



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

**La Guelaguetza en la Ciudad de Oaxaca: *fiesta y tradición entre
degradación simbólica y apropiación comunitaria***

T E S I S

que para optar por el grado de
Maestra en Estudios Políticos y sociales

Presenta

María de la Luz Maldonado Ramírez

Tutora: Dra. Blanca Estela Solares Altamirano
Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias

México, D.F, abril de 2016.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INTRODUCCIÓN.....	9
-------------------	---

CAPITULO 1. Propuesta teórica para el estudio de las “tradiciones inventadas” y los estudios sociológicos y antropológicos del símbolo y la cultura.

1.1 ¿Qué es “una tradición inventada”?.....18

1.1.1 La noción de “tradición inventada” en el pensamiento del historiador Eric Hobsbawm.....19

1.1.2 Los aportes de Paul Post, Marcel Sarot y David Cannadine para el estudio de las “tradiciones inventadas”.....21

**1.2 Transmisión y símbolo: la necesidad de una hermenéutica antropológica para el estudio de las “tradiciones inventadas”.
.....32**

1.2.1 Tradición y símbolo: El hombre como *capax symbolorum*.....35

1.2.2 Tradición, símbolo y comunidad: las “estructuras de acogida”.....41

1.3 Claves hermenéuticas para el estudio de la Guelaguetza como “tradición inventada”.....49

CAPITULO 2. La invención de la Guelaguetza: Origen y diseño de una “tradición inventada”.

2.1 El proceso de invención de la Guelaguetza.....55

2.1.1 El contexto socioeconómico de la invención de la Guelaguetza.....55

2.1.2 La celebración a la Ciudad en 1932 en el marco del “nacionalismo cultural”...59

2.1.3 La fiesta para la Ciudad y El “Homenaje racial”.....65

2.2 El vínculo ficticio con el pasado: La recuperación de la tradición en el proceso de invención de la Guelaguetza.....72

2.2.1 El vínculo ficticio con la historia colonial: *El Lunes del Cerro*.....72

2.2.2 El vínculo ficticio con la historia prehispánica: *los rituales a la Diosa Centéotl*..75

2.2.3 El recurso de lo femenino: de la “Señorita Oaxaca” al certamen “Diosa Centéotl”.....	80
2.2.3.1 El concurso “ <i>Señorita Oaxaca</i> ” durante el “Homenaje racial” (1931-1932).....	83
2.2.3.1.1 Una breve mirada al pasado: la formación de la <i>Vallistocracia oaxaqueña</i>	85
2.2.3.1.2 La elección de las “ <i>embajadoras raciales</i> ”.....	90
2.2.3.2 El certamen <i>Diosa Centéotl</i>	91
2.2.4 El significado tradicional del término “Guelaguetza” y su tergiversación ideológica.....	102

CAPÍTULO 3. La organización de la Guelaguetza hacia su consolidación como espectáculo turístico

3.1 Principales cambios en la Guelaguetza en el periodo 1932-2014.....	106
3.1.1 La construcción del <i>Auditorio Guelaguetza</i>	109
3.1.2 El mercado turístico-cultural en torno a la Guelaguetza y los <i>Mass Media</i>	110
3.1.3. El Movimiento Magisterial y el surgimiento de la “Guelaguetza Popular” en 2006.....	112
3.2 La organización oficial de la Guelaguetza en la actualidad.....	114
3.2.1 Mecanismo de participación y evaluación: <i>El Comité de Autenticidad</i>	116
3.2.2 El papel de las Autoridades Municipales.....	124
3.3 “¿Por qué participar en Guelaguetza?” Intereses, motivaciones y tipos de actores.....	127
3.3.1 La dinámica de las tradiciones festivas: el papel de las delegaciones.....	129
3.3.2 Las delegaciones y sus vínculos con las Casas de Cultura	132

CAPÍTULO 4. Degradación simbólica y apropiación comunitaria de la tradición regional en la Guelaguetza 2014.....
134

4.1 Delegaciones de los Valles Centrales en la Guelaguetza 2014: Las Chinas Oaxaqueñas de Doña Genoveva Medina de la Ciudad de Oaxaca y la Danza de la Pluma de San Jerónimo Tlacoahuaya.....	136
4.1.1 Chinas Oaxaqueñas de Doña Genoveva Medina: tradición barrial y familiar en <i>las calendas y convites</i> de las fiestas religiosas de la ciudad.....	136
4.1.1.1 El origen de las Chinas Oaxaqueñas.....	140
4.1.1.2 La vestimenta de la China Oaxaqueña y del Farolero.....	145
4.1.1.3. La música.....	146
4.1.2 La Danza de la Pluma de San Jerónimo Tlacoahuaya.....	150
4.1.2.1 El origen de la Danza de la Pluma.....	150
4.1.2.2 <i>Huehuecoyotl Danza de la Pluma</i> y la Guelaguetza: orígenes, objetivos y experiencias desde lo colectivo.....	156
4.1.2.2.1 La reapropiación musical.....	160
4.1.2.2.2 La interpretación de la danza y la vestimenta: identidad zapoteca y religiosidad católica.....	162
4.1.2.2.3 El penacho: al encuentro con los artesanos.....	170
4.1.2.2.4 “Más allá de Guelaguetza, está la tradición”.....	173
4.2 Delegaciones del Istmo en la Guelaguetza 2014: Santo Domingo Tehuantepec y Juchitán de Zaragoza.....	175
4.2.1 Santo Domingo Tehuantepec: las Velas y la Sandunga.....	175
4.2.1.1 Breve historia de los zapotecos del Istmo.....	176
4.2.1.2 Las tradicionales Velas Istmeñas.....	179
4.2.1.3 El traje de Tehuana.....	181
4.2.1.4 Los sones Istmeños.....	183
4.2.1.5. El grupo <i>Guiisi</i> y su participación en Guelaguetza.....	186
4.2.2. Juchitán de Zaragoza: tradiciones festivas y la Llorona.....	191
4.2.2.1 Las Velas de Juchitán.....	191
4.2.2.2 Los sones juchitecos y su baile.....	192
4.2.2.3. La vestimenta de la juchitecas.....	193
4.2.2.4. <i>La delegación municipal de Juchitán</i>	195
4.3 Delegación de la Costa en la Guelaguetza 2014: Santiago Pinotepa Nacional.....	201

4.3.1 Santiago Pinotepa Nacional en la Guelaguetza.....	201
4.3.1.1 <i>Las chilenas de la Costa Chica Oaxaqueña</i> : singularidad musical y dancística.....	202
4.4 Delegación de Tuxtepec en la Guelaguetza 2014: Loma Bonita, Oaxaca.....	208
4.4.1 La representación cultural de Tuxtepec en la historia de la Guelaguetza.....	208
4.4.2 Loma Bonita y el <i>son de sotavento</i> en la Guelaguetza.....	211
4.4.2.1. Loma Bonita y su experiencia participativa en la Guelaguetza.....	215
4.5 Delegación de la Cañada en la Guelaguetza 2014: San Jerónimo Tecóatl.....	220
4.5.1. Breve historia de los mazatecos y de San Jerónimo Tecóatl.....	220
4.5.2. El proceso de adaptación del <i>Bautizo Mazateco</i> para la participación de San Jerónimo Tecóatl en la Guelaguetza.....	226
4.5.2.1. La vestimenta de los tecoaltecos.....	228
4.5.2.2. La preparación para la presentación en la Guelaguetza.....	231
4.5.2.3. La delegación de San Jerónimo Tecóatl.....	234
4.6 Delegación de la Sierra Sur en la Guelaguetza 2014: San Miguel Villa Sola de Vega.....	238
4.6.1 Breve historia de los zapotecos de la Sierra Sur.....	238
4.6.2 La participación de San Miguel Villa Sola de Vega en la Guelaguetza....	241
4.6.2.1 El rescate del traje regional solteco.....	243
4.6.2.2. Las chilenas soltecas.....	246
4.6.2.3. <i>El Comité Comunitario</i>	249
4.7. Delegación de la Sierra Norte en la Guelaguetza 2014: San Pablo Macuiltianguis.....	252
4.7.1 San Pablo Macuiltianguis y el <i>Torito Serrano</i> en la Guelaguetza.....	253
4.7.1.1 La vestimenta tradicional para el carnaval.....	255
4.7.1.2. La delegación y su comunidad.....	257
CONCLUSIONES.....	258
BIBLIOGRAFIA.....	269
ANEXOS.....	277

Agradecimientos y dedicatorias

Este trabajo es resultado de la convergencia de mucha gente bonita, que anduvo conmigo los caminos de Oaxaca que abre la Guelaguetza. Mi más grande admiración y profundo agradecimiento a los integrantes del *Grupo Huehuecoyotl Danza de la Pluma de San Jerónimo Tlacoahuaya*; a Ángel Morales que estableció un fraterno canal comunicativo que me permitió conocer el gran trabajo que realiza el grupo; a Pablo Sernas, quien, con total gentileza, compartió conmigo un chocolate y un pan en mi primera visita a su casa para comenzar con mi bombardeo de preguntas, a las que respondía sin pesar. A ustedes les debo la posibilidad de trabajar con la maestra María Antonieta Casas Florián, a quien agradezco esas tardes que pasamos platicando sobre sus conocimientos, experiencias y trabajo en el Comité de Autenticidad, pero más interesante aún el enorme conocimiento que tiene sobre los textiles oaxaqueños. La gentileza y dulzura de la maestra Toñita me guiaron durante este trabajo.

A mis queridos amigos de *Vive Oaxaca*, Antonio Aquino y Dani Garo. Cuántas tardes de charlas alegres, acompañadas de un café, un refresco, una que otra comida y muchas risas. Ustedes me contagiaron su frescura y amor por la cultura de Oaxaca. Y más aún, les estoy agradecida por permitirme acompañarlos en la realización de dos de sus promocionales de la campaña *Cobertura Guelaguetza*, en los que fui partícipe y testigo de la calidad de su trabajo, así como me permitieron ampliar mi trabajo de campo con las comunidades. A mis queridos amigos Lalo Guendulain y César Hernández, de ustedes recibí una enorme orientación que me condujo a establecer los contactos para entrevistas, así como pude admirar su amor y compromiso hacia la cultura oaxaqueña. Todos los mencionados fueron mis maravillosos informantes claves, admirados y queridos amigos que llevo en mi corazón.

Un sincero agradecimiento a quienes accedieron a otorgarme un espacio en su vida cotidiana para compartirme sus vivencias a través de las entrevistas. A las maestras Silvia y Luz Márquez Medina, quienes me recibieron en su casa y compartieron conmigo su arduo trabajo de preservación, a contracorriente, de la tradición de su familia, fabuloso encuentro que no habría sido posible sin el apoyo e interés de mi amiga Génesis Santos Barahona, a

quien dedico el apartado de las Chinas Oaxaqueñas de Doña Genoveva Mediana, en reconocimiento y agradecimiento a su compañía. A Susana y Yadira Cabrera, a quienes agradezco su hospitalidad en Santo Domingo Tehuantepec, su alegría y compañerismo al compartir garnachas y agua de horchata en la cubetita bebé. A Diego Torre, quien me sorprendió con su estupendo trabajo coreográfico e investigación, así como el conocimiento acumulado sobre su amada Cañada, principalmente en torno a la vestimenta tradicional, resultado de un gran esfuerzo que con firmeza, pese a los conflictos, él ha sabido realizar con estupendos resultados.

A Mirian Pedroza, con cálido abrazo me recibió en su “Rinconcito Oaxaqueño”, Loma Bonita, y compartió conmigo su arduo esfuerzo para llevar a Loma a la Guelaguetza, esfuerzo que ha sido mal reconocido y mal agradecido por las autoridades municipales y demás interesados en lucrar con la Guelaguetza, pero sin el trabajo de Miriam, pocos podríamos disfrutar del sotavento oaxaqueño. Al profesor Floriberto Morales y los integrantes de la delegación de Juchitán de Zaragoza, a Pedro Baños, a la delegación de San Pablo Macuilianguis y a Antonio Ordaz, mil gracias. A mi querido amigo, mi “primo”, José Porfirio Ramírez. Café tras café me compartió su trabajo de rescate de la tradición en Sola de Vega, la difusión de la danza mediante el Taller de Danza Infantil y Juvenil del IEEPO y la información que me compartió sobre su amada tierra, sin su postura crítica hacia la Guelaguetza mi trabajo estaría empobrecido.

