

MÚSICA INDÍGENA Y CONTEMPORANEIDAD:

NUEVAS FACETAS DE LA MÚSICA EN LAS SOCIEDADES TRADICIONALES

Miguel Olmos Aguilera
(coordinador)



El Colegio
de la Frontera
Norte

CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



Música indígena y contemporaneidad: Nuevas facetas de la música en las sociedades tradicionales / Miguel Olmos Aguilera, coordinador. — Tijuana : El Colegio de la Frontera Norte; México, D. F. : Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2016.

312 p. ; 17 x 23 cm

ISBN: 978-607-479-239-3 (El Colef)

ISBN: 978-607-484-909-7 (INAH)

1. Indios de México — Música — Historia y crítica. 2. Etnomusicología — México — Historia. I. Olmos Aguilera, Miguel. II. El Colegio de la Frontera Norte (Tijuana, Baja California).

ML 3570.5 M8 2016

Primera edición, 2016

D. R. © 2016 El Colegio de la Frontera Norte
Carretera escénica Tijuana-Ensenada km 18.5
San Antonio del Mar, 22560
Tijuana, Baja California, México
www.colef.mx

D. R. © 2016 Instituto Nacional de Antropología e Historia
Insurgentes Sur núm. 421
Colonia Hipódromo, 06100
México, Distrito Federal
www.inah.gob.mx

ISBN: 978-607-479-239-3 (El Colef)
ISBN: 978-607-484-909-7 (INAH)

Coordinación editorial: Érika Moreno Páez
Formación y edición: DDO Producciones
Diseño de portada: DDO Producciones/Érika Bautista Mendoza
Última lectura: Hilda Rosas

Hecho en México / *Made in Mexico*

ÍNDICE

Introducción <i>Miguel Olmos Aguilera</i>	9
Resonancias locales: Sonidos de la migración en la Huasteca potosina <i>Gonzalo Camacho Díaz</i>	23
Mixtechno: Las nuevas tecnologías en las antiguas músicas mixtecas <i>Patricia García López y Rubén Luengas Pérez</i>	49
De los sones de <i>pascola</i> a las canciones rancheras: Evolución y transmisión musical entre los pimas de la Sierra Madre Occidental <i>Andrés Oseguera Montiel</i>	71
Creatividad, relaciones sociales y música regional <i>wixarika</i> : El Venado Azul y los usos estratégicos de lo estético <i>Rodrigo de la Mora Pérez Arce</i>	105
Cambios y mutaciones de la música yoreme yaqui <i>Miguel Olmos Aguilera</i>	137
Del viento suave a la voz eléctrica, el rock seri: Instrumento de identidad étnica <i>Otila Caballero Quevedo, Alejandro Aguilar Zeleny</i> y <i>Diana Reyes González</i>	163
Un acercamiento al universo sonoro de los indios yumanos: El <i>kuri kuri</i> , la música de guitarra, los corridos y algo más <i>Atsumi Ruelas Takayasu</i>	185
De los sones a las canciones, del <i>labelero</i> al acordeonero: La música popular mayo yoreme <i>Luis Alberto Carrera Villalobos</i>	205

Música en la adversidad: Las nuevas manifestaciones musicales entre los jóvenes guarijíos de Sonora <i>Amanda Yahel Flores Aggi</i>	223
El migrante, el sueño americano y <i>La jaula de oro</i> <i>Cecilia Cristina Alcántara Ceja</i>	241
Bandas, tecnobandas, farabandas y tamborazos; cambios instrumentales y estilísticos en la música popular de banda de viento mexicana <i>Igaël González Sánchez</i>	263
Sobre los autores	291
Dossier de imágenes	I-XVI

CREATIVIDAD, RELACIONES SOCIALES Y MÚSICA REGIONAL WIXARIKA: EL VENADO AZUL Y LOS USOS ESTRATÉGICOS DE LO ESTÉTICO

RODRIGO DE LA MORA PÉREZ ARCE

En contextos indígenas “una canción” o “una pieza” es un flujo total de recursos utilizados para la interacción social, sónica y kinésica. En la concepción capitalista-cosmopolita, una canción es un elemento artístico con una forma totalmente controlada, un conjunto, de principio a fin, creado por un grupo, los artistas, para la edificación del otro, la audiencia.

(Turino, 2003:66)

Con el objetivo de hacer comprensible de qué forma los wixaritari actuales¹ ponen en práctica estrategias de creación estética que les permiten responder a las demandas de la realidad contemporánea, en el presente capítulo expondré el caso de El Venado Azul, una de las agrupaciones musicales más representativas de este pueblo indígena, que a lo largo de casi 20 años ha transitado por diversos espacios y contextos: Desde las comunidades wixaritari de la Sierra Madre Occidental hasta pueblos y ciudades de México y el extranjero, además del espacio radiofónico, televisivo e Internet.

En función de lo anterior, analizaré el sentido de creación y cambio musical relativo a contextos emergentes, en los que vínculos entre comunidades indígenas y no indígenas se potencian a partir de la migración, la urbanización y el desarrollo de tecnologías de la comunicación. Para ello retomo

¹ El término *wixarika* (pl. wixaritari) es el nombre propio de la etnia mejor conocida como huichol, cuya lengua pertenece a la rama corachol de la familia lingüística uto-nahua. Según el censo del Inegi (2011), este grupo indígena está conformado por aproximadamente 40 mil habitantes residentes tanto en comunidades rurales en la Sierra Madre Occidental como en poblaciones urbanas principalmente del occidente mexicano. En cuanto a la escritura de los términos *wixaritari* se emplean criterios establecidos por el Departamento de Estudios en Lenguas Indígenas de la Universidad de Guadalajara; estos criterios establecen el uso de la grafía *x* equivalente al fonema /rr/ del castellano y /sh/ del inglés; el uso de la grafía *i*, equivalente a la vocal /i/ (“herida”) –que se pronuncia como una combinación de la *i* con la *u*–; las grafías *ts* equivalentes al fonema /ch/ del castellano; la grafía *w* equivalente al fonema /w/ del inglés; y el uso de la grafía, que indica cierre glotal o saltillo. Las demás consonantes y vocales se pronuncian de manera similar que el castellano. Los fonemas de la lengua son: a, u, i, e; y, w; ‘, p, t, k; ts, h; m, n; r, x. Dentro de los textos en castellano, las palabras en *wixarika* aparecen en cursivas con excepción de los nombres propios (Iturrioz, Ramírez de la Cruz y Pacheco, 2001).

tanto orientaciones etnomusicológicas relativas al estudio del cambio musical propuestas por Blacking (1977) y Nettl (1985), como reflexiones en torno a la dimensión social y política de las prácticas culturales y musicales dentro de la vida social desde las perspectivas de Bourdieu (1997), Turino (1989, 2003), Barthes (1980) y Bauman y Briggs (1990).

En una primera parte presentaré una breve contextualización sobre los procesos por los que atraviesa el pueblo *wixarika* en la actualidad, así como una caracterización general de su música, en particular de la llamada música regional. En una segunda parte describiré la trayectoria, discografía y distintas etapas del proyecto musical estudiado; en una tercera, caracterizaré las principales estrategias creativas empleadas en la conformación y exposición de las prácticas y producciones musicales de El Venado Azul, como son canciones, discos y *performances*; y en una cuarta parte describiré tres casos recientes en los que ha tenido lugar la participación del grupo musical y en las que el establecimiento estratégico de relaciones sociales vinculadas con lo estético se ofrecen como espacios para la reflexión analítica. En suma, a través de la caracterización y análisis de un caso dentro del contexto de la música regional *wixarika*, ofreceré elementos para comprender la forma en que algunos actores sociales emplean recursos estéticos como estrategias clave para la articulación sociocultural.

Contextos de interacción cultural alrededor de la música *wixarika*

Entre los wixaritari contemporáneos es patente la coexistencia de una realidad que comparte referentes tanto del entorno natural de la Sierra Madre Occidental y de la vida tradicional de su cultura, así como de las sociedades campesinas y urbanas del occidente mexicano. Si bien los vínculos e interacciones sociales y económicas que han establecido con otros grupos indígenas y sociedades no indígenas cercanas a su territorio son reconocibles a través de la historia (Lumholtz, 1981; Preuss, 1998; Zingg, 1982; Weigand, 1992; Rojas, 1992, 1993; Torres, 2009) en las últimas décadas, su proceso de interacción con otras comunidades se ha incrementado de manera significativa, lo cual ha dado lugar a nuevas dinámicas socioculturales. Entre los factores que han influido en la intensificación de dicho proceso de cambio cultural destacan, por una parte, la constante injerencia de iniciativas del Estado mexicano y otras instituciones civiles y religiosas en las comunidades de la sierra, y por

otra, la continuidad de procesos de migración (estacional y permanente) de habitantes del territorio *wixarika* que ha dado lugar a una paulatina consolidación de comunidades en centros urbanos, en ciudades como Tepic, Puerto Vallarta, Guadalajara y ciudad de México (Durin, 2003). Ejemplo de la presencia e influencia del Estado son los recientes procesos de urbanización de las localidades de la sierra a partir de la introducción de proyectos de infraestructura carretera y electrificación en buena parte de localidades en el territorio *wixarika*. Algunos elementos que permiten observar las dinámicas de cambio cultural son, por ejemplo, el hecho de que gran parte de la población hable español como segunda lengua; que en la forma de vestir, más allá del ámbito ceremonial, suela utilizarse la vestimenta occidental, y que una parte destacable de jóvenes haga uso creciente de telefonía celular y dispositivos electrónicos con conexión a Internet.

Más allá del relativo hermetismo que caracterizó a gran parte de las comunidades wixaritari ante la sociedad no indígena hasta mediados del siglo xx, hoy –y como consecuencia de las amenazas a sus territorios agrarios y sagrados– los wixaritari se muestran cada vez más dispuestos a establecer alianzas estratégicas con la sociedad civil nacional y extranjera.

