

La música mayo en Sinaloa o por qué los hombres nunca aprendieron a tocar

Hugo Eduardo López Aceves*

Entre los *yoremem*, es decir, los mayos del norte de Sinaloa, la música ocupa un sitio preponderante.¹ En tanto hecho social, ésta se refleja en buena parte del ceremonial religioso, el cual cobra presencia a lo largo del año en sus *pajcom* o fiestas, independientemente de que ocurran en los ámbitos privado o colectivo. En dichos espacios la música satisface las expectativas de diversión y espiritualidad de los *yoremem*, cuando las notas alcanzan su mayor expresividad al acompañar los pasos de los danzantes de venado y *pascolas*, coyote y *matachines*.

La presencia de la música en el sistema religioso mayo coloca a sus ejecutantes en un plano que a otros les resulta inaccesible, principalmente desde el punto de vista técnico. Sin embargo, el saber del músico no se limita a un solo aspecto, sobre todo si mucho de su sentido está ligado directamente a la influencia de la cosmovisión. En razón de esto, esbozaré un panorama de la música mayo, apoyándome en la denominada antropología del arte.

Puesto que adentrarse en el mundo musical indígena sin ser músico podría ser un acto temerario, parto de la antropología del arte como una “estrategia para abordarlo”, lo que no significa que este trabajo sea un reflejo acabado de tal subdisciplina. De esa forma, antes de iniciar la exposición etnográfica ofrezco al lector un breve preámbulo cuya intención es mostrar de qué forma será el acercamiento.

I
Según Severi, al retomar a E. Panofsky, el término latino *ars*, del que deriva la palabra “arte”, designa en primer lu-

gar a la capacidad consciente e intencional del hombre de “producir objetos” del mismo modo que la naturaleza “produce fenómenos”. En segundo lugar, en un sentido hoy casi desaparecido, *ars* también abarca un conjunto de reglas o técnicas que el pensamiento ha de seguir para alcanzar el conocimiento y representar lo real. De ese modo, Severi (2005: 94-95) dice que a partir de la doble articulación de *ars* “se puede afirmar que el estudio de la relación que cada cultura establece entre estos dos aspectos de la noción de arte –entre ciertas formas de conocimiento y ciertas técnicas de concepción y producción de imágenes– constituye el objeto de la antropología del arte”.

La doble articulación de *ars*, esto es, la compleja relación de la *ars* técnica y la *ars* del pensamiento –como dice Severi–, deja al descubierto la materia de estudio de la antropología del arte. Si bien esta subdisciplina se ocupa de “objetos tangibles”, lo cierto es que la música, desde su intangibilidad, también puede abordarse a partir de la doble articulación de *ars*. Esto es posible cuando la etnomusicología enfatiza que el estudio de su materia ocurre igualmente desde la primacía de la oralidad, en cuyo terreno “algunos investigadores privilegian el estudio únicamente de los documentos musicales, y otros la observación y descripción del contexto sociocultural” (Arom y Álvarez-Péire, 2005: 267). Puesto que la etnomusicología se basa en “documentos registrados y recogidos en su mayor parte en su contexto sociocultural de producción” (*ibidem*: 266), amén que el sentido artístico y complejo de la cultura musical indígena no sólo se funda en la lengua de los sonidos, sino también

* Dirección de Etnología y Antropología Social, INAH.

¹ Varios datos de este trabajo fueron proporcionados por el músico tradicional Bernardo Esquer López, a quien agradezco que, con su paciencia

y generosidad, me ayudara a captar algo del fascinante contenido de la música mayo.

en la importancia de la tradición oral, es decir, se fundamenta más en la memoria oral que en la memoria escrita como medio de enseñanza (Olmos, 1998: 167), considero que esto permite al etnólogo, que no es etnomusicólogo, acercarse a la etnomusicología sin verse obligado a efectuar el análisis musicológico de la piezas que documenta.

Así, este trabajo tendrá su eje en el contexto sociocultural donde se produce la música mayo, en el entendido de que cada sociedad posee expresiones auditivas análogas a lo que denominamos *música*, esto es, las formas precisas involucradas, al igual que los conceptos, valores y técnicas subyacentes a su producción, cuya amplia variedad trae, en consecuencia, que “el estudio transcultural de la música debe concentrarse tanto en la interpretación de los sonidos musicales y el contexto social en que se produce la música como en las propiedades superficiales de los sonidos mismos” (Waterman, 2000: 372).