Finalmente, agradezco a las concursantes del certamen Diosa Centeotl que me permitieron acompañarlas en las últimas horas previas a su participación y conocer su experiencia en el certamen: Bibiana Carlos Cortés, Dámaris González Herrera, Mónica López y Heydi Toledo.

Dedico las líneas que siguen a aquellos que me han acompañado desde largo tiempo. A mi familia, a mi padre y mis hermanos, que en todo momento me recuerdan que la vida es mejor a mordidas y a risas sórdidas; a mis abues, Gloria y Raquel, quienes me enseñan que pase a cualquier pesar y complicación, la vida es maravillosa, en ellas siempre encuentro un abrazo reconfortante y la fuerza que la lucha diaria requiere. A mis tíos, por sus palabras de aliento, ustedes son motivo de muchas de mis alegrías. A mis amigos:

Laura, Manu, Diana, Alfonso, Magui, Addy, Lubianka, Mara, Caro, mis cómplices, el regocijo del alma gracias a la fortuna del azar por coincidir en esta vida. A la roomies de mi corazón: Andy y Diana, ustedes me enseñaron, pese a su corta edad, que las penas con postres son menos a las 3 de la mañana. A mis adorados amigos de la maestría, César y Yolanda, aquello que ha unido la sociología, la antropología no lo separe jamás.

A mis profesoras: Dra. Alma Martínez Borrego y Dra. Diana Silva, sin el acompañamiento que me dieron, los comentarios pertinentes para concretar este estudio, sus llamadas de atención y demás, me hubiera perdido en la nebulosa que se construye en torno al proceso de investigación, toda la forma de este estudio se lo debo a ustedes. A la Dra. Blanca Solares, mi tutora, quien me ha orientado en los complicados y asombrosos temas en torno al símbolo y la hermenéutica, siempre necesarios para preguntarnos por qué estamos aquí, hacia dónde vamos y qué clase de investigaciones queremos hacer. Sin su paciencia y orientación me habría perdido en el proceso de individuación del científico social determinado por el positivismo. A usted debo mis reflexiones y mucho de mi visión de mundo.

Al profesor Felipe Gaytán. Usted ha sido mi gran mentor, un alma sincera, sabia y dulce que me ha guiado por los terrenos de la teoría sociológica y por el trabajo docente. A usted le debo mi formación, muchas de mis alegrías y dudas, así como muchas de las respuestas que me han permitido ser la “cientista social” que tanto deseo.

Finalmente, este trabajo lo dedico a mis amores: Alan, la única persona en el mundo que mi furia la transforma en risa estruendosa; a mi tierna compañera, Eloísa, mi mejor amiga y mi más grande amor; y a mi madre, mi gran símbolo, la constante presencia de mi más dolorosa ausencia.

INTRODUCCIÓN

Esta investigación es un esfuerzo de interpretación, a través de un ejercicio metodológico de sistematización de datos obtenidos mediante trabajo etnográfico, de los procesos de adaptación de la **ritualidad festiva** de las tradiciones y fiestas que realizan las comunidades para su integración en la Guelaguetza, como “la máxima **fiesta** de los oaxaqueños”.

Para lograr dicha interpretación, partimos de varios planteamientos previos que nos permiten construir el problema de estudio. El primero de ellos es situarnos contextualmente en la historia de la Guelaguetza, como **tradición inventada**, que surge en 1932 con motivo del IV centenario de la obtención del título de Ciudad de Oaxaca, escenario de disputa de la administración de la ciudad entre los criollos de Oaxaca y el autoproclamado Marqués del Valle: Hernán Cortés, en 1532. A partir de este dato histórico, nos preguntamos cuáles fueron los motivos de la organización de la celebración, que en un primer momento se conocería como “Homenaje Racial”, es decir, nos preguntamos por los intereses sociales, institucionales y de clase, en el contexto histórico nacional y local posrevolucionario, de quienes participaron en la organización de la celebración. Posteriormente, indagamos los principales cambios que tuvieron lugar para que dicha celebración fuese reconocida como “La Guelaguetza” y se convirtiera en el referente identitario-comercial más importante de Oaxaca.

Esto nos llevó a plantear como una primera hipótesis que la Guelaguetza ha sido construida como una mercancía, dentro de la industria cultural¹ a la manera de un espectáculo dirigido al mercado del turismo folclorizado. Este argumento puede sostenerse no sólo con la indagación histórica, sino con la situación actual de la organización de la Guelaguetza y sus ganancias económicas. Actualmente, está organizada por la Secretaría de Turismo y Desarrollo Económico de Oaxaca (STyDE), secretaría que es resultado de la fusión de dos secretarías: turismo y economía, durante el gobierno priista de Ulises Ruiz, como una franca y abierta tentativa de desarrollo económico a través del turismo, pese a que Oaxaca es un estado mayoritariamente agrícola. Año tras año, salvo en el 2006 (cuando la Guelaguetza no se realizó con motivo de la violenta respuesta del gobierno de Ulises

¹ Véase, Horkheimer, Max y Adorno, T. “La industria cultural” en *Dialéctica de la Ilustración*, Trotta, Madrid, 2009, pp. 165-212.

Ruiz al Movimiento Magisterial, del que surgiría la Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca), la Guelaguetza genera una derrama económica cercana a los 300 millones de pesos en un periodo de poco menos de un mes que duran las actividades culturales, deportivas, gastronómica y artísticas que se han generado en torno a ella. Sólo en el 2013, la Ciudad de Oaxaca registró un 84% de ocupación hotelera durante julio, el mes de la Guelaguetza. Esto es así, porque la ganancia que genera la Guelaguetza se encuentra centralizada en la ciudad, pese a que participan alrededor de 60 comunidades de diferentes partes del estado.

Este último dato es sobresaliente, no sólo porque un alto número de comunidades de la entidad se congregan en la ciudad en torno a la Guelaguetza, constituyendo lo que Jesús Lizama Quijano (2006) explicitó de la Guelaguetza como un espacio-tiempo de configuración simbólica urbana.² Sino que, en lo que corresponde a nuestra reflexiones, nos orilló a preguntarnos porqué, pese a la orientación comercial folclórica que se le da a la Guelaguetza, año tras año aumenta el número de comunidades interesadas en participar, lo cual requiere de formas de organización diferenciadas que han generado un espacio de disputa de la representación en la celebración de la Ciudad, entre comunidades de la misma región y dentro de las mismas comunidades.

De esta forma, nos interesó estudiar, como construcción de objeto de estudio, las formas de participación en la Guelaguetza y su impacto en las comunidades, a través de la indagación sobre la historia de la Guelaguetza, su organización, los actores principales, los mecanismos de participación, que hacen de la Guelaguetza un espectáculo orientado al turismo folclórico, pero que, a su vez, genera formas de apropiación de la participación en dicho espectáculo que repercute en el dinamismo de las tradiciones dentro de las comunidades. Así, podríamos pensar que **la función social de la Guelaguetza está marcada por la ambigüedad que suscita entre la degradación simbólica de las prácticas rituales, que conforman la ritualidad festiva de las tradiciones en el espectáculo turístico, las formas de apropiación que realizan las comunidades a través del rescate, recreación, reactualización y/o invención de sus tradiciones. Esto como resultado de los vínculos significativos que los participantes establecen con la**

² Jesús Lizama Quijano, *La Guelaguetza en Oaxaca: fiesta, relaciones interétnicas y procesos de construcción simbólica en el contexto urbano*, CIESAS, México, 2006.

Guelaguetza y con sus fiestas en el contexto de sus comunidades y que trasciende los límites funcionales del mercado del folclore.

Para analizar las diversas formas de participación en la Guelaguetza, proponemos un circuito analítico que parte de la adaptación, recuperación y/o invención de las fiestas y tradiciones en las comunidades, con motivo de la celebración oficial de la Guelaguetza; de la degradación de lo simbólico en la presentación de Guelaguetza, como descontextualización de las prácticas rituales que articulan cadenas significantes en y para la comunidad³ y que pasan a convertirse en manifestación folclórica según los criterios del espectáculo, con objeto de analizar el impacto en las comunidades para la revitalización de la fiesta tradicional. Dicho circuito lo aplicamos en el estudio de 9 delegaciones que participaron en la Guelaguetza 2014, a la manera de un breve mapeo que pretende mostrar los diferentes caminos que toman las formas de participación en la Guelaguetza a través de los vínculos significativos que establecen las delegaciones con sus fiestas y tradiciones, interpretado como la articulación de simbólicas que dan sentido a las acciones prácticas que tienen lugar en el contexto de la comunidad, lo cual incentiva la transmisión de las

³ Quisiéramos esclarecer, desde un principio, el uso que damos a este concepto. Nos referimos a las comunidades para ir más allá de la noción de pueblo, el cual está conformado por un conjunto de personas que comparten una “identidad homogénea” y que habitan en un territorio específico. Distinguimos de esta noción el término comunidad, la cual entendemos como un entramado complejo de vínculos sociales, culturales, políticos y económicos que co-existen más allá de un tiempo-espacio definido. Con esto queremos decir que la comunidad está encarnada, incorporada en las prácticas cotidianas y simbólicas entre personas más allá de un territorio (pensamos en los casos de migración en todas sus dimensiones) y que se articulan a través de simbólicas que configuran la tradición, como acervo de saberes prácticos, que orientan las acciones del hombre y que, a su vez, lo dotan de los criterios para generar una imagen del mundo compartida que siempre y en todo momento se recrea, se contextualiza, a través de códigos compartidos que permiten la comunicación entre el individuo y la sociedad.

Con este esbozo de noción nos alejamos del tratamiento sociológico clásico que ve en la comunidad una forma de organización social supeditada a la colectividad, tal como lo presenta Ferdinand Tönnies en *Comunidad y sociedad* (1887), y desarticulada con el surgimiento de la modernidad y de los procesos de individualización. Al contrario, consideramos que la comunidad, como forma de organización social, no está superada, no hemos transitado de una sociedad orgánica a una sociedad mecánica, como lo expone Emile Durkheim en *La División social del trabajo* (1893). Antes bien, coexisten ambas formas de organización dentro de la modernidad. Pero, sin lugar a dudas, en el contexto moderno, la comunidad se ha visto como un lastre a la libertad individual, pero lo que realmente denuncian sus detractores son los mecanismos de resistencia y lucha que desde las comunidades se realizan para hacer frente a los proyectos de homogenización de la cultura, la desigualdad económica y política y la diferenciación societal excluyente. En este sentido, consideramos acertado enunciar a los pueblos de Oaxaca con los que trabajamos como “comunidades”, lo cual atiende a una forma de organización social y política específica, con una fuerte relación no funcional con el territorio, con formas de organización productiva y con un conjunto de saberes tradicionales que conforman un *nosotros*. A lo largo del texto daremos cuenta de estos elementos que caracterizan a las comunidades. Así pues, tenemos un concepto, a manera de tipo ideal teórico-histórico que plantea Max Weber en *Los Ensayo de Metodología Sociológica* (1958), el cual contrastamos con la realidad.

tradiciones a través de la formación de diversos actores sociales generacionalmente orientados y co-implicados simbólicamente y socialmente.

Esto nos conduce a referirnos al marco teórico que articulamos para dar sustento a nuestro circuito analítico. De suerte que comenzamos indagando, desde la propuesta del historiador inglés Eric Hobsbawm, plasmada en el texto *La invención de la tradición* (1983), qué es una “tradición inventada”, cuáles son las condiciones sociales que posibilitan su surgimiento, cómo son diseñadas, quiénes están implicados en su diseño y cómo triunfan las “tradiciones inventadas”, es decir, cómo logran aceptación y apropiación como referentes de prácticas contemporáneas. Partimos de un problema teórico central: la Guelaguetza como una *tradición inventada*.