Música *wixarika*: Géneros, contextos y caracterizaciones

Componentes clave de la cultura expresiva *wixarika* son las manifestaciones musicales, en las cuales se distinguen tres géneros principales: El canto sagrado o *wawí*; la música tradicional de *xaweri* y *kanari*, y la música regional o de *teiwari*. Cada uno de éstos se desarrolla en contextos culturales particulares –muchas veces interrelacionados– y constituyen parte sustantiva de diversas formas de interacción social. El canto sagrado es una forma de expresión ritual llevada a cabo por el *mara'akame* o cantador, y tiene lugar en gran parte de las ceremonias del calendario *wixarika*, tanto en el tiempo de la oscuridad (*tikari*, la noche), que corresponde a la temporada de lluvias, como en el tiempo de la luz (*tukari*, el día), correspondiente a las secas; la importancia de esta práctica en el plano ritual es fundamental, ya que es a través del canto que se establece un vínculo comunicativo entre los humanos y las deidades que residen en los lugares sagrados (Mata, 1974; Lemaistre, 1997; De la Mora, 2011; Lira, 2014).

Por otra parte, la música tradicional de *xaweri* (tipo de violín) y *kanari* (pequeña guitarra) que es ejecutada por los músicos nombrados *xawereru* y *kananeru*, se lleva a cabo tanto en contextos rituales como en la vida cotidiana; suele acompañar al canto del *xawarweu* (ejecutante de *xaweri*), como en el caso del repertorio conocido como *niawari*, y que comprende tanto canciones sagradas compuestas en la peregrinación a Wirikuta, como canciones de orden cotidiano y de corte, ya sea picaresco o amoroso, todas ellas en lengua *wixarika* (Luna, 2004; De la Mora, 2005); existe también un repertorio instrumental empleado en ceremonias para acompañar danzas, procesiones y sacrificios. Aunque históricamente es reconocible el origen europeo y colonial de estos instrumentos, los wixaritari no reconocen esa relación histórica, sino que consideran tanto a esta música como a los instrumentos con que se realiza como enteramente propios; muestra de ello son alusiones a los mismos en diversos relatos míticos (Zingg, 1998; Mata, 1982; Luna, 2004; Ramírez de la Cruz, 2004a; De la Mora, 2005, 2011).

La música regional o de *teiwari* (vecino, mestizo) corresponde a una formación instrumental, a un repertorio particular y a un estilo de ejecución. El tipo de agrupación musical que ejecuta este género es reconocido en algunos casos como mariachi tradicional o indígena (Jáuregui, 2003, 2007; Chamorro, 2007) o como “grupos regionales”, y la dotación instrumental que los conforma está integrada generalmente por violín, vihuela y contrabajo, aunque también se presentan otras formaciones, con un segundo violín, una guitarra sexta y ocasionalmente otros instrumentos, como un idiófono de raspado (o *güiro*). Gran parte del repertorio ejecutado en esta forma musical corresponde directamente al de los géneros de música popular mexicana norteño y ranchero, por lo que las piezas más comúnmente ejecutadas suelen ser polkas, canciones rancheras, corridos y en algunos casos cumbias; otra parte del repertorio está conformado por sones y minuets (Jáuregui, 2006), estos últimos empleados en contextos rituales. Casi la totalidad de las piezas poseen letra y están escritas en castellano, y sólo en una mínima proporción están compuestas y cantadas en lengua *wixarika*.

Una variante de la música regional *wixarika* es la música ranchera de corte norteño, caracterizado por el empleo de guitarra y requinto o bajo sexto; desde la década de 1990 existe el registro de duetos de este tipo. A finales de la primera década del siglo *xxi* ha tenido auge una actualización de los mencionados duetos en la llamada música nueva, estilo sierreño o regional

sierreño (Carrillo, entrevista, 2014), y se caracterizan por incorporar guitarras electroacústicas y bajo eléctrico, en correspondencia con agrupaciones de esta misma naturaleza en el entorno de la actual música norteña.

Música regional *wixarika*: Elementos históricos y características principales

De acuerdo con algunos registros históricos y etnográficos, la presencia de la música regional se remonta a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, cuando grupos de mestizos provenientes de localidades aledañas a las comunidades wixaritari (como Huejuquilla y Tenzompa, Jalisco, o Ruiz, en Nayarit) participaban en sus fiestas ofreciendo sus servicios bajo pago (Mata, 1993). Otros documentos dan cuenta de la existencia de wixaritari ejecutantes de esta música de *teiwari*: En el trabajo etnográfico de Zingg (1998) es posible encontrar referencias textuales e incluso visuales (fotografía y video) relativas a estas prácticas y, por su parte, Jáuregui (2003) documentó con detalle la historia de una familia de mariacheros.

A pesar de lo añejo de esta presencia no fue sino hasta a finales del siglo XX cuando tuvo lugar una efervescencia en la producción y consumo de esta música, primero al interior de las comunidades wixaritari y posteriormente al exterior de las mismas (Jáuregui, 2003; Chamorro, 2007; De la Mora, 2011). Entre algunos elementos que ayudan a comprender el auge de esta música, se destaca el papel de los centros educativos, que como lo señala Mata (1993) en relación con la misión franciscana de Santa Clara, en San Andrés Cohamiata, desde finales de la década de 1960 instruyeron a los jóvenes alumnos en la práctica de este tipo de música. Esta enseñanza se mantiene actualmente en centros educativos como los de San Miguel Huaixtita, en San Andrés Cohamiata, o Nueva Colonia, en Santa Catarina. Otro elemento que ayuda a comprender el dinamismo de esta música es el proceso de mediatización que experimentó a través de la estación de radio local XEJMN, La voz de los cuatro pueblos, auspiciada por el Instituto Nacional Indigenista, que difundió grabaciones de grupos locales y abonó el camino a la posterior producción y comercialización de casetes y discos compactos grabados en casas disqueras radicadas en ciudades cercanas al territorio *wixarika* (Luna, 1993).

Hoy en día existen decenas de agrupaciones, de las cuales aproximadamente medio centenar ya ha realizado al menos una producción discográfica

profesional, esto es, una grabación en estudio con edición gráfica. Otros muchos grupos cuentan con páginas de Internet, en las cuales publican fotografías, audios y videos de sus producciones, además de establecer contacto con sus seguidores.

Públicos y contextos en la música regional *wixarika*

A partir del auge de la música regional *wixarika*, en la primera década del siglo *xxi* es reconocible una diversidad de espacios, usos y sentidos asociados a su práctica. En tanto que son diversos los públicos y las expectativas de los mismos, difieren en cuanto a repertorio y formas de presentación, ya que los propios músicos regionales reconocen la existencia de una diversidad de protocolos de interacción asociados con su música: Por una parte, al interior de las comunidades de la sierra, las ocasiones en que tiene lugar la ejecución en vivo y la reproducción grabada son parte de la vida cotidiana, y se busca con ellas que la música torne alegre el estado de ánimo y acompañe las actividades domésticas, las reuniones entre familiares y amigos, y muy comúnmente que ambiente las borracheras; en función de esto es que a la música regional también se le conoce como “música para pistear”; en estos contextos se suelen solicitar sobre todo canciones rancheras o corridos. En los múltiples rituales que tienen lugar en el calendario de las comunidades *wixaritari*, la música regional opera como un elemento clave en ceremonias tanto de orden cívico como sagrado, como es el caso de las fiestas relativas al poder local y al cambio de autoridades tradicionales (*patsixa* o cambio de varas) o de las celebraciones religiosas de Semana Santa (*weiya*) y de los santos patrones; en los rituales el repertorio está compuesto principalmente por minuets o piezas no cantadas, dedicadas a los santos (Jáuregui, 2006; De la Mora, 2011); de igual manera, la música regional no bailable se emplea durante actos relacionados con actividades escolares y, en muchas ocasiones, como parte fundamental de ceremonias funerarias (Ramírez, 2004a; Lira, 2012).

Fuera de las comunidades de la sierra, la música regional se ejecuta en varios formatos y con diferentes fines: Por parte de grupos que transitan por plazas y calles de los pueblos y ciudades aledañas a la sierra buscando complacer a clientes, ofreciendo sus servicios ya sea por pieza o por hora; muchos de estos grupos móviles se conforman de manera espontánea y acaso anóni-

ma, en tanto que a los músicos que los integran no les interesa identificarse, sino trabajar (Carrillo, entrevista, 2014). En contraste, existen grupos bien organizados e integrados en proyectos con nombre y composiciones propias, buscando concretar grabaciones, planear estrategias de promoción, participar en espacios formales y dotados de amplificación sonora, como teatros y foros culturales, o en bailes publicitados a nivel regional, donde suelen alternar con otros grupos wixaritari o con bandas y otros grupos de música popular mexicana. Estas agrupaciones se preocupan por su apariencia y buscan uniformarla con un toque distintivo, al vestir con el mismo color o usando el mismo tipo de sombrero; cuando hacen uso de micrófono en las presentaciones, manifiestan habilidades comunicativas para interpelar a su público, ya sea dirigiéndose con mensajes en los que valoran su tradición si se trata de actos culturales, o bien, animando a los participantes si se trata de fiestas o bailes. En otro ámbito de difusión, estos grupos formales se presentan en medios masivos, hacen giras internacionales y tienen una activa participación en las redes sociales. Luego de reconocer esta diversidad de contextos, finalidades y protocolos, puedo afirmar que el público interesado en la música regional se divide en cuatro principales tipos:

- 1) *Wixarika* e indígena. Localizado en comunidades wixaritari, dentro y fuera de su territorio, y que se subdivide generacionalmente en niños, jóvenes y adultos.
- 2) No indígena. Localizado en las regiones aledañas al territorio *wixarika* y reconocible por consumir música popular mexicana de los géneros regionales, ranchero, nortño, banda sinaloense y grupero.
- 3) No indígena, nacional y extranjero (en la lógica de la cosmopolítica). Interesado en conocer y apoyar la cultura *wixarika*, consumidor de música étnica, *world beat*, alternativa y *new age*.
- 4) No indígena del territorio nacional y el extranjero (en la lógica del cosmopolitismo). Reconocible por consumir música popular y productos mediáticos.

