

## **Los pascolas del monte. Hombres-animales según el mito del arpa en el noroeste de México**

**The pascolas of the mountain. Men-  
animals according to the myth of the harp  
in northwestern Mexico**

Alejandro Martínez de la Rosa  
*Universidad de Guanajuato (Campus León)*  
*México*

[De\\_la\\_rosaalejandro@hotmail.com](mailto:De_la_rosaalejandro@hotmail.com)

Cómo citar este artículo:

MARTÍNEZ DE LA ROSA, A. (2019). "Los pascolas del monte. Hombres-animales según el mito del arpa en el noroeste de México", *Pangeas. Revista Interdisciplinaria de Ecocrítica*, 2, pp. 5-16.  
<https://doi.org/10.14198/pangeas2020.2.01>

### **RESUMEN**

Entre algunos grupos indígenas del noroeste de México se comparte, además de la lengua de raíz yutoazteca, la tradición de bailar pascola y venado. Dentro de la tradición dancístico-musical de los yoremem (mayos) de Sinaloa y Sonora hay dos momentos distintos en la danza de pascola, uno en el que son acompañados musicalmente con flauta y tambor y otro en el cual son acompañados con arpa y dos violines. Al terminar, se interpreta la danza del venado. En el presente artículo se cita un mito del arpa que acompaña musicalmente a la danza de los pascolas para determinar, a partir de los resultados en trabajo de campo en Sinaloa y Sonora, México, y de un análisis narrativo

comparado, la relación de significados profundos de estos personajes danzantes los cuales veneran la naturaleza en un momento anterior al proceso de humanización.

**Palabras clave:** Danza, pascola, instrumentos musicales, mitos de creación, cosmovisión mesoamericana.

### **ABSTRACT**

Among the indigenous groups of northwestern Mexico, in addition to the Yutoaztec root language, the tradition of dancing pascola and deer is shared. Within the dance-musical tradition of the Yoremem (Mayos) of Sinaloa and Sonora there are two distinct moments in the dance of Pascola, one in which they are accompanied musically with flute and drum and another in which they are accompanied with harp and two violins. When finished, the dance of the deer is interspersed. In this article I will quote a myth of the harp that accompanies musically the dance of the pascolas to determine, from the results in field work in Sinaloa and Sonora, Mexico, and from a comparative narrative analysis, the relation of deep meanings of these dancing characters who revere nature at a time prior to the process of humanization.

**Keywords:** Dance, pascola, musical instruments, myths of creation, mesoamerican worldview



Este trabajo se publica bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional (CC BY 4.0):  
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es> ES

Si bien la danza de pascola es conocida como parte de las tradiciones dancístico-musicales del Noroeste mexicano, hasta hace pocos años no se tenía una interpretación general de los rituales paralelos a la veneración católica en estricto sentido. Por ende, en este trabajo se busca describir e interpretar simbólicamente la representación dancística de la danza de pascola y proponer un contexto más amplio para entenderla más allá de un horizonte meramente lúdico o como desviación de un catolicismo popular, pues suele considerarse una danza donde el mal, representado por diablos llamados pascolas, se vence para catequizar a los indígenas herejes.

Basados en el trabajo de campo realizado durante seis viajes a la región, acompañando al músico, danzante, y experto en la tradición ritual yoreme, Bernardo Esquer, “*ma’aso güero*”, como lo conocen aún las autoridades y los viejos fiesteros, se ofrece una interpretación basada en un análisis comparado. De tal serie de viajes de campo, tres fueron durante la Semana Mayor, donde se registraron fragmentos de la celebración en varias poblaciones tanto del estado de Sonora como de Sinaloa. Del lado de Sinaloa he registrado la celebración en Los Ángeles de El Triunfo, en La Playa de Ocoroni (dos ocasiones), en San Miguel Zapotitlán (dos ocasiones), en Mochicahui y en Tehueco, mientras en Sonora hice registro en Masiaca, en San Pedro viejo y en Guayparín (dos ocasiones). Además de estos viajes específicos, se tuvo la oportunidad de grabar tres celebraciones fuera de Semana Santa: en la fiesta de aniversario de la radio indígena de Etchojoa, Sonora (dos ocasiones) y en Las Culebras, Sinaloa.

La información recabada se pudo contrastar con otros estudios importantes como el de Sánchez Pichardo (2011) realizado en la población de Nabobaxia, Sonora, los libros a nivel regional de Olmos Aguilera (1998, 2005, 2011); y también se revisaron rasgos

afines con los yoemem, en el trabajo de Olavarría (2003), y en trabajo de campo en Etchojoa, Sonora, pues allí, en la fiesta de aniversario de la radio “La voz de los Tres Ríos”, se dan cita tanto yoemem, yoemem y guarijíos a los cuales he podido observar en dos ocasiones.