II

Es común oír a los músicos mayos aseverar que el aprendizaje de su arte comenzaba en la niñez, durante los momentos de descanso: “Era para nosotros una *divertición*”. La enseñanza, transmitida fundamentalmente por la vía oral, ocurría entre padres e hijos o tíos y sobrinos a tal grado que ser músico se volvía una suerte de tradición familiar. Incluso, cada conjunto parental podía contar con danzantes experimentados que a su vez sabían interpretar uno o varios instrumentos, lo cual les daba la ventaja de percibir la intensa correspondencia musical del sonido y el movimiento. A partir de uno de estos grupos era posible que se constituyera una *parada*, es decir, la suma completa y casi siempre permanente de músicos y danzantes que se requiere en una fiesta; por ejemplo, los músicos de *pascola*, venado y sus respectivos danzantes, amén del imprescindible *tampolero*, otro músico que sólo acompaña a los *pascolas* cuando están enmascarados. Antaño, tales agrupaciones se distribuían a lo largo de las riberas del río Fuerte, lo cual les daba cierta presencia local, a veces refrendada por alguna característica casi emblemática; era el caso de los *muú'u sítu*, los “garra de búho”, cuya atribuida habilidad para ejecutar sonos nocturnos, según algunos *yoremem*, era consecuente con su condición de *brujos*.

La maduración del aprendizaje de los jóvenes músicos se ponía a prueba cuando su “parada” tocaba en una *pajco*,

una fiesta. No obstante, su verdadera calificación sucedía en el momento que el *alawasin*, un funcionario ceremonial, lo “enganchaba”, lo “contrataba”, al entregarle el “saludo”, es decir, un paquete de cigarros que a su vez materializaba uno de los símbolos supremos mayo, la flor o *sewa*. Al recibir el “saludo”, el novel músico podía iniciar su carrera incluso sin el apoyo de su “parada”, con lo cual comenzaba también su servicio al pueblo como “oficio”, la designación que engloba tanto a danzantes como músicos susceptibles de ser “enganchados” para ejercer en cualquier *pajco*.

Aunque la enseñanza y la práctica de la música en el hogar eran básicas, la perspectiva de sus ejecutantes afirma que su habilidad proviene finalmente de una instancia mayor, *juyya ania*, “el monte”, “el mundo natural”. *Juyya ania* es la fuente de la vida al proveer de alimento y medicina a los

yoremem; el carácter de *juyya ania* es esencialmente providencialista y, en el caso de los músicos, funciona igualmente como la entidad que los dota de su talento natural. De entrada, los símbolos dominantes del arte de los pueblos indígenas del noroeste de México se materializan en los elementos de la naturaleza, lo que entre los mayos y yaquis se ha denominado “la religión del monte” o *juyya ania*, cuya manifestación se expresa con la ayuda que los músicos y danzantes reciben de los seres que habitan sus dominios (Olmos, 2005: 53).

De hecho, en diversas culturas indígenas de la región, la forja del mundo se asocia con la danza y la música (*ibidem*: 26). En el caso de los mayos de Sinaloa, esto ocurrió hace mucho tiempo, cuando Dios creó el mundo al originar las plantas, los ríos, los animales y el ser humano. Al concluir su obra, el hombre le dijo: “¿Para qué nos formaste si no nos das música?” Entonces Dios se fue al monte y trajo una vara gruesa, que enterró en el suelo; también buscó unos palitos que cruzó, sin olvidarse de acarrear, por último, una raíz de álamo. Una vez con todo reunido, Dios le indicó al hombre: “La vara gruesa es el *arpa*, los palitos deberás moverlos en sentido contrario al de la raspada de las *jiruquiam*² para tener los violines y la raíz también la



² Las *jiruquiam* son un par de tablillas de aproximadamente 80 cm de largo, hechas de la madera del palo de brasil, cuyas muescas son percutidas por una vara prácticamente de la misma dimensión y material. El sonido de las *jiruquiam*, efecto del raspado de las varas, se amplifica al colocar cada una sobre la mitad de una *weja*, es decir, de medio bule, cuya oquedad sirve como caja de resonancia. Las *jiruquiam* son tocadas por los “cantavenados” o *masobuilerom*, lo que hacen al mismo tiempo que cantan.