Desde un inicio, nos percatamos que el trabajo de Hobsbawm no nos alcanzaría para respondernos acerca de los elementos que conforman una “tradición inventada”, por lo cual recurrimos a las reflexiones de los teólogos holandeses Paul Post y Marcel Sarot, compiladas en el texto *Religious Identity and the Invention of Tradition* (2001), dado que fueron ellos quienes plantearon una rica discusión sobre el concepto que proponía Hobsbawm e incluso retomamos el texto *Contexto, significación y significado del ritual: la monarquía británica y la “invención de la tradición”, 1820-1977* (1983) de David Cannadine, quien aplicó este concepto al estudio de la invención del ritual de la monarquía inglesa. Una vez esclarecido qué es una “tradición inventada” y qué implica su invención, recurrimos a la reflexión que realiza Lluís Duch⁴ sobre la relación entre tradición-símbolo-comunidad, en textos como *Antropología de la vida cotidiana* (2002), *Las estaciones del laberinto* (2009) y, principalmente, *Religión y comunicación* (2012), a fin de soslayar los oscuros senderos por los que transita esta relación, entendida como un proceso comunicativo recreativo que requiere de la transmisión constante de saberes, lo cual constituye marcos de referencia para la acción, que se articulan a través del “trabajo del símbolo”, donde “las tradiciones inventadas” también articulan simbólicas con una referencia incierta al pasado, marcos de acción y acervos de conocimiento. Entonces nos

⁴ Lluís Duch es un antropólogo y filósofo catalán, quien ha nutrido sus reflexiones hermenéuticas a través de su vocación como monje de la Abadía de Montserrat. Durante más de 30 años ha dedicado esfuerzos al estudio del mito, del símbolo, la cultura y la religión, reflexionando sobre la crisis pedagógica por la que atraviesa el mundo moderno y la imperiosa necesidad de una hermenéutica simbólica para comprender las dificultades actuales del hombre y la sociedad.

preguntamos ¿cómo se relaciona la tradición con las “tradiciones inventadas” y cómo impacta una sobre la otra?

A manera de esclarecimiento teórico conceptual, puntualizamos qué entendemos por fiesta, desde la antropología y la sociología de la religión y, a partir de ello, por qué no consideramos la Guelaguetza como una fiesta religiosa en sentido tradicional. Esto es así, porque encontramos de suma importancia distinguir entre las fiestas de las comunidades, en el marco de la *ritualidad festiva*⁵ de las tradiciones religiosas de cada comunidad, y la Guelaguetza como espectáculo, cuyo objetivo inicial fue la celebración del cumpleaños de la Ciudad de Oaxaca en 1932, pero que se consolidó con fines lucrativos e ideológicos políticos, comerciales y culturales desde entonces hasta nuestros días. Si bien, en la Guelaguetza convergen muchas fiestas, no son las fiestas tal cual como se realizan en las comunidades; sino que son una representación que requiere de una adaptación, degradación y hasta “invención” de las tradiciones para ser presentada en la Guelaguetza bajo los parámetros que ha construido el espectáculo, bajo motivos claramente diferentes a los de las fiestas en las comunidades: el turismo.

En el segundo capítulo esbozamos una breve historia del origen y desarrollo de la Guelaguetza, los principales cambios que ha experimentado, su estructura organizativa, los actores involucrados y los mecanismos que delimitan las formas de participación. Dicho capítulo se desarrolla en torno a la siguiente pregunta de investigación: ¿cuál es el contexto sociopolítico y económico del surgimiento de la Guelaguetza, así como sus posibles raíces prehispánicas y coloniales? Realizamos una profunda indagación sobre los vínculos prehispánicos y coloniales de la Guelaguetza. Aunado a ello, presentamos una extensa reflexión sobre una de las actividades más importantes en torno a la Guelaguetza, sobre la cual se intenta establecer el vínculo ficticio con el pasado indígena: el certamen Diosa Centéotl, en su edición 2014 y 2015.

⁵ Por **ritualidad festiva** entenderemos el contexto de interacción social en el que tienen lugar prácticas simbólicas que toman forma y contenido través de las cadenas significativas que conforman el culto, en su vínculo con la tradición, el ritual como la expresividad de la capacidad simbólica del hombre y el rito como las acciones concretas en el ritual, de la que se desprenden una serie de elementos. Es en la fiesta donde se conjuga la expresividad y las formas creativas de cada una, confirmándose como el contexto de la vivencia en el que se despliegan las acciones rituales y los ritos de un culto. Esto es así, porque la fiesta asalta el devenir de la vida cotidiana normada y rutinizada, instaurando otro orden que posibilita la experiencia de lo sagrado en el contexto de una comunidad. Estas ideas dan forma a nuestro primer capítulo.

En el tercer capítulo introducimos los cambios más significativos que ha experimentado la Guelaguetza en poco más de 80 años de historia, de lo que se desprende su forma de organización actual. La pregunta de investigación que orientan nuestras reflexiones e indagaciones de información es: ¿cómo se organiza la Guelaguetza, qué actores participan y qué vínculo establecen con ella? Para responder esta pregunta de investigación presentamos un esquema de la estructura organizativa de la Guelaguetza, el cual nos es de gran utilidad para destacar los espacios de interacción, negociación y mecanismos de participación que pasan por la evaluación del Comité de Autenticidad, nombrado oficialmente. En este esfuerzo exponemos también el trabajo que realizan las delegaciones en sus comunidades, con motivos de su actuación en Guelaguetza y proponemos una tipología de actores en la misma.

Nuestro cuarto capítulo es resultado de la sistematización de la información que recabamos durante nuestro trabajo de campo en la Guelaguetza 2014. En él hacemos un esbozo de las formas de participación en el caso de 9 delegaciones: los procesos de adaptación de sus tradiciones para participar; los motivos de participación; cómo han adaptado las exigencias del espectáculo a los mecanismos de participación, entre otros elementos. A fin de dar mayor orden a la presentación de nuestros resultados, organizamos las delegaciones por regiones, en cada caso, introducimos información general de la región y hacemos un breve recuento histórico de la etnia a la que pertenece la delegación.

Las delegaciones que investigamos y presentamos son las siguientes: Chinas Oaxaqueñas de Doña Genoveva Medina y *Huehucoyotl Danza de la Pluma* de San Jerónimo Tlacoahuaya de los Valles Centrales; Juchitán de Zaragoza y Santo Domingo Tehuantepec del Istmo de Tehuantepec; San Miguel Sola de Vega de la Sierra Sur y San Pablo Macuilianguis de la Sierra Norte; Pinotepa Nacional de la Costa; San Jerónimo Tecóatl de la Cañada y; Loma Bonita del Papaloapan. Un sesgo se vuelve evidente. Tratamos de trabajar con al menos una comunidad de las 8 regiones que conforman el estado: El Istmo, La Costa, La Sierra Sur y Sierra Norte, La Cañada, Tuxtepec, Los Valles Centrales y La Mixteca, sólo de ésta última no presentamos resultados dado que no

logramos contactar alguna delegación para trabajar con ella y el tiempo de nuestra investigación se agotaba

Concluimos reflexionando sobre el impacto económico y social que tiene la Guelaguetza en la Ciudad de Oaxaca y en las comunidades que participan con el objetivo de comprender, a manera de corroboración de la hipótesis, hacia dónde se carga la balanza de la ambigua función social de la Guelaguetza, las posibilidades de transformación para que sus beneficios no se queden en unos cuantos, así como las posibles líneas de investigación que seguirían para comprender a profundidad su impacto social en las comunidades, a partir de las formas de apropiación de la participación y la influencia en el dinamismo de las tradiciones en Oaxaca.

Quisiéramos concluir esta introducción exponiendo, de manera general, las herramientas metodológicas que utilizamos para nuestra investigación. Realizamos un **mapa de congruencia metodológica** para construir la fórmula de investigación, de la que se desprende el objetivo y la hipótesis general; establecimos nuestras preguntas de investigación, con sus consecuentes objetivos e hipótesis particulares. Esto nos permitió lograr claridad en el planteamiento de nuestras variables, indicadores y preguntas, correspondientes a las preguntas de investigación. Este trabajo no habría sido posible sin la paciencia y el interés de la Dra. Alma Estela Martínez Borrego, titular del Seminario de investigación durante mis estudios en la maestría. Posteriormente, realizamos un **muestreo teórico** para definir los actores involucrados, la estructura que tienen en la Guelaguetza y el tipo de entrevista que se les aplicaría. En este caso, no tuvimos acceso a los organizadores de la Secretaría de Turismo y Desarrollo Económico de Oaxaca (STyDE). Nuestras entrevistas fueron semi-estructuradas a profundidad. Dicho trabajo lo realicé en el marco del Laboratorio Análisis Cualitativo: la entrevista y la biografía, a cargo de la Dra. Diana Silva, quien en todo momento me orientó, con toda amabilidad, en el difícil trabajo de definición de las herramientas precisas para obtener la información durante mi trabajo de campo.

El trabajo de campo lo realicé en dos etapas. La primera fue de junio a agosto de 2014. Se organizó de tal manera que pudiera estar en Oaxaca un mes antes de la

Guelaguetza y conocer el trabajo de preparación final de las delegaciones, así como el manejo de información de los organizadores en torno a la lista final de aceptados a participar en la ciudad. En ese tiempo pude visitar Juchitán, Tehuantepec y Macuilianguis para conocer su preparación, pero también la importancia que tiene en la comunidad y el municipio la participación en Guelaguetza. Durante el mes de julio, asistí a las principales actividades de la Guelaguetza: convites, calendas, ferias y exposiciones, así como al Certamen Diosa Centéotl 2014, en el cual acompañé a dos participantes en su preparación en el Hotel Marqués del Valle, donde se concentran todas las concursantes: Mónica López, de San Sebastián Tutla y Bibiana Carlos Cortes, de la Villa de San Pablo Huixtepec. Esto me permitió percatarme del ambiente competitivo que se genera en el certamen, sus expectativas y estrategias de confrontación. Finalmente, en agosto realicé una segunda y hasta tercera sesión de entrevistas, una vez sistematizada la información recabada en las primeras pláticas e introducidos los temas que no habíamos considerado, los cuales se nos mostraron con claridad durante la observación no participativa. Durante todo la estancia, mis visitas fueron más frecuentes a San Jerónimo Tlacoahuaya para conocer el trabajo que hacen los “coyotes viejos” en la recuperación de la danza de la pluma en su comunidad y la recreación significativa que realizan a través de su religiosidad popular.

La segunda etapa del trabajo de campo la realicé durante la Guelaguetza 2015, principalmente en el Certamen Diosa Centéotl y en las actividades en torno a la celebración de la ciudad. En esta segunda fase me fue más clara toda la maquinaria mercantilista donde los medios de comunicación juegan un papel central. Muchos medios que sólo aprovechan el evento para entrar “gratis” con el pretexto de cubrir la nota. A su vez, fui testigo de las prácticas clientelares y de los acuerdos políticos durante el Certamen Diosa Centéotl y la propia Guelaguetza, con el caso de la Delegación de Ejutla de Crespo, que no fue invitada a la Guelaguetza y al final autoridades municipales presionaron, vía los medios de comunicación, para que participaran. También fui testigo del pésimo trato que dan ciertos “guías” (nos referimos expresamente al caso del guía de San Bartolo Coyotepec) que asigna la STyDE a cada delegación en el desfile de delegaciones.⁶

⁶ El uso de la referencia de la primera persona para dar cuenta de las actividades durante el trabajo de campo es para enfatizar que lo realicé sola. Uso la tercera persona en lo demás para enfatizar el trabajo en conjunto que realicé con mis profesoras y tutora para la delimitación del proyecto de investigación, la construcción de las herramientas metodológicas, la sistematización de la información, el análisis y la presentación de los resultados.

Todo esto nos permitió construir un panorama general de las condiciones de invención y reorganización de este espectáculo folclórico, sobre la base de los procesos de degradación simbólica de las tradiciones y el trabajo de reapropiación que desde las comunidades, a través de las delegaciones, se genera sobre la **ritualidad festiva** de las tradiciones como impacto de la participación de las comunidades en Guelaguetza. A todos quienes nos compartieron sus experiencias y nos recibieron con agradable sonrisa en sus casas y comunidades, agradezco y dedico los resultados de esta investigación.

CAPITULO 1. Propuesta teórica para el estudio de las “tradiciones inventadas” desde los estudios sociológicos y antropológicos del símbolo y la cultura.

1.1 ¿Qué es una “tradicción inventada”?

La Guelaguetza surge en 1932 como parte de una serie de ceremonias seculares y cívicas para conmemorar el cuarto centenario de la Ciudad de Oaxaca. En ese entonces no se le llamaba Guelaguetza, nombre que recibiría hasta después de 1950, sino “Homenaje Racial”, título que nos arroja muchas luces sobre los motivos de su organización. El desarrollo de esta historia la abordaremos con detalle en el capítulo II, pero lo mencionamos con el propósito de ubicar nuestro punto de partida para el análisis de nuestro objeto de estudio: la Guelaguetza es una “tradicción inventada”.

