

**Proceso creativo y difusión de la cultura a través del cuadro coreográfico
Paquimé: Ceremonia equinoccial de Antonio Rubio y Socorro Chapa**

**Creative process and dissemination of culture through the
choreographic piece *Paquimé: Ceremonia equinoccial* by Antonio
Rubio and Socorro Chapa.**

Jonathan Molina Hernández
Universidad Autónoma de Chihuahua
jrmolina@uach.mx

Izabella Tkocz
Universidad Autónoma de Chihuahua
itkocz@uach.mx

Artículo recibido: 29/09/25.

Artículo aceptado: 01/12/25

Con agradecimiento especial al maestro Luis Carlos Delgado Montes

Resumen

Este trabajo aborda la obra dancística *Paquimé: Ceremonia equinoccial* de los artistas Socorro Chapa y Antonio Rubio como un aporte a la identidad colectiva chihuahuense mediante el acercamiento al patrimonio cultural que representa el sitio arqueológico de Paquimé, así como un elemento de difusión y divulgación de los primeros trabajos antropológicos hechos *in situ*. El abordaje se realiza desde las fuentes primarias, los autores, y la revisión bibliográfica sobre los documentos que detallan dicha obra. Para realizarlo, se recurre a la entrevista y a la narrativa como métodos de investigación aplicando los conceptos de memoria e identidad colectiva como resultado de la difusión mediante la representación artística del trabajo de investigación-creación sobre el sitio de Paquimé.
Palabras clave: Paquimé; danza; difusión; identidad colectiva; memoria colectiva.

Abstract

This work addresses the dance piece *Paquimé: Ceremonia equinoccial* by artists Socorro Chapa and Antonio Rubio as a contribution to the collective identity of Chihuahua, through an approach to the cultural heritage represented by the Paquimé archaeological site, as well as a means of dissemination of the early anthropological works done *in situ*. The approach is made using primary sources, the authors, and a review of the bibliography concerning documents that detail the work. To carry out this research, interviews and narrative methods are applied, using the concepts of memory and collective identity as outcomes of the dissemination through artistic representation of the research-creation work about the Paquimé site.

Keywords: Paquimé; dance; dissemination; collective identity; collective memory.

Introducción

Es a través de la memoria colectiva que podemos reconocer nuestra identidad o memoria individual (Halbwaschs 54). La obra *Paquimé: Ceremonia equinoccial* es un esfuerzo lanzado desde las artes por reconocer el pasado glorioso de una de las más importantes culturas del norte de México. Este trabajo presenta los resultados de una obra artística que permite el reconocimiento colectivo mediante la danza, la música y las artes visuales. También se genera una narrativa del proceso creativo de la obra, que parte desde las primeras aproximaciones al sitio hasta los alcances locales, nacionales e internacionales del cuadro coreográfico (Blanco 135). Esta narrativa permite observar la importancia del discurso artístico en la difusión de los trabajos de investigación de los maestros Chapa y Rubio así como la colaboración que existió con el antropólogo Eduardo Contreras para la revisión de las coreografías. Este doble proceso pone de manifiesto el diálogo del arte con la ciencia como disciplinas no contrarias sino complementarias.

Paquimé: Ceremonia equinoccial

El 12 de octubre de 1984, dentro de los festejos del 275 aniversario de la fundación de Chihuahua, se estrena el cuadro coreográfico *Paquimé: Ceremonia equinoccial* de los maestros Antonio Rubio y Socorro Chapa en el Teatro de los Héroes de la ciudad de Chihuahua. La obra cuenta con ocho danzas tituladas *Entrada del pueblo*, *Danza guerrera*, *Danza fálica*, *Danza de sacerdotes*, *Danza de fertilidad*, *Danza del maíz*, *Ceremonia equinoccial* y *Epílogo*. Estas danzas son interpretadas por bailarines quienes,

ataviados con indumentaria inspirada en la iconografía paquimeíta, bailan sobre música y patrones rítmicos escritos originalmente para este cuadro coreográfico. Desde esa fecha, la obra se ha presentado en diversas ocasiones tanto a nivel local como nacional e internacional, siendo el Palacio de Bellas Artes en la Ciudad de México, y los países de Hungría y Escocia donde la obra ha tenido sus presentaciones más memorables.



