las diferentes danzas de la expresión cultural yaqui.

Como se ha podido observar, se requirieron muchos años para posicionar el *Encuentro* hasta lograr que fuera bien recibido, tanto por la comunidad como por las autoridades, quienes reconocieron su relevancia en el fomento valores, de preservar las expresiones y manifestaciones culturales entre los jóvenes. Es notable cómo se fueron incorporando actividades que enriquecieron el evento, como las mesas de trabajo, el registro del diálogo con las personas mayores y el incremento de ramadas, que ayudaron a organizar a los danzantes según su edad. Hasta la fecha, no se ha llevado a cabo otro *Encuentro de Venado y Pascola*; sin embargo, se espera que se sigan realizando y cuenten con el respaldo de diversas autoridades, no solo de la comunidad yaqui, sino también de los diferentes niveles de gobierno, para garantizar su continuidad.

4. Función social de la música

La música en la etnia yaqui (ver tabla 1) juega un rol muy importante en sus múltiples expresiones culturales como punto de cohesión social y de manifestación creativa individual; a pesar de ello, su uso se efectúa en dos ámbitos bien perfilados con sonoridades específicas. Por un lado, se encuentra la *música ritual*, que es determinada por las celebraciones populares de índole religiosa (Varela, 1986), con fechas establecidas en el calendario y celebraciones particulares; y la *música popular*, utilizada para amenizar eventos sociales o por mero pasatiempo, producidos por agrupaciones musicales locales que interpretan géneros musicales como el rap, ranchero, cumbia tropical, norteño, cumbia, sierrero o el mariachi.

Música ritual

Es música destinada para las fiestas patronales, cabos de año, celebraciones precolombinas para establecer contacto con la naturaleza, velaciones, rezos, letanías, Sábado de Gloria, Cuaresma o Semana Santa. Se tiene identificado que existen, por lo menos, cinco géneros de música ritual y, con base en Moctezuma (2013) y Olmos (2016), se podrían enlistar de la siguiente manera:

- *Sones de pascola*: estos pueden ser acompañados por las cuerdas con acompañamiento percutido (propio del danzante) o flauta y tambor.

- *Sones de matachín*: danza coreográfica dedicada a la Virgen María con música producida por violines, guitarras y percusiones.
- *Música para la Danza del Coyote*: ejecutada con instrumentos de percusión.
- *Música para la Danza del Venado*: sus sones son cantados y acompañados de percusiones.
- *Cantos y rezos de las cantoras y maestros rezanderos*: sus melodías (a capella) y rezos son herencia de las enseñanzas eclesiásticas del siglo XVII (Olmos, 2016).

Música popular

La música popular no está ligada directamente a la música ritual, excepto los sones de mariachi que se interpretan al final de Semana Santa (Olmos 2016), de ahí en fuera, suele ser utilizada para evocar un sentimiento a través de las letras musicalizadas cuyas temáticas son el amor, desamor, hazañas de personaje, juego de palabras que construyen un motivo rítmico melódicoailable, así como letras inspiradas por la naturaleza.

Acorde a su función social, los ensambles de música popular se pueden clasificar en dos formas de expresión: los solistas, dúos o tríos integrados por músicos cuya formación instrumental se realizó tocando en fiestas patronales interpretando música ceremonial; estos músicos se reúnen por gusto para crear o interpretar canciones clásicas de la comunidad en la lengua yaqui (jiak noki), por ejemplo, el compositor Ubaldo Bule Valencia (1960-2018), músico de la Loma de Bácum, quien además de ser cantautor de música popular también fue músico tradicional que acompañó la danza de Matachines, cumplió su manda como Chapayeca, acompañó con su arpa a pascolas y fue músico de la orden de los fariseos durante la cuaresma.

Los géneros musicales más comunes son el sierreño, norteño y polkas ejecutadas por dos guitarras acústicas y voz o, también, puede haber ensambles con guitarra, acordeón, bajo y voz, con una melodía vocal en segunda que se desplaza de manera paralela en intervalos de tercera superior o sextas paralelas, cuyas canciones suelen estar estructuradas en dos periodos (A y B) con número regulador de compás de 2/4 o 6/8.

Algunos títulos de las canciones más interpretadas son: *Capo sewa* (Flor de capomo), *Tutuli jamut* (Mujer bonita), *Ana María*, *Pájaro carpintero*, *María Antonieta*, *Perrito*, *El manto de la Virgen*, *Adiós amor*, *El coyotito*, *Periquito de Lolita*, *María Catalina*, *La majadera*, *Rafaelita*, *Punta de flecha*, *Semalulukut*, *El perrito sarnoso*, *Chepita Mochikawi*, *La Mari*, *Laurita de Tórim*, *La fiesta yaqui*, *La Emergilda*, *Chukuli Máquina*, entre otras.

Por otro lado, existen ensambles compuestos por más de cinco integrantes, que pueden llegar hasta dieciséis, reunidos para amenizar eventos sociales como fiestas de quince años o bodas y contrataciones públicas o privadas, de manera comercial. En estos eventos se interpreta, principalmente, cumbia tropical en español y en lengua yaqui esto le brinda una sonoridad propia. También suelen tocar banda, cumbia del repertorio clásico, canciones inéditas, por lo regular en el género de cumbia, y *covers* de grupos externos como La Brissa, Juan Ortega, Pauta Azul, Calibre 50 y La Caña.

Suelen utilizar todos los instrumentos característicos del géneroailable: voz principal, guitarra eléctrica, bajo eléctrico, teclados, trompetas, trombones, saxofones, percusiones (congas, bongos, güiro), batería y, como parte del sonido tradicional yaqui, en algunos grupos agregan el violín, quien realiza pequeñas remembranzas melódicas correspondientes a los sones de pascola en cancionesailables, como se puede constatar en la canción *Pascalas y Matachines* del grupo La Vibra de Pótam; asimismo en la semblanza del grupo musical de Vícam, la Tria-Ya, cuyo objetivo “es hacer la música tradicional yaqui una combinación para que entre en el gusto de todo el público combinando violín con instrumentos de viento (trombón, trompeta y saxofón). Es un grupo versátil que puede tocar cumbias románticas, banda y todo lo que la gente pida” (Información proporcionada por Yahel Ulises Estrella, quien fungió como conductor del programa del *Vigésimo Noveno Encuentro de Música Popular Yaqui en Cócorit*, 2021).

Figura 10. Cartel del Tercer Encuentro de Música Popular (1996) organizado por el Centro de Culturas Populares e Indígenas de Cajeme



Fuente: Fotografía de María Trinidad Ruiz Ruiz, 2021. Origen: Centro de Culturas Populares e Indígenas de Cajeme.