rasparás para usar la guitarra”. A pesar de su atención, el hombre no pudo ejecutar ningún instrumento, pues carecía de fe. Un poco molesto, Dios le espetó: “¿Cómo van a tocar si no tienen la creencia?” Inmediatamente se fue al monte y se trajo consigo a los animalitos –los *máliam*, los *wikos* y la iguana–, les silbó y al instante aprendieron. Al ver la capacidad de los animales, el hombre se entristeció. Entonces la lechuza le dijo: “Necesitas reconciliarte con Dios; fúmate un cigarro *macucho*”. El hombre comenzó a fumar, percatándose de que la brasa del cigarro era una luz que lo comunicaba con las almas; de esa forma entendió y tuvo la fe. También Dios quiso perdonar a una joven-cita que fue condenada a cantar toda su vida tocando la guitarra del mar, el *bawekuchuk*, el “pez del mar”. Dios la trajo con su *bawekitana*, su “guitarra del mar”, y así se hizo el trío. Por su parte, el hombre fue con los animales del monte, que no quisieron soltar los instrumentos porque la música y el oficio de músicos les gustó. Los hombres fueron con el *jitéberi* para pedirle consejo, pero éste no pudo hacer nada. De esa forma, los mayos creen que para convertirse en el oficio de músico, es necesario ser poseso del animal que aprendió de Dios a tocarlo. Estos espíritus músicos viven en la panza del arpa (Ochoa, 1998: 241).



En principio, la trascendencia de este mito, además de mostrar la creación de los instrumentos de cuerda, radica en que también ilustra cómo el hombre adquiere su talento musical. En el mito, los primeros ejecutantes son los animales, cuya capacidad imbuyó Dios con un silbido. Al ver el fracaso del hombre, la lechuza le da a fumar un cigarro *macucho*, que es una suerte de puro hecho de tabaco silvestre envuelto en hojas de maíz. La importancia del *macucho* consiste en que su humo le sirve a los *jitéberim* –especie de chamanes entre los mayos y yaquis– como un vehículo para buscar las almas perdidas de sus pacientes, incluso en los ámbitos de *juyya ania*. Después, cuando los hombres consultan al *jitéberi*, éste no aporta ninguna solución, pues el talento musical es un don que sólo se adquiere por la posesión del “espíritu animal” del instrumento. Por último, el final del mito destaca una aseveración: que los “espíritus músicos” habitan el interior del arpa.

La relevancia del aserto se advierte en el ceremonial después de la ejecución del son denominado *canario* –que no tiene nada que ver con el ave–, el cual indica el comienzo y el final de cada *pajco*. El *canario* da entrada a los *pascolas* –encabezados por el *pascola yowe*, el *pascola mayor*– en la enramada o *jo’ota*, con las máscaras puestas, lo que hacen sin soltar una vara de carrizo cuyo extremo delantero sostiene el *alawasin*, su conductor. A partir de este momento, la *pajco* se desenvolverá bajo la sombra de la *jo’ota*, la estructura hecha con troncos de mezquite y techumbre de ramas de álamo donde ejercerán su arte los oficios músicos y danzantes. Amén de ser la *jo’ota* el espacio sagrado donde se desarrolla cada *pajco*, es igualmente la representación de *juyya ania* en tanto ámbito vegetal. Después de efectuar una serie de pequeños circuitos en el centro de la *jo’ota*, los *pascolas* se plantan frente al arpa, que entonces representa un tronco podrido, a fin de introducir la vara de carrizo en el mayor de sus hoyos de resonancia. Allí, en un elaborado y divertido juego de acciones y palabras, detectan en el interior del arpa a su ejecutante, la iguana, luego identifican a la rata, que representa al *tampolero*, y finalmente un panel lleno de abejas, cuyo zumbido es el sonido de los *sones*.

Como se aprecia, existe una asociación entre los “espíritus animales” y ciertos instrumentos que redondea la idea de que fueron ellos los primeros *oficios*. No obstante, otros testimonios agregan que antes que los hombres hicieran *pajco*, también fueron los animales los primeros en efectuarla en las tierras incultas de *juyya ania*. Desde *juyya ania*, su ámbito, los “espíritus animales” –que algunos denominan *juyya aniam*– mandan sus dones a los músicos en ciernes, incluso por los sueños. Es el caso de uno muy talentoso y joven, quien me contó cómo un coyote y un chivo negro le hablaban para insistirle que aprendiera a tocar el violín, lo que hizo rápidamente. El acceso de los “espíritus animales” ocurrió gracias a la mediación de *tenku ania*, el “mundo onírico”, una conexión directa con *juyya ania*, que igual sirve al *jitéberi* cuando debe buscar en el monte el *jiapsi*, el “alma” extraviada de algún paciente. En apariencia, la manifestación de tales espíritus sólo le sucede a quienes recibirán sus talentos; sin embargo, existen casos nada típicos: por ejemplo, durante una *pajco*, justo en el instante que el *pascola yowe* estaba frente al arpa, los “espíritus animales” salieron de su interior para atacar a uno de los asistentes, de quien se sospechaba que practicaba la brujería; entre gritos desesperados, pidiendo que se los quitaran, fue sacado de la *jo’ota*.