A su vez, puedo reconocer que paralelamente a la caracterización identitaria de cada uno de estos públicos, los wixaritari encuentran en los mismos diferentes motivos para establecer relaciones de alianza e intercambio.

El Venado Azul: Estrategias de composición y presentación entre lo local, lo translocal y lo hipermediático

Dentro de las formas de expresión musical indígena contemporánea en México, El Venado Azul es uno de los pocos grupos musicales que han logrado transitar de un reconocimiento local a un reconocimiento masivo y translocal, poniendo como elementos centrales de su práctica su lengua, los valores de la tradición y, en suma, su identidad étnica.

Algunos trabajos han abordado aspectos de la obra de este grupo: El carácter singular de su conformación y la incorporación de una mujer como instrumentista y vocalista (Jáuregui, 2003; Lira, 2012); los procesos de recontextualización de elementos tradicionales en su repertorio (De la Mora, 2009) y los procesos de difusión y recepción de sus producciones artísticas, así como de las estrategias de posicionamiento social a partir del uso de la identidad cultural (De la Mora, 2011, 2012). Dada la continuidad y constante actividad de este grupo musical dentro de la esfera pública nacional y crecientemente internacional, considero pertinente ampliar el estudio de su obra y caracterizar sus producciones, así como las etapas dentro de su historia.

Trayectoria, etapas y momentos clave de El Venado Azul

José López Robles, fundador y principal miembro de este grupo, al hacer un recuento de las referencias realizadas sobre su trayectoria suele destacar que su formación como músico se relaciona directamente con su participación en el sistema de cargos de su comunidad de origen keuruwitia,² Las Latas, en la comunidad indígena de Tuapurie, Santa Catarina Cuexcomatitlán, en Mezquitic, Jalisco (López, entrevista, 2008, 2014). Aunque en estricto sentido, la base de su formación musical precede a su experiencia en el cargo, ya que previamente ejecutaba instrumentos de la música regional; José alude a que el

² La comunidad de Santa Catarina Cuexcomatitlán, Tuapuire, a la que pertenece el centro ceremonial Keuruwitia o Las Latas, es reconocida como una de las comunidades wixaritari que más se ha preocupado por mantener con rigor el seguimiento de sus protocolos rituales. En los centros ceremoniales de Tuapurie y a diferencia de muchos otros centros ceremoniales wixaritari, los cargueros (jicareros) adquieren la responsabilidad de vivir por cinco años en una pequeña aldea conformada por pequeñas casas de adobe construidas alrededor de un templo oval y un patio ceremonial.

verdadero sentido de la música lo encontró al aprender a ejecutar los instrumentos tradicionales *xaweri* y *kanari*,³ y al escuchar los cantos (cánticos, como él les nombra) de carácter sagrado:

La música es vieja: Nosotros somos nuevos. Tuve un cargo en un lugar que se llama Las Latas, en la sierra; allí [cumpliendo el cargo] es donde uno empieza a valorar cada cosa que existe; de ahí surgió la música [...] me tocó tocar música tradicional; yo no sabía tocar pero pues allí me enseñé, por eso me dieron ese cargo, como cinco años, entré a trabajar; a ese lugar entré de 21 años y salí de 26 años. Allí es donde se valora porque no tienes trabajo, tienes familia, tienes que durar cinco años, haz de cuenta que estás encarcelado, pero porque se hacen las ceremonias eso no te deja que salgas mucho tiempo, ahí fue donde empecé la música, allí se toca la música tradicional, cuando la gente va a la peregrinación, cuando va al coamil, siempre la música se toca. Ahí uno de los meros jefes decía: “Ésta es la base de la música regional, esto. Hay que aprender esta música para cantarle al fuego, al sol, al dios venado, al peyote, al maíz. La música es para ellos, es de ellos, de allí nace la música ya aquí regional, amestizada”. Pues ahí me dijeron, “a ver, ¿quién sabe tocar?”. No pues nadie. Yo era el único que sabía tocar poquito música regional, “no pues entonces él que se enseñe”, “bueno”, empecé ahí a enseñarme [a tocar] la música tradicional (López, entrevista, 2008).

Esta referencia es particularmente relevante, en tanto que en ella José destaca los valores de la música tradicional y la cultura *wixarika*, sobre los de la música regional, lo cual es un elemento clave para comprender en qué sentido el recurso de apelar a los valores y elementos de la tradición es un ejercicio primordial y recurrente en su quehacer musical. De hecho, el propio nombre del grupo proviene de esta experiencia en el mundo ritual: en algún momento de su participación en el centro ceremonial le fue otorgado por parte de los ancianos, especialistas rituales, el nombre de *maxa yuawwi*, que quiere decir venado azul, y que corresponde a una importante entidad mitológica caracterizada por servir de mensajero y mediador entre los humanos y las deidades. Una vez concluido su cargo, José decidió conservar ese nombre y convertirlo en emblema de su proyecto musical: El Venado Azul.

³Dentro del sistema de cargos, existe la figura de los dos músicos tradicionales (*xawereri* y *kananeru*) que deben integrarse al grupo de jicareros durante todo el período del cargo, produciendo la música ceremonial para los números de danzas rituales a lo largo del festivo ciclo anual, que incluye las ceremonias del tiempo de la luz (temporada de secas), en las que se busca propiciar la lluvia, y las del tiempo de la noche (temporada de lluvias), en las que se realizan prácticas rituales relacionadas con la siembra y la cosecha del maíz.

Como José relata, él y su entonces pareja, María de los Ángeles García, participaron en el cargo en múltiples ceremonias a lo largo del amplio calendario ritual. Una vez cumplido su cargo decidieron probar suerte como músicos ambulantes en Fresnillo, Zacatecas; después de romper el temor inicial de enfrentarse al público y al darse cuenta de que su música gustaba y era posible obtener retribución en dinero a través de la misma, decidieron dedicarse de lleno a esta práctica.

Una vez fui de las Latas rumbo a Fresnillo a trabajar en las labores de campo, de jornalero; en el camino vi a alguien que se subió [al autobús] y empezó a cantar a capela; de repente pasó así la mano [y dijo] “gracias, ahí con lo que guste cooperar”, entonces ahí es donde yo dije: “¿A poco se puede hacer así?”. Entonces me vine a Zacatecas y allí es donde empecé a animarme. Le dije a mi señora: “¿Qué? ¿cantamos?”, “pues tú, yo no sé cantar”, y entonces empezamos. Me subí en el camión [a cantar]. La gente me cooperaba, pues [iba] vestido de huichol... en un día pues agarré como noventa pesos [...] de ahí de volada nos fuimos a hacer cola para comprar las tortillas. [...] Compré una vihuela, una guitarrita, con esa ya pedíamos permiso, en un restaurante, donde había gente, pues ahí cantábamos, pasábamos el sombrero, ya después, pasando como nueve meses, me enseñé [a tocar] el violín; me enseñé grande; no fui tampoco a la escuela, soy músico lírico. Entonces empezamos [y] a la gente le gustó cómo cantábamos; [...] de ahí pues hasta ahorita, aquí estamos. [...] para este tipo de ambiente de músico, es muy difícil para que a la gente le guste, [pero] creo que nosotros sí la hicimos (López, entrevista, 2008).

El grupo en esa primera época estuvo conformado por José en el violín y como voz principal; María de los Ángeles en el contrabajo y como segunda voz, y Marciano de la Cruz, en la vihuela. Según relata José, María de los Ángeles fue la primera mujer en participar en un grupo regional ejecutando el tololoche, y sin duda este elemento fue clave para el reconocimiento del grupo musical, en tanto que para ese entonces no era común la existencia de grupos musicales indígenas, ni para el público de las comunidades serranas ni para el de pueblos y ciudades; por otra parte, aún era menos común la participación de una mujer ejecutando un instrumento como el tololoche.

Tiempo después, motivados por Jesús Otero, un promotor rural de la asociación civil Desarrollo Rural de San Luis Potosí, José y su compañera grabaron en 1997 un casete de audio (El Venado Azul, 1997a) en el estudio Discos Imagen, de San Luis Potosí. Al recordar esa experiencia, José relata:

Yo no quería grabar, porque la verdad era muy cara la grabación. Nada más que un amigo insistió, insistió, y me dijo: “¿Sabes qué? te regalo esos 15 mil pesos de la grabación. Si no vendes, no me pagues. Pero si sí vendes, me vas pagando de a poquito, de a poquito”. Pero como les digo, vendimos 1 000 casetes en tres días. Sobró para hacer otra nueva grabación. Así fue cómo empezó mi proyecto (López, entrevista, 2014).

La grabación estuvo conformada por 12 piezas, 10 canciones y corridos cantados en castellano, una canción en lengua *wixarika* y otra más en versión bilingüe. De estas piezas, las últimas dos fueron las que dieron a conocer al grupo al interior de las comunidades wixaritari y posteriormente en las poblaciones indígenas y no indígenas cercanas al territorio *wixarika*. La primera pieza y que da nombre al casete *Kuaxu mautuxa (La garza y el venado)*, una pieza del repertorio tradicional de *xaweri* y *kanari*, que fue reinterpretada en el estilo y con los instrumentos de la música regional. José recapitula sobre este ejercicio creativo y subraya su conciencia del efecto del mismo en el gusto del público: “El primer [tema] que grabé fue *La garza y el venado*, una canción que es tradicional, pero ya ves uno que quiere experimentar: La convertí en cumbia. O sea traducida, cantada en *wixarika*, pero con música regional. Música regional *wixarika*: Eso fue lo que impactó y a la gente le gustó” (López, entrevista, 2014).

La otra pieza que generó una favorable respuesta del público fue *Me he de comer esa tuna*, pieza clásica del repertorio popular mexicano compuesta por Manuel Esperón, y que fue reelaborada en una versión bilingüe *wixarika*-castellano por el propio José. En esta pieza destaca el sentido compartido entre el carácter nacional mexicano, evocado al referirse al momento de fundación del principal símbolo patrio, con la alusión a uno de los elementos simbólicos más importantes para el pueblo *wixarika*: el águila *Werika*, deidad solar altamente venerada en la mitología y los rituales.