A continuación, se hace mención de algunos ensambles musicales que establecieron las bases de la música popular y otros que aún siguen activos y que suelen presentarse en festivales locales, eventos culturales como ferias de libros o el *Encuentro de Música Popular* organizado por el Centro de Culturas Populares e Indígenas de Cajeme desde 1987 (figura 10):

Tabla 1. *Grupos, solistas y pequeños ensambles (duetos, tríos, cuartetos) que han contribuido a difundir e incrementar el repertorio musical de los diferentes pueblos de la comunidad indígena yoeme. Algunos están activos y otros se han desintegrado por diferentes razones, sin embargo, son un referente importante en la historia y desarrollo de la música popular yaqui.*

Grupo Musical	Procedencia
Los Hermanos Molina	
Los Geniales	
Mariachi Los Alcones	
Grupo Sulamay	
Grupo PRYSON	
Solista: Martín Zúñiga Álvarez	
Mariachi <i>Jiak Uusim Jiawai</i> (armonía de jóvenes yaquis)	
Leales	
Seguidores del Norte	
Trío Tradición	Pótam
La Vibra [del Goyo]	
Grupo Consentidos del Norte	
Grupo La Sensación Tropical	
Grupo La Sensa	
Dueto Guadalupano	
Amigos de Sonora	
La Vibra del Valle	
Mariachi Jiak Bwia (Tierra Yaqui)	
Grupo Geniales	
Ángel Musical*	
Los Choyalitos	
Dueto Hermanos Mendoza*	
Grupo Impacto Musical*	
La Tri-Ya	
Mariachi Sangre Yaqui	Vícam (*Estación / Pueblo)
La Comarca	
Leyenda Campirana	
Solista: Catalino Lino Matus	
Grupo Bloqueo Musical*	
Los Criadillos de la Sierra*	

Mariachi Río Yaqui*	
Trío Sure*	
Los Tremendos	
Grupo Activo Sierreño	
Dueto Los Caudillos de Sonora*	
Catalino "Lino" Matus*	
Lino y Tano*	Vícam
Grupo Riel de Oro	(*Estación / Pueblo)
La Tropa Musical	
Grupo Espíritu Yaqui	
María Magdalena y los Fierros	
Grupo Impakto*	
La Miya	
La Flecha*	
Fusión Musical	
Herencia Norteña	
Los Novatos	
Los Primos M.	Tórim
Tradicón Tropical	
Trío La Santa Cruz	
Dueto Bayna	
Los Bragados	
Sacramento Matus	
Dueto Valencia	
Solista: Cruz Ignacio Flores	Loma de Guamúchil
Los Tres Plebes	
Los Akbalados	
Trío Tradición	
Don Man	Pitahaya (Belem)
Solista: Manuel Chapas	Huirivis
Dueto Sangre Yaqui	Ráhum
Ju-Cris	

Solista: Mónico Buitimea	
Hermanos Buitimea	Bataconcica
Gorrioncitos de Bataconcica	
Dueto Lagunero	
La Kancha	Tajimaroa, Río Yaqui
Solista: Ubaldo Bule	Loma de Bácum
La Loma	

Fuente: Elaboración propia.

Tabla 2. *Panorama de la música, danza y personajes rituales en la comunidad indígena yaqui*

<i>Grupo étnico</i>	<i>Canto y música</i>	<i>Instrumentos musicales</i>	<i>Danza</i>	<i>Tradición festiva/ritual</i>
Yaqui	Cantos de venado	Raspadores y tambor de agua.	Danza del venado	Fiestas patronales.
	Sones de pascola	Arpa o guitarra, violín, sonaja o <i>sená'aso</i> y tenábaris.	Danza de pascolas	Fiestas patronales y familiares.
	Danza del coyote	Tambor e idiófonos de afinación indeterminada.	Danza del coyote	Danza guerrera.
	Son de matachines	Guitarra, violín y percusiones.	Danza de matachines	Virgen del camino, Sábado de Gloria y Santa Cruz. Cuaresma, Semana Santa, velaciones y cabo de año.
	Cantos litúrgicos	Maestro y cantoras.		Cuaresma, Semana Santa, velaciones y cabo de año.
	Música popular	Guitarra, saxofón, trompeta, teclados eléctricos, trombón, trompetas, batería, guitarrón, bajo eléctrico, guitarra eléctrica, acordeón y violín.		Festivales, eventos comunitarios, culturales, sociales y familiares (bodas o 15 años).

Fuente: (Fragmento) Los pueblos indígenas del Estado de Sonora. Atlas etnográfico (Moctezuma, 2013, p. 346). Elaboración: Proyecto Etnografía de las regiones indígenas de México en el nuevo milenio, región Sonora. Las palabras en cursivas fueron agregadas por Cristian Salvador Islas Miranda.

5. Sones tradicionales

El son para violín (*láaben*) y arpa (*aapa*) es aquella música que acompaña exclusivamente al pascola en diferentes actividades tradicionales como cabos de año, fiestas tradicionales o patronales, bodas o eventos culturales. Suelen tocarse de 12 a 14 sones por ceremonia. Sus melodías han sido enseñadas y compartidas de generación en generación a través del aprendizaje por imitación, tanto la música como la técnica instrumental. No se sabe con exactitud su antigüedad; según Varela (1986), se dejaron de componer a mediados del siglo XVIII, después de la expulsión de los jesuitas en 1767, hipótesis objetada por el profesor de música de la comunidad yaqui de Pótam, Ismael Castillo, quien afirma que existen sones más recientes y han sido compuestos por los mismos músicos de la comunidad y a veces no son conocidos entre ellos ya que cada pueblo tiene sus sones, excepto los sones *tradicionales*, como los *Canarios*, que son ejecutados por todos los músicos a manera de preludio de las fiestas (I. Castillo, comunicación personal, 24 de junio de 2017).

Se caracterizan por una marcada vitalidad melódica debido a la modalidad armónica mayor en la que regularmente están compuestos, el ritmo se fortalece al ser acentuado por el zapateo del pascola, quien realiza un contrapunto rítmico con el sonido de los tenábaris y el coyolis (cascabeles de metal) en su cintura, siguiendo el pulso del número regulador de compás 6/8 o 2/4.

La utilización del modo mayor tiene su procedencia en la escala diatónica, el cual se considera una de las tantas herencias de los modos eclesiásticos

utilizados por los jesuitas en el siglo xvii, que posteriormente fueron apropiados y adaptados por los músicos indígenas para su música, como se menciona en Olmos (2011) al señalar que

[...] la música litúrgica del siglo xvii fomentó en el noroeste los inicios de la polifonía, que se apropiaría posteriormente la música indígena para violín y arpa, compuesta a menudo sobre una base modal. A final del siglo xviii, se incorporaron probablemente ciertas escalas y cadencias provenientes de la evolución armónica de la música occidental; es decir, cadencias que pueden ir del quinto al primer grado de una tonalidad o del cuarto al primero. Pese a que los indígenas aprendieron estas cadencias armónicas, el estilo final de una pieza no siempre siguió este patrón. Actualmente, en muchos sones para cuerda la melodía persiste en la tónica, realizando al mismo tiempo un *leitmotiv* melódico que se mantiene hasta concluir la pieza, “como sucede en algunas segundas secciones de sones en el cual pende una melodía cortísima sobre el subdominante, misma que se repite varias veces antes de regresar a la tónica. [p. 177]

Es por esta razón que los sones están escritos en la tonalidad de sol mayor (G), re mayor (D), la mayor (A) y do mayor (C), aunque algunas veces no coincide con el sonido real según la afinación universal, tomando como referente el 440 de la nota la, ya que los músicos, en particular los mayores, suelen afinar “de oído” (sin afinador electrónico o diapason); pero aun así, se afirma estar en el tono que está compuesto el son dependiendo de la hora del día.