Figura 1: Danzantes durante la danza de Sacerdotes (Página 8, 2015)

Sin embargo, el trabajo inicial para la construcción de esta obra artística se remonta muchos años atrás. En entrevista con los autores, ellos mencionan que los trabajos de investigación que dieron como resultado las danzas presentadas en “Paquimé: Ceremonia equinoccial” se remontan al año de 1976, lo que los maestros recuerdan como muchos años de investigación, de trabajo y de creación (Chapa, Rubio).

El contacto de la maestra Chapa con la cultura de Paquimé tiene sus orígenes en un libro de historia de Ciro González Blackaller que ella conoció cuando era pequeña, el cual contenía una pequeña sección dedicada a esa cultura del norte de Chihuahua (González Blackaller 120). Tiempo después, relata la maestra, fue a través de un artículo de la revista *National Geographic*, de la que no se tiene el número ni la página del artículo, que se retoma el interés por el sitio arqueológico. Para ella esta era una de las pocas fuentes que mencionaban la existencia del Paquimé (Chapa).

Para el maestro Rubio, fue su carrera como profesor de educación física lo que lo llevó a impartir un curso en el municipio de Casas Grandes en 1974 y de esa manera conocer las ruinas, aun sin habilitar, de dicho espacio (Rubio). El maestro comenta que en un principio se pensó en hacer un espectáculo de luz y sonido en el sitio similar al que se realiza en otras zonas arqueológicas, pero que

las condiciones del lugar, así como los materiales con los que están contruidos limitaban las posibilidades para la realización de un espectáculo de tal naturaleza.

Los trabajos de investigación para la creación de la obra artística tuvieron un giro afortunado cuando los maestros Chapa y Rubio entraron en contacto con el antropólogo Eduardo Contreras, quien se encargó del proyecto de preservación de los vestigios rescatados en un principio por el arqueólogo Charles di Peso de 1956 a 1962 (di Peso 34). Contreras apoyó a los artistas al ofrecer su conocimiento del sitio para la definición y precisión de los elementos autóctonos que formaron parte de la obra. Para los maestros las publicaciones de Charles di Peso también tuvieron una fuerte influencia dentro del proceso creativo y por ello dichas publicaciones se convirtieron en una de sus fuentes primarias de información sobre la cultura de Paquimé (di Peso 212).

En los primeros trabajos de campo, comenta la maestra Chapa que no existía ninguna protección en el lugar salvo un pequeño cuarto que servía como resguardo a cargo de una persona de nombre Homero. En cierta ocasión, Homero les pidió a los maestros que esperaran para que observaran lo que sucedía cuando caía la tarde; después de las 6 de la tarde, recuerdan los maestros, vehículos de tipo *pick-up* llegaban a saquear el lugar de manera indiscriminada y levantaban mediante excavaciones restos de material del sitio (Chapa). Esta situación hacía reflexionar a los maestros sobre la necesidad de revalorizar el sitio arqueológico de Paquimé mediante la creación de una obra artística que difundiera su existencia, importancia y significado para la comunidad chihuahuense.

Otro obstáculo fue el desinterés y falta de apoyo por parte de las autoridades políticas, quienes según el maestro Rubio, no consideraba que existiera cultura en el Estado dada una plática con el gobernador del estado en 1969 al solicitarle apoyo para la presentación del aquel entonces ballet folclórico, por lo que el maestro tuvo que recurrir al apoyo de la esposa del gobernador Patricia Morán para poderle expresar el interés por el rescate de la cultura a través de las manifestaciones artísticas (Rubio), siendo esta experiencia uno de los detonantes para comenzar a construir la obra *Paquimé: Ceremonia equinoccial*.

Los trabajos de campo en Paquimé continuaron con el apoyo del antropólogo Arturo Guevara, quien en esos momentos les permitió a los maestros recorrer el caserío para la exploración y registro del sitio. La maestra Chapa recuerda que podían trasladarse por todo el lugar a través de un sistema interconectado de pasillos que permitía recorrer el caserío sin salirse y al mismo tiempo tener acceso al patio del juego de pelota o al de las guacamayas (Chapa). Sin embargo, debido al vandalismo, en la actualidad está prohibido pasar los límites del recorrido, lo cual la maestra

considera una lástima porque consideraba una experiencia mágica el poder recorrer el lugar y percibir el aislamiento térmico y sonoro con el que cuenta la construcción.