Cabe mencionar que los pascolas son danzantes que representan a los animales del monte como los seres primigenios, pues el término pascola, o *pajcola* como lo transcribe Pablo César Sánchez, además de tener máscara de animal, ya sea de chivo, de borrego, de perro, mantiene mientras baila una postura encorvada, y la misma máscara lleva cejas y barbas blancas, como de un anciano, por lo que la raíz *pajko*= “fiesta” y *o’ola* u *o’ora*= “viejo” implica a estos personajes como los *viejos de la fiesta* o las *fiestas viejas o antiguas* (Sánchez, 2011: 35)<sup>1</sup>.

Con lo anterior ubicamos a los pascolas con el mundo de la naturaleza, pero también con la imagen del viejo. Sánchez ubica en la manera de bailar del pascola su representación quinética: “La postura que adopta con los instrumentos de cuerda es más encorvada, pues está bailando el hombre como si fuera un viejo o un anciano, el *o’ola*”, y además, cuando inicia el ritual el *pajcola* mayor “se apoya en el carrizo sosteniéndolo como si fuera un bastón y hace los movimientos con dificultad, como si apenas pudiese caminar, como un anciano” (2011: 73, 109).

---

<sup>1</sup> Según el diccionario Mayo-castellano, *ó’ola* u *ó’ora* significa anciano, viejo (Collard, 1984: 6, 110, 171) y *pajco*, efectivamente, significa fiesta, y *pajcó’ora*, pascola (*Ibid.*: 46, 79, 171).

Imagen 1: Parada de cantavenados y pascoleros en el Konti. La playa de Ocoroni, Sinaloa. (Abril de 2015).



Copyright de la imagen © A. Martínez de la Rosa.

Bernardo Esquer ha contado el significado que tiene el arpa en el ritual yoreme, específicamente relacionado con los pascolas. El lugar donde se lleva a cabo la fiesta es en una enramada, o coloquialmente llamada ramadón, que en el pasado era una estructura rectangular de aproximadamente 15 metros de largo por 10 de ancho, la cual está hecha con unos troncos delgados de madera, llamados horcones. De tal estructura se rodean con alambre para de allí colgar ramas de álamo. En palabras de Bernardo Esquer: “En el ceremonial de la fiesta hay una enramada que figura un bosque, tiene ramitas colgantes y banderitas y florecitas; asemejan un bosque florido, el bosque de *juiya annia*, de *sewa annia*; *sewa annia* es donde nacen todas las flores”. Además de este bosque representado con ramas y flores, los músicos y danzantes llevan una flor asida al cabello o al sombrero: “La flor que tú dices de los sombreros es el distintivo para entrar en el mundo de *juiya annia* que da las flores. *Juiya annia* es el bosque y en el bosque se dan las flores, se dan los animales, se da todo. La vida nace en el bosque según la filosofía y la religiosidad antigua. Entonces la flor es el distintivo para entrar al ceremonial”. No hay otras personas que tengan flores, pues los fiesteros, quienes organizan la celebración, llevan listones de colores, y ese es su distintivo como personas

principales. En cambio, músicos y danzantes son llamados oficios, pues tienen un conocimiento específico, vedado a otras personas.

Una característica distintiva entre pascolas, que representan a los animales del monte, con el venado, es que “pascolas y músicos son de flor roja, son de las flores del mundo, del mundo de color y las flores del canta venado y del venado son flores blancas porque son las flores del color que el animal come más”. El blanco también tiene connotaciones de pureza porque el venado es visto como un animal noble, y es allí donde actúan tales personajes.

Y en la enramada que te digo, que es de ramitas colgantes, ahí es especial para los danzantes. Ellos van a danzar como lo hacían en la época prehispánica, en un llano, en el bosque, *pasko'ota* es la enramada. Es la iglesia vieja de ramas. Entonces ahí danzan toda la noche, los danzantes, los músicos, los cantadores, los cantores, pero como un tributo a la madre naturaleza, con la adopción del tributo cristiano que va entreverado. [...]

Entonces cuando nos impusieron los santos, nos dijeron que María Santísima, la madre de Cristo, era *juiya annia*; por eso a los santos yoremes les tenemos que llenar de flores. [...] Y que el Cristo barbado era *itom axai'ola*, el dios antiguo, como el de los mexicas, el dios viejo. [...]