En la comunidad yoeme se tiene por norma utilizar una afinación distinta dependiente de la hora del día. Según Olmos (1998), hay una “vinculación muy fuerte con la naturaleza, en especial con los animales (nocturnos y diurnos) y las plantas” (p. 133); incluso hay momentos donde los pascolas suelen imitar al animal que le sugiere el tema del son, ya sea búho, toro, chivo, gallo. De ahí proviene que los sones pueden llevar los siguientes títulos: *Son del cardenal*, *Son del coyote*, *Son de la cordorniz*, *Son del gallo*, *Son del último canario*, *Son del primer canario*, *Son del amanecer*, *Son del quelite de aguas*, entre otros, dependiendo de la hora de su ejecución. También existen otros como *Papusa*, *María Pónsula*, *María Loreta*, *Aguedada*, *Mun-*

do; y varios que simplemente no tienen nombre (I. Castillo, comunicación personal, 23 de abril de 2016).

En el transcurso de la fiesta la afinación de los instrumentos de cuerda varía, este momento se denomina *onabasti* (desafinación) y depende de la hora del día en el que se interpreta cada son (I. Castillo, comunicación personal, 24 de junio de 2017); después de la media noche se utiliza la *afinación de compañía*; cuando se cambia de día, se dice que están “recibiendo el buen día” o que se está “en buena armonía” (L. Espinoza, comunicación personal, 22 de junio de 2017); en el cuadro siguiente se puede observar el esquema de afinación empleado en los instrumentos de cuerda que acompañan al pascola:

Tabla 3. Nombre de las tonalidades utilizadas en la afinación del violín y arpa

<i>Momento</i>	<i>Tonalidad</i>		
Atardecer hasta la medianoche	Sol mayor		
De la medianoche a la 1:00 am Afinación: Campanía o compañía	Do mayor		
De la 1:00 a. m. a las 4:00 a. m. Afinación: Arrullo de la víbora	La mayor (transportada)		
	<i>La afinación del violín se modifica, quedando de la siguiente manera.</i>		
	4	Sol	Mi
	3	Re	Do#
	2	La	La
1	Mi	Mi	
De las 4:00 a. m. a las 8:00 a. m. Afinación: Del amanecer	Re mayor		

Fuente: Elaboración propia con base en Olmos (1998, p. 125).

Descripción organológica del arpa y violín

El arpa (*aapa*)

Camacho (1998) menciona que no existen suficientes registros que demuestren la existencia de un instrumento semejante al arpa y el violín utilizados de manera previa a la llegada de los jesuitas; de hecho, no se sabe de la existencia de instrumentos cordófonos en general en las culturas precolombinas, salvo el discutido caso del arco musical que aún se ejecuta entre algunos grupos indígenas como coras y tepehuanos. Lo cierto es que el arpa llegó al nuevo continente proveniente de España por el Maese Pedro “el del arpa”, quien fuera mencionado por Bernal Díaz del Castillo (1496-1584).

Diversas fuentes documentales de la época virreinal destacan que el arpa tuvo una notable y prolongada presencia tanto en la vida musical como en la visión teológica de la Nueva España. A través de investigaciones iconográficas, se descubrió que existieron dos tipos de arpas diatónicas, que eran vigentes en la península ibérica en el siglo XVI, y que fueron introducidos por los europeos durante la conquista cultural; ambas versiones eran conocidas como “arpa chica” y “arpa grande” en el Virreinato, las cuales fueron adoptadas por distintos grupos étnicos e integrantes de diferentes clases sociales (Camacho, 2014).

A lo largo del Renacimiento y Barroco español proliferaron los tratados con el fin de educar y de establecer criterios sobre las teorías musicales, entre ellos se encuentra el libro *Luz y Norte musical para caminar por las cifras de la guitarra española y el arpa, tañer y cantar a compás por canto de órgano*, escrito por Lucas Ruiz de Ribayas y publicado en Madrid en 1677. Ruiz de Ribayas lo escribió después de un viaje que realizó al Nuevo Mundo para acompañar al virrey del Perú, Pedro Antonio Fernández de Castro, que era diestro en ejecutar la guitarra. En la actualidad, una copia del tratado se encuentra en el Museo de las Culturas de Oaxaca, ubicado en el interior del Exconvento de Santo Domingo de Don Juan (ver figura 11).

Figura 12. Arpa tradicional yaqui



Fuente: Fotografía de Cristian Salvador Islas Miranda, 2019. Origen: Centro Cultural Yo' o Joara, pueblo de Cócorit.

Su función es armonizar el movimiento melódico del violín, sin tener intervenciones como solista o con pasajes que impliquen virtuosismo en el instrumentista. Al igual que la técnica de ejecución del arpa occidental, la mano izquierda toca las notas del registro grave en octavas paralelas o alternadas (intervalos melódicos en octavas) siguiendo el pulso del número regulador de compás de 6/8 o 2/4 y la tónica de cada acorde, aunque, a veces, realiza pasajes en inversión del acorde como nota de paso.

En el son tradicional *Chepa Muchikawi* (ver figura 13) se observan ambas variaciones de ejecución del bajo en el arpa, porque el arpero inicia tocando octavas a tiempo y de manera posterior las octavas son alternadas: una nota por cuarto. Cabe destacar que estas variaciones son a gusto y habilidad del músico, no es una regla.

caciones de celular para tener una afinación más precisa y rápida. Las cuerdas, cuando se quieren reemplazar, se adquieren en Vícam, Guásimas o Ciudad Obregón.

En la siguiente imagen se observa la tesitura de un arpa tradicional, en este caso, afinada en sol mayor:

Figura 14. *Tesitura de un arpa tradicional*



Fuente: Elaboración propia.

En la actualidad, el arpa solo se emplea para acompañar los sones tradicionales de pascola (Olmos, 1998; Patrón, 2005); si no se cuenta con este instrumento, es remplazado por la guitarra comercial (ver figura 15). Tampoco se tiene identificado que se utilice en otros géneros o agrupaciones musicales.

Figura 15 . *Músicos de la Loma de Guamúchil, Pótam y Tórim acompañando a una pascola con violín y guitarras en lugar de arpa*



Fuente: Fotografía de Cristian Salvador Islas Miranda, 2018. Origen: Muestra cultural yaqui en el Centro Cultural Yo'ó Joara, pueblo de Cócorit.

Figura 16. *Ismael Castillo Rendón tocando el arpa*



Fuente: Fotografía de Cristian Salvador Islas Miranda, 2018. Origen: Centro Cultural Capitán Juan María Santeamea de Pótam.

Figura 17. *Músicos de la comunidad de Pótam*



Fuente: Fotografía de María Trinidad Ruiz Ruiz, 2014. Origen: Encuentro de pascolas y venados, en el Júpare, municipio de Huatabampo.