En la *jo’ota* el público disfruta el trabajo de los “oficios”; sin embargo, para ellos puede ser un sitio peligroso. Du-

rante el transcurso de una *pajco*, los músicos y los danzantes quedan expuestos a recibir toda una serie de daños; por ejemplo, las piernas de un *pascola* se engarrotan o las cuerdas de los violines se rompen repentinamente. Aunque tales “maldiciones” surgen de entre los asistentes, es más probable que provengan de los músicos de otra “parada” contratada de manera paralela. En su momento, la envidia que desata la capacidad interpretativa de la “parada” vecina ocasiona el envío de estos perjuicios, los cuales se conjuran masticando corteza de *chuchupate* o embarrándose en el cuerpo ciertas lociones. Algunos oficios sostienen que el mal emana de quienes provienen del “lado oscuro”, es decir, de aquellos que adquirieron su pericia al entrar en contacto con el diablo. Las personas que optan por este camino acuden a sitios de “encanto”; por ejemplo, pedregales, agujeros o la fronda de grandes árboles como el *macapule*. Allí se someten a duras pruebas de valor, como ser enrollados por los anillos de una enorme serpiente sin dejarse invadir por el miedo. Los *oficios* pueden saber cuál de sus análogos adquirió de esta forma sus habilidades, una vez que valoran su desempeño. A un músico lo delatan sus ejecuciones espectaculares; a un danzante, realizar proezas inimaginables, sea, por caso, pasar del extremo de un brazo al otro una olla llena de agua sin derramar una sola gota, al mismo tiempo que interpreta un complicado *son* para *pascola*.

Independientemente de la manera como adquirieron sus dones, lo cierto es que el vínculo entre “oficios” es casi unitario. De hecho, algunos mayos consideran que la correspondencia entre la música y la danza es tal, que en ocasiones la impericia de un danzante empobrece la interpretación de cualquier pieza musical, máxime si su ejecución es particularmente difícil, como ocurre con el llamado *tomberino*, un *son* para *pascola*. La clave de esta postura se explica al considerar que el danzante es otro instrumento musical: por ejemplo, el *pascola* ante su “parada”, constituida por dos violines y un arpa, busca conjugar sus notas con el sonido característico de sus *ténabarim*, las sartas de capullos de mariposa con piedrecillas que ajustan a sus pantorrillas, que acciona al golpetear repetidamente el suelo con los pies, sonido al que se suma el tintineo de una serie de cascabeles de bronce de distintos tamaños, llamados *coyolim*, que penden de tiras de cuero sujetas a un cinturón del mismo material. Asimismo, el *pascola* hará igual en su turno frente al *tampolero* –quien toca de manera simultánea una flauta de carrizo y un tambor de doble parche–, ahora golpeteando rítmicamente en la palma de la mano un sistro de madera con rodajas de latón llamada *sonaso*. Por últi-



mo, respecto del danzante de venado, su ejecución luce al agitar con vigor, en cada mano, dos grandes sonajas que algunos nombran *ayales*, y quien también usa los *ténabarim*, aunque apenas cubriéndole los tobillos, además de un cinturón del que cuelgan pezuñas de cerdo; su danza ocurre frente a su *parada*, formada por dos *jiruquiam* y el “tambor de agua” o *ba’a weja*, instrumentos de los *masobuilerom* o “cantavenados”.

Puesto que en la mayoría de los casos la música se asocia en forma indisoluble con la vida ritual, es claro que, en consecuencia, los géneros musicales denominados *sones* tienen la misma manifestación temporal que la danza, por lo que entre la música y la danza rituales existe una mutua interdependencia (Olmos, 1998: 68). En efecto, gracias a tal “coexistencia”, el desarrollo de la danza y la música, en términos temporales, puede ocurrir ya sea en un mitin político en favor de un candidato o incluso en un evento cultural en





cualquier museo. No obstante, el verdadero cometido de los “oficios” se cumple bajo la *jo’ota* cuando rinden tributo a “la tradición”, es decir, cuando en ésta “convergen la mención de los antepasados y un sitio de origen, que a su vez implica una dimensión tempo-espacial, amén de una herencia ritual, así como la adopción y práctica de ciertos valores que conjuntamente pueden significar a la tradición una dimensión simbólica” (López *et al.*, 2010: 206).