Esta relación articulada del mundo prehispánico y el mundo católico no necesariamente está exenta de fricciones entre el párroco de la iglesia y los fiesteros tradicionales, quienes promueven que sus espacios (iglesia y enramada, respectivamente) son los fundamentales. Pero una vez que las imágenes de bulto o cuadros de santos, cristos y vírgenes se llevan de la capilla a la enramada, inicia una pieza musical llamada “canario”, que no tiene que ver con alguna melodía canaria. Don Bernardo Esquer da por sentado 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*<sup>2</sup>. En un diccionario mayo-español, la propuesta de escritura es: *caa* – no, negación, y *a’a náiyac* – lo atizó (Collard, 1984: 11, 126, 167). Desde este aspecto interpretativo, *ca’a náiyac* no debe ser entendido como un verbo sino como un sustantivo: “sin fuego”, “donde no se ha atizado o encendido el fuego aún”, y por ende, en un nivel simbólico, “donde no se ha alumbrado”, “donde no hay luz”, “donde no hay calor”, en fin, en la oscuridad de las Tinieblas. Esta definición ya había sido referida en una monografía de Tehueco, Sinaloa:

“Canario” significa en cayta “que no tiene fuego” (Información de D. Mario [uno de los dirigentes del “Consejo de Músicos Tradicionales Yoreme”]) [...]: todos los danzantes en fila, tomándose las manos, recorren la enramada en movimiento de “farándula”, deteniéndose finalmente junto a la bandera con la cruz; ahí cada uno se persigna, en una breve oración silenciosa. Después empiezan a danzar... generando una energía vibrante y hermosa que anima y alegra los corazones. Se prendió un “fuego” que es “fiesta”. Al final de la fiesta ese “fuego” se recoge silenciosamente en los corazones, apagándose externamente hasta la fiesta siguiente (Quintero, Azebedo y López, 1998: 69).

Con tal definición, la representación dancística muestra otro sentido, que empata con el cierre de la gloria católico, de las tinieblas, viene la luz, el calor, el fuego.

Ya trayendo los santos ya empieza el *ka’anaria*; el *ka’anaria* es cuando los pascolas entran al mundo de la *juiya annia* a hacer sus pregones, a detallar cómo la

<sup>2</sup> La forma de escribirlo es propuesta mía para fundamentar la relación, diferente a la forma usual en que se ha escrito en lengua yoreme al son que inicia la fiesta: *ka’nariak*.

vida de los yoremes fue en la antigüedad. Nada de cuestión religiosa. Ellos hablan de que, cómo los hombres viven y cómo era en el ceremonial, cómo fueron los primeros hombres que hicieron la fiesta, quiénes fueron los primeros danzantes; todo eso detallan aunque no conozcan los nombres pero hacen la alusión a los músicos y a los danzantes que fueron los primeros. Porque en la fiesta de *ka’anaria*, el *ka’anaria* es el hombre que no hizo fuego; cuando se murieron los fiesteros, en una cocina de los fiesteros no tenía luz, entonces sin luz quiere decir *ka’anaria*: sin alumbramiento, sin atizar, una cocina que está oscureta. Entonces el primer son está dedicado a los hombres que murieron en la primer fiesta en la antigüedad. [...] Canario es un pajarito de las Islas Canarias, pero no tiene relación con esto porque este es *ka’anaria*: que no atizó; *naria*, *naiyan*, *naria* es hacer fuego, entonces *ka’anaria* que no atizó. [...] Entonces esa enramada significa *ka’anaria*: no tiene luz. [...]

Aquí es importante que se remita a los primeros hombres, a los antepasados, por lo cual la representación ofrece un doble significado, de las tinieblas por la muerte de Cristo, se suman las tinieblas del pasado prehispánico de la creación, donde aparecen los antepasados representados en estos animales del monte, por lo cual la naturaleza es el origen de donde nace la civilización. Es clara la referencia al mundo vegetal en el relato, “*juiya annia*”, que se traduce literalmente *juyya* – planta, árbol y *ania* – mundo (Collard y Scott, 1984: 10, 71, 83), además del palo podrido que regala el mundo vegetal a los pascolas, *cutta* – madero, madera, palo, leña y *moera* – podrido (*ibid.*: 60, 64, 77, 84), que es una manera de llamarle al arpa (Sánchez, 2011: 76). También la participación de los animales es fundamental para identificar el otro mundo de la naturaleza, el mundo animal, e incluso los mismos músicos y su propia

vestimenta pueden ser vistos también como animales:

Llegaron dos animales, dos culebras negras, *babatuko* que le dicen; llegaron y se le enrollaron en los pies, se le fueron subiendo y se le enrollaron hasta la cintura. Éstas son las fajas negras que traen los pascolas. Ya después volvieron a llegar otras dos culebras de víbora de cascabel, se le enrollaron en los pies, que vienen formando los *ténabaris* (Sánchez, 2011: 135).