¿Qué es una “tradicción inventada”? ¿Cómo sabemos que una tradición fue inventada? ¿Cómo sabemos cuándo una tradición no fue inventada? ¿Por qué se inventan las tradiciones? ¿Podemos diferenciar entre “tradiciones inventadas” e inauténticas? Los debates sobre lo auténtico o no auténtico de las tradiciones nos llevan a preguntarnos ¿cuál es la fuente de la autenticidad? ¿Cómo se construye lo auténtico de las tradiciones?

De suerte que nos situamos en un terreno en el que problematizamos la diferencia y relación entre tradiciones inventadas y, por decirlo de alguna forma, tradiciones no inventadas. Lo cual nos conduce a plantearnos ¿qué es una tradición? Las tradiciones ¿son inmutables al paso del tiempo e incorruptibles a cualquier pensamiento que las interprete de otra forma? Si planteamos que las tradiciones son marcos de referencia de la acción ¿implica que la realización de las prácticas que suscitan no varía, se mantiene siempre igual?

Cuando se publica el libro *La invención de la tradición*, coordinado por Eric Hobsbawm y Terence Ranger, en 1983, la noción “tradicción inventada” es bien acogida por la comunidad académica de estudiosos de la historia, con lo que da pie a una serie de indagaciones al acecho de esas “tradiciones inventadas” que se nos presentan con un

anclaje a un pasado ficticio y que han suscitado una serie de prácticas aprendidas, incorporadas y legitimadas por la autoridad.

En otra arena, generó una serie de interrogantes sobre la función de las tradiciones, la forma en que se articulan, los usos que se les dan y los actores involucrados, más allá de la invención, lo auténtico o lo no auténtico. Su recepción en los estudios sobre tradiciones religiosas, principalmente para los estudiosos del ritual, fue mucho más áspera e intrincada, dado que presentaba un fuerte contenido crítico contra la manipulación histórica con fines enajenantes.

La noción que proporcionaron Hobsbawm y Terence (1983) planteaba más preguntas que respuestas como guía nunca acabada de indagación sobre la realidad social. Pero antes de profundizar en las lecturas que suscito la propuesta de estos historiadores ingleses, a fin de plantear nuestra postura al respecto, tratemos de entender qué nos querían decir con el término “tradición inventada”.

1.1.1 La noción de “tradición inventada” en el pensamiento del historiador Eric Hobsbawm.

En la introducción al libro *La invención de la tradición*, Hobsbawm (1983) presenta una serie de ideas, a manera de claves de lectura, de lo que entiende por “tradición inventada”: no se trata ni de una teorización, ni mucho menos de una propuesta metodológica. Se trata de una noción esclarecedora, un señalamiento, sobre ciertos fenómenos sociales en torno a las ideologías nacionalistas en Europa que se han presentado en un periodo de tiempo específico, que va de la Revolución Industria en el siglo XVII hasta 1993, y que se han introducido como acervos de conocimiento válidos que justifican ciertas prácticas e incluso jerarquías.

El punto de partida del autor es poner en duda el origen de las tradiciones que aseguran tener un pasado inmemorial, a partir del cual justifican su valor, su importancia y su reiteración. Lo que Hobsbawm nos presenta es una herramienta conceptual para analizar rituales seculares públicos en el contexto de construcción de los Estados-nación, a partir de

una postura crítica frente a los nacionalismos. El objeto particular de su reflexión es el sistema de tradiciones, a manera de ceremonias públicas y seculares, que rodea a la monarquía británica, políticamente obsoleta.

Hobsbawm define las “tradiciones inventadas” como un conjunto de prácticas, normalmente gobernadas por reglas abierta o tácitamente aceptadas, de naturaleza ritual o simbólica, las cuales buscan inculcar ciertos valores y normas de comportamiento por repetición, a partir de una aparente continuidad con el pasado o con algún momento histórico de relevancia, cuyo lazo en realidad es ficticio.¹

¹ Prf. Eric Hobsbawm y Terence Ranger, *La invención de la tradición*, Editorial Crítica, Barcelona, 2012, p. 8

Nos permitimos resaltar algunas lecturas que nos suscita la noción. Por un lado, parecería que Hobsbawm nos presenta una noción de tradición como un conjunto de prácticas, simbólico-rituales, que establecen reglas para el actuar, es decir, marcos de referencia de la acción. Para el autor, el objetivo de toda tradición es la integración e incorporación de un sistema de valores y normas de comportamiento compartidas por medio de la repetición, lo cual implica un orden socialmente construido. Sin embargo, nos preguntamos ¿cómo se construye ese sistema de valores y normas de comportamiento que conforman el orden social de una determinada comunidad?

Por otra parte, cuando Hobsbawm añade el calificativo “inventada” a su noción de tradición, nos dice que el objetivo de la tradición se logra por medio de un vínculo ficticio que establece con el pasado. Es decir, la invención de la tradición refiere a los mecanismos por los cuales la “tradición inventada” construye su continuidad temporal como justificación y manipulación del pasado.

El autor nos propone una tipología de tres tipos de tradiciones inventadas, que son las siguientes:

1. Aquellas que establecen y simbolizan la cohesión social y la pertenencia a grupos.
2. Aquellas que establecen y legitiman una institución, estatus o relación de autoridad.
3. Aquellas dirigidas a la socialización: la inculcación de creencias, valores, y comportamientos.

Toda tipología plantea una fuerte problemática: la escisión analítica de los elementos que la componen y la poca recurrencia a analizar cómo se relacionan. Más allá de permitirnos una diferenciación entre los diferentes tipos de tradiciones inventadas, queremos extraer de esta tipología tres funciones que cumple toda “tradición inventada”: nos referimos a la función de cohesión social, la legitimación de instituciones y de las relaciones de poder (autoridad) y la socialización. Lo interpretamos así pues creemos que es imposible hablar de estas tres funciones por separado, como si la preeminencia de una implicase la ausencia de la otra. Así, queremos destacar la necesidad de analizar cómo se vinculan y en qué grado estas tres funciones dan forma a diferentes tradiciones inventadas.

Cuando Hobsbawm presenta la distinción entre tradición y costumbre, nos dice que “el objeto y característica de las tradiciones, incluyendo las inventadas, es la invariabilidad”.¹ En cambio, las costumbres presentan cambios que les dan mayor movilidad. ¿Cómo pueden presentar invariabilidad las tradiciones inventadas si están construyéndose con base en aspectos del pasado con los que sólo guarda una relación aparente, no real?

El tema que vincula a la tradición con una temporalidad continua o discontinua, las propuestas críticas del uso de la historia y los cuestionamientos sobre la pertinencia de hablar de tradiciones que son auténticas de otras que son inventadas para fines específicos, ha suscitado una serie de lecturas que ponen a prueba la noción de Hobsbawm con la que trata comprender. Pero más interesantes han sido los trabajos cuyo objetivo es entender qué quiso decir Hobsbawm, en qué áreas plantea reflexiones fructíferas y en qué otras es una herramienta obsoleta.

1.1.2 Los aportes de Paul Post, Marcel Sarot y David Cannadine para el estudio de las “tradiciones inventadas”.

Uno de los contextos universitarios donde fue acogida la noción propuesta por Hobsbawm, no sin una postura crítica, fue en los estudios sobre religión y ritual de las universidades holandesas, en el que destacan las interesantes reflexiones suscitadas desde la Universidad de Tilburg.² Hemos tomado a dos de sus pensadores, quienes plantean lecturas diferentes, que tratan de interpretar qué nos quiso decir Hobsbawm y qué posibilidades analíticas tiene la noción en el estudio de las religiones. No obstante, recurrimos a sus trabajos pero tomando distancia de su orientación teológica. Lo que nos interesa destacar son elementos que nos den pistas para lograr una mayor profundidad en el análisis de fenómenos sociales vinculados a las tradiciones inventadas.

¹ Hobsbawm y Terence, *Op. cit.*, 2012, pp. 8.

² El motivo de mi elección es con base en el libro *Religious identity and the Invention of tradition*, editado por Jam Villen Van Henten y Anton Houtepen, en Holanda el año 2001. En dicho libro, tanto Paul Post como Marcel Sarot contribuyen con par de artículos que plantean lecturas diferentes sobre las tradiciones inventadas y su pertinencia en el análisis teológico.

En su texto *The Creation of Tradition: Rereading Eric Hobsbawm* (2001), Paul Post hace un primer señalamiento sobre la forma en que comúnmente se ha entendido la aportación de Hobsbawm. Cuando se trabaja el tema, suele usarse con mayor énfasis para señalar procesos desmitificantes, para desenmascarar una tradición que se creía arraigada a un pasado remoto y la manipulación que ello conlleva. El problema es que se hace mayor énfasis en la “invención” y se deja de lado la tradición para destacar las funciones y significados de la “invención”. Así, la noción plantea un contexto peyorativo: se usa para señalar el desarrollo artificial de los mitos o la falsificación de la historia.

Esto es así porque, como señala Marcel Sarot en *Counterfactuals and the invention of religious traditions* (2001), a lo cual Paul Post también suscribe, la noción “tradición inventada” plantea una ambigüedad, que se refleja en los usos que da Hobsbawm al concepto. En ocasiones, designa la construcción de tradiciones en sí mismas, prácticas normativas con sus propias reglas. En otras, el uso refiere a la creación de ficciones del pasado, como los supuestos subyacentes en esas nuevas tradiciones: lo cual implica una postura crítica frente a la ideología histórica, a la manipulación y la desmitologización de la historia. Es decir, según sea el interés del autor, da un mayor énfasis a la tradición, y en otras ocasiones, a la invención, suscitando resultados diferentes.

A diferencia de la postura de Marcel Sarot, la cual expondremos en líneas siguientes, Paul Post argumenta que la finalidad explicativa de la propuesta de Hobsbawm se dirige a la construcción de tradiciones en sí mismas, no a la manipulación del pasado. Por ende, más que una ambigüedad se trata de una dualidad propia del término. Si se buscara sólo el desenmascaramiento del uso manipulado de la historia, se pierde toda referencia a las prácticas concretas: la noción perdería su valor analítico para dar paso a una evaluación crítica de la historia.

Paul Post sostiene que la “tradición inventada” es un fenómeno social que se compone de dos elementos relacionados: prácticas contemporáneas con base en una historia ficticia, es decir, las tradiciones inventadas se refieren a prácticas (rituales) con un origen o contexto histórico ficticio. A partir de ello, propone dos modos de aproximación e indagación que son muy interesantes:

1. Empezar por las prácticas y buscar su historia ficticia, de haberla.
2. Empezar por una pieza o parte de la historia ficticia, la referencia a un mito por ejemplo, y buscar las prácticas contemporáneas que informa.

De esta forma, el autor hace énfasis en dos niveles o dimensiones de la tradición, vinculados pero analíticamente separables: el diseño de las “tradiciones inventadas” y las formas de apropiación de los practicantes. El primer nivel refiere a los motivos de los actores implicados en la invención de la tradición. En tanto que la apropiación indicaría el vínculo de los actores con la tradición, en el marco de una comunidad en el que tiene lugar la transmisión-recepción de una tradición.

Finalmente, Paul Post quiere señalar que la confluencia de un pasado ficticio y prácticas contemporáneas, pone de relieve cómo ese pasado se puede utilizar de forma estratégica, tanto para los interesados en la asimilación del pasado desde su posición de poder, como para quienes lo ven como un escenario de interacción e incluso resistencia. Así podemos afirmar que, la interpretación que presenta Paul Post nos permite destacar una de las características más interesantes de la noción de la “tradición inventada”: los entrecruces de relaciones de poder que manifiesta, incentiva y reproduce.

Por otra parte, Marcel Soret nos propone, en su texto *Counterfactuals and the invention of religious traditions* (2001), una interesante comparación entre la noción de tradición en Eric Hobsbawm y Karl Popper: entre las tradiciones simbólico-rituales y las tradiciones de pensamiento (racional). A primera vista nos parecerían inconexas las propuestas, pero Soret plantea vínculos, sin eludir las grandes diferencias, entre ambas posturas a fin de proponer una noción de tradición que integre ambas. Para Sarot, las tradiciones rituales y simbólicas no excluyen al conjunto de creencias en los hechos, que tanto critica Popper,³ sino que se incluyen en la forma de normatividad con base en a reglas explícitas e implícitas de comportamiento que implica un referente a contextos factuales y que garantiza su realización por medio de la repetición.