Luego de la aceptación de su primer casete, el grupo grabó una nueva obra titulada *Adiós Huejuquilla* (1999), integrada por 12 piezas cantadas en español. Tiempo después, luego de ser contactados y contratados por la disquera Fonorama de Guadalajara, el grupo grabó con los mismos músicos tres casetes más: *Cuatro motivos* (El Venado Azul, 1998a), *Indita mía* (El Venado Azul, 1998b) y *Flor de capomo* (El Venado Azul, 1999), en los que no volvieron a incorporar piezas en lengua *wixarika* ni composiciones propias, sino corridos, canciones rancheras y polkas del repertorio de la música popular mexicana.

Al paso del tiempo, José y su compañera terminaron su relación y con ésta acabó una primera etapa del grupo; seguido a ello, inició una nueva, en la que José continuó trabajando con otros músicos. También con la disquera Fonorama y bajo la producción del dueño de la empresa, Manuel Contreras, realizaron cuatro grabaciones más: *Mi lindo Nayarit* (2000), *Una página más* (2001), *Una nube* (2002) y *Nadie es eterno* (2003). Al igual que en los tres casetes previos, ahora en estos cuatro discos predominaron también corridos y canciones rancheras cantadas en español; varias de estas piezas fueron compuestas por el reconocido autor de música popular mexicana Héctor Montemayor, como *Cuatro motivos*, *Mi deseo* o *Lágrimas lloro* (López, entrevista, 2008).

En todos estos discos es posible reconocer la compenetración de la cultura *wixarika* con la cultura ranchera de la región. Estos repertorios, reproducidos y apropiados en el estilo regional *wixarika*, dan cuenta de códigos culturales compartidos, que expresan formas particulares de sentir, apreciar y llevar a cabo la expresión estética. El conjunto de canciones de amor, corridos sobre personajes famosos y aventuras memorables, conforman un entramado de historias, relaciones sociales, ideas y emociones, enmarcados en ritmos y armonías que conforman una sensibilidad particular.

Diez años después de su primera grabación y luego de un período sin actividad musical en que trabajó elaborando cuadros de estambre en Puerto Vallarta (López, entrevista, 2014), José inició otra nueva etapa en su carrera, la tercera, al grabar su décimo disco, *Viejo pero no espoleado* (2006); éste se distingue de los anteriores en tanto que decidió retomar la fórmula que le permitió construir su carrera: Incorporó de nuevo dos composiciones propias en lengua *wixarika*. Dicha decisión resultó de nuevo en un acierto para su proyección y reconocimiento. Según relata José, en la conformación de sus discos había sido habitual que su productor decidiera qué repertorio grabar, sin embargo, en esta ocasión y luego de mucho insistir, logró incorporar dos nuevas composiciones propias cantadas en su lengua, ambas piezas de corte lúdico y carácter bailable. Según relata:

En la empresa, antes, [en la] que estaba trabajando, no me dejaban que cantara en hui-chol. Peleando eso, metí dos canciones al final. El dueño de la empresa [decía]: “Ah no, no grabes [esta pieza], mejor graba esta canción”. Él me las escogía [...] hasta que lo convencí, hasta que él se salió [del estudio y dijo]: “Ya pues, graba lo que tú quieras”. Pues le grabé [la “cumbia de] los Conejitos” y la “Cumbia cusinela”. Ya [después dijo]: “¡Ah, órale pues!”. ¡Esas [piezas] son las que pegaron! (López, entrevista, 2008).

Al ser muy bien recibidas por el público se fueron convirtiendo, sobre todo *Cumbia cusinela* (El Venado Azul, 2006), en un fenómeno inédito de recepción de una obra musical indígena por parte de un público masivo: Luego de su puesta en la radio de Tepic, múltiples versiones de la pieza comenzaron a circular en Internet mediante producciones de videos realizados por usuarios en creativos y, algunas veces, lúdicos montajes (De la Mora, 2009, 2011, 2012).

En cuanto a la composición de esta pieza, José relata que fue después de superar una grave enfermedad que quiso hacer “un homenaje a la vida, a la mujer” (López, entrevista, 2014). Se trata de una pieza singular porque rompe los parámetros estéticos usuales en la música regional, ya que si bien por una parte mantiene el marcado sentido rítmico yailable de la cumbia rápida –como llaman localmente a las polkas con bajo de cumbia– por otra, el violín cobra un papel preponderante en la elaboración de la melodía: Rítmicas arcaicas en cuerdas dobles y acentos claramente marcados; la pieza da lugar a una sonoridad poco común dentro del repertorio regional (De la Mora, 2009, 2012). En cuanto a su letra, esta pieza llama la atención por el sentido rítmico de palabras que, más que cantadas, son recitadas –de manera cercana al *hip hop*– así como por el contenido dicha letra, ya que posee un sentido lúdico para los hablantes de la lengua *wixarika* al mezclar tres tópicos: El tema de la belleza femenina (trata de una cocinera muy bella), los elementos simbólicos de la tradición indígena (los tipos de tortillas que la cocinera sabe hacer muy bien) y las alusiones en doble sentido en que asocia la práctica de amasar con el acto sexual. Por otro lado, para los no hablantes la pieza, aparte de su sentidoailable, despierta la curiosidad sobre el significado de su letra. Aquí su traducción:

Ay kusunela, kwi kwitemaiki / ay cocinera muy linda
kwi temalime pemuyamati techale papa ti / que sabes hacer bonitas tortillas
warikare ima, kwitarai tsira, / gorditas rellenas, huaraches, tortillas gordas
ya comérmela, 'ena me tsi e taine / aquí ya comérmela tú dices
'umieme ne ka machitaunie / por eso no te quiero dejar –con tu– sudor en la nariz,
kwatsi ya'ati niwa i kamia / ven toma tu gordita rellena
Pemutaine, ya comérmela / tú dices, “ya comérmela”
me tsi taine, ne kusunela / ¿verdad que es lo que dices mi cocinera?
Tsita, tsita, tsita, pile, pile, pile / taz, taz, taz, torteas, torteas, torteas
me tupine, “ya comérmela”, / ¿verdad que así tortea? “ya comérmela”
me tsi taine... / ¿verdad que es lo que dices...?
¡y... he kusunela! ¡heitsie! / ¡sí, encima de la cocinera!⁴

⁴Traducción de César Chávez.

Posteriormente a la grabación y durante el proceso de difusión de la misma, José conoció al productor y promotor de música popular y residente de Tepic, Nayarit, Manuel “Mey” Ávila, quien le ofreció reconfigurar y promover su grupo. Luego de la aceptación de José y atendiendo su inquietud por incorporar una segunda voz femenina, Ávila propuso integrar como segunda voz a Alma Delia Torres y a dos nuevos músicos: Esteban García Vergara en el tololoche y Albino de la Cruz Díaz en la vihuela. Esta nueva formación del grupo destaca particularmente porque, por primera vez, la mitad de los integrantes son músicos mestizos y no hablantes de la lengua *wixarika*, y que en las presentaciones y videos aparecieran con indumentarias wixaritari. Con esta nueva formación, que duró cerca de dos años, el grupo tuvo múltiples presentaciones en México, así como una gira en Estados Unidos, en la que se visitaron las ciudades de Miami y Houston.

Para esas fechas, *Cumbia cusinela* (Huichol Musical, 2008) ya había sido grabada también por otro grupo *wixarika*, que bajo la producción de la compañía Latinpower Records, difundió la pieza en la radio en Estados Unidos y por Internet, aún más ampliamente que la versión original de El Venado Azul. Alrededor de dicha versión tuvo lugar una controversia en torno a la autoría de la canción: Según informa José, los derechos de su composición quedaron restringidos para que nadie en México pudiera grabarla sin la debida autorización del autor y su compañía editora; sin embargo, Latinpower Records ingenió la estrategia de grabar la pieza en Estados Unidos, donde el marco legal no operaba, y desde este país la hizo circular en la versión de Huichol Musical (prácticamente idéntica a la de José). Un aspecto clave de la estrategia seguida por estos empresarios consistió en titular el disco que contenía *Cumbia cusinela* con el mismo nombre de la reconocida pieza, lo cual sin duda fue favorable para las ventas. Dicha estrategia de mercado por parte de los productores de Huichol Musical fue efectiva, al grado de que en 2008 lograron colocar a sus intérpretes y su disco como candidatos al premio Grammy de ventas de discos de la música popular en Estados Unidos en la categoría “música regional mexicana” (Magallanes, 2009).

Durante los siguientes años, la pieza fue interpretada y grabada en México en diversas versiones por grupos de banda, entre ellos: Banda La Matona, Banda Maguey, Banda La Bufadora, Hechiceros Band y Eric y su Sonido Massore, que incluso produjo un *videoclip* de su versión de la pieza (De la Mora, 2012). Este hecho marcó un fenómeno inédito, en el que grupos no

indígenas se apropiaban, al menos transitoriamente, de la música y la letra en lengua *wixarika*, abriendo así nuevas vías al reconocimiento de las culturas indígenas, altamente marginadas y discriminadas en diferentes momentos de la realidad nacional.

Luego de la amplia respuesta ante *Cumbia cusinela*, José y su grupo, reconfigurado en una cuarta etapa, grabó su decimoprimer disco –y el único con estos integrantes– titulado *Mi corazón es un vagabundo* (2008), en el que aparte de las usuales versiones de música popular mexicana, incluyeron por primera vez varias composiciones en lengua *wixarika*: *Maxa yuawí* (pieza íntegramente del género tradicional, es decir, ejecutada con *xaweri* y *kanari*); *La Kusibuena*, una pieza que es como su título lo advierte: Una variación de *Cumbia cusinela*; *Rock Unetsi*, una pieza con estructura armónica y bajo de una pieza de *rock*, pero con sonoridad de música regional, y *Polka Etsiema*, una pieza que en su letra sólo repite la palabra que le da título y que significa “siembra”. A pesar de la originalidad de cada una de estas piezas, desde la decisión de incluir una pieza tradicional en un disco de música regional, hasta la decisión de hacer resignificaciones y mezclas de géneros, ninguna se acercó a conseguir la respuesta del público lograda por *Cumbia cusinela*, pieza que a pesar del paso de los años continuó siendo reproducida y versionada dentro y fuera de las comunidades wixaritari.