Es decir, estos animales del monte humanizados llevan en su propia vestimenta a otros animales viejos.

Entonces ya cuando entran y les dan tres vueltas [a los pascolas] es para hacer el recorrer, como si anduvieran en el bosque muy grande. Ese recorrido de las tres vueltas es para hacer un recorrido como en todo el bosque, bosque de cactáceas espinosas y de todo. [...] El *alawasin yowe* es el que los mete. Entonces ya los mete, quemar la pólvora, y ya los introduce en el arpa, [...] y ya metidos en el arpa allí hacen alusión a todos, la plegaria va dedicada a los primeros hombres, a los primeros músicos, cuando hicieron la primera fiesta, el motivo de la fiesta de ese día y ya. [...]

Aquí es importante resaltar el uso de cohetes, el “quemar pólvora”, porque es la representación del fuego, es decir, cuando van entrando los animales del monte a la enramada y encuentran el arpa, comienzan a salir de ese mundo vegetal.

Y después dan gracias y ya quedan como iluminados, como gente que ya anda de veras en el bosque buscando alimento. [...] Entonces allí en el *ka'anaria* viene cómo los hombres sacan las ratas para comer, las iguanas para comer y la miel para comer del árbol ese; pues ya no es arpa, es un árbol que tiene hoyos, y allí hay que sacar. Entonces hay un momento donde los pascolas dicen:

–Hay que tapar los hoyos de una vez porque los que vienen atrás buscando miel se van a venir a robar esta miel que nosotros tenemos.

Y la tapan, tapan los hoyos del arpa con las manos, en señal que están tapando para los que vienen allá no vean que allí hay alimento, y se vayan para otra parte. Porque los que vienen atrás buscando comida pueden robarse esa. [...]

Incluso este último detalle implica ya una envidia no animal, sino de un personaje que reflexiona y no desea que otros le roben lo que él ha encontrado.

Entonces ya adentro quedan muchos animalitos y quedan muchas colmenas, porque está muy grande el arpa. Del hoyo de en medio para arriba es pura miel, pura colmena, pencas; y de ahí para acá del hoyo de en medio hacia el hoyo pequeño ‘tan las iguanas, muchas iguanas; y del hoyo pa’ca, lo gordo, donde está la parte gorda del arpa ahí están todas las ratas, pero son muchas, son muchas y no se..., nada más van a sacar las que se van a comer. [...]

Después de que sacan los alimentos de ahí, marcan el rumbo, pero como es de juego, dan rumbos que no son. [...] Ya que pasa eso, marcan los pedacitos en el monte donde van a sembrar, porque dicen que ya está queriendo llover. En lo que duraron ahí, sacando los animales, se les vino la lluvia [...].

Este punto es importante, porque comienzan a repartirse el terreno, se dividen el mundo, se sienten dueños del monte.

–¿Qué van a sembrar?

Pues siembran pura cosa que no sirve. Siembran pitahayas, siembran tunas, siembran cosas que no sirven, es lo que siembran ahí pues de juego. Dicen que van a sembrar, este..., que van a sembrar cacahuete, que van a sembrar tortillas, y

que van a sembrar... cosas de mentiras pues, para que la gente se ría. [...] Ya siembran y entonces ya despiertan.

Esta siembra por parte de los animales antes miembros de la naturaleza, es la actividad que simbólicamente los presenta como seres humanos. Ya no son parte de la naturaleza, ya la dominan.

Cuando despiertan ya empiezan a bailar el hijo del Canario y el nieto y los cuatro Canarios posteriores: *aso'alam*, y ya despiertan del mundo y ya cuando despiertan del mundo se quitan la máscara, y ya son humanos, pero mientras que dura todo ese juego ellos están metidos en el mundo natural. [...]

Por último, Bernardo Esquer hace mención de las piezas musicales sin letra que se suceden una a otra. Pasando estas melodías, los pascolas vuelven a ser humanos, pues la máscara es la que les da el halo de animalidad primigenia, y los presentes como a los antepasados de la cultura yoreme.

Imagen 2: El pascola yowe introduce la vara en el arpa. Las Culebras, Sinaloa. (Diciembre de 2013).



Copyright de la imagen © A. Martínez de la Rosa.