El violín (*laaben*)

El violín es uno de los instrumentos más aprovechados en la música tradicional de la comunidad yaqui, posible sobreviviente de la herencia jesuita. En ese sentido, el adiestramiento musical en los niños y jóvenes era clave como apoyo en la evangelización, tal como lo señala Pérez de Rivas (1985), al mencionar que tenían facilidad para el aprendizaje musical por lo que de manera inmediata, se procuraron maestros de canto para enseñarles los cantos religiosos, habilidad que desarrollaron con destreza hasta participar en las celebraciones de las fiestas a “[...] canto de órgano [portátil] y con otros instrumentos músicos, de bajones [aerófono de madera], sacabuches [trombón antiguo], chirimías [antecesor del oboe] y flautas [aerófonos de madera conocidas como flauta dulce], que en todo han salido diestros [...]” (Pérez de Rivas, 1985, p. 164). También se afirma que, entre estos instrumentos, además, se utilizó el arpa, violín y el *sena’aso*, que recuerda a la forma del sistro egipcio (Olmos, 2011).

Según el sistema de clasificación organológico creado en 1914 por Curt Sarch y Erich Von Hornbostel, el violín corresponde a la familia de los cordófonos compuestos de cuerda frotada (Pérez de Arce, 2013). Hoy en día es un instrumento de clase comercial, por lo tanto, es fácil adquirirlo en las tiendas de música, también son obtenidos por donaciones o comprados a través financiamientos recibidos de proyectos de intervención cultural como el Programa de Acciones Culturales Multilingües y Comunitarias (Islas & Osuna, 2020).

El uso principal es para acompañar los sones de pascola y matachines. También es empleado para interpretar música popular mexicana de mariachi o cumbia. La técnica de ejecución varía, mientras hay músicos que tocan de manera semejante a la técnica occidental (sobre el hombro); otros, colocan el botón del violín en el pecho y el codo flexionado hacia la pierna (ver figura 18). La afinación es igual a la temperada tipo occidental: primera cuerda en mi, segunda cuerda en la, tercer cuerda en re y la cuarta cuerda en sol. Las dos últimas varían en su afinación dependiendo de la hora de la fiesta, como se mencionó en la tabla 3.

Figura 18. *Músicos de Tórim (Violín) y Pótam (Arpa)*



Fuente: Fotografía de Cristian Salvador Islas Miranda, 2016. Origen: *Cuarto Encuentro de Venados y Pascolas Yaquis* en el pueblo de Pótam.

6. Análisis musical

El canario

Existen varias hipótesis referentes al origen del *Canario*, que es de las danzas más importantes al inicio de una festividad; al respecto, Martínez de la Rosa (2020) menciona que los

[...] “canarios” no son melodías provenientes de Europa, sino que “canario” significa “sin fuego”, o “sin luz”, ya que es una antigua deformación de la palabra *ca a'anáiyac*. En un diccionario mayo-español, la propuesta de escritura es: *caa – no*, negación, y *a'a náiyac – lo atizó*. [p. 8]

Sin embargo, Olmos (2003) señala que el canario yaqui forma parte del legado jesuita cuya forma musical e interpretativa tiene sus orígenes en el occidente, con el paso de los años, se ajustó al nuevo simbolismo novohispano,

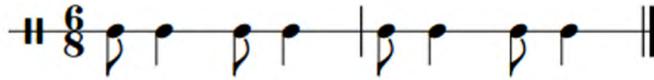
[...] al igual que las folías o las zarabandas, las piezas de canarios pertenecen a un género musical para la danza del mismo nombre, que, si bien se cultivó en los ambientes populares de Europa o América, al igual que la zarabanda, fue adoptada rápidamente por las clases aristócratas. Las piezas de canarios europeas se ejecutan en tiempo ternario de 3/8 o en sesquiáltera de 6/8, 3/4 como los canarios de Gaspar Sans. Este género 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. *El son del canario* en el noroeste es interpretado con arpa y violín como prelude para la fiesta y para la danza de pascola entre guarijíos, mayos y yaquis. Entre mayos y guarijíos, este son indica también el final de la fiesta. Para los yaquis existen varios tipos de canario; es posible escuchar el primer canario al inicio de la fiesta, luego se interpreta el segundo o el hermanito del canario. Una de las características de este es que hace un movimiento constante del primero al cuarto y quinto grado de una tonalidad, interpretado generalmente en la mayor. Al igual que el canario europeo, el son de canario indígena posee una intención dinámica. [Olmos, 2003, p. 59]

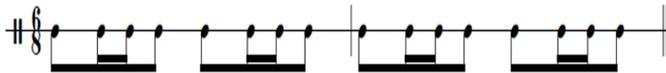
El canario yaqui, en efecto, conserva ciertas cualidades de su antecesor occidental, ya que era una danza inglesa (*country-dance*) donde los bailarines zapateaban y arrastraban los pies al ritmo de largas improvisaciones, produciendo un largo diálogo rítmico con músicos; actualmente el danzante de pascola acentúa el contrapunto rítmico improvisando con los sonidos de los capullos de la sarta de mariposas con pequeñas piedrecillas, enredadas en las pantorrillas, formando una atmósfera especial que despierta los ánimos para iniciar la fiesta (Olmos, 2003).

La tonalidad del *Canario* al iniciar la fiesta en sol mayor y tiene un número regulador de compás de 6/8, a diferencia de algunas contradanzas que están escritas en tiempo binario (2/4); su esquema estructural consta de dos períodos A y B que son repetidos a gusto del músico. Previa al tema A, se realiza una introducción-preparación de 3 a 7 compases de duración, donde el violín toca un intervalo armónico de sexta mayor en ostinato sobre la tónica. Los movimientos armónicos, que el arpa refuerza con arpeggios y acordes, se limitan solo a las cadencias entre tónica, supertónica, subdominante y dominante, manteniendo así la armonía tradicional clásica sin mayor complejidad contrapuntística, a diferencia de las composiciones polifónicas, dentro del estilo Barroco, que se compusieron en el Centro de México y el sur de América.

El *ostinato rítmico* que se muestra en la siguiente imagen es un motivo ejecutado por el arpero al momento de realizar la armonía con la mano derecha. Y en su variación utiliza el motivo rítmico 2 para realizar arpeggios.

Figura 19. *Motivo rítmico 1 para armonizar el canario*

Fuente: Elaboración propia.

Figura 20. *Motivo rítmico 2 para armonizar (con arpeggios) los canarios*

Fuente: Elaboración propia.

En la partitura del *Yoo Kanario 'n (Primer canario mayor)* se puede observar (tabla 3) que inicia con una preparación corta (seis compases) en tónica, para después exponer los temas correspondientes al periodo A, que se repetirán a gusto del músico; de manera posterior, se desarrolla un tema que contrasta al A, periodo B, que una vez expuesto, sólo se repite una vez para retomar la primer melodía omitiendo los intervalos armónicos y melódicos de la preparación. La característica de esta forma musical es usual en casi todos los sones tradicionales para violín y arpa así como su cadencia armónica. Las melodías se diversifican, pero sin extenderse al registro agudo del violín, lo que hace que suenen parecidos. También suele pasar que en lugar de repetir el periodo A, lo hacen con la frase correspondiente al periodo B. Lo anterior no obedece a una regla, sólo es extender el son para que el bailarín demuestre su destreza en los ritmos acentuados por los tenábaris.