Desde esta perspectiva, la música y la danza recrean, con el principio de cada *pajco* bajo la *jo’ota*, el entorno natural y de origen de todo lo que existe, es decir, declaran la instalación simbólica de *juyya ania* en el núcleo de su comunalidad. A partir de este momento, los sones y su sucesión reflejarán el ritmo diurno y nocturno de la vida de las criaturas de la fauna y la vegetación que habitan el monte a lo largo del ciclo de un día. Cada “parada”, en particular la de los *pascolas*, cambiará las afinaciones de sus instrumentos de acuerdo con la hora del día en que estén, es decir, en la noche usarán el tono de sol, en la madrugada el de sol sostenido y luego el de re, para cambiarlo de nuevo a mediodía por el de la. Las afinaciones tonales reciben el nombre de *jihuiquim* y, de acuerdo con un reconocido músico tradicional, la afinación de las cuerdas está en función de los *ténabarim*, que a su vez encuentran la suya por la cantidad de piedrecillas que contiene cada capullo de una u otra sarta, lo que indica que una es “grave” y la otra, “aguda”.

Las afinaciones señalan que la tonalidad de los “sones” se conecta directamente con las manifestaciones físicas del movimiento de la tierra, esto es, la noche, la madrugada y el alba. De hecho, con el fenómeno de la noche principia la “efervescencia religiosa” de toda *pajco*, ya que se dice que ésta es paralela a la actividad nocturna del venado. Al ocultarse el sol, los *juyya aniam* comienzan a aparecer, y a partir de las 00:00 horas su agitación se dispara. Dueños de la *jo’ota*, los *juyya aniam* se pasean entre los músicos



y los danzantes para ser ahora cantos, flores, melodías: son los “mediadores”. Si bien los *sones* aluden a las criaturas que habitan *juyya ania*, la mayoría se han dedicado a los animales; por ejemplo, el coyote, el tecolote, la culebra prieta, el *cochi jabalí*, el gallo, la iguana, el conejo, el gato *pochi* (gato montés), las palomas y las tortolitas. En teoría, durante cada *pajco* la ejecución de un “son” coincide con el ritmo de vida del animal en el monte, de ahí que el *pascola*, al bailarlo, caracteriza a la bestia bajo un enfoque prácticamente etológico. Se dice que en ese momento el danzante es el animal que denomina al “son”, lo que, de acuerdo con el mito anterior, no sería más que la posesión de su respectivo “espíritu animal”.

Aunque muchos “oficios” aceptan que la adquisición de sus habilidades se debe a la práctica, al final afirman que el conocimiento de los “sones” para bailarlos o tocarlos sólo se logra mediante una revelación en la *pajco*.³ Algunos danzantes mencionan que, a pesar de jamás haber escuchado un determinado “son”, al entrar a la *jo’ota* identifican exactamente los cambios hechos por el músico, de tal suerte que pueden ejecutarlo. En el caso de un *cantavenado*, al “pisar el petate” donde tocará junto con sus compañeros, le vienen a la mente piezas desconocidas que interpretará con soltura, como si las conociera de tiempo atrás.

Respecto de las danzas del venado y el coyote, sus músicos poseen la exclusividad del canto, la expresión emotiva que para algunos es la única vía de transmisión de conocimiento, lo cual nos llevaría a suponer que el arte de estos “oficios” es de los más antiguos. Incluso este supuesto resulta congruente con la información del mito referido, cuando Dios le indica al hombre que la manera de tocar el violín será con los movimientos contrarios al de las *jiruquiam*, los instrumentos que, junto con la *ba’a weja*, además de ser anteriores a los de cuerda, son asimismo los que caracterizan a los *masobuilerom*. De hecho, la danza del venado tiene un origen muy antiguo: dicen los ancianos que es obra de las deidades del monte, al igual que es una manera de religación del hombre con éstas (Ochoa, 1998: 201). En tanto que la danza del venado no es la representación de su cacería, como ya lo han destacado algunos autores al emprender el análisis del contenido de las letras de las canciones, ya sean antiguas o modernas (Spicer, 1965: 123; Ochoa, 1998: 234), se tiene entonces que sus cantos más bien ilustran la vida del animal en su entorno natural, es decir, el monte, *juyya ania*.