Al cuestionarles sobre la importancia que tuvieron estos trabajos de campo en la construcción de la obra dancística los maestros expresaron que las múltiples visitas que realizaron al sitio: “cuando llovía, cuando hacía aire, cuando hacía frío” (Chapa), les permitieron imaginar lo interesante que debió haber sido la ciudad y lo ignorada que era hasta ese momento. Por ello, consideraron importante difundir dicha cultura mediante la coreografía de Paquimé.

El proceso para estrenar la obra conllevó una serie de negociaciones y pláticas con las autoridades encargadas de las políticas culturales en el estado. El maestro Rubio recuerda haber platicado con Edmundo Fernández en 1984 para proponerle la puesta en escena del cuadro coreográfico en el marco de las celebraciones por el 275 aniversario de la fundación de Chihuahua (Rubio). Para Rubio, esta obra era la respuesta a una necesidad de rescate de las culturas del norte, el problema es que, al mencionarlo, algunas de las personas aún no tenían conocimiento siquiera del sitio arqueológico.

El estreno se llevó a cabo el 12 de octubre de 1984 en el *Teatro de los Héroes* en Chihuahua capital (Gutiérrez 136). El maestro recuerda que, gracias a la invitación de la gobernadora, el evento fue filmado por Televisa y transmitido a nivel nacional e internacional, lo cual permitió, junto con el trabajo científico de Eduardo Contreras, dar a conocer el sitio de Paquimé y convertir un espacio casi en el olvido en uno de los más importantes puntos culturales del estado.

A partir de su estreno y sus presentaciones a nivel local, la obra se presentó en 1990 en el *Festival Cervantino*, en donde la maestra Chapa menciona que se trató de una experiencia agradable, sobre todo por la discusión que se realizó en una rueda de prensa en la universidad de Guanajuato donde se expusieron los elementos utilizados en la obra tales como el maquillaje y la vestimenta (Chapa).

El título de la obra también muestra esta coherencia con las investigaciones arqueológicas del sitio de Paquimé. El equinoccio era, según palabras de la maestra Chapa, la temporada más importante para los habitantes de esta región dado que daba la bienvenida a la primavera y por lo tanto al inicio del tiempo de la siembra. En una región donde solo existían 3 estaciones: seca, lluviosa y fría, la ceremonia equinoccial hace referencia a la temporada donde se siembra el maíz, el tiempo de fertilidad y de renacimiento (Gutiérrez 136).

Todo este proceso de investigación y creación es recordado por Rubio como muchos años de trabajo y de muchos años de cambios que dieron como resultado una respuesta de la crítica sumamente positiva. Recuerda haber recibido el comentario

del entonces escenógrafo de Bellas Artes Leonardo Peláez al referirse a *Paquimé: Ceremonia equinoccial* como una obra de arte y quedar encantado con su presentación. Rubio menciona que las presentaciones en el *Festival Cervantino* fueron descritas por la crítica como: “un cuadro coreográfico sutilmente erótico” (Rubio, 2025), refiriéndose específicamente al trabajo realizado en la danza fálica. La maestra Chapa comenta que Amalia Hernández, una de las más importantes bailarinas y coreógrafas de México, le expresara al maestro Rubio, a quien de cariño lo llamaba *flaco*, que si él no hubiera realizado esa obra, ella misma la habría hecho, a lo que el maestro le respondió: “sí, pero no hubiera sido igual” (Rubio, 2025). Esto señala la importancia que tuvo la obra también ante la comunidad artística y cultural del país.

Esta afirmación es sustentada por los maestros al reconocer que la técnica utilizada en la obra no es copia del ballet folclórico de Amalia Hernández ni de ningún otro, sino que se trata de una técnica propia, original, basada en la técnica de danza contemporánea Graham. Al cuestionarlos sobre el uso de esta técnica para representar a la cultura de Paquimé, la maestra Chapa respondió que la base de la técnica Graham es la respiración y la relajación, lo que se conoce como *release*. La obra requería una técnica que no fuera tan brusca como la utilizada en el baile folclórico, ni tan depurada como la del ballet clásico, sino una técnica que permitiera interiorizar y exteriorizar los movimientos y las sensaciones del cuerpo.