En 2009, y una vez más con un nuevo equipo de músicos, en su quinta etapa El Venado Azul, en el disco *Podría*, incluyó la muy solicitada versión en castellano de *Cumbia cusinela*, así como la versión traducida de *Cumbia del conejito*; además incluyó dos composiciones en lengua *wixarika*; la canción ranchera *Hamaima*; una composición lúdica, *Danza del juego*; dos canciones en castellano, la balada *Podría* y *Cumbia del Tata*, pieza que alude a un personaje cómico de la televisión mexicana.

El disco más reciente de El Venado Azul, titulado *El catre* y lanzado por Fonorama en 2011, está integrado por una colección de piezas bailables, en su mayoría cumbias de corte picaresco en el que una de ellas, la que da nombre al disco, tiene un carácter marcadamente sexual: A través del violín se hace un juego de imitación de los sonidos de un catre rechinando, alusión explícita al acto sexual. En contraste, como última pieza de dicho disco se incluye una versión en español de la balada *My Heart will go on* (*Mi alma te seguirá*), parte de la banda sonora de la película *Titanic* (1997), producción del director James Cameron. En el disco aparece una nueva segunda voz, la tercera vocalista

femenina en la historia del grupo, Elizabeth Carrillo de la Cruz, cuyo nombre artístico es Isumali; los músicos son Aureliano García en la vihuela y Tomás Carrillo Díaz en el tololoche.

Como ha sido posible apreciar en este apartado, la trayectoria de El Venado Azul está asociada a su producción discográfica y se puede dividir en cinco distintas etapas, marcadas cada una por la participación de mujeres vocalistas, con excepción de su segunda etapa, en que estuvo acompañado sólo por sus músicos; dentro de estas etapas, es destacable por una parte la presentación de un amplio número de versiones de canciones rancheras y corridos, lo cual hace evidente un proceso de identificación, reconocimiento y valoración de la cultura mexicana; por otra parte, y de manera contrastante, es reconocible sobre todo en su primera, cuarta y quinta etapa, al incluir algunas piezas de origen ceremonial recontextualizadas, así como composiciones innovadoras en su lengua, un claro ejercicio estratégico de afirmación y valoración de la cultura *wixarika*.

Principios creativos seguidos por El Venado Azul

Después de revisar el conjunto de piezas producidas por este grupo, he podido concluir que son tres tipos de ejercicios compositivos los reconocibles en práctica: En primer lugar, el ejercicio de apropiación a través de la reinterpretación y estilización de piezas del repertorio de música popular mexicana (corridos, polkas y rancheras, principalmente); en segundo lugar, la apropiación y recontextualización de piezas o elementos de la cultura tradicional *wixarika* (música de *xaweri* y *kanari*), y en tercer lugar, la innovación a través de la composición de piezas cantadas tanto en lengua *wixarika* como en castellano.

Estos ejercicios son formas particulares de un mismo procedimiento común, descrito en el trabajo de análisis del *performance* verbal llevado a cabo por Richard Bauman y Charles L. Briggs (1990); se trata de la puesta en práctica de la entextualización, es decir, un proceso conformado por una primera fase de descontextualización y una segunda de recontextualización de piezas o fragmentos de textos –o fragmentos de textos– preexistentes, ya sea en este caso del repertorio popular mexicano o del repertorio tradicional *wixarika*, tanto en el plano musical (melodía, armonía y ritmo) como en el plano literario o performativo. A continuación presento ejemplos que dan cuenta de la puesta en práctica de estos procedimientos.

Apropiación a través de la reinterpretación y estilización, de piezas del repertorio de música popular mexicana

Por apropiación entiendo el procedimiento de adaptación de parte del repertorio de la música popular mexicana en sus diferentes realizaciones (Jáuregui, 2003:381; De la Mora, 2009, 2011): Norteña, ranchera, tropical, balada, sierrreña o duranguense, y en algunos casos, incluso música pop en español o en inglés. Esta apropiación del repertorio de los conjuntos regionales wixaritari se da en diferentes planos: Literario, instrumental, de la ejecución instrumental, de la ejecución del canto y performativo cuenta de una cultura de relaciones sociales claramente mostrada a través de formas de relación social y que expresa formas de sentir en común con el otro. En el primer caso, el ejemplo es la pieza *Me he de comer esa tuna* (El Venado Azul, 1997b), grabada en su primer disco, en versión bilingüe:

Guadalajara yetaápa / Guadalajara en un llano
Mekiku harakunapa / México en una laguna
ne yĩná netakwaní / me he de comer esta tuna
tsepá xuyá tsi netiutse / aunque me espine las manos (Ramírez de la Cruz, 2004b:295-296).

Otros ejemplos son reconocibles en múltiples casos dentro del repertorio de la música regional *wixarika*, tal es el caso de *La carta*, canción original del grupo Trono de México, que posteriormente fue grabada y difundida ampliamente en las comunidades wixaritari por el grupo Nuevo Amanecer Huichol; otra pieza destacable es la versión en castellano de uno de los temas de la película *Titanic* (*Mi alma te seguirá*) grabado por El Venado Azul en 2011 y grabada en video por el grupo juvenil Pasión Huichol.

Variación: Apropiación y recontextualización de piezas o elementos de la cultura tradicional *wixarika*

En este procedimiento tiene lugar la reinterpretación de elementos del género tradicional al género regional. Particularmente destaca la incorporación y adaptación de melodías, armonías, ritmos y algunas veces instrumentos. Un claro ejemplo de este procedimiento es la transformación de *Kuaxu mautuxa* (*La garza y el venado*) (El Venado Azul, 1997a), una pieza ceremonial ejecutada

con los instrumentos *xaweri* y *kanari* al final de las ceremonias de *Tatei neixa*, en una cumbia propia del género regional; dicho ejercicio creativo vino a ser ampliamente aceptado por un público dentro y fuera del territorio *wixarika*. La letra de la pieza habla de la cacería ritual, en la que un hombre logra cazar al venado, animal sagrado dentro de la cosmovisión *wixarika*:

Hiriwarie peukumie / Se fue tras el cerro
tewi, tewi peukumie / una persona, una persona
'utatsuati peukumie / se fue llorando
yu'irite ratiti / cargando sus flechas
yu'irite ratiti / cargando sus jícaras
hiriwarie peukumie / se fue tras el cerro
maxa, maxa 'uweiyati. / persiguiendo a un venado.
Yutuupí heutiketi / Cargando su carcaj
maxa, maxa pekutsú / un venado, un venado duerme
hiriwarie pekaká / tras del cerro
Haukuxata pekutsú / en Haukuxata duerme
hapa testa peukawe / a orillas del río
ketsí, ketsí peukawe / un bagre, un bagre se yergue
hapa testa peukawe / a orillas del río
ketsí, ketsí hantiti / con un bagre en su pico
kwaxú, kwaxú meutuxá / la garza, la garza blanca
hapa testa peukawe / se yergue a orillas del río (Ramírez de la Cruz, 2004b:259-260).

Innovación a través de la composición de piezas (cantadas en lengua *wixarika* y en castellano)

Un tercer procedimiento llevado a cabo por ejecutantes y compositores consiste en la composición de nuevas piezas, en las que la puesta en práctica de la creatividad tiene lugar a través de diversos ejercicios que van desde la incorporación resignificada de instrumentos musicales (indígenas o no indígenas) hasta el empleo de los mismos para realizar formas singulares de ornamentación (por ejemplo, el chapaleo del tololoche o la técnica en el violín, basada en la del *xaweri*). Por otro lado, van desde la composición de nuevas piezas hasta la configuración de estrategias de presentación ante el público, ya sea en lo referente a la vestimenta como en lo referente a los gráficos (fotografías y logotipos) de los discos, carteles o páginas de Internet.

Sobre este último aspecto es destacable que, conforme el paso de los años, las composiciones en lengua *wixarika* son más bien escasas; sin embargo, dicha escasez se relaciona directamente con el valor que dichas piezas adquieren, en un sentido estratégico, para los intereses de los propios intérpretes, compositores y productores (De la Mora, 2009, 2011) y, como se ha subrayado en este trabajo, las piezas cantadas en lengua *wixarika* son las que han permitido en primera instancia el reconocimiento de los músicos wixaritari tanto al interior de sus propias comunidades como fuera de las mismas, en las comunidades indígenas y no indígenas con las que establecen relaciones sociales.

Como particularidad, estas piezas cantadas en lengua *wixarika* se caracterizan tanto por aludir y destacar los valores de la vida tradicional, como por tratar temas amorosos, ya sea de forma lúdica y picaresca o exaltando con seriedad distintas situaciones y emociones. En ambos casos es reconocible un manejo cuidadoso –al tiempo que estratégico– de la referencia de valores culturales relacionados con la tradición. Aunque de manera general se advierte en los wixaritari residentes de la sierra una paulatina y gradual apertura a la exposición de elementos culturales de valor tradicional hacia el mundo no indígena; el sistema de creencias y las prácticas rituales siguen siendo un referente que orienta el quehacer de algunos músicos y compositores que insertan en sus composiciones letras que aluden a la vida ritual y los valores de lo sagrado. Ejemplo entre las nuevas piezas de El Venado Azul es la ya mencionada *Cumbia cusinela*; otras composiciones que ejemplifican esta estrategia son *Cumbia del conejito*, *Rock Unetsi*, *Polka Etsiema*, *La kusibuenta* o *Danza del juego*.

Así mismo las composiciones del repertorio regional *wixarika* cantadas en español suelen ser, por una parte, corridos que abordan temáticas locales, canciones de amor dirigidas a mujeres, canciones de reivindicación de los valores tradicionales o creaciones lúdicas, como *Cumbia del Tata* (2009) o la pieza *El catre* (2011), compuestas por José López.