En el texto publicado en Estados Unidos por la investigadora de la Universidad de Vanderbilt en Nashville, Tennessee, Helena Simonett y reeditado en Sinaloa (Esquer,

2012), hay algunas precisiones importantes, descritas por el mismo Bernardo Esquer:

Al inicio de la fiesta entran a la enramada los pascolas arrastrados por el alaguasin, un palito en manos del pascola mayor; dan volta siguiendo al alaguasin que les está guiando al mundo del monte y que los está entregando al arpa.

Los hombres cazadores traían sus arcos, sus flechas, sus lanzas y su funda para las flechas y también traían su honda de tirar piedras. Estos tenían hambre.

Los hombres cazadores salían a buscar comida en el monte; llegaron y pedían al dios del monte, que es el señor de la naturaleza *juiya annia*, que les diera comida; que les diera permiso para matar a los animales.

Y el señor *juiya annia* les daba un árbol podrido que tenía muchos hoyos en donde vivían bastantes animales. Cuando ellos llegaban al árbol podrido que les había regalado el señor *juiya annia*, cortaron un palito y lo metían en el hoyo más grande para ver qué había adentro.

Y el mayor les dice a sus hermanos que pensaban qué había ahí.

Y el hermano de la derecha contesta: “¡Ah! Hermano. Yo sé quien vive aquí adentro”.

“Hermano, aquí viven las ratas, primero tenemos que meter el palito para saber cuántas ratas hay adentro”.

Dentro del hoyo sí vivían las ratas del monte: la rata abuelita, las ratas tías, sus madrinas y sus entenadas y todas las ratitas chiquititas llorando abajo.

Las ratas muy asustadas se defendieron, modiando el palito y orinaron.

Cuando los hombres cazadores retiraron el palito contaron las mordidas y olieron la orina. Ya sabían cuántas ratas había adentro del hoyo.

Antes de meter el palito en la parte superior del hoyo grande les vuelve a preguntar qué piensan que pueda haber ahí. A sus compañeros dijo el cazador

mayor: “Ahora vamos a ver qué hay más arriba”.

Y dijeron todos que ahí en esa parte del palo vivían las iguanas de vestido pinto y de cola rasposa.

Al meter el palito, las iguanas lo muerden y lo dejan rasposo con unos surcos rasgados. “¡Ah, estas son iguanas! Y está su tía, su madrina, su hermana, su bisabuela y su tatarabuela – están encimadas unas sobre otras”.

Antes de pasar a buscar en los hoyos chiquitos del árbol podrido les vuelve a preguntar que si qué piensan que hay ahí. Y contestan uno por uno que para ellos allí viven las que tienen pelo en los pies. Y que encuentran a la gente y les pican.

Cuando metieron el palito al último hoyo mas chiquitito salieron abejas furiosas y empezaron a picar a los hombres cazadores. “¡Ahí, están las colmenas adentro!” gritaron los cazadores que trataron de espantar a las abejas.

Rápidamente sacaron la miel de las colmenas y taparon los hoyos por si venían otros cazadores buscando atrás de ellos no les robarían los animalitos que continuarían viviendo y reproduciéndose en el árbol podrido.

Y cuando los hombres cazadores quieran comida, otra vez van a regresar al monte de juiya annia.

Una vez que ya taparon los hoyos y teniendo comida suficiente vieron en el cielo que ya venía el tiempo de aguas y que ya iban a sembrar. Les pregunta qué instrumentos de labranza traían consigo y ellos contestan que solamente traen un hacha de piedra sin el mazo de madera.

Y los otros dicen que solamente traen taspana también sin palo y unas huicas o lanzas grandes para hacer hoyos en la tierra para sembrar.

Y el cazador mayor les marca su pedazo de tierra en el monte para que puedan sembrar y empiezan a encomendarse a todos los santos animales: santo huicurim

(iguanas), santo to'orim (ratas), santo muumum (abejas), santo motcho'ocolim (camaleones), santo bácot (culebra), y así nombran a todos los animalitos que viven en juiya annia.

Después de nombrarlos hacen referencia como si estuvieran sembrando con sus pies sobre las hojas secas del monte. Y ahí termina el ca'anariam mayor y vienen los ca'anariam hermanos para terminar de apagar la música (Esquer, 2012).