³ La información de este párrafo la proporcionó Fidel Camacho I. durante su trabajo de campo entre los mayos de Sonora en las poblaciones de Navobaxia y La Rueda en 2003 y 2006, respectivamente.

Entre los yaquis, las canciones del venado revelan un mundo natural y las relaciones del hombre con la naturaleza de una forma que generalmente ya no identifican (Spicer, 1965: 122). No obstante, la estructura de casi cualquier canción deja ver el enlace de los pequeños sucesos que ocurren en el mundo natural –por ejemplo, un venado joven que frota sus astas–, los mismos que están teniendo lugar pero ahora en otro reino, el del “mundo debajo del amanecer”, llamado también “mundo florido”. De esa forma, el tema de las canciones de venado es el de ver el mundo natural como una manifestación del mundo sobrenatural, donde la acción invocatoria parece ser un reconocimiento mutuo por los habitantes de esos mundos. En consecuencia, el canto y la danza son los recursos rituales que expresan el reconocimiento humano de la esencia del mundo sobrenatural y del establecimiento, por tanto, de las buenas relaciones entre los mundos humano y sobrenatural (*ibidem*: 122-123).

Es posible que en la temática de las canciones y la danza del venado los mayos tengan la expresión más sutil y acabada de su arte y cosmovisión. De hecho, entre ellos la doble articulación de *ars* nos muestra que la naturaleza es una parte fundamental de su música, la que a su vez se remite a la simbología de la flor o *sewa*, un componente esencial de su cultura, como lo es también para los pueblos indígenas pertenecientes al tronco lingüístico yutoazteca, entre éstos la mayoría de los que habitan el noroeste mexicano. Dados los límites del texto, estoy consciente de haber dejado en la tangente muchos otros aspectos de la música *yoreme*; por ejemplo, no abordé la que protagonizan los *matachines*, ligada a la esfera de la lucha entre moros y cristianos, o bien los *kyrie eleison*, que entona el “maestro rezandero”, cantos a los que responden las “cantoras”, sus acompañantes, cuya interpretación trae a la mente el doloroso gemido de las plañideras.

Considero que esta breve panorámica permite apreciar la gran importancia que tiene “la naturaleza”, es decir, *juyya ania*, en la música a través de la cosmovisión. Me parece que si los mayos le han explicado su sitio en el mundo, ha sido a partir de su “culto al monte”, el cual no solamente les ha dado los cimientos de su estética, sino también la clave de su identidad y persistencia culturales. De ese modo, a manera de una reflexión final, sólo resta preguntar: ¿hasta qué grado la consabida separación entre la naturaleza y la cultura que proclama la antropología existe más bien en la mente de los antropólogos que en la cotidianidad de la gente que estudia?

Bibliografía

- Arom, Simha y Frank Álvarez-Péire, “Etnomusicología”, en Pierre Bonte y Michel Izard, *Diccionario Akal de etnología y antropología*, Madrid, Akal (Básica de bolsillo), 2005.
- López Aceves, Hugo Eduardo, Claudia Jean Harriss Clare y José Luis Moctezuma Zamarrón, “Autoridad y religión en el noroeste de México: los sistemas normativos entre yaquis, mayos y guarijíos”, en *Los dioses, el evangelio y el costumbre. Ensayos de pluralidad religiosa en las regiones indígenas de México*, Ella F. Quintal, Aída Castilleja y Elio Masferrer (coords.), México, INAH (Etnografía de los Pueblos Indígenas de México, serie Ensayos), 2010, vol. IV.
- Ochoa Zazueta, Jesús Ángel, *Los mayos. Alma y arraigo*, Mexicali, El Correo, 1998.



- Olmos Aguilera, Miguel, *El sabio de la fiesta. Música y mitología en la región cahita-tarahumara*, México, INAH (Biblioteca del INAH, serie Antropología), 1998.
- _____, *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, 2005.
- Severi, Carlo, “Antropología del arte”, en Pierre Bonte y Michel Izard, *Diccionario Akal de etnología y antropología*, Madrid, Akal (Básica de bolsillo), 2005.
- Spicer, Edward H., “La danza yaqui del venado en la cultura mexicana”, en *América Indígena*, México, Instituto Indigenista Interamericano, vol. xxv, núm. 1, enero de 1965.
- Waterman, Christopher, “Música”, en Thomas Barfield (ed.), *Diccionario de antropología*, México, Siglo XXI, 2000.