Música y vestuario

Otro elemento importante de la obra es su música. Sobre este tema la maestra Chapa recuerda que al inicio no había música, sino que se bailaba con una percusión que marcaba ella misma basada en ritmos que utilizaba en sus clases. Estos patrones rítmicos y percusivos quedaron como base para la música de *Paquimé: Ceremonia equinoccial*. Después se recurrió al apoyo del musicólogo Jorge Córdoba, quien acompañado de los maestros recorrieron el sitio de Paquimé en lo que la maestra Chapa recuerda haber sido un día donde: “le tocó de todo: lluvia, aire y frío” (Chapa, 2025). A partir del registro del sitio y del uso de las bases rítmicas existentes, la maestra Chapa viajó con Jorge Córdoba a los estudios de los Hermanos Zavala en la Ciudad de México, y durante una semana extenuante se realizó la grabación de la música de Paquimé con la maestra tocando el tambor o huehuetl y Córdoba escribiendo y empatando los tiempos con la coreografía. Otra persona que contribuyó a la creación musical fue Guillermo Contreras, aunque su aporte a la obra no es tan estimado por los autores como el realizado por el músico chihuahuense Rubén Tinajero, miembro del grupo Macuilxochitl, quien trabajó en la música utilizada en el estreno del cuadro

coreográfico. El ensamble musical incluía tres hombres y dos mujeres, donde Tinajero interpretó la flauta y la maestra Chapa las percusiones. Los músicos utilizaban una vestimenta distintiva y en el caso de las mujeres, éstas compartían el diseño de las bailarinas pero con colores diferentes. Para Chapa, la más hermosa de las obras musicales compuestas es la utilizada en la danza del maíz, la cual está inspirada en los movimientos de las mujeres al sembrar, lo que según la maestra Chapa, era la función primordial de las habitantes de Paquimé. Es importante mencionar que la obra siempre se presentó con música en vivo, las grabaciones se utilizaban solo para los ensayos.



Vestimenta y maquillaje de los danzantes de *Paquimé: Ceremonia equinoccial* (Secretaría de Cultura, 2015)

En cuanto al maquillaje, vestuario y tocados, los diseños fueron hechos por los mismos autores de la obra y están inspirados en la cerámica paquimeíta y los estudios iconográficos realizados por Charles di Peso. En esta parte del proceso creativo estuvieron siendo asesorados por el antropólogo Contreras. Al respecto, la maestra Chapa envió un primer borrador del diseño de los atuendos a Contreras los cuales contaban con muchos colores y plumas. La respuesta de Contreras fue devolver los diseños y preguntarle a la maestra si no se habían dado cuenta que eran tierra. Esa sola frase hizo que los vestuarios fueran revisados tanto en color como en diseño, pero siempre considerando la dualidad del color oscuro y claro como el día y la noche, lo bueno y lo malo y las figuras del rayo, la guacamaya y el maíz como elementos redundantes en la iconografía paquimeíta. Sin embargo, aunque se buscaba cierta congruencia, el maestro Rubio reconoce que los vestuarios debían cumplir con una función teatral, evitando lo monótono y que buscara llamar la atención, por lo que el diálogo entre las artes y la ciencia fue indispensable para lograr un

resultado adecuado en el diseño de dichos vestuarios. Una vez aprobados los diseños y los colores, la producción de los tocados estuvo a cargo del maestro Salvador Lomelí y los vestuarios fueron realizados por la misma hermana del maestro Rubio.

Estructura de la obra

Para definir la estructura de la obra se partió de la elaboración de un guion que refleja, en primer lugar, la danza de entrada al pueblo, un movimiento que Chapa reconoce está presente en distintas procesiones como la de los concheros que caminan desde su cofradía hasta llegar a la virgen de Guadalupe: la danza de camino o paso de camino. Para marcar la diferencia entre la danza de concheros y la danza de Paquimé, la maestra percute en la mesa los patrones rítmicos de una y otra señalizando que mientras la una es marcada y fuerte, la otra debía ser más sutil, pero sin perder la idea de paso de camino.

Después de la entrada del pueblo al centro ceremonial, se realizan dos danzas en donde los hombres tienen un papel protagónico: la danza guerrera y la danza fálica. Ambas danzas fueron creación casi en su totalidad del maestro Rubio. La danza guerrera no muestra explícitamente un ejército ya que no existe evidencia de que los paquimeítas tuvieran uno, por lo que la composición resultó un desafío al no querer mostrar una danza demasiado fuerte. Lo que sí existe es un fuerte culto al falo y los maestros reconocen este tipo de cultos como elementos comunes en todas las culturas prehispánicas. La composición de la danza fálica, según Rubio, fue el momento en el que entraron en diálogo tanto él como la maestra Chapa porque se buscaba no caer en lo grotesco, sino recalcar: “lo fino, lo espiritual” (Rubio, 2025).