³ Nos explica Sarot que Popper distingue entre creencias metafísicas y creencias no metafísicas. Las primeras son las creencias en algo trascendente (no susceptibles a la falseación), las segundas son las creencias en los hechos empíricamente demostrables.

Sobre la invariabilidad de las tradiciones, la postura de Popper es clara: las tradiciones cambian, se modifican. Las tradiciones no surgen de la nada, el surgimiento de una nueva tradición no implica la destrucción absoluta de la que le antecede. En cambio, se presentan relaciones de continuidad con las tradiciones pasadas, con los intereses y problemáticas a las que trataban de dar solución y que no concluyeron. Por ende, lo propio de las tradiciones es el cambio por medio de la innovación, en la forma de asimilación a un contexto y en la generación de las formas de pensamiento que nos permiten transitar en él.

Esta relación que propone Popper entre tradición y tiempo que la toma Sarot para interpretar la propuesta de las tradiciones inmutables de Hobsbawm. Así, el autor destaca que lo que hay que tomar en cuenta de la propuesta del historiador inglés es que cuando se presenta un cambio completo en las prácticas de las tradiciones, ya no podemos seguir hablando de la misma tradición, sino de su modificación y de la construcción de una nueva, quizá, o de una tradición reconstituida: las tradiciones requieren de un cierto grado de continuidad. Así, se plantea la necesidad de estudiar aquellos factores que introducen las discontinuidades en las tradiciones.

En la lectura de Sarot, la función que plantea Hobsbawm a las tradiciones, está dirigida a inculcar ciertos valores y normas de comportamiento por vía de la repetición. En cambio, para Popper, las tradiciones tienen 4 funciones que amplían la noción:

1. **Nos ayudan a percibir un orden en un ambiente que podría parecernos caótico**, vinculado con los supuestos de hecho de las tradiciones (pensamiento), pues gracias a ellos, las tradiciones nos ayudan a interpretar el ambiente en que vivimos y actuamos.
2. **Nos proporcionan guías de acción y de procedimiento**. No sólo nos proporcionan el contexto objetivo en el que actuamos, sino las posibilidades del transcurso de los modos de la acción. Nuestras acciones orientadas por la tradición también incluyen una revisión y adaptación de las propias tradiciones. “Las tradiciones tienen la importante doble función de que no sólo crean un cierto orden o una estructura

social, sino que ellas también nos dan algo sobre lo cual nosotros podemos operar: algo que nosotros podemos criticar y cambiar”.⁴

3. **Nos proveen de un acervo de conocimiento más o menos estable que nos habilita e impulsa a realizar cambios significativos.** No existe algo así como la tábula rasa, en la que las nuevas creaciones borran las anteriores, sino que estas son innovaciones con base en a problemáticas y tratamientos planteados con anterioridad por las viejas tradiciones que siguen persistiendo en las nuevas. La tradición es la condición que posibilita las innovaciones sobre la base de la misma tradición.
4. En torno a la tradición se constituyen grupos, identidades, sobre la base de la reciprocidad de las acciones. **La tradición es un mecanismo de formación de grupos, de la pertenencia y acogimiento de los individuos a una comunidad.** La identificación se logra a partir de quienes participan de los actos y conocimientos que se despliegan en la realización de una tradición compartida con los miembros, diferenciada de quienes no son miembros.

Retomando los elementos que proporcionan ambos autores, Marcel Soret nos propone la siguiente definición de tradición:

A tradition is a set of practices, normally governed by overtly or tacitly accepted rules, which presuppose a factual context. Traditions may help us (1) to discern order in a prima facie chaotic world, (2) to know how to act within this world, (3) to participate in groups and communities, (4) to claim an identity for ourselves, (5) to let other people know what we expect of them, and (6) to change the contexts within which we live. These rules seek to inculcate certain values and norms of behaviour by repetition, which automatically implies continuity with the past. Traditions need

⁴ Karl Popper, “Rational Theory”, 19, citado por Marcel Soret, *Counterfactuals and the invention of religious traditions*, p. 3. Texto en PDF, publicado en Jam Villen Van Henten y Anton Houtepen, *Op. Cit.* “(T)raditions have the important double function that they not only create a certain order or something like a social structure, but that they also give us something upon which we can operate: something that we can criticize and change”.

*not be invariable, but they do need to exhibit a certain degree of continuity over time.*⁵

Como mencionamos con anterioridad, Marcel Sarot identifica una ambigüedad en la noción de “tradición inventada”. La ambigüedad del término radica en que, por un lado, designa la creación de tradiciones y, por el otro, la creación de un pasado ficticio, como manipulación de la historia. Y esta designación depende de la introducción del concepto “invención” con la tradición. Normalmente, la invención siempre está referida a un objeto o a una serie de proposiciones: en el primero de los casos se inventan objetos, se crea algo nuevo, real y de respeto, la mayoría de las veces acontece por error o accidentalmente (serendipia); no obstante, cuando la invención se vincula con proposiciones, se produce una falsedad de hechos vinculados a proposiciones o historias, con la intención de hacer creer a alguien algo que realmente es falso, con base en a razones deshonestas

Para nuestro autor, el problema en la propuesta de Hobsbawm pasa por la conciencia con la que se inventan o construyen las tradiciones. Hobsbawm distingue entre tradiciones que están realmente inventadas de las que están deliberadamente inventadas y construidas por un solo actor u oficialmente instituidas y planeadas por un grupo social, frente a tradiciones que en parte están inventadas y en parte evolucionando-cambiando. En ocasiones sugiere que lo que caracteriza a una “tradición inventada” no es la conciencia con que se planean, sino su emergencia en un breve periodo fechado de tiempo.⁶

Esto plantea algunos cuestionamientos tales como ¿Quiénes crean las tradiciones inventadas? ¿Bajo qué motivos? ¿Qué papel juegan las instituciones en la creación y asimilación de las tradiciones inventadas? ¿Qué contextos son propicios para el surgimiento de tradiciones inventadas? ¿Por qué la gente crea pasados ficticios? ¿Cómo esa invención

⁵ Marcel Soret, *Counterfactuals and the invention of religious traditions*, p. 4. Texto en PDF, publicado en Jam Villen Van Henten y Anton Houtepen, *Op. Cit.*

⁶ Desde el punto de vista clásico de la sociología, el tema de la conciencia de la acción presenta diversas problemáticas. Como en este trabajo entendemos la noción de conciencia es a partir de los postulados epistémicos y metodológicos de Max Weber (1922) en torno a los tipos de acción como gradaciones diferenciadas de racionalidad que son susceptible de investigación a través de la observación de los motivos de la acción. Retomamos a este autor en la medida en que la reflexión sobre la conciencia con que se inventan las tradiciones implica la ausencia de la misma; por lo tanto, la herramienta analítica de “las consecuencias no deseadas de la acción” que propone Weber, retomada posteriormente por Anthony Giddens, hace posible plantear un análisis no causal entre la invención de la tradición y las prácticas contemporáneas que motiva y orienta. De esta forma, tenemos dos universos analíticos susceptibles de estudio.

del pasado contribuye a la invención de la tradición? ¿Por qué la gente sigue creyendo en ella y practicándola, a pesar de la evidencia de su falsedad?

Quisiéramos plantear una primera síntesis teórica en torno a la noción de “tradición inventada” y su importancia para la formación y comprensión de nuestro objeto de estudio. Hemos identificado algunos elementos claves y problemáticos en la definición que ofrece Hobsbawm. El primero de ellos es el que define la tradición como un conjunto de prácticas repetitivas y legitimantes que conforman el marco de referencia de la acción de sus practicantes. Inmediatamente nos preguntamos ¿Cómo se adquieren esos marcos, es decir, cómo es que las personas forman parte de una tradición, la incorporan y reproducen?

Vinculado con este problema, la noción plantea que el objetivo de toda tradición es la incorporación de un sistema de valores y normas de comportamiento, es decir, propiciar el proceso de socialización por el cual una persona se vuelve miembro de una comunidad a partir de un acervo de conocimiento-comportamiento compartido que despliega en sus prácticas estructurantes. Pero ¿cómo se construye ese sistema de valores y normas de comportamiento que conforman el orden social de una determinada comunidad?

Cuando introduce a la tradición el calificativo “inventada”, nos dice Hobsbawm que el objetivo se logra al vincular el marco de referencia de la acción, el sistema de valores y las normas de comportamiento a un pasado ficticio. Lo que no se puede comprobar no es el pasado, sino el vínculo con éste, lo cual apunta a una manipulación del pasado. ¿Por qué las tradiciones inventadas necesitan un anclaje en el pasado? ¿Quiénes establecen estos vínculos ficticios? ¿Cómo los incorporan los practicantes?

Cuando Hobsbawm atribuye la invariabilidad a toda tradición, sea inventada o no, introduce el problema de la continuidad-discontinuidad en la reflexión sobre las tradiciones. Si lo propio de las tradiciones es la continuidad (esencia) y en muy contadas ocasiones sufren alteraciones en su proceso, es necesario hablar de los factores que causan la discontinuidad. Teóricamente, esta discusión tiene una importancia crucial para nuestro tema de investigación.

Por otra parte, hemos establecido una distancia frente a la propuesta tipológica de las tradiciones inventadas que propone Hobsbawm, para extraer de ella diversas funciones que cumple toda “tradición inventada”, por lo que podríamos señalar que **toda tradición inventada se define funcionalmente por la articulación de los procesos de socialización que dan forma a la cohesión social, conformando una arena de relaciones de poder que suscitan la legitimación de un orden institucionalizado**. Esta no es una fórmula rígida, al contrario, se caracteriza por la plasticidad de las relaciones entre sus elementos, de lo que se desprenden diferentes tipos de tradiciones inventadas. A partir de esto, construimos unos de nuestros objetivos de investigación, pues queremos indagar cuál es la lógica funcional que articula la Guelaguetza y qué tipo de “tradición inventada” es: una tradición que tiende a legitimar relaciones de poder, una tradición que introduce el proceso de socialización y/o una tradición que busca la incorporación de valores y normas de comportamiento.

Aunado a esto, la Guelaguetza se constituye como un espectáculo folclórico que genera un espacio de encuentro de diversas tradiciones festivas de las comunidades indígenas y mestizas de Oaxaca. Entonces nos preguntamos ¿Cuál es la relación entre tradiciones? ¿Cómo identificamos una “tradición inventada” diferente a una tradición “auténtica”? En ese sentido ¿Es posible pensar las “tradiciones inventadas” como un conjunto de factores que alteran la continuidad de la tradición?

Es en este punto que recurrimos a los trabajos de Paul Post y Marcel Sarot, pues nos ayudan a identificar elementos para esclarecer las preguntas que nos planteamos. De Paul Post retomamos el estudio del *diseño de la tradición y su apropiación*. Esto es crucial para situar las “tradiciones inventadas” en el contexto de las prácticas sociales y de los actores involucrados; introduce los motivos y orientaciones que configura la función social de las tradiciones inventadas, las posibilidades de éxito en términos de apropiación, los intereses de los actores que participan estructural y funcionalmente situados, así como las estrategias que despliegan los actores en un escenario de disputas, conflictos, negociaciones y resistencias.

Por su parte, es muy interesante el diálogo que establece Marcel Sarot entre la noción de tradición de la escuela histórica neomarxista que representa Eric Hobsbawm con la que se

formula desde la filosofía de la ciencia propuesta por Karl Popper. Aunque parecerían excluyentes, para Sarot son complementarias a partir de la articulación entre creencias metafísicas y creencias de hecho. Pues, a pesar de que las primeras no están sujetas a la verificación, tienen una incidencia importante en las tradiciones de pensamiento, a la vez que motivan prácticas.