Tabla 4. *Periodos y movimiento armónico del Primer Son del Canario Mayor*

<i>Tonalidad: Sol mayor</i>		
Núm. Regulador de compás: 6/8		
Introducción	Período A (se repite ad libitum)	Período B (se repite una vez)
6 compases	4 compases	10 compases
Movimiento armónico I	Movimiento armónico I-IV-I-V	Movimiento armónico I-IV-I-V-I-II-I-V

Fuente: Elaboración propia.

María Pónsula

Violín

A E9 Bm E A E

Harp

9 Bm E A E A Bm E

Vln.

Hrp.

16 E D E A

Vln.

Hrp.

Fuente: Elaboración propia.

7. Partituras

Para realizar las transcripciones musicales del presente documento, se utilizó como base el audio generado en el proyecto *Juya Ánia. Fuente inspiradora de la Danza del Venado*, coordinado por la licenciada María Trinidad Ruiz Ruiz y que fue financiado por el Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias (PACMyC); para esa grabación se contó con la participación de “danzantes de venado y pascola, cantadores de venado y músicos de la comunidad yaqui de Pótam, quienes representaron en su totalidad la fiesta dedicada a la Santísima Trinidad cuyo momento de celebración es una fecha movable efectuada entre junio y julio” (T. Ruiz, comunicación personal, 15 de junio de 2021). Para complementar, Buitimea (2023) indica que

La fiesta de la Santísima Trinidad se realiza dentro de la comunidad de Pótam, Sonora, y no se celebra en una fecha fija. Se mueve o rige de acuerdo al tiempo de la cuaresma, siendo la segunda en orden de importancia, hecha por fiesteros [amarres], sólo después de la Fiesta de San Juan; y qué decir la más gran e importante, como lo es la de la fiesta de la Virgen del Camino, que se realiza en la población de la Loma de Bácum. [p. 51]

Los sones tradicionales que se ejecutan en esta celebración son los mismos en cada pueblo, aunque hay algunos que se tocan en otros momentos como “cabo de año, fiestas de la pasión, novenario, fiestas patronales o

eventos culturales” (N. Rivera, comunicación personal, 31 de agosto de 2021). La interpretación del arpa estuvo a cargo de Ismael Castillo Álvarez (Pótam) y el violín por el promotor cultural y músico tradicional, Ismael Castillo Rendón.

Audio

Con el objetivo de facilitar el acceso a la música transcrita, especialmente para aquellas personas que no tienen conocimientos de solfeo, se grabaron en video algunas de las partituras que se presentan en esta edición. En ellos se podrá seguir la línea melódica y su base armónica mediante la reproducción con sonido MIDI, utilizando el software *MuseScore* (versión 3.6.2). Es importante señalar que los sonidos producidos por los tenábaris y los coyolis no fueron transcritos, ya que el ritmo depende completamente de la libre improvisación del danzante. El material audiovisual está disponible en el canal de *YouTube* titulado *Libro: Sones de Pascola*, o se puede acceder escaneando, con un celular, el código QR que se encuentra en la parte inferior del pentagrama.

Tonalidad en sol mayor: Inicio

Yoo Kanario ´n (Primer canario mayor)

Violín

Arpa

6

Vln.

Arp.

10

Vln.

Arp.

G

G

D

G

C

G

D

G

C

G

D

G

C

G

D

G

C

G

14

Vln.

Arp.

D7 G Am G D G D

14

15

16

17

18

19

Vln.

Arp.

G D G D

19

20

21

22

Kanario 'ta sailam (Hermano del canario)

Violin

Arpa

G

Vln.

Arp.

G D G D G D Fine G C

Vln.

Arp.

14 Am D D C D G

20 G C Am D G C Bm

Vln.

Arp.

26 Am G D.S.

Vln.

Arp.



Cuarto canario mayor

Violín

Arpa

G

Vln.

Arp.

6

G D7 G C G D7

Vln.

Arp.

11

G C G D7 G C G D7

1. G C 2. G D

17 G D G D G D G D G/A D G C D.S.

Vln.

Arp.



Contradanza

Violin

Arpa

Measures 1-10. Violin: G chord, repeat sign with G chord. Arpa: 3-measure rest, chords, triplet in right hand, steady bass line in left hand.

Vln.

Arp.

Measures 11-17. Violin: Chords C, D/A, D, C. Arpa: Steady eighth-note accompaniment in right hand, steady bass line in left hand.

Vln.

Arp.

Measures 18-24. Violin: Chords D, G, D, G, D/A, D. Arpa: Steady eighth-note accompaniment in right hand, steady bass line in left hand.

Musical score for Violin (Vln.) and Arpeggio (Arp.). The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It begins at measure 24. The Violin part features a melodic line with a triplet of eighth notes in the first measure, followed by quarter notes and a half note. The Arpeggio part provides harmonic support with a steady eighth-note accompaniment in the right hand and block chords in the left hand. Chord symbols C, D, G, and G are placed above the staff. The piece concludes with a double bar line and the instruction 'D.S.' (Da Capo).

Nota: No se pudo obtener el título del son.



Ania

Violín

Arpa

Vln.

Arp.

13 Vln.

Arp.

18

Vln.

Arp.

2.

G D G D G D

22

Vln.

Arp.

G D G

27

Vln.

Arp.

D.S.



Son del cardenal

Violín

Arpa

Measures 1-7. Violín: G chord, eighth notes, repeat sign, melodic phrase. Arpa: chords, steady bass line.

Vln.

Arp.

Measures 8-14. Vln.: D, C, D, G, Am, D chords. Arp.: harmonic accompaniment.

Vln.

Arp.

Measures 15-21. Vln.: C, D, G, G, D/A, D chords, first and second endings. Arp.: harmonic accompaniment.

21 G D.S.

Vln.

Arp.



23 D G D G D G C

Vln. 

Arp. 

30 C D G C D G D.S.

Vln. 

Arp. 



Huiivis (Pájaro huitlacoche)

Violín

Arpa

Cm

Violin: Treble clef, 6/8 time, key signature of two flats (C minor). Measures 1-6. Measure 2 has a 'Cm' chord symbol above it.

Arpa: Treble and Bass clefs, 6/8 time, key signature of two flats. Measures 1-6. Treble clef contains chords, bass clef contains bass notes.

Vln.

Arp.

7

Vln.: Treble clef, 6/8 time, key signature of two flats. Measures 7-12.

Arp.: Treble and Bass clefs, 6/8 time, key signature of two flats. Measures 7-12. Treble clef contains chords, bass clef contains bass notes.

Vln.

Arp.

13

1. 2.