Después de *Cumbia cusinela*: El Venado Azul como mensajero *wixarika*

El reconocimiento, derivado de los años de carrera de El Venado Azul y sobre todo a partir de la amplia recepción de su pieza *Cumbia cusinela*, implicó para José López una proyección en la esfera pública, que a su vez conllevó a múltiples invitaciones a participar en proyectos y eventos de índole cultu-

ral, política o comercial, tanto propios como ajenos a los circuitos ordinarios de circulación de la música regional. De especial interés para este análisis son aquellas ocasiones en que su participación tuvo lugar frente a distintos actores sociales e instituciones, que encontraron en su figura un ejemplo singular de articulación entre la identidad tradicional indígena y las dinámicas del mundo contemporáneo. A continuación expongo tres ejemplos clave de dichas participaciones para posteriormente interpretar el sentido de las relaciones sociales implicadas en las mismas.

El Venado Azul en Wirikuta Fest

El 26 de mayo de 2012, en el Foro Sol de la ciudad de México, tuvo lugar el denominado Wirikuta Fest, un concierto masivo al que asistieron más de 40 mil personas y que fue organizado por el Colectivo Ahó en apoyo a diversas asociaciones y proyectos de las comunidades wixaritari. La finalidad fue generar conciencia y establecer una red de apoyo moral y económico para la defensa del territorio sagrado ubicado en el semidesierto de San Luis Potosí (Caballero, 2012).

Estuvo dirigido a un público correspondiente a los circuitos culturales del *rock* y música alternativa en español; como participantes clave en el escenario estuvieron diferentes personalidades y agrupaciones musicales de amplio reconocimiento nacional e internacional, como Café Tacvba, Caifanes, Enrique Bunbury, Calle 13, Julieta Venegas, Ely Guerra, Sonidero Mestizo, Dr. Krápula, Amandititita, Ginger Ninjas, Héctor Guerra, Lengualerta y Luix Saldaña. También en el escenario y por parte de las comunidades wixaritari, sólo tuvo lugar la participación de El Venado Azul. Al recapitular sobre su experiencia como representante musical del pueblo *wixarika* en dicho concierto, José relata:

Estuvo llenísimo, porque hubo dos mil... ¡no, 250 mil almas!, más aparte los que estaban ahí atendiendo: Más o menos 280 mil personas. Y entonces, no nada más eso, porque no [pasó] nada más eso: Estamos protegiendo, los lugares sagrados. Pues la verdad, yo en ese escenario, [al] ver [a] la gente que levanta la mano defendiendo el wirikuta, moviendo, gritando que “wirikuta se ama y se defiende” y “di no a la minería”, que nuestro gobierno anda mal, porque nada más quiere ambición de dinero; fue una experiencia muy hermosa (López, entrevista, 2014).

Como elemento clave del concierto tuvo lugar la participación de un ensamble musical creado exprofeso para la ocasión bajo la denominación de Ahó Colectivo; los integrantes de dicho ensamble fueron el vocalista del grupo de rock mexicano Café Tacvba, Rubén Albarrán; el exvocalista del grupo Maldita Vecindad, Rocko “El Pachucote”; la cantante chilena Moyenei; los cantantes de Lengualerta, el español Héctor Guerra y José López, de El Venado Azul:

Formamos Ahó Colectivo durante un año haciendo reuniones, juntas, [...] después el Ahó Colectivo invitó a varios artistas para hacer una presentación, [...] para defender nuestro lugar sagrado, porque estaba en peligro; ya se estaba posicionando el minero, Majestic, algo así, de Canadá. Y entonces nosotros no permitimos, junto a los wixaritari; y yo me filtré con los otros músicos, ahí representando, hablando en *wixarika*, cantando en *wixarika*, con la canción de “La cusinela”, que hicimos ese ritmo también. Ellos me dieron sus partes de sus canciones, y yo mi principio, para alertar a los pueblos, unirnos y proteger ese lugar sagrado (López, entrevista, 2014).

Haciendo una variación sobre la estructura musical de *Cumbia cusinela*, el grupo de artistas compuso la pieza *Wirikuta no se vende, se ama y se defiende*. Al respecto señala José: “Esa canción la montamos en la *Cumbia cusinela*. Yo primero metí mi voz, y ya después, al tiempo de la *Cumbia cusinela*; metí mi voz hablándole a las deidades. Mientras el coro de la *Cumbia cusinela* enuncia: *kusinela, kusinela, kwitemaiki* / cocinera, cocinera, muy linda; *kusinela, kusinela, kwitemaiki* / cocinera, cocinera, muy linda”.

En la nueva versión fue sustituido por:

Wirikuta, Wirikuta kayutaunie / Wirikuta, Wirikuta se cela (se defiende).

Wirikuta, Wirikuta kayutua / Wirikuta, Wirikuta no se vende.⁵

Como resultado del concierto se logró recuperar un fondo económico que se destinó a financiar proyectos sustentables para dar empleo a los habitantes de la zona donde se pretenden implementar los proyectos mineros. Se trató de un acto significativo para el pueblo *wixarika*, en particular para la defensa

⁵Traducción de Antonio García Mijarez.

de su territorio sagrado, en San Luis Potosí. Es destacable que este concierto haya sido resultado de un acuerdo conjunto entre organizaciones de apoyo y las autoridades tradicionales del pueblo *wixarika*, que después de manejarse con reserva ante la apertura de su vida cultural hacia la sociedad nacional, en este caso y con la intención de encontrar apoyo en la sociedad civil, mostraran apertura y cercanía con una amplia comunidad de no indígenas.⁶ La participación de José López y su propuesta musical, evidentemente destacó como un elemento central.

Cumbia cusinela como leitmotiv en Hecho en México

En 2012 tuvo lugar la aparición pública de *Hecho en México*, documental realizado por Duncan Bridgeman y producido por Televisa, la principal empresa televisora de México. A través de la exposición alternada de segmentos musicales y secuencias de diálogo, presenta a artistas de cine, figuras de la música popular, cómicos e intelectuales, quienes exponen reflexiones sobre el ser y la identidad nacional; este documental busca construir una imagen de la realidad mexicana tan diversa como armónica, para lo cual emplea como recurso narrativo fundamental piezas musicales de diversos géneros, entre las cuales destaca *Cumbia cusinela*. A mitad de la cinta, en un escenario natural de la Sierra Madre Occidental, José y su grupo aparecen ejecutando su composición en una locación que reproduce la vida tradicional y el momento particular en que se fabrican las tortillas; dicha secuencia se alterna con otra en la que aparece una banda de aliento ejecutando la misma pieza en una locación urbana, también en un espacio abierto; en medio de ambas secuencias, se intercalan otras más en las que distintos personajes discurren sobre las relaciones de género en México: El actor Diego Luna, los personajes cómicos Brozo y Ponchito y la cantante Gloria Trevi, ofreciendo sus puntos de vista al tiempo que, en un juego de oposiciones, se manifiestan a favor de los hombres unos, y de la mujer, otros. En la última secuencia de la pieza, un niño *wixarika*, en medio de un paisaje natural, canta la canción con auriculares.

⁶ En febrero de 2012 tuvo lugar una reunión inédita dentro de la historia del pueblo *wixarika*: En Wirikuta, lugar sagrado en el desierto de San Luis Potosí, se concretó un ritual en el que miembros de todas las comunidades wixaritari convocaron la participación de organizaciones no gubernamentales y la sociedad civil para establecer alianzas y generar estrategias para la defensa del territorio sagrado de Wirikuta (Bellinghausen, 2012).

En el caso de este documental, *Cumbia cusinela* es de nuevo privilegiada por el interés de actores no indígenas, al parecer por lograr integrar elementos tan disímiles y contrastantes, como representativos de la esencia nacional: Elementos tradicionales del mundo indígena (indígenas, lengua nativa y vestimenta) que son presentados como ejemplo de la originalidad, creatividad y picardía del mexicano.

El Venado Azul y Yuawi en La Academia Kids Lala

Así como la difusión de *Cumbia cusinela* generó un amplio reconocimiento de la cultura *wixarika* más allá del territorio de este pueblo y sus comunidades vecinas, a mediados de 2014, el caso del hijo de José, Yuawi, destacó como un hecho singular en el que una figura *wixarika* ocupaba un lugar poco común en la esfera pública nacional: Un niño indígena de cinco años participando en un programa de televisión comercial de amplio alcance, el *reality show* La Academia Kids Lala, de la empresa TV Azteca (El Sol de Nayarit, 2014). Durante cuatro meses, de agosto a noviembre de 2014 y en 14 semanas consecutivas, el pequeño Yuawi participó en el programa televisivo, que cada semana se grabó y transmitió los sábados, desde las nueve hasta medianoche. A lo largo de estos meses, al niño se le entrenó en técnicas vocales y de expresión corporal para interpretar canciones y coreografías del repertorio de música popular mexicana, tanto clásica como reciente, y se presentó ante las cámaras en múltiples ocasiones con una variedad de vestuarios, desde su traje tradicional hasta en traje de charro o portando un frack.⁷

El final de la participación del niño llegó casi al cierre del concurso (Rangel, 2014); no logró pasar a las eliminatorias finales, pero sí fue convocado a participar en otras emisiones paralelas al certamen. A pesar de que el programa terminó, el contrato de participación exclusiva de Yuawi dentro de la compañía quedó firmado por su padre y se extenderá por varios años en que tendrá que trabajar para la empresa productora.

⁷ A pesar de ser consciente sobre la dificultad emocional que un niño de esa edad participara en un programa de este tipo, José justificó que su hijo permaneciera en el programa al señalar que esa experiencia sería formativa, ya que le serviría para desarrollar su talento musical; así mismo, desde su punto de vista, la formación musical que él como padre podría brindarle había llegado a su límite (López, entrevista, 2014).

En cuanto a la proyección de la figura de José en relación con el caso de Yuawi, es destacable que los productores del programa no repararan en la figura de José como un personaje público con cierto reconocimiento, al ser autor de *Cumbia cusinela* y al haber participado en la película *Hecho en México*, así como en el concierto masivo Wirikuta Fest. Por otra parte, en las mismas fechas que el niño participaba en el programa televisivo, José creó una página de Facebook Venadito Yuawi, en la que aparte de invitar a los usuarios de la red para apoyar a su hijo, promocionó su propio proyecto musical. A partir de esas fechas, el público también empezó a reconocerlo como “El papá de Yuawi”.