Para esta danza se incorpora el elemento de la serpiente, la cual representa la relación cultural que existía entre Aridoamérica y Mesoamérica y el culto compartido a Quetzalcoatl. Lo llamativo de este cuadro es la presencia de una serpiente real interactuando en escena, lo cual le daba un atractivo enorme y marcaba un momento álgido en la obra. La serpiente real, un huajumar, fue parte de la danza fálica hasta que se escapó en una de las presentaciones en Ciudad de México y tuvo que ser entregada al departamento veterinario de dicha ciudad.

La danza de los sacerdotes refleja el papel del sacerdote mayor realizando una ceremonia sobre los cuatro puntos cardinales. Este es el único momento en el que se ve a un bailarín portando un atuendo de color morado. El uso de este color en el vestuario también fue pensado a partir del hallazgo en el sitio por parte de Contreras de un pequeño fragmento de tela morada que, al ser tan particular, se le atribuye a una persona de la comunidad con un rango importante. Tomando en cuenta que no se cuenta con información precisa de que se tratara de un pueblo guerrero, los maestros

lo interpretan como un color aplicado a la vestimenta sacerdotal del más alto rango.

En la danza del maíz, Rubio menciona que se trata de una danza sublime, y la maestra Chapa menciona que:

La danza del maíz es sutilmente sensual, un vaivén en donde muchos de los movimientos de los brazos de las mujeres son movimientos de las hojas del maíz, mientras que su andar recuerda al caminar de las guacamayas. La posición de la cadera, la cabeza y el cuerpo en general buscan representar el acto de la siembra y pone a la mujer como proveedora de sustento y por lo tanto de vida (Chapa).

En la ceremonia equinoccial, los maestros tuvieron el reto de integrar a todos los bailarines, representando a la totalidad del pueblo, en un cuadro final de gran impacto. En este momento se presentan todos los elementos de Paquimé: hombres, mujeres, sacerdotes, guerreros.

Los maestros Chapa y Rubio consideran que la obra podría dividirse en dos partes: las primeras cuatro coreografías con un carácter más ceremonial y ritual mientras que las tres últimas que son la danza de la fertilidad, la del maíz y la ceremonia equinoccial, junto con el epílogo, representan un carácter más social.

Recepción de la obra a nivel nacional e internacional

Dado que el cuadro coreográfico de *Paquimé: Ceremonia equinoccial* fue presentado en distintos escenarios internacionales, se cuestionó a los maestros sobre la recepción que tuvieron en aquellos lugares donde el conocimiento sobre las culturas del norte de México eran desconocidas. La maestra Chapa menciona que, más allá de la experiencia estética, algo que causó una impresión importante fue la disciplina. Como ejemplo, hablan del momento en la danza de sacerdotes donde al integrarse las mujeres en el cuadro, éstas permanecen en una sola posición durante toda la danza. Chapa comenta que fue en su presentación en Hungría donde se les interrogó con asombro sobre el cómo podían las mujeres estar en una sola posición durante tanto tiempo, causando un impacto en todos los directores de los grupos que se iban a presentar.

También hacen hincapié en la impresión que causaron danzas como la fálica en una presentación en Saltillo, Coahuila, por el grado de sensibilidad y experiencia que mostraba la composición del cuadro coreográfico en donde los hombres representaban el culto al falo realizando movimientos de masturbación los cuales, según Rubio, no podían estar completamente sincronizados porque cada uno debía hacerlo a su propio ritmo, dándole un sentido orgánico y natural a esa parte de la obra.



Danzante en la danza fálica (Secretaría de Cultura, 2015)

Para el maestro Rubio, cada una de las presentaciones de la obra fue un éxito y una satisfacción para el público, mientras que para la maestra Chapa la presentación más memorable fue la realizada en Escocia, en el teatro de *Su Majestad*. La obra fue presentada varias veces en el *Palacio de Bellas Artes* en la Ciudad de México siendo la última en el 2015. Rubio menciona que se tenía programado un remontaje en el 2023 pero que no fue posible debido a la salida como directores de la Compañía de Danza Folclórica de la Universidad Autónoma de Chihuahua. Los maestros precisan que esta obra está protegida por derechos de autor y solo ellos tienen los derechos para montarla, esto con el fin de evitar desvirtuar la calidad de la obra.