Sarot, a diferencia de Hobsbawm, destaca otras funciones que cumple toda tradición, mismas que nos ayudan a enriquecer la noción: **nos permiten ordenar el mundo, es decir, pasar del caos al orden; nos proporcionan guías de acción; nos habilitan para participar y pertenecer a un grupo o comunidad; nos otorgan una identidad; nos genera expectativas del vínculo con los otros y otros grupos y; son espacios de reflexión intersubjetiva que nos permiten vislumbrar y concretar los cambios y modificaciones necesarias dentro de la tradición, ya que toda tradición necesita de reactualizaciones que sólo se logran manteniendo grados de continuidad.** La cuestión con las tradiciones inventadas es que se articulan bajo estas premisas a través de la construcción de una continuidad ficticia con el pasado y, la mayoría de las veces, con la finalidad de legitimar relaciones de poder y formas de dominio.

Finalmente, cuando Sarot se pregunta por la conciencia con que son inventadas las tradiciones, nos introduce una serie de interrogantes sobre el papel de los actores, de la mano con las reflexiones de Post en torno al diseño y la apropiación de las “tradiciones inventadas”. Pero Sarot remarca el papel del contexto histórico como condición de posibilidad para la creación o invención de tradiciones.

Hasta ahora podemos construir conceptualmente nuestro objeto de estudio, a manera de hipótesis, bajo las premisas centrales de Hobsbawm, complementadas con las ideas de Post y Sarot, de la siguiente manera: la Guelaguetza es una “tradicción inventada” en tanto que, a través de un vínculo ficticio con el pasado indígena y colonial de la cultura de la Ciudad de Oaxaca, busca: 1) propiciar un proceso de socialización que pretende inculcar creencias, establecer valores y regular comportamientos, lo cual; 2) implica un proceso de diseño, dirigido por motivos específicos que responden a intereses y necesidades dentro de un contexto histórico determinado, pero también; 3) la intención de legitimar una

institución, el estatus de una clase, relaciones de poder y formas de dominación, mediante;

4) la formación de una aparente cohesión social, dirigida más a la exclusión por medio de la pertenencia a grupos que al reconocimiento de las diferencias y particularidades de los grupos sociales.

¿Cómo estudiar esta articulación de premisas en torno a “tradiciones inventadas” como la Guelaguetza? El trabajo de David Cannadine, *Contexto, representación y significado del ritual: la monarquía británica y la invención de la tradición, 1820-1977*, (1983) que propone indagar el significado del ceremonial real británico,⁷ nos proporciona una serie de elementos que retomamos como indicadores para el estudio de las tradiciones inventadas. A través de una “descripción densa”,⁸ Cannadine propone estos elementos para indagar el significado de los rituales vinculados a tradiciones inventadas:

- El poder político de los gobernantes y los grados de aceptación o repudio que mantienen con la población.
- La estructura social y económica del lugar dónde se inventa la tradición.
- El papel de los medios de comunicación: el alcance, la actitud y los tipos de medios de comunicación en circulación en el contexto histórico.
- El uso de la tecnología y la moda.
- La imagen de la nación donde se inventan las tradiciones.
- La condición del capital donde se llevan a cabo las ceremonias.
- La actitud, los intereses y los motivos de los organizadores.
- La naturaleza del ritual o ceremonial, es decir, cómo se lleva a cabo, qué se quiere transmitir
- La explotación comercial que incentiva.

Al incorporarlos como indicadores de la invención de la tradición, tratamos de dilucidar la conciencia con que se inventan las tradiciones: motivos, intereses y posibilidades de los implicados. Así, podríamos dar cuenta de la *estructura consciente* con la que se construye

⁷ Como parte de un mercado que se construyó en torno a las ceremonias de coronación, casamientos, defunciones, cubilé, entre otros, dirigidos tanto a los espectadores como a los personajes centrales del ceremonial.

⁸ Método de análisis antropológico propuesto por el estadounidense Clifford Geertz en su texto *La interpretación de las culturas*, Gedisa, Barcelona, 1996.

una “tradición inventada”, pero no nos alcanza del todo para analizar la *estructura inconsciente*,⁹ la cual apunta a las formas de apropiación. Consideramos necesario que, para lograr este objetivo de análisis, es necesario que tengamos claro qué es un tradición.

En el estudio de las tradiciones, hay un debate entre quienes entienden la tradición como un proceso histórico, es decir, en su dimensión diacrónica, y quienes la entienden como sinónimo de preservación de cánones inviolables, sagrados, inmunes a los cambios históricos, es decir, en su dimensión sincrónica. Es la problematización dicotómica de la tradición como estructura o como contexto histórico. Afirmar tajantemente una de las vertientes es caer en un reduccionismo que simplifica la reflexión y clausura el debate. Peor aún, nos remite a metodologías sesgadas que cercenan la complejidad de la realidad social, con lo cual encontramos explicaciones que buscan más afirmar la teoría que problematizar la cuestión.

Una postura que integre ambas propuestas permite abrir el debate y romper las barreras metodológicas en el estudio de las tradiciones. La propuesta estructuralista y la propuesta histórica son complementarias en el estudio de las tradiciones, pues las tradiciones no son inmutables, sino que en su propia estructura interna requieren de la actualización constante de los saberes que proveen a los individuos en contextos prácticos, con base en la relación que el hombre establece con su entorno social y natural. Esta es la propuesta del antropólogo y teólogo catalán Lluís Duch, quien en *Religión y Comunicación* (2012), propone un estudio de las tradiciones como procesos comunicativos que, por medio de las transmisiones, permiten al hombre *empalabrar*¹⁰ su mundo. Propuesta que consideramos pertinente y necesaria para indagar las formas de apropiación de las tradiciones inventadas dentro de los grupos sociales.

1.2. Transmisión y símbolo: la necesidad de una hermenéutica antropológica para el estudio de las “tradiciones inventadas”.

⁹ Partimos de la distinción que propone Claude Lévi-Strauss en su texto *Antropología Estructural*, Paidós, Barcelona, 1995.

¹⁰ *Empalabrar* es un neologismo introducido por Lluís Duch y que se traduce directamente del catalán “emparaular”. Como nosotros lo entendemos, *empalabrar el mundo* consiste en la construcción polifacética y polifónica de la realidad que habitamos por medio de nuestra competencia gramatical, ya que por medio del lenguaje ordenamos expresivamente nuestra experiencia.

Según Lluís Duch, el hombre, desde su nacimiento, inicia un largo y difícil proceso que consiste en “pasar del caos al cosmos”. El éxito o fracaso del mismo, como trayecto antropológico y sociológico, depende de cómo el hombre experimente su acogida y reconocimiento en un grupo social: lo que le dará un sentimiento de pertenencia y seguridad. El hombre también depende de la orientación que reciba de este grupo y de la “competencia gramatical”, de los usos de la “palabra humana”,¹¹ que adquiera a partir de su capacidad simbólica en el grupo social en el que se desarrolla. De suerte que ese trayecto antropológico lo dota de los elementos indispensables para “*empalabrar el mundo*” y orientarse en él. De no ser deseado, no acogido ni reconocido por algún otro ser humano, el hombre difícilmente encontraría una manera de sobrevivir.

Para Duch, el hombre es un *aprendiz* que necesita de la constante transmisión de saberes, guías de acción que, según su terminología, le proporcionan las *estructuras de acogida*: la familia, la ciudad o la escuela, la religión y los medios de comunicación. El proceso pedagógico-existencial del hombre depende, en gran medida, de referencias explícitas a una tradición. Pues el hombre, al instalarse en una comunidad o grupo social, se conforma como un heredero activo y creativo de las tradiciones como procesos comunicativos generacionales que, por medio de la “palabra humana”, articulan el pasado (memoria) y el futuro (deseo) en el presente.

En su texto *Religión y comunicación* (2012), Lluís Duch nos dice que la tradición es una palabra del latín que proviene de dos vocablos: *tradere* y *transmittere*. El primero hace referencia a algo que se da, se vende o se deja a causa de un contrato. La segunda explicita el acto de una transmisión concreta que realiza el ser humano como actor individual o colectivo, constituyéndose en heredero de esa transmisión-tradición. Dicho acto implica una acción consciente de un sujeto-receptor de una transmisión que se siente implicado en tal circulación. Es decir, se constituye como actor implicado en la transmisión de la

¹¹ “La expresión palabra humana contiene el conjunto de los diversos lenguajes –expresividades– que permiten al ser humano representar polifónicamente las diferentes facetas y modalidades de su humanidad a fin de poder representarse el mismo sobre el escenario del gran teatro del mundo. La coordinación humanizadora entre la narrativa del *mythos* y la ‘lógica’ del *logos* constituye el modelo por excelencia de la armonía propia de la humanidad del hombre.” Lluís Duch, *Religión y comunicación*, Fragmentos, España, 2012, pp. 98.

tradición. La tradición como proceso comunicativo generacional, históricamente situado y simbólicamente estructurado, depende de la calidad de las transmisiones que articula.

Por medio de las transmisiones, a manera de mediaciones creativas de la “palabra humana”, las tradiciones proveen a las generaciones de los patrones culturales que aprehenden-incorporan en el *proceso de acogida y reconocimiento* como miembros de una sociedad, y potencian la capacidad reflexiva del hombre como requisito necesario para la contextualización de las tradiciones en el presente, como articulación del pasado y del futuro. Así, tenemos actores como sujetos de una tradición compartida en colectividad, desde la cual adquieren y configuran los criterios fundamentales sobre cómo vivir en sociedad, configurándose como agentes en las transformaciones sociales.

En una palabra: la auténtica tradición, es decir, la tradición como recreación, pone de relieve que la justificación de la diacronía humana sólo puede tener lugar en la sincronía, porque la verdad, la justicia y la libertad en cada *hic et nunc* son los criterios decisivos que permiten establecer la justeza y la veracidad de la tradición, es decir, del conjunto de despliegues históricos, culturales, religiosos y sociales de la humanidad.¹²

Así, podemos apreciar que Duch se coloca frente al problema de la continuidad-discontinuidad de las tradiciones al introducir la creatividad humana en la estructura sincrónica de las tradiciones como elemento necesario en la contextualización y transmisión de los saberes a partir del “trabajo del símbolo” propio de todo hombre y mujer en el seno de una comunidad. Para Duch, “La verdadera tradición es más un asunto del presente que del pasado”,¹³ pues la tradición cambia, se enriquece o empobrece, selecciona y censura fragmentos del pasado.

Desde esta perspectiva, toda tradición implica un proceso hermenéutico “mediante el cual una comunidad relee tanto la praxis religiosa, ética y social que ha surgido de su propia historia como las elaboraciones teóricas que han sido formuladas a partir de su

¹² Duch, *Op. cit.* p. 62

¹³ *Íbid*, p. 59

tradición instituida”.¹⁴ Toda auténtica tradición es una estructuración articulada históricamente. Es una relectura que implica una relación crítica con el pasado, de acuerdo con las exigencias del presente y las interrogantes del futuro, haciendo posible la re colocación y re-elección del mensaje de la memoria.

Sin embargo, tal condición implica que la formación y el desarrollo de las tradiciones han estado atravesadas por un “conflicto de interpretaciones” generado por un “conflicto de las transmisiones”.¹⁵ Esto es así, porque toda tradición se ve amenazada en caer en la incoherencia e irrelevancia, por lo que requiere de una reconstrucción constante de sus argumentos para hacerla inteligible y creíble en el presente. Para mantener su vigencia algunas recurren a un arduo trabajo de reconstitución, en tanto que otras proclaman su autoridad por medio de su material narrativo. Pues pertenecer a una tradición implica estar inmerso en un “determinado proceso argumentativo” que procura la coherencia de la tradición como selección de la narrativa del pasado en el presente.

El ámbito de la tradición es el ámbito de la parcialidad, de la selección, de las acentuaciones coyunturales y también de los rodeos de todo tipo... lo que la caracteriza es una pluralidad de voces... Cada momento de la tradición escoge, privilegia una voz, una modulación, selecciona diversamente entre el torrente de expresiones, recuerdos, alusiones y matices.¹⁶

El autor no reflexiona sobre las “tradiciones inventadas”, pero consideramos posible pensar desde su propuesta, que las tradiciones inventadas plantean casos límite de la recreación que caracteriza a toda tradición, en las cuales operan los mismos procesos de selección y acentuaciones coyunturales que las tradiciones articulan para “hacerse presentes”. Así, descargamos de toda lectura negativa o peyorativa de las tradiciones inventadas y damos un salto más hacia la comprensión de la relación que establecen con otras tradiciones, como parte de la arena del “conflicto de las interpretaciones”.