| 11

La participación de los animales es fundamental para identificar ese otro mundo mítico. Desde este punto de vista, los pascolas serían los animalitos del monte – como ya lo han destacado varios investigadores–, pero que hacen dos actividades a la manera humana, la cacería (mundo animal) y la siembra (mundo vegetal), además de nombrar a los animales; es decir se comienzan a referir a ellos mismos, se comunican, se humanizan. La relación hecha de los pascolas como cazadores se observa en las representaciones o juegos que se realizan aún en el Centro ceremonial de la Playa de Ocoroni hasta el miércoles posterior al Domingo de Resurrección, donde cazan a un toro, “la corrida del toro”, representado por un pascola el cual lleva una cornamenta en la cabeza, y también al venado, al cual dos personas le acompañan con un arco de ramas mientras es perseguido, en clara alusión al venado como animal fuertemente vinculado al bosque o al monte, a diferencia del toro, que es cazado a caballo y con reatas para manganear. *Ma'aso jawua* se llama a “correr el venado en el monte”, el cual es un drama donde los otros tres pascolas, vestidos de cazadores y uno que representa al perro rastrero, salen de la enramada o del centro ceremonial, y lo matan con arco y flecha.

De vuelta en la enramada, se pone un costal al pie de un pilar y se acuesta el danzante venado, al cual se le quita el cuero

(el costal), la sanrge (una taza de café) y los testículos (una pieza de pan). Aquí es donde dos de los pascolas comienzan una representación teatral cómica donde venden los cueros, la sangre y los testículos. Una vez que los fiesteros aceptan a los animales sacrificados, los pascolas retiran su máscara, sus instrumentos musicales y su vestimenta sonora como si fuera el pago por la carne, cuero, sangre y testículos de los animales. Lo anterior sólo se realiza en las fiestas mayores; en las fiestas sencillas no se lleva a cabo.

Imagen 3. Cacería del toro. Playa de Ocoroni, Sinaloa. (Abril de 2015).



Copyright de la imagen © A. Martínez de la Rosa.

Con los mitos anteriores ganan coherencia las referencias fragmentarias que recoge Sánchez Pichardo en su investigación en Nabobaxia:

Para los mayos de Sinaloa, el arpero se relaciona con un chalecudo, especie de lagartija, o con una iguana, por las uñas o dedos con los que rasga las cuerdas del arpa. Para los mayos del sur de Sonora, el arpero es como una tarántula, pues este arácnido “vive dentro del hoyo del arpa”; además, las extremidades del animal se asemejan a los dedos del músico en movimiento (Sánchez, 2011: 77).

Otra variante del relato, más reducida, recopilada por Jesús Ángel Ochoa Zazueta, muestra una variante relacionada con el oficio de músico:

El Señor Dios vino cuando los *yolem' mem* no tenían música. Él vino a formar el mundo. Formó las plantas, los ríos, los animales. También formó al hombre.

El hombre le dijo: “¿Para qué nos formaste si no nos das la música?”

| 12

Entonces, el señor Dios fue al monte y trajo una vara gruesa y la hincó en la tierra y le dijo al hombre: “Ésta es el arpa”. Luego fue y trajo unos palitos, los cruzó y le dijo al hombre: “Muévanlos en sentido contrario a la raspada de las *jirukiam*, como cruz, y tendrán violines”. Luego fue y trajo una raíz de álamo y se la dio al hombre y le dijo: “Ráspele, que es la guitarra”.

El hombre se fijó, pero no tenía mucha fe. Quiso tocar la vara que era el arpa, los palitos que eran los violines y la raíz del álamo que era la guitarra, pero no salió sonido.

Dios se molestó un poco, pero como les tenía mucha paciencia, sólo les reclamó: “¿Cómo van a tocar si no tienen la creencia?” Luego fue al monte y se trajo consigo a los *máliam*, los *wikos* y la iguana.

El hombre estaba absorto de ver cómo los animalitos tocaban lo que él no podía, y se puso muy triste. Entonces la lechuza le dijo: “Necesitas reconciliarte con Dios; fúmate un cigarro macuche”. El hombre fumó un cigarro macuche y luego se percató de que la brasa del cigarro era una luz que lo comunicaba con las almas. Así entendió y creyó; tuvo la fe.

Dios quiso perdonar a una jovencita que fue condenada a cantar toda su vida tocando la guitarra del mar, el *bawekechuk*, el pez del mar. Dios trajo con su *bawekitana*, su guitarra del mar, y así se hizo el trío.

Fue el hombre aquel con los animales del monte, y éstos ya no quisieron soltar los instrumentos porque la música y el oficio de músicos les gustaron. Los hombres fueron con el *jitebere* para pedirle un consejo, pero el *jitebere* no pudo hacer nada.

La creencia actual de los *yolem' mem* es que para convertirse en oficio de músico es necesario ser poseso del animal que aprendió de Dios a tocarlo. Estos espíritus músicos viven en la panza del arpa.

De esta forma, la reunión en la enramada tiene una tradición de carácter zooica que prevalece hasta nuestros días (Olmos, 2005: 238-239).