La maestra Chapa considera que a partir de esta obra coreográfica comenzó a tomarse en cuenta a Paquimé como zona arqueológica, lo cual promovió la construcción del Museo de las culturas del norte y el reconocimiento del sitio como patrimonio de la humanidad en 1998, evento que contó con la presentación de la obra in situ. También considera importante el acercamiento a la cultura ya sea a través de la danza, de la música y de la investigación, siendo *Paquimé: Ceremonia equinoccial* un ejemplo de un trabajo multidisciplinar en forma de coreografía.

Conclusiones

El testimonio que los autores del cuadro coreográfico *Paquimé: Ceremonia equinoccial* proveen a través de esta entrevista pone de manifiesto lo valioso que las manifestaciones artísticas son para la construcción de la identidad cultural y lo importante que puede llegar a ser para el campo científico la difusión de resultados de investigación mediante productos artísticos. Por un lado, refleja lo importante que es para el artista la realización de un trabajo investigativo previo que proporcione el material conceptual preciso, así como el contexto social e histórico necesario para la generación de una obra acorde a la cultura a representar, lo cual no menoscaba el valor estético, sino que lo sitúa en el lugar correcto y lo protege de malinterpretaciones que pueden parecer artísticamente notables, pero sin sustento teórico-cultural.

Por otro lado, se observa un beneficio directo para los trabajos de investigación arqueológicos y antropológicos realizados en la zona de Paquimé, ya que es a través de la obra artística de los maestros Rubio y Chapa que la sociedad chihuahuense, así como también el público nacional e internacional pueden aproximarse a ellos desde una perspectiva escénica. Esto abre la posibilidad de considerar a las artes como una estrategia de difusión de la investigación científica que puede resultar atractiva y amigable.

Por último, la obra *Paquimé: Ceremonia equinoccial* de Antonio Rubio y Socorro Chapa es un elemento importante de la identidad chihuahuense, pues expone mediante sus danzas, escenografías, vestuarios, maquillajes y música la vida cotidiana y ritual de una cultura que, a pesar de tener un ocaso temprano, renace en cada puesta en escena.

Referencias

- Blanco, Mercedes. “Investigación narrativa: Una forma de generación de conocimientos.” *Argumentos*, vol. 24, no. 67, 2011, pp. 135–156. SciELO, www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-57952011000300007.
- Chapa, Socorro. Entrevista personal. 23 de septiembre de 2025.
- Contreras, Eduardo. Proyecto de preservación de Paquimé. INAH Chihuahua, 1970s. “Danzantes durante la danza de Sacerdotes”. Página 8, 28 abril 2015, <https://pagina8.com.mx/la-compania-de-danza-folklorica-presento-su-ensamble-paquime-30-anos/>
- “Danzante en la danza fálica”. Secretaría de Cultura, 28 julio 2015, <https://www.cultura.gob.mx/noticias/descargar/c-41225-ofrece-compania-de-danza-folklori>

- ca-de-la-universidad-autonoma-de-chihuahua-recorrido-por-el-norte-del-pais..html
- Di Peso, Charles C. *Casas Grandes: A Fallen Trading Center of the Gran Chichimeca*. Vols. 1-3, Amerind Foundation / Northland Press, 1974.
- González Blackaller, Ciro. *Historia de Chihuahua*. Gobierno del Estado de Chihuahua, 1960.
- Gutiérrez, Esperanza. “Socorro Chapa.” *Homenaje: Una vida en la danza*, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2014, pp. 131–138.
- Halbwachs, M., & Díaz, A. L. (1995). *Memoria colectiva y memoria histórica*. *Reis*, 69, 209–219. <https://doi.org/10.2307/40183784>
- Rubio, Antonio. Entrevista personal. 23 de septiembre de 2025.
- UNESCO. “Archaeological Zone of Paquimé, Casas Grandes.” World Heritage List, 1998, whc.unesco.org/en/list/560
- “Vestimenta y maquillaje de los danzantes de *Paquimé: Ceremonia equinoccial*”. Secretaría de Cultura, 28 julio 2015, <https://www.cultura.gob.mx/noticias/descargar/c-41225-ofrece-compania-de-danza-folklorica-de-la-universidad-autonoma-de-chihuahua-recorrido-por-el-norte-del-pais..html>