Lluis Duch afirma que el hombre nunca dejará de ser tradicional, lo que implica que se mueve incesantemente entre continuidad y cambio, permanencia y transformaciones. Para

¹⁴ *Íbid*, p. 62

¹⁵ *Íbid*, p. 63

¹⁶ *Íbid*, p. 65

Duch, la tradición es expresión y forma de la “continuidad en el cambio”. Esto es crucial pues es el planteamiento epistémico del trabajo que nuestro autor ha venido desplegando desde más de 40 años: “expresar en un mismo movimiento la igualdad estructural de toda la humanidad y las diferencias histórico-culturales de sus miembros”.¹⁷ La igualdad es la capacidad simbólica del ser humano y las diferencias son las formas que toman las simbólicas históricamente.

1.2.1 Tradición y símbolo: El hombre como *capax symbolorum*

Uno de los aportes más significativos de Duch, que aquí nos sirve como guía de análisis, es su concepto de símbolo. Lluís Duch dice: “El símbolo es la presencia de una ausencia”.¹⁸ Para el autor, el ser humano es un ser deficiente que se encuentra acechado constantemente por el caos y que requiere de las enseñanzas adecuadas para hacer de este mundo, *su mundo*. Esa deficiencia está marcada y es expresada por la finitud y el deseo.

El hombre es un *ser para la muerte*: su naturaleza es agónica y su paso por el mundo está marcado por la provisionalidad. En su estructura psico-bio-social, el ser humano se distingue por el dinamismo que le imprime el deseo en la vivencia del mundo, la búsqueda de satisfacción del goce. Sin embargo, el deseo es una posibilidad irrealizable, que tiene en el goce su más tramposo e histórico imperativo, de allí la expresión “deseo que se mantiene siempre deseo”.¹⁹

Finitud y deseo son dos condicionantes que nos señalan la capacidad del hombre para experimentar, expresar y transgredir sus límites. Así, el símbolo se nos presenta como la manifestación del deseo de transgresión de los límites en un contexto de provisionalidad.

¹⁷ *Ibid*, p. 17

¹⁸ “La inmediatez no es una posibilidad ‘natural’ del ser humano. Por eso defino el símbolo así: el símbolo es el artefacto (físico y mental) que hace medianamente presente lo inmediatamente ausente. La gran mediación es el cuerpo humano. De ahí la importancia decisiva de una buena antropología de los sentidos corporales, que son los intérpretes natos del hombre como animal simbólico. Porque es un ser de mediaciones, el hombre o la mujer concretos, lo quieran o no, lo sepan o no, se ven obligados a trabajar con símbolos, a hacer presente lo ausente (pasado y futuro. Es más: la construcción del presente humano es imposible sin la ayuda de lo ausente, que incesantemente se mueve entre la memoria y el olvido.” Extracto de “Entrevista con Lluís Duch: del trayecto autobiográfico al trayecto antropológico” en Lluís Duch, Blanca Solares, Manuel Lavaniegos et. al., *Lluís Duch, Antropología simbólica y corporeidad cotidiana*, Cuadernos de hermenéusis 2, CRIM-UNAM, México, 2008, pp. 148-149.

¹⁹ Véase, Jacques Lacan, *Seminario 20, Aun*. Paidós, Argentina, 2010.

Es la respuesta creativa (también destructiva) que el hombre articula para mediar su deficiencia. “Entonces, el hombre se ve empujado a *hacer presente de manera mediata lo que inmediatamente se halla ausente*. Y me parece que ésta es una de las mejores definiciones del símbolo, porque el ‘símbolo realizado’, o, en la provisionalidad de espacio y tiempo, hace presente lo ausente, o no es un símbolo”.²⁰

Para Duch, el símbolo es posible porque el hombre es un *capax symbolorum*, es decir, tiene una aptitud simbólica que le orienta en la construcción de mediaciones reconciliantes con la realidad. Una realidad que no se le presenta de forma directa, sino a través de representaciones. Nunca se nos presenta la *realidad en sí* (noúmeno), límite del conocimiento humano, sino que el hombre recibe una serie de estímulos que proyecta a través de las formas a priori de la conciencia (el tiempo y el espacio) para generar las condiciones de posibilidad de la experiencia de un mundo que es *representación de la realidad* (fenómeno).

Estas ideas centrales de la propuesta ontológica kantiana son aterrizadas a las discusiones antropológicas y sociológicas que se preguntan por la condición humana, aquello que define al ser humano y lo diferencia de las otras especies, así como, las posibilidades de conocimiento de la realidad como quehaceres reflexivos del hombre que se sitúa en una cultura concreta. Dentro de esta discusión, el pensamiento neokantiano de Ernst Cassirer (1944) marca una de las pautas más importantes para los estudios simbólicos de la cultura en relación con la propuesta de construcción de mediaciones simbólica entre el hombre y la realidad tal como lo expresa Duch.

Cassirer, nos dirá que lo que diferencia al hombre de las demás especies es la capacidad simbolizadora, es decir, *la capacidad de darle forma a una emoción*, porque “El hombre no puede enfrentarse ya con la realidad de un modo inmediato; no puede verla, como si dijéramos, cara a cara. La realidad física parece retroceder en la misma proporción en que avanza su actividad simbólica”.²¹ Se trata del tránsito de la instintividad animal, condición biológica de la insuficiencia humana hacia la cultura.

²⁰ Lluís Duch, *Las Estaciones del Laberinto*, Herder, Madrid, 2009, pp. 41-42.

²¹ Ernst Cassirer, *Antropología Filosófica*, FCE, México, 2006, pp. 47-48.

Pero la función del símbolo no se agota en la mediación ontológica que asegura las bases para las construcciones epistémica de la realidad. En su interior, el símbolo implica la reconciliación de los contrarios. En su raíz etimológica, *symbolon* era un artefacto que se partía a la mitad; era la unión de dos partes que habían sido arrojadas, metáfora de la escisión fundamental del ser humano en el que la búsqueda de la unidad originaria, entre el universo, la naturaleza y el hombre se nos presentan como la búsqueda del sentido.²²

Una de las formas de esta reconciliación apunta al reconocimiento de la otredad y de la pertenencia a la comunidad. “*Symbalon* era el artefacto que permitía el reconocimiento de la pertenencia de determinados individuos a una misma comunidad. Sobre todo en algunos grupos de Grecia, el símbolo, a partir del valor sagrado y vinculante que se otorgaba a los pactos, ponía de manifiesto unos vínculos de amistad no evidentes ni efectivos a primera vista...desde esa perspectiva, el símbolo era un factor de aproximación y reconocimiento de los ‘extraños-próximos’”.²³ Por lo tanto, **la mediación simbólica está referida a las posibilidades y a los límites de una cultura que se caracteriza por la dinámica de la tradición.** El “trabajo del símbolo” es propiciar y esclarecer el reconocimiento de la complementariedad que encuentra como lugar privilegiado el acogimiento en una comunidad, en el contexto de *una cultura en cuyo interior los acontecimientos, los comportamientos, las instituciones y los procesos pueden ser descritos simbólicamente*, lo cual tiene lugar bajo la orientación de las tradiciones que se reinterpretan, se contextualizan a través del “trabajo del símbolo”.

Una breve conclusión más se nos presenta: el símbolo, en tanto mediación, aspira a la integración armónica de los contrarios, pues “el símbolo no es lo uno o lo otro”, sino que co-implica “lo uno en lo otro y lo otro en lo uno” (Cassirer, 1944): consciente e inconsciente, individuo y sociedad, logos y mitos. De allí que, siguiendo a Gilbert Durand²⁴ pero reformulando los dos elementos constitutivos del símbolo, Duch nos hablará de la relación entre simbolizantes, los materiales simbólicos, y simbolizado, la fuente de la existencia, las imágenes arquetipales, el dinamismo como motor del deseo deseante que

²² Véase Patxie Lanceros, “Sentido” en *Diccionario de hermenéutica*, Universidad de Deusto, 2006, pp.745-750.

²³ Duch, *Op. cit.*, 2009, pp. 26-27

²⁴ Véase Gilbert Durand, *La Imaginación Simbólica*, Amorrortu, Buenos Aires, 2007.

vincula al hombre con lo trascendente. Así, el símbolo permite que la apariencia se convierta en transparencia de otro mundo.

Desde el pensamiento de Lluís Duch, **símbolo y tradición están íntimamente ligados, pues la capacidad simbólica, como condición estructural del ser humano, se activa siempre en el marco de una tradición.** Dicho en otras palabras, **la tradición es la contextualización histórica de la capacidad simbólica del ser humano**, nos remite a la situación estructural del ser humano, que habita el mundo en y desde una tradición. Desde las tradiciones se configuran las mediaciones con referencia a los materiales simbólicos que dispone la propia tradición. Para Duch, la tradición fundamenta su existencia en dos aspectos: La mortalidad del ser humano y *el conjunto de tareas y misiones que debe llevar a cabo una generación*:

La tradición es lo que es porque la actividad simbólica tan sólo puede darse por medio de los elementos simbólicos que ya existen y que, por eso mismo, son utilizables mediante una especie de repetición. De este modo, la tradición contribuye a asegurar una cierta estabilidad de las tradiciones, y por vía de consecuencia, del comportamiento social.²⁵

Es un mecanismo que reduce y protege de los avatares de la contingencia, que implicaría un “inicio constante” de los planteamientos que fundamentan las prácticas de la vida cotidiana.

Toda tradición, pues, consta de una base material –conocimiento, costumbre, ritual, convencionalismo social, normatividad jurídica, receta gastronómica, etc.- que en el transcurso de los tiempos, y a menudo también de los espacios, se traspasa, hace un trayecto desde un antes hasta un ahora, manteniéndose más o menos inmutable a pesar de las inevitables contingencias históricas.²⁶

Porque el hombre posee capacidad simbólica, a lo largo de su vida realiza una constante manipulación de símbolos. El trabajo del símbolo que se logra mediante el buen uso de los símbolos permite al hombre el reconocimiento intersubjetivo del *nosotros*. Pero el trabajo del símbolo también está marcado por el mal uso de los símbolos.

²⁵ Hatzfeld, en Duch, *Op. cit.*, 2012, p. 61

²⁶ *Ibid*, p. 58

Por el contrario, el “mal uso de los símbolos” -que siempre, de una u otra manera, consiste en la asimilación (no en la participación, que es algo completamente diferente) del simbolizado por el simbolizante- conduce inevitablemente a la confrontación, a la división y, a menudo, a las aberraciones más lamentables y deshumanizantes. En efecto, los simbolizantes abandonados a su propia dinámica, porque nunca pueden dejar de encontrarse cultural, social y, con frecuencias incluso, políticamente determinados, están anclados en el ámbito de la parcialidad, de los “intereses creados”, de aquella inmanencia que no es la parábola de la trascendencia, sino más bien el síntoma más evidente de su utilización partisana y de su cerrazón a cualquier trascendencia (la de Dios y/o la del prójimo).²⁷

Cuando se agota el simbolizado en el simbolizante, los materiales simbólicos se privan de la función primordial del simbolizado: la función crítica, es decir, el ejercicio reflexivo con base en criterios compartidos que permiten construir el mundo y habitarlo en colectividad. El simbolizado se solidifica y surge la idolatría. La tensión creadora entre el simbolizado y el simbolizante se fractura y se da una caída de lo inalcanzable y simbólicamente representado al ámbito de las figuras disponibles y manipulables: los estereotipos.

Podríamos afirmar que el mal uso de los símbolos es lo que caracteriza los procesos de degradación simbólica. Lluís Duch nos habla de desestructuración simbólica de la cultura, no de degradación. “Una cultura puede encontrarse secuestrada por las imposiciones y la prepotencia de las otras (o de la otra). Entonces sólo es posible o la ‘resistencia cultural’ que, muy a menudo, da como resultado ‘actitudes decididas a todo’, o a la ‘desestructuración simbólica’ que, inevitablemente tiene como consecuencia última la desaparición de aquella cultura concreta, hasta entonces más o menos creadora y viva, del concierto de la cultura humana”.²⁸

Surgen las siguientes preguntas ¿Cuáles son los indicadores de la desestructuración simbólica de la cultura? Es decir, ¿a partir de qué elementos podemos dar cuenta del proceso de desestructuración simbólica de la modernidad? ¿Qué agentes o elementos

²⁷ Duch, *Op. cit.*, 2009, p. 30

²⁸ Duch, *Op. cit.*, 2012, p. 17

intervienen y/o propician la desestructuración simbólica? ¿Qué implica que una cultura se desestructure simbólicamente? Una vez, concretada la desestructuración ¿qué sucede?