Si bien la participación de Yuawi en el programa televisivo puede interpretarse como una clara estrategia mediática con la cual los productores buscaron ofrecer a su público una historia novedosa con un personaje que generara empatía, al mismo tiempo –dicha la decisión de incluir al niño– puede leerse como un acto de reconocimiento de la diversidad étnica en México; a pesar de ello, cabe resaltar que, de una veintena de piezas musicales que interpretó frente a las cámaras, ninguna fue en su lengua materna, por lo que el pretendido reconocimiento estuvo, en todo sentido, sesgado hacia la cultura dominante.

La participación de El Venado Azul, muy particularmente de José en estos tres proyectos, destaca por su carácter aparentemente contradictorio: En un extremo en el acto de reivindicación étnica y cultural, como fue Wirikuta Fest, donde se destacó el carácter crítico y contestatario ante la sociedad dominante; en el otro extremo, en su participación (indirecta) en el evento de orden eminentemente comercial, como fue La Academia Kids Lala en que participó su hijo, resaltando su evidente interés por ser reconocido como parte de la comunidad nacional. Desde mi punto de vista, esta aparente contradicción se resuelve mediante la misma lógica que ha permitido que los wixaritari se apropiaran y resignificaran múltiples elementos de la cultura occidental: A través del ejercicio de la mistificación (Barthes, 1980), en el que la articulación en esferas de interacción cultural diversa son estratégicamente incorporadas y naturalizadas dentro de la cultura *wixarika*.

Al mismo tiempo, estos tres casos hacen evidente un clima de creciente apertura y reconocimiento por parte de la sociedad nacional ante las culturas indígenas; es notable una transición de la concepción del indígena como otro estigmatizado a la de un indígena reconocido y valorado. Sin embargo, esta apertura es digna de una reflexión crítica al indicar que de cierto modo aún se privilegia la idea del indígena como una figura exótica, proveniente de un

mundo en gran medida intocado.⁸ Lo más llamativo de esta valoración es que es ponderada como un recurso valioso por los mismos indígenas para posicionarse frente a los otros, en un entorno demandante de sentido. En los tres casos expuestos es notoria la capacidad estratégica de José para asumirse como interlocutor con los actores y públicos que lo interpelan y que evidentemente buscan establecer un diálogo con él como representante de su cultura: En el manejo de su discurso, destacar su identidad cultural y subrayar su participación activa en la vida ritual de su comunidad, son elementos que le han permitido legitimar sus acciones.

Luego de describir las ocasiones en que El Venado Azul fue invitado a participar con su propuesta estética, logré generar algunas reflexiones que permiten comprender los sentidos de las relaciones establecidas alrededor de los productos y prácticas estéticas generadas por los músicos regionales, en particular por El Venado Azul.

Ante el público regional, integrado por no indígenas de la región y la sociedad nacional (y que gusta del repertorio ranchero de El Venado Azul en sus primeras épocas), es posible advertir el establecimiento de relaciones en las que los wixaritari buscan autoafirmación y reconocimiento, así como legitimación y prestigio en la región cultural (Lomnitz-Adler, 1995), además de la posibilidad de establecer mejores intercambios económicos. En contraparte, el público tiene la oportunidad de autorreconocerse como no indígena, de aquilatar el valor de sus bienes estéticos (la música ranchera) como un bien codiciado por los indígenas y de establecer vínculos de convivencia con los indígenas de la región.

Ante el público, conformado por simpatizantes y seguidores del pueblo *wixarika*, particularmente en torno al caso de Wirikuta Fest y el video de *Wirikuta no se vende, se ama y se defiende*, puede reconocerse el establecimiento de relaciones de alianza estratégica en torno a la solución de un problema grave para el pueblo *wixarika*, como es el de la defensa de sus derechos culturales y territoriales; las personalidades de la cultura alternativa participantes en el concierto, así como el público asistente, brindan a los wixaritari su prestigio, su capital social, cultural y económico para la causa de la cultura *wixarika*; en

⁸ Es importante destacar que dicho reconocimiento no anula la reproducción de estereotipos discriminatorios que es posible observar frecuentemente en los foros de discusión en Internet derivados de publicaciones relativas a grupos wixaritari, sobre todo cuando se relacionan con plataformas mediáticas en las que las culturas indígenas no suelen ser presentadas.

contraparte, reciben de los wixaritari su amistad, legitimación y diferenciación ante la sociedad en general, al convertirse en actores involucrados con el pueblo indígena y cercanos al conocimiento y práctica de valores, productos y espacios culturales.

Ante el público nacional puede entenderse que a través de las relaciones sociales establecidas alrededor del consumo de los productos mediáticos como la película *Hecho en México* y el programa televisivo *La Academia Kids Lala*, los wixaritari logran intensificar un reconocimiento social y cultural en tanto sujetos diferenciados en su particularidad cultural, al tiempo que son reconocidos como parte de la sociedad nacional y del entorno cosmopolita de la televisión e Internet.

Es destacable que a medida que pasa el tiempo, los sentidos antes expuestos parecen trasladarse; este hecho emergente es propio de nuevos contextos, en los que puede observarse una mayor conciencia y pretendida coherencia en el respeto de los derechos humanos.

Reflexiones finales

A partir del reconocimiento de que toda producción musical está enmarcada en contextos sociales y culturales que lo influyen, condicionan o determinan, y de que entender lo social a través de lo musical abre una vía para acceder a puntos clave en torno a los sentidos de la interacción social y los significados de la música en los contextos de su realización tanto para sus productores como para sus consumidores, en este trabajo he pretendido aportar a la comprensión de un fenómeno musical desde su dimensión estética, para posteriormente interpretar la articulación de la misma en un sentido político dentro de un amplio marco de interacción cultural.

En un contexto en el que la homogeneización derivada de la globalización produce en ciertos casos la necesidad de identificación cultural mientras que en otros casos la de diferenciación, la música es una vía privilegiada para obtener un reconocimiento social y posicionamiento estratégico a partir del análisis de sus prácticas; es evidente que los wixaritari reconocen dicha importancia del arte y, particularmente la música como vehículo de interacción cultural al interior de sus comunidades y en la extensión de las mismas, en los nuevos espacios a los que paulatinamente se van adentrando y territorializando.

Al interpretar los significados de lo musical desde la óptica de lo social, en particular describiendo los sentidos de los contextos de producción, circulación y consumo musical, pude distinguir la importancia de la agencia implicada en estas prácticas estéticas, tanto para los propios wixaritari como para los indígenas de otros pueblos y los no indígenas de México y otros espacios transnacionales. Si bien la música regional *wixarika* se vincula con el núcleo cultural de la música popular mexicana en sus diversas realizaciones, al mismo tiempo establece una distancia de dicho núcleo a través del procedimiento de estilización en el que los propios músicos regionales wixaritari –o sus productores– a través de la ejecución y reinterpretación, seleccionan y se apropian de repertorios, al tiempo que incorporan y reconfiguran elementos de su tradición indígena e innovan componiendo nuevas piezas, tanto en castellano como en *wixarika*.

Para mostrar de qué forma tienen lugar los procesos mencionados, ha sido importante describir los procedimientos de conformación de los productos musicales desde lo contextual, pero también a partir de las características elementales de la forma estética (el género y estilo). En ese sentido destacué los principales procesos y procedimientos observables en la obra de El Venado Azul, lo que en cierta medida también permitió comprender de qué manera se aborda una dimensión del proceso de cambio musical wixaritari: La apropiación de elementos externos a la cultura, la resignificación de elementos tradicionales de la cultura y la creación de nuevas formas a través de la innovación.

El carácter de transformación está presente en el principio mismo de la configuración de la música regional en tanto emergencia y concreción de un estilo singular; así mismo, dicho sentido de transformación es patente en los contextos y prácticas socioculturales en que se encuentra inmerso. Queda abierta la expectativa sobre los rumbos que esta música y las relaciones sociales que le rodean cobren en estos tiempos de gran dinamismo.

Referencias

- BARTHES, Roland, 1980, *Mitologías*, México, Siglo XXI Editores.
- BAUMAN, Richard y Charles L. BRIGGS, 1990, "Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life", *Annual Review of Anthropology*, Palo Alto, California, Annual Reviews, vol. 19, pp. 59-88.
- BELLINGHAUSEN, Herman, 2012, "Oran esta noche en El Quemado wixaritari y coras contra la destrucción de Wirikuta", *La Jornada*, en sección "Sociedad y justicia", México, martes 7 de febrero, p. 38.
- BLACKING, John, 1977, "Some Problems of Theory and Method in the Study of Musical Change", en *Yearbook of the International Folk Music Council*, Ljubljana, Eslovenia, University of Ljubljana-Facultad de Artes, vol. 9, pp. 1-26.
- BOURDIEU, Pierre, 1997, *Razones prácticas: Sobre la teoría de la acción*, Barcelona, Anagrama.
- BRIDGEMAN, Duncan [documental], 2012, dir., *Hecho en México*, México, Videocine.
- CABALLERO, Jorge, 2012, "En defensa de Wirikuta, 60 mil cantaron en el Foro Sol", *La Jornada*, en "Sociedad y justicia", México, domingo 27 de mayo, p. 34.
- CARRILLO, Jesús [entrevista], 2014, por Rodrigo de la Mora Pérez Arce [trabajo de campo], "Sobre música regional *wixarika*", Guadalajara, El Colef.
- CHAMORRO ESCALANTE, Jorge Arturo, 2007, *La cultura expresiva wixarika: Reflexiones y abstracciones del mundo indígena del norte de Jalisco*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara-Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño.
- DE LA MORA PÉREZ ARCE, Rodrigo [tesis de maestría], 2005, "Unidad y diversidad en la expresión musical *wixarika*: El caso del *xaweri* y el *kanari*", Guadalajara, Universidad de Guadalajara-Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño, sin pie de imprenta.
- DE LA MORA PÉREZ ARCE, Rodrigo, 2009, "Procesos de recontextualización de prácticas musicales entre los huicholes de Jalisco", *Antropología*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Antropología e Historia, núm. 85, enero-abril, pp. 75-81.
- DE LA MORA PÉREZ ARCE, Rodrigo [tesis de doctorado], 2011, "*Yuitiarika huyeyaríte*. Los caminos de la música: Espacio, prácticas y representaciones de la música entre los wixaritari", Guadalajara, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, sin pie de imprenta.