Vln.: Treble clef, 6/8 time, key signature of two flats. Measures 13-18. First ending (1.) and second ending (2.) are indicated.

Arp.: Treble and Bass clefs, 6/8 time, key signature of two flats. Measures 13-18. Treble clef contains chords, bass clef contains bass notes.

19 B \flat A \flat G \flat m

Vln. 
Arp. 

Detailed description: This system covers measures 19 to 25. The violin part begins with a whole note C \flat in measure 19, followed by a half note D \flat in measure 20, and then a melodic line of eighth notes: E \flat , F \flat , G \flat , A \flat , B \flat , C \flat in measure 21. The arpeggio accompaniment consists of chords in the right hand and dyads in the left hand, all in a steady eighth-note rhythm.

26 C \flat m B \flat A \flat

Vln. 
Arp. 

Detailed description: This system covers measures 26 to 32. The violin part starts with a half note C \flat in measure 26, followed by a half note D \flat in measure 27, and then a melodic line of eighth notes: E \flat , F \flat , G \flat , A \flat , B \flat , C \flat in measure 28. The arpeggio accompaniment continues with chords in the right hand and dyads in the left hand.

33 G \flat m C \flat m

Vln. 
Arp. 

Detailed description: This system covers measures 33 to 38. The violin part begins with a half note G \flat in measure 33, followed by a half note A \flat in measure 34, and then a melodic line of eighth notes: B \flat , C \flat , D \flat , E \flat , F \flat , G \flat in measure 35. The arpeggio accompaniment continues with chords in the right hand and dyads in the left hand. The system ends with a double bar line and a 3/4 time signature change.

39 E \flat B \flat E \flat B \flat E \flat B \flat E \flat

Vln. 
Arp. 

Detailed description: This system covers measures 39 to 45. The violin part starts with a repeat sign in measure 39, followed by a melodic line of eighth notes: G \flat , A \flat , B \flat , C \flat , D \flat , E \flat in measure 40. The arpeggio accompaniment continues with chords in the right hand and dyads in the left hand. The system ends with a double bar line and a 3/4 time signature change.

The image shows a musical score for two instruments: Violin (Vln.) and Arpeggio (Arp.). The score is in B-flat major, indicated by two flats (Bb and F) in the key signature. The time signature is 6/8. The piece is marked with a tempo of 46. The score consists of three measures, with the first measure starting at measure 46. The Violin part (top staff) plays a single note, Bb, in the first measure, followed by a whole note in the second measure, and a whole note in the third measure. The Arpeggio part (bottom staff) plays a chord of Bb and F in the first measure, followed by a chord of Bb and F in the second measure, and a chord of Bb and F in the third measure. The score ends with a double bar line and a repeat sign. The tempo marking 'D.C.' is placed at the end of the score.

La versión del presente son de pascola corresponde al audio recuperado de una intervención musical como parte de las actividades culturales del XI Foro de las Misiones del Noroeste de México (Padilla, 2017).

Se agregó *El pájaro huitlacoche* porque es un son que “se toca antes de la medianoche y puede estar en cualquier fiesta o evento” (Y. Estrella, comunicación personal, 18 de enero de 2022). También llama la atención que tiene una estructura más extensa (A-A1-B) y a diferencia de otros sones, el tema principal se desarrolla en el relativo menor.

En el periodo B cambia el número regulador de compás, de 6/8 a 2/4, con una frase en el modo mayor de la armadura, contrastando con el carácter oscuro de la primera parte. Con relación a la tonalidad de la transcripción, se respetó la afinación utilizada por los músicos.

Tonalidad en do mayor: Afinación de compañía

Son de Pascola (medianoche)

Violín

Arpa

C

♩

F

Vln.

Arp.

7

G

C

Dm

G

F

C

I.

Vln.

Arp.

13

C

2.

Dm

G

F

C

Dm

19 G F G C C G/B G/A G G C/E

Vln.

Arp.

25 G C C D.S.

Vln.

Arp.

Nota: No se pudo obtener el título del son.



Son de Pascola (medianoche II)

The musical score is written for Violín and Arpa. It consists of three systems of music.

System 1: The Violín part begins with a C chord and a melodic line. The Arpa part provides a harmonic accompaniment with chords and bass notes. Chords C, %C, and F are indicated above the Violín staff.

System 2: The Violín part continues with a melodic line. The Arpa part continues with its accompaniment. Chords G, C, D, G, F, G, and C are indicated above the Violín staff.

System 3: The Violín part features a first ending (1.) and a second ending (2.), both leading to a double bar line. The Arpa part continues with its accompaniment. Chords C, D, G, C, D, G, D, C, and D.S. are indicated above the Violín staff.

Nota: No se pudo obtener el título del son.

Tonalidad en la mayor: Arrullo de la víbora

Bawis

Violín

Arpa

A

Violín

Arpa

Vln.

Arp.

7

A E A E A E A

Vln.

Arp.

Vln.

Arp.

13

E A E D E A

Vln.

Arp.

19 E D E A A E A

Vln.

Arp.

25 A E A

Vln.

Arp.



Sikpoutela

Violin

Arpa

A

♩ A E A E

Vln.

Arp.

7

A E A E A E A E A E

1. E

Vln.

Arp.

13

A/C E/B

A

D

19

Vln.

Arp.

25

Vln.

Arp.



Son de la codorniz

Violin

Arpa

A

%A

E

Vln.

Arp.

7

D

E/B

A

1.

Vln.

Arp.

13

2.

A

19 A E A E A E A E D.S.

Vln.

Arp.

Tonalidad en re mayor: Final

María Loreta

Violín

Arpa

8

Vln.

Arp.

16

Vln.

Arp.

D D Em A

G A D D Em A

G A D

Conclusiones

Sin lugar a dudas, la experiencia de elaborar este documento fue sumamente satisfactoria, ya que en su desarrollo se conoció a varias personas que proporcionaron información valiosa, lo que ayudó a responder las preguntas planteadas inicialmente. A partir de esto, se determinó que es posible conservar la esencia melódica de la interpretación empírica utilizando la gramática musical, dado que el sistema de afinación lo permite. Sin embargo, siempre existirán variaciones derivadas de las habilidades técnicas de los músicos, quienes a menudo emplean trinos o mordentes al tocar. Asimismo, se observó que la transcripción facilita un análisis objetivo de la forma musical, permitiendo contemplar el movimiento melódico y armónico para identificar frases, semifrases, cadencias, motivos, períodos y, en general, la estructura de los sones tradicionales.

Por último, mediante la música transcrita se pretende generar herramientas que garanticen la salvaguardia del patrimonio inmaterial, en este caso de la música tradicional; lo cual se considera de suma importancia porque las artes están en constante mutación y cambio, así como los dispositivos tecnológicos, cuyos archivos, si no son actualizados, corren el riesgo de perderse para siempre, como ha sucedido con los contenidos grabados en VHS o en casete que no fueron migrados a nuevos formatos. Es por eso que la partitura podría funcionar para que las notas musicales queden de una manera tangible y permanente en el papel (físico o digital). Esto me remonta a una conversación que tuve con el profesor Ismael Castillo Ren-

dón, quien, al ser cuestionado sobre cuántos sones tradicionales sabía tocar, respondió con gran orgullo y sin dudar que conocía más de 90 sones, transmitidos a través de diversas generaciones, incluyendo a su abuelo y su padre. Sin embargo, no tenía grabaciones en casetes o discos, ya que la mayoría estaban resguardados en su memoria. Lamentablemente, partió de este mundo en 2020, llevándose consigo esas valiosas enseñanzas musicales.