Nosotros queremos plantear un breve pero significativo matiz a la propuesta, a fin de hacer permisible la reflexión sobre nuestro objeto de estudio. La degradación simbólica no es consecuencia exclusiva del mal uso de los símbolos. La degradación de lo simbólico es un proceso mediador presente en el trabajo del símbolo: del buen uso y mal uso de los símbolos, pues la degradación no es clausura del dinamismo del símbolo; la ambigüedad del símbolo genera la posibilidad de reactualización como reapropiación constante de los referentes simbólico-sociales que sitúan al hombre en una cultura, propiciada por el “trabajo del símbolo” que se caracteriza por la ambigüedad y que tiene en la degradación de lo simbólico uno de sus mecanismos.

Sin embargo, es necesario plantear que, la degradación simbólica que clausura procesos más que apertura otros, nos indica el camino que emprende una cultura hacia su *desestructuración simbólica*, pues cuando un símbolo se vuelve signo, cuando el símbolo deja de ser *la presencia de una ausencia* y se convierte en la representación (social) fidedigna de lo irrepresentable, en la que impera una explicación lógica-causal de las problemáticas que acechan el bienestar del hombre y de la sociedad, se clausura el carácter reflexivo de la relación que el hombre establece con lo trascendente, lo cual da lugar al dogma como forma de dominación.

1.2.2 Tradición, símbolo y comunidad: las estructuras de acogida

Hemos mencionado que el trayecto antropológico y sociológico consiste en “*pasar del caos al cosmos*”: su éxito o fracaso depende de la forma en que el hombre experimenta el acogimiento y el reconocimiento de un grupo. De no ser deseado, por ende, no acogido ni reconocido por los otros, el hombre se encontrará en el caos, abandonado y errante en un “*imparable proceso de desestructuración*”, de deshumanización. “La calidad de la

instalación del ser humano concreto y también de las comunidades humanas en su mundo cotidiano se halla directamente vinculada con la calidad del acogimiento y reconocimiento que han experimentado y experimenta (los hombres) desde el nacimiento hasta la muerte.”²⁹

El mejor desarrollo posible del trayecto antropológico y sociológico que experimenta el hombre también depende de la orientación que le otorga el grupo, a través de la “*competencia gramatical*” que adquiere y configura como capacidad y potencialidad de “*empalabrar el mundo*” a fin de vivir en él. El lenguaje le permite al hombre instalarse en el mundo; lo que Duch llama *pasar del infans al empalabrador* de él mismo y de la realidad. Así, el hombre inaugura su existencia y la construye como un largo proceso de humanización, que le permite entablar relaciones armónicas o no con él mismo, los otros y el mundo. Es posible afirmar que el ser humano inicia, se desarrolla y perece en un contante proceso pedagógico.

Esto es fundamental pues el hombre nunca dejará de ser un *aprendiz*, necesitado de la constante trasmisión de saberes como guías de acción con sentido, que le proporcionan las *estructuras de acogida*. A diferencia de los animales, al ser humano no le alcanzan los instintos para sobrevivir y adaptarse. Es más, el hombre no configura su mundo y su existencia sobreviviendo y adaptándose. El hombre, tal como lo expuso magistralmente el anarquista ruso Piotr Kropotkin en su texto *La Ayuda Mutua* (1902), no se rige por la ley del más fuerte, sino por la *ayuda mutua*; como bien se dio cuenta este notable pensador, instalarse en el mundo no depende de la adaptación al entorno y a las fuerzas correlativas que lo aquejan, sino a la mejor organización posible. Lejos de las ideas en torno a la naturaleza egoísta del hombre o al buen salvaje que se corrompe en sociedad,³⁰ Kropotkin nos recuerda la naturaleza social del hombre que en su tiempo planteó Aristóteles en *La Política*: el *Zoom Politikon*, quien puede organizarse para decidir qué tipo de sociedad quiere. En consonancia con esto, Duch reconoce que el único estado natural que determina al hombre es la contingencia.

²⁹ Lluís Duch, *Antropología de la Vida Cotidiana. Símbolo y salud*, Tomo I, Trotta, Madrid, 2002, p. 12

³⁰ Nos referimos a las ideas centrales de Thomas Hobbes en *El Leviathan* y de Jean Jacques Rousseau en *El Contrato Social*.

Así tenemos que, la instalación del hombre en el mundo como configuración de *su mundo* depende del contexto social construido por las estructuras, interacciones y acciones humanas. “El ser humano interviene y es modificado por las incesantes mutaciones que suceden en los contextos”.³¹ El hombre se instala en el mundo, *su mundo*, el cual está investido de una cultura determinada, con cosmovisión, tradiciones, pautas de acción y valores propios.

El hombre, como un ser indeterminado, naturalmente contingente, se encuentra en una constante búsqueda, se redefine a cada momento de su trayecto personal y social, de ahí la necesidad de orientaciones que le ayuden en el tránsito del orden-caos-orden en la búsqueda constante de su ser. Tales orientaciones las encuentra en el espacio de la *comunidad*: el lugar donde el hombre es iniciado como miembro, acogido y reconocido, donde inicia su proceso de identificación (reconocimiento de las diferencias y semejanzas, del otro y del nosotros), y donde encuentra la orientación en el tránsito hacia el mundo exterior, su presencia fuera de la comunidad, es decir, en la sociedad.

Ahí es donde se realiza la construcción comunitaria de la realidad; formar parte de un mundo con una visión de la realidad en solidaridad con los otros, en armonía con lo otro; el hombre es identificado como parte de ese grupo, *religado*, en unión con los otros por lazos afectivos y solidarios de mutualidad, que forman un *nosotros moral* que orienta las acciones del hombre en el grupo y fuera de él, con su entorno social y natural: “una cualidad específicamente humana de sentirse religado mediante la constitución de un ‘nosotros’, que supera los modos y maneras del simple vivir ‘al lado de’, para que sea posible alcanzar el ‘convivir con’”.³²

En la **comunidad** tiene lugar la transmisión del sentido de la vida, un sentido que no es un a priori, es decir, no tiene sentido por sí mismo, sino como construcciones orientadoras transmitidas por la comunidad, mediante procesos de comunicación. La transmisión del sentido se realiza siempre en relación con los otros y por medio del uso y práctica del lenguaje, sólo en la comunidad puede trascender el nivel de información para devenir conocimiento. El elemento nodal que permite el tránsito de información al

³¹ Lluís Duch, *La educación y la crisis de la modernidad*, Paidós, Barcelona, 2003, p. 17

³² *Ibid*, p. 22

conocimiento mediante la comunicación es la adquisición de una *lengua materna* que, para Lluís Duch, es una necesidad humana imprescindible tanto para expresarse como para construir comunidad.³³

Para Duch, es necesario un “*mejor funcionamiento de la actual praxis pedagógica*”, entendida como *proceso de transmisión*. En esto, son centrales las diferentes funciones que cumplen las *estructuras de acogida*. Duch nos habla de las *teodiceas prácticas* entendidas como el conjunto de representaciones, actitudes y sentimientos que el ser humano pone en práctica en su vida diaria para tratar de superar la contingencia y lanzarse a la búsqueda de sí mismo y del sentido del mundo que lo rodea. Estas se ponen en marcha mediante la *palabra humana*, adquirida en los procesos de aprendizaje dentro de las *estructuras de acogida*, ya que es mediante el acogimiento que experimenta el hombre en una comunidad, que lo dota de una lengua materna, cuando puede apropiarse del mundo.

Las *estructuras de acogida* son disposiciones estructurales que comparte la humanidad de todos los tiempos y que se reproducen singular e históricamente. Son los espacios donde el hombre despliega su capacidad intelectual, creativa e imaginativa; donde se nos trasmite la enseñanza tradicional, como herederos que somos. Son “aquellos elementos relacionales que, y desde el presente, permiten establecer una vinculación creativa con el pasado, a fin de imaginar y configurar el futuro”,³⁴ por lo tanto, son los ámbitos privilegiados donde se realizan las transmisiones.

Dentro de las funciones que realizan en los trayectos antropológicos y sociológicos que experimente el hombre, las *estructuras de acogida* posibilitan e incentivan la integración del hombre en la realidad social y en su entorno natural, “permiten que el ser humano integre, creadora y armónicamente en su existencia lo desconocido, lo aun-no-expresado, lo inexperimentado, lo temible, lo extraño como conocimiento, expresividad, sabiduría, familiaridad, amor”,³⁵ tienden a la reducción de la contingencia y al encauce de

³³ Si la transmisión de las tradiciones tiene lugar en la comunidad, una cuestión crucial para nuestro trabajo es comprender cómo impactan las tradiciones inventadas en la construcción de la comunidad. Esto nos conduce a la problematización y reflexión en torno a la comunidad en la modernidad, a la cual aludiremos más adelante. Las tradiciones inventadas ¿generan comunidad o la desintegran? ¿qué tipo de comunidad generan?

³⁴ *Ibid*, p.27

³⁵ *Ibid*, p. 29

la búsqueda del sentido que realiza el hombre: “Las estructuras de acogida constituyen el marco en cuyo interior el ser humano puede poner en práctica aquellas teodiceas prácticas, que tienen la virtud de instaurar, en medio de la provisionalidad y novedad de la vida cotidiana, diversas praxis de dominación de la contingencia”.³⁶

Relacionan armónicamente el interior y el exterior del hombre como partes constitutivas de su ser, el ir y venir que realiza entre lo público y lo privado, el camino a casa y el sendero a la ciudad, como proceso circular de integración-desintegración-integración: “Su misión más característica consiste, al mismo tiempo en descentrarlo (al hombre) y centrarlo de nuevo en un proceso que abarca toda su vida”,³⁷ a fin de que el hombre llegue a ser expresivo. Esto es crucial para la noción de fiesta que esbozaremos en las siguientes líneas, pues la fiesta constituye un proceso de descentración existencial que, gracias a la orientación de las *estructuras de acogida*, el hombre experimenta como renovación de los lazos que lo unen al mundo y con los otros, tranzando su camino de vuelta a la cotidianidad.

En ese mismo sentido, es muy importante que las *estructuras de acogida* sean ámbitos que posibilitan la construcción de criterios que permiten al hombre situarse de forma crítica ante la realidad, “para que realmente lleguen a ser lo que su nombre sugiere, deben ser instancias críticas, que coadyuvase a que el ser humano estuviera en condiciones de practicar algo que es esencial para su propia humanización: el arte de la crítica, el arte de encontrar criterios (*kritikè tèkhne*)”.³⁸ En ellas, el hombre encuentra y es dotado de criterios, siempre necesarios para adquirir la capacidad de orientarse. Y es que el hombre no puede ser un ser pasivo en la adquisición de las guías de actuar en el mundo que le proporcionan las *estructuras de acogida*; ellas activan la creatividad del hombre y su accionar para que éste se oriente en el mundo, siempre en un trabajo constante de adquisición de las transmisiones y construcción-asimilación que creativamente hace el hombre de ellas.

³⁶ *Ibid*, p. 27

³⁷ *Ibid*, p. 29

³⁸ *Ibid*, p. 28

Desde diversas perspectivas disciplinarias, pueden ser entendidas y resaltadas las funciones que desempeñan las *estructuras de acogida*:

1. Sociología: permiten la integración del hombre en la sociedad, son elementos para la construcción de la realidad y socialización, *su función social va encaminada a la construcción simbólico-social de la realidad*.
2. Psicología: ayudan a la identificación como un proceso nunca acabado: en la formación de la persona, del yo o del *self*.
3. Cultural: permiten la integración del hombre a una tradición.
4. Antropología: actualizan las capacidades predadas del ser humano en la historia, entendidas como *Capax simbolorum*: “Es decir, posee la aptitud, en el presente (en cada presente), para recordar el pasado y para anticipar el futuro”.³⁹
5. Lingüística: posibilitan el *empalabramiento* de la realidad: lo que existe para el hombre es aquello que es capaz de expresar por diversos lenguajes y/o anticipar simbólicamente.
6. Religión: son los lugares privilegiados desde