Aquí se repite el tiempo de la creación del mundo, pero el hombre aparece desde el principio, mientras en la entrevista realizada, son los propios animales del monte que se humanizan al final de la fiesta. También habría relación entre el sonido de los ténabaris y el sonido que producen tanto las abejas en su vuelo como la siembra que se realizaría zapateando las hojas secas con los pies, como sugiere el mito del arpa. Es decir, la música también imitaría los sonidos de la naturaleza. Por ello, los pascolas intervienen en la creación del fuego, de la fiesta y de la música, pues ellos son animales del tiempo antiguo: chivos, perros, lobos; son dioses viejos de la naturaleza.

Una vez que los cuatro pascolas bailan los *ka'anarian* ante las arpas de la primera y segunda parada de músicos de cuerda, y ante el *tampolero*:

Entonces ya termina el *tampolero* y ya despiertan. Entonces ya despiertan y dicen ellos que: –¡ah!–, que aparecieron donde hay una fiesta. Entonces como van llegando apenas a la fiesta porque apenas acaban de despertar, hay que saludar a todos los que están ahí, los músicos ya empiezan a saludar. Ya ves que saludan a todos los músicos, porque como estaban en el bosque, y ya despertaron, salieron del bosque, ya despertaron, entonces ahora hay que saludar a los humanos, porque en todo ese trayecto que anduvieron allí con el arpa no había humanos, no había humanos mas que ellos, mas que los que estaban ahí, ellos nomás humanos, pero los músicos no eran humanos, ni el *tampolero*

era humano, nada, eran animales. Y ellos despiertan, entonces dicen:

–¡Ah, pos ya!, qué bonito está aquí en este lugar; yo creo que hay que saludar a los que están aquí porque no los conocemos. [...]

Y ya empieza el ritmo de los sonos: primer altar, segundo altar, tampolero y venado; [...] cuando va el tercer danzante el venado empieza para que no se corte la música sobre el tercer danzante, porque son cuatro danzantes nomás para la...; para la fiesta son cuatro y ya los que llegan de visita son cinco o seis, según los que lleguen de visita (Entrevista, 2013).

| 13

Imagen 4: Cacería del venado. Playa de Ocoroni, Sinaloa. (Abril de 2015).



Copyright de la imagen © A. Martínez de la Rosa.

Caso contrario, en la segunda parte del relato publicado por Olmos, se entiende que los hombres no pueden ser músicos a menos que se animalicen. Pero con los labeleros es distinto: “Al violín se le relaciona con una mujer vestida de blanco llamada *Malía* o *María*, que se le aparece al músico en el monte o dentro de la cueva” (Sánchez, 2011: 77). ¿Será la contraparte de la jovencita que toca la guitarra del mar? Además, la cueva es un arquetipo de matriz, relacionada con los montes.

Sánchez Pichardo describe que al inicio de la fiesta, el alawasin da “tres cohetes (Dios Padre, Dios Hijo y Dios Espíritu Santo)” a los pascolas y un madero encendido de la fogata para prenderlos y lanzarlos a los cuatro puntos cardinales. Una vez que realizan esto es

cuando la parada de arpalero y labeleros comienza a tocar el Canario y el alawasin los guía a la enramada con el carrizo (2011: 102-103), el palito de los mitos arriba expuestos.

Al final de las tres vueltas permanecen frente al arpa de los músicos y el alawasin se retira dejando el carrizo en manos del pajcola yowe. Formados uno tras otro, los danzantes introducen la vara de carrizo en el orificio del arpa, insinuando un juego o acto sexual; lo meten y lo sacan haciendo expresiones de placer y moviéndose de un lado a otro. Cuando el pajcola yowe saca el carrizo, simula oler la “humedad vaginal”, “untándose” en las largas barbas de su máscara. La vara de carrizo es pasada de un pajcola a otro para “olerlo”. Un danzante de venado comentó que el acto de introducir el carrizo en el arpa es para “torear a las abejas”, pues en el instrumento hay un “panal de miel” y cuando “salen”, lo hacen en forma de sones o canciones; “por eso los pajcolas bailan toda la noche”.

Estos datos sueltos pueden resultar contradictorios, ya que los juegos sexuales no son acciones demoniacas de los pascolas (como se puede interpretar desde un punto de vista puramente católico), sino que estarían creando el mundo humano a partir de la introducción del palito en los agujeros del arpa.

Imagen 5. Parada de música de cuerda de Bernardo Esquer, con pascola encorvado. Guayparín, Sonora. (Abril de 2014).



Copyright de la imagen © A. Martínez de la Rosa.