Para concluir, como se ha podido observar a lo largo del documento, lo compartido es sólo un pequeño grano de arena en la historiografía de la comunidad yaqui, que se espera enriquezca el conocimiento, y, sobre todo, suscite nuevas preguntas o proyectos para aquellas personas interesadas en desarrollar estrategias actualizadas de difusión o preservación de la producción cultural de las comunidades indígenas de Sonora.

Referencias

- Acosta, G. (2002). *Yaquis de Sonora. Proyecto Perfiles Indígenas de México* (Documento de trabajo). Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social. <https://www.aacademica.org/salomon.nahmad.sitton/75.pdf>
- Almada, I. (2010). *Sonora: Historia breve*. Fondo de Cultura Económica. México.
- Atlas de los Pueblos Indígenas de México (2020). *Yaqui-Lengua*. Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas. <https://atlas.inpi.gob.mx/yaquis-lengua/>
- Brom, J. (2020). *Esbozo de Historia de México*. Grijalbo.
- Buitimea, T. (2023). *Los yaquis y sus fiestas*. Hermano Mayor.
- Camacho, E. (2014). El método iconográfico en el estudio del arpa en la Nueva España. *Cuadernos de Iconografía Musical*, 1(1), 105-124. <http://www.cuadernos-iconografiamusical.fam.unam.mx/index.php/CIM/article/view/10/0>
- Camacho, G. (1998). *El arpa en el México colonial, entre lo sacro y lo secular*. XXI International Congress, Latin American Studies Association. Chicago, Estados Unidos. <http://www.laguitarra-blog.com/wp-content/uploads/2012/03/arpa-en-el-mejico-colonial.pdf>. <https://lasaweb.org/es/lasa2024/past-congresses/>
- García, S. (2009). *Danzas, Poemas, Cuentos y Canciones Yáakis*. ISC.
- González, A. (s. f.). *Historia Universal: Pueblo Yaqui*. <http://www.historiacultural.com/2014/10/pueblo-cultura-yaqui.html>
- Gouy-Gilbert, C. (1985). *Una resistencia india. Los yaquis*. Centro de estudios mexicanos y centroamericanos.
- INAH (2015). *La danza de los pascolas y el venado, elemento identitario del Norte de México*. <https://produccionespasionporladanza.wordpress.com/2015/10/07/la-danza-de-los-pascolas-y-el-venado-elemento-identitario-del-norte-de-mexico/>
- Islas, C. y Osuna, B. (2020). Los Centros de Cultura Popular e Indígena Yaqui desde la perspectiva de sus Promotores Culturales. *Arte entre paréntesis*, 2448-5950, 11, 2020, pp. 6-11. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7933564>
- Martínez de la Rosa, A. (2020). Los pascolas del monte. Hombres-animales según el

- mito del arpa en el noroeste de México. *Pangeas*, 2, 5-16. https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/110932/1/Pangeas_2020_2_01.pdf
- Moctezuma J. (2013). *Los pueblos indígenas del noroeste. Atlas etnográfico*. Instituto Sonorense de Cultura. Sonora, México.
- (2023a). Los pascolas. Origen, significado y difusión. En J. Moctezuma (Coord.), *Los danzantes de pascola: un grupo ritual del noroeste de México* (pp. 21-36). INAH, ISC.
- (2023b). Danzas, juego y bromas. Los pascolas y el venado de los yaquis. En J. Moctezuma (Coord.), *Los danzantes de pascola: un grupo ritual del noroeste de México* (pp. 129-148). INAH, ISC.
- Montané, J. (1999). *La expulsión de los jesuitas de Sonora*. Editorial: Contrapunto 14. Hermosillo, Sonora.
- Muñoz, M. (2011). Yoeme/Yaqui. En T. Castro (Coord.), *Etnias de Sonora* (pp. 127-144). Mora-Cantúa Editores.
- Olmos, M. (1998). *El sabio de la fiesta. Música y mitología en la región cahita-tarahumara*. Conaculta.
- (2003). La etnomusicología y el noroeste de México. *Desacatos*, (12), 45-61. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1607-050X2003000200004
- (2011). *El chivo encantado. La estética del arte indígena en el noroeste de México*. Fondo Editorial para la Cultura y las Artes.
- (2012). *Músicas migrantes: la movilidad artística en la era global*. COLEF.
- (2016). Cambios y mutaciones de la música yoreme yaqui. En M. Olmos (Coord.), *Música Indígena y contemporaneidad: Nuevas facetas de la música en las sociedades tradicionales* (pp. 137-161). Colegio de la Frontera Norte.
- (2023). Origen, estética y simbolismo del pascola. En J. Moctezuma (Coord.), *Los danzantes de pascola: un grupo ritual del noroeste de México* (pp. 37-58). INAH, ISC.
- Ortega, V. y Grave, L. (2022). *Todas las poblaciones recias están hacia la mar. La Ruta de Guzmán: De Culiacán a Nebame*. Ediciones del Sindicato Nacional de Profesores de Investigación Científica y Docencia del Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Padilla, R. (27 de junio de 2009). *La virgen del camino y la matanza en Bácum*. Pasado Participio. <http://pasadoparticipio.blogspot.com/2009/06/la-virgen-del-camino-y-la-matanza-de.html>
- Patrón, G. (2005). *Danzas yoremes*. Editorial Agrupación para las Bellas Artes, A. C.
- Pérez de Arce, J. y Gili, F. (2013). Clasificación Sachs-Hornbostel de instrumentos musicales: una revisión y aplicación desde la perspectiva americana. *Revista Musical Chilena*, 67(219), 42-80. <https://scielo.conicyt.cl/pdf/rmusic/v67n219/art03.pdf>
- Pérez de Rivas, A. (1985). *Páginas para la Historia. Triunfos de Nuestra Santa Fe. Libro II*. Gobierno del Estado de Sonora.
- Portillo, L. (3 de octubre de 2014). *Pueblo yaqui*. Historia Cultural. Historia de los pueblos. <https://www.historiacultural.com/2014/10/pueblo-cultura-yaqui.html>
- Rico, C. (2009). La Contradanza en España en el siglo XVIII: Ferriol y Boxerau, Minguet