- DE LA MORA PÉREZ ARCE, Rodrigo, 2012, "Cumbia cusinela: Música regional *wixarika* para saltar fronteras", en Miguel Olmos Aguilera, coord., *Músicas migrantes. La movilidad artística en la era global*, México, El Colegio de la Frontera Norte/Universidad Autónoma de Sinaloa/Universidad Autónoma de Nuevo León/Bonilla Artigas Editores, pp. 335-358.
- DURIN, Séverine [tesis de doctorado], 2003, "Sur les routes de la fortune. Commerce à longue distance, endettement et solidarité chez les Wixaritari (huichol), Mexique", Francia, Université de Paris 3, Sorbonne Nouvelle, sin pie de imprenta.
- EL SOL DE NAYARIT, 2014, "'El Venadito' conquistó a 'La Academia'", en sección "cultura", Nayarit, martes 2 de septiembre, en <<http://www.elsoldenayarit.mx/cultura/29025-el-venadito-conquisto-a-la-academia>>, consultado el 10 de septiembre de 2014.
- INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA Y GEOGRAFÍA (INEGI), 2011, "Censo de Población y Vivienda, 2010 (Informe nacional y estatales)", México, en <http://www.inegi.org.mx/est/contenidos/espanol/metodologias/censos/marco_conceptual_cpv2010.pdf>, consultado el 10 de septiembre de 2014.
- ITURRIOZ LEZA, José Luis; Ramírez de la Cruz Xitákame y Gabriel Pacheco, 2001, "Gramática didáctica del huichol: Estructura fonológica y sistema de escritura", vol. 1, Departamento de Lenguas Indígenas/Universidad de Guadalajara, pp. 1-322.
- JÁUREGUI, Jesús, 2003, "De cómo los huicholes se hicieron mariacheros", en Jesús Jáuregui y Johannes Neurath, coords., *Flechadores de estrellas*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-INAH/Universidad de Guadalajara, pp. 341-385.
- JÁUREGUI, Jesús, 2006, *La plegaria musical del mariachi: Velada de minuets en la catedral de Guadalajara, México (1994)*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-INAH.
- JÁUREGUI, Jesús, 2007, *El mariachi: Símbolo musical de México*, México, Taurus/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- LEMAISTRE, Denis [tesis de doctorado], 1997, "Le parole qui lie: Le chant dans le chamanisme huichol", París, École des Hautes Études en Sciences Sociales, sin pie de imprenta.
- LIRA LARIOS, Regina, 2012, "Memoria social y música regional en la Sierra Madre Occidental", en Patrice Giasson y Clara Román-Odio, edits., *Creaciones locales mexicanas y globalización*, México, Conaculta, pp. 415-448.

- LIRA LARIOS, Regina [tesis de doctorado], 2014, "L'alliance entre la Mère Maïs et le Frère Aîné Cerf: Action, chant et image dans un rituel wixárika (huichol) du Mexique", París, École des Hautes Études en Sciences Sociales, sin pie de imprenta.
- LOMNITZ-ADLER, Claudio, 1995, *Las salidas del laberinto: Cultura e ideología en el espacio nacional mexicano*, México, Joaquín Mortiz.
- LÓPEZ ROBLES, José [entrevista], 2008, por Rodrigo de la Mora Pérez Arce [trabajo de campo], "Trayectoria de José López Robles", Guadalajara, El Colef.
- LÓPEZ ROBLES, José [entrevista], 2014, por Rodrigo de la Mora Pérez Arce [trabajo de campo], "Trayectoria de José López Robles. Nueva entrevista, Nueva Colonia", Mezquitic, Jalisco, El Colef.
- LUMHOLTZ, Carl, 1981, *El México desconocido*, vol. II, México, Instituto Nacional Indigenista.
- LUNA, Xilonen, 1993, "Nuevos símbolos culturales entre los coras y los huicholes: Radiodifusión, música tradicional y participación comunitaria", en Jesús Jáuregui, edit., *Música y danzas del Gran Nayar*, México, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos/Instituto Nacional Indigenista, pp. 255-270.
- LUNA, Xilonen [tesis de licenciatura], 2004, "Música *wixarika* entre cantos de 'la luz' y cordófonos: La música, vehículo de comunicación con las deidades que aguardan en el umbral", México, UNAM-Escuela Nacional de Música, sin pie de imprenta.
- MAGALLANES, Aldo, 2009, "Huichol Musical, de las calles... ¡al Grammy!", *El Siglo de Torreón*, en sección "Espectáculos", Torreón, domingo 18 de octubre, en <<http://www.elsiglodetorreon.com.mx/noticia/470465.huichol-musical-de-las-calles-al-grammy.html>>, consultado el 5 de marzo de 2014.
- MATA TORRES, Ramón, 1974, *El pensamiento huichol a través de su canto*, Guadalajara, Kerigma.
- MATA TORRES, Ramón, 1982, *Eukia: Un viaje por las comunidades huicholas*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara.
- MATA TORRES, Ramón, 1993, "Los corridos huicholes", en Jesús Jáuregui, edit., *Música y danzas del Gran Nayar*, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos/Instituto Nacional Indigenista.
- NETTL, Bruno, 1985, *The Western Impact on World Music: Change, Adaptation, and Survival*, Nueva York, Schirmer Books.

- PREUSS, Konrad Theodor, 1998, "Los cantos religiosos y los mitos de algunas tribus de la Sierra Madre Occidental", en Jesús Jáuregui y Johannes Neurath, comps., *Fiesta, literatura y magia en el Nayarit. Ensayos sobre coras, huicholes y mexicanos de Konrad Theodor Preuss*, México, Instituto Nacional Indigenista/Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, pp. 265-287.
- RAMÍREZ DE LA CRUZ, Xitákame Julio, 2004a, "Wixarika xaweri yeikiyari. Un estudio de la canción huichola", *Función*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara-Departamento de Lenguas Indígenas, núm. 27-28, pp. 1-204.
- RAMÍREZ DE LA CRUZ, Xitákame Julio, 2004b, "Wixarika xaweri piyari. Antología de canciones huicholas", *Función*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara-Departamento de Lenguas Indígenas, núm. 29-30, pp. 1-309.
- RANGEL, Alma [blog], 2014, "Yuawi expulsado de La Academia Kids", *TV y espectáculos*, México, 1 de diciembre, en <<http://www.tvyespectaculos.com/2014/12/01/yuawi-expulsado-de-la-academia-kids/#WGQ1Vw-zAWV3hX1k1.99>>, consultado el 10 diciembre de 2014.
- ROJAS, Beatriz, 1992, *Los huicholes: documentos históricos*, México, Instituto Nacional Indigenista/CIESAS.
- ROJAS, Beatriz, 1993, *Los huicholes en la historia*, México, Instituto Nacional Indigenista/Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos/El Colegio de Michoacán.
- TORRES Contreras, José de Jesús, 2009, *Relaciones de frontera entre los huicholes y sus vecinos mestizos: Santa Catarina y Huejuquilla el Alto*, Zapopan, El Colegio de Jalisco.
- TURINO, Thomas, 1989, "The Coherence of Social Style and Musical Creation among the Aymara in Southern Peru", *Ethnomusicology*, Bloomington, Indiana, University of Illinois Press-Society for Ethnomusicology, vol. 33, núm. 1, pp. 1-30.
- TURINO, Thomas, 2003, "Are We Global Yet? Globalist Discourse, Cultural Formations and the Study of Zimbabwean Popular Music", *British Journal of Ethnomusicology*, Reino Unido, The British Forum for Ethnomusicology, vol. 12, núm. 2, pp. 51-79.
- WEIGAND, C. Phil, 1992, *Ensayos sobre el Gran Nayar. Entre coras, huicholes y tepicenses*, México, Instituto Nacional Indigenista/Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos/El Colegio de Michoacán.

ZINGG, Robert M., 1982, *Los huicholes, una tribu de artistas*, vol. II, México, Instituto Nacional Indigenista.

ZINGG, Robert M., 1998, *La mitología de los huicholes*, editado por Jay C. Fikes, Phil C. Weigand y Acelia García de Weigand, Zamora, El Colegio de Jalisco/El Colegio de Michoacán/Secretaría de Cultura de Jalisco.

Fonografía

EL VENADO AZUL [audiocasete], 1997a, "La garza y el venado", *Cuarrru mautorra (Kuaxu mautuxa)*, San Luis Potosí, Desarrollo Rural de San Luis Potosí/Discos Imagen de San Luis Potosí.

EL VENADO AZUL [audiocasete], 1997b, "Me he de comer esa tuna", *La garza y el venado. Cuarrru mautorra (Kuaxu mautuxa)*, San Luis Potosí, Desarrollo Rural de San Luis Potosí/Discos Imagen de San Luis Potosí.

EL VENADO AZUL [audiocasete], 1998a, *Cuatro motivos*, Guadalajara, Fonorama.

EL VENADO AZUL [audiocasete], 1998b, *Indita mía*, Guadalajara, Fonorama.

EL VENADO AZUL [audiocasete], 1999, *Flor de capomo*, Guadalajara, Fonorama.

EL VENADO AZUL [disco compacto], 2006, "Cumbia cusinela", *Viejo pero no espolado*, Guadalajara, Fonorama.

EL VENADO AZUL [disco compacto], 2008, "Polka Etsiema", *Mi corazón es un vagabundo*, Guadalajara, Fonorama.

EL VENADO AZUL [disco compacto], 2009, "Cumbia cusinela" (versión en español), *Podría*, Guadalajara, Fonorama.

EL VENADO AZUL [disco compacto], 2011, *El catre*, Guadalajara, Fonorama.

HUICHOL MUSICAL, 2008, *Desde México... "Cumbia cusinela"*, Univisión Records.