Con lo expresado anteriormente, pienso que sólo teniendo una visión muy superficial, o muy católica, se puede afirmar que el pascola es solamente un diablo, o un payaso, o un personaje transgresor de los tabúes sexuales, o un personaje de la Pascua católica. En realidad son los agentes que crean el mundo, o dan a los hombres el mundo, o son ellos los mismos protohombres que podrán sacar sus alimentos del mundo vegetal a partir de la siembra o del mundo animal a partir de la cacería.

Al terminar de revisar suscitadamente la interpretación mítica del baile de pascola, ¿cuál sería la relación entre la fiesta católica y la fiesta vieja de los pascolas? Simbólicamente es partir de un mundo en Tinieblas, un bosque donde aún no se hace fuego. Cuando aparece el arpa, implica la aparición de un madero ya podrido, pues tiene agujeros en los cuales viven los animales del monte. Y en el catolicismo existe un madero sagrado, el cuál es venerado también, pues estos pueblos, durante la semana santa, entierran en sus patios una cruz de madera que será derribada y cubierta de ramas, es decir, la cruz debe pudrirse para que de allí renazca la luz y el calor después de que “se abre la gloria” el sábado.

Imagen 6. Brasas de fogata a los pies de los músicos. Playa de Ocoroni, Sinaloa. (Abril de 2015).



Copyright de la imagen © A. Martínez de la Rosa.

Además de estas relaciones materiales entre ambas concepciones religiosas, el contexto general de la representación dancística y teatral funge también como un modo de evadir la culpa de tener que matar para sobrevivir. Es un modo de reconocer y agradecerle a la naturaleza los cimientos de nuestra cultura, de nuestra valorada civilización.

La pregunta fundamental es por qué el venado y los animales míticos, siendo sagrados, terminan siendo sacrificados. Desde una lectura positiva, sería una muestra de cómo unos se sacrifican por otros, para que continúe el ciclo universal de vida, aunado a los significados anteriores relacionados con la formación de la humanidad, de la civilización y como pedimento para tener bienaventuranza en el ciclo que inicia. Por

ello, estas representaciones en el rito y en el mito fungen como una solicitud de buen ciclo agrícola y como un sacrificio de los antiguos animales sagrados para representar que los seres humanos han dejado a esa misma naturaleza, simbolizado en los propios animales que se transforman en cazadores, para cazar a los antiguos moradores del monte. Una vez que cazan al venado, y destazan al animal, han demostrado ser hombres. En este sentido, el venado es precisamente el opuesto a la agricultura, son los referentes de la naturaleza primigenia, que hay que sacrificar para que surja la civilización, representada por la cacería y la agricultura de los animales humanizados. Pero sin esas plantas y animales, no podría ser posible seguir viviendo en esta naturaleza. Y por ello son elementos sagrados.

## BIBLIOGRAFÍA

- COLLARD, H., SCOTT COLLARD, E. (comps.) (1984). *Castellano – mayo, mayo – castellano, Serie de vocabularios indígenas Mariano Silva y Aceves Núm. 6*. México: Instituto Lingüístico de Verano.
- ESQUER LÓPEZ, B., SIMONETT, H. (2012). *Ca'anáriam. Hombre que no hizo fuego*. Sinaloa: Instituto Sinaloense de Cultura.
- MARTÍNEZ DE LA ROSA, A. (2008). *La fiesta del baile de tabla en Churumuco y Huacana*. Morelia: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias, Michoacán.
- MATUZ, B., (s/f). *Significado de expresiones culturales mayos*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias, Sonora.
- OLAVARRÍA, M. E. (2003). *Cruces, flores y serpientes. Simbolismo y vida ritual yaquis*. México: Universidad Autónoma Metropolitana / Plaza y Valdés.
- OLMOS AGUILERA, M. (1998). *El sabio de la fiesta. Música y mitología en la región cahita-tarahumara*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- OLMOS AGUILERA, M. (2005). *El viejo, el venado y el coyote. Estética y cosmogonía. Hacia una arquetipología de los mitos de creación y del origen de las artes en el noroeste de México*. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte.
- OLMOS AGUILERA, M. (2011). *El chivo encantado. Estética del arte indígena en el noroeste de México*. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte.
- QUINTERO ARMENTA, M. A., AZEBEDO DE ABREU, M., LÓPEZ NAVA, A. (1998). *Yoremes de Tehueco*. México: Edición de "Yoloxochitl".
- SÁNCHEZ PICHARDO, P. C. (2011). *La inversión del cosmos. Danzas, rituales y mitos en la región yoreme*. Zamora: El Colegio de Michoacán.