- Eyrol y los Bailes Públicos. <http://anuariomusical.revistas.csic.es/index.php/anuariomusical/article/viewFile/43/42>
- Ruiz, T. (2004a). Fiestas tradicionales yaquis. Elemento fortalecedor de la identidad. *Las Fiestas tradicionales y populares en sonora*. XIV Simposio de la Sociedad Sonorense de Historia, A. C. Universidad de Sonora, Hermosillo, Sonora.
- (2004b). *Identidad étnica de Sonora*. Agrupación para las Bellas Artes, A. C.
- (2023). Experiencia compartidas. Pascolas y venados yaquis en los encuentros organizados por los promotores de culturas populares. En J. Moctezuma (Coord.), *Los danzantes de pascola: un grupo ritual del noroeste de México* (pp. 149-168). INAH, ISC.
- Soto, R. (2010). *La tribu yaqui*. Editorial Desierto.
- Spicer, E. (1994). *Los yaquis: Historia de una cultura*. Universidad Autónoma de México.
- Turner, J. (1984). *México bárbaro*. Editores Mexicanos Unidos. <http://www.memoriapoliticademexico.org/Textos/5RepDictadura/IM/1910vmb.pdf>
- Unesco (2003). *El texto de la Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial*, Unesco. <https://ich.unesco.org/es/convenci%C3%B3n>
- Varela, L. (1986). *La música en la vida de los Yaquis*. Gobierno del Estado de Sonora.
- Velasco, J. (2015). Autonomía y territorialidad entre los yaquis de Sonora, México. *Diario de campo*, 8, 32-40. <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/diariodecampo/article/view/7425/8266>

Sobre el autor

Cristian Salvador Islas Miranda

Es profesor-investigador de tiempo completo con perfil Prodep adscrito al Departamento de Sociocultural del Instituto Tecnológico de Sonora (ITSON). Es egresado del Centro de Educación Artística del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. Estudió la Licenciatura en Artes de la Universidad de Sonora. Es maestro en Educación por la Universidad Pedagógica Nacional, doctor en Educación por el Instituto Pedagógico de Posgrado de Sonora, y ha cursado diplomados en Dirección Coral, Historia del Arte y Gestión Cultural.

Además, es miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI) del Conacyt, de la Comisión de Pares Académicos como Evaluador de los Comités Interinstitucionales para la Evaluación de la Educación Superior (CIEES) y la Sociedad Sonorense de Historia. Integrante del Cuerpo Académico “Gestión Cultural, Arte y Ocio” (ITSON-CA-53) y Coordinador de la Licenciatura en Educación Artística y Gestión Cultural. Director musical del ensamble instrumental Intermezzo, grupo representativo del ITSON. Ha formado parte del Consejo Editorial de las revistas de divulgación científica: “La Sociedad Académica” (ISSN 2007-2562) del Instituto Tecnológico de Sonora y “Gestión y Desarrollo Libre” de la Universidad Libre (Colombia).

Sus líneas de estudio son la educación artística, el patrimonio cultural regional, la historia y teoría de las artes escénicas en Sonora. Es autor de diversos artículos, ponencias, conferencias, capítulos de libros, el folleto de divulgación *Sones para la danza de pascola* (2017), apoyada por el Programa de Desarrollo Cultural Muni-

cial (PDCM) y *Sones de Pascola: transcripción de la música para violín y arpa de la comunidad yaqui* (2022), financiada por el Programa de Acciones Culturales Multilingües y Comunitarias (PACMyC). Es autor del libro *Canto a Sonora: vida y obra del compositor José Sosa Chávez* (2022), primer estudio biográfico y de clasificación de obra financiado por el Instituto Tecnológico de Sonora y el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca) de la Secretaría de Cultura a través del Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales. También participó como Coordinador de los libros *Bienestar físico, psicológico y desarrollo del arte en ambientes universitarios* (2023), y *Arte y Educación: herramientas para la acción pedagógica* (2024) ambas publicaciones editadas por Cromberger Editores e Impresores. Actualmente realiza la investigación musicológica *La Música Popular Yaqui* apoyado por el Programa de Acciones Culturales Multilingües y Comunitarias (PACMyC) y forma parte del Consejo Estatal para el Fomento de la Lectura y el Libro del Estado de Sonora perteniente a la Secretaría de Educación y Cultura (SEC).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9973-3153>

GOOGLE SCHOLAR: <https://scholar.google.com.mx/citations?user=IMO5ZxAAAAAJ&hl=es>

RESEARCHGATE: <https://www.researchgate.net/profile/Cristian-Islands-Miranda>

ACADEMIA: <https://itson.academia.edu/CristianSalvadorIslasMiranda>

Sones de Pascola. Transcripción de la música para violín y arpa de la comunidad yaqui de Cristian Salvador Islas Miranda publicado por Ediciones Comunicación Científica, S. A. de C. V., se terminó de imprimir en marzo de 2025, Litográfica Ingramex, S. A. de C. V., Centeno 162-1, Granjas Esmeralda, 09810, Ciudad de México. El tiraje fue de 25 ejemplares impresos y en versión digital para acceso abierto en los formatos PDF, EPUB y HTML.

¿Cómo se escucharían los sones para violín y arpa yaqui si se transcribieran en partitura? ¿Cómo se verían esas notas ancestrales plasmadas en el pentagrama? ¿Conservarían su esencia musical? ¿Podría ser una herramienta para preservar la música tradicional que se ha transmitido de generación en generación mediante la enseñanza por imitación desde hace muchos años?

La búsqueda de respuesta a esas interrogantes dio origen al estudio que ahora tiene en sus manos, mismo que se desarrolla a través de diferentes apartados donde la música es el eje central de la narrativa. Inicia con una breve reseña histórica partiendo de la llegada de los jesuitas al noroeste de México, porque a ellos se debe la herencia del lenguaje musical con sus modos eclesiásticos e instrumentos musicales que eran utilizados para evangelizar. Se aborda, también, el significado de la indumentaria del pascola yaqui y su importancia dentro de la cosmovisión *yoeme*. Se realiza un análisis de la música ritual, en particular, de los sones tradicionales; una descripción organológica de los instrumentos musicales para conocer las características de los cordófonos e idiófonos empleados en esta danza. Se concluye con los ejemplos de su transcripción en partitura y la opción de escucharlos en una plataforma *streaming*, como apoyo para aquellas personas que no estén relacionadas con la gramática musical para que, de esta manera, sea más sencillo leer y escuchar la música para cuerdas de la comunidad yaqui que forma parte de la riqueza cultural sonoreense.



Cristian Salvador Islas Miranda es Doctor en Educación por el Instituto Pedagógico de Posgrado de Sonora. Profesor investigador de Tiempo Completo con Perfil PRODEP adscrito al Departamento de Sociocultural del Instituto Tecnológico de Sonora (ITSON). Miembro del SNII del SECIHTI. Ha cursado diplomados en Dirección Coral, Historia del Arte y Gestión Cultural.



Dimensions

RENIECYT
Registro Nacional de Instituciones
y Empresas Científicas y Tecnológica
2000922



Google
Scholar



turnitin

OPEN ACCESS



DOI.ORG/10.52501/CC.272



COMUNICACIÓN
CIENTÍFICA PUBLICACIONES
ARBITRADAS

HUMANIDADES, SOCIALES Y CIENCIAS
www.comunicacion-cientifica.com

ISBN-13: 978-607-2628-37-3



9 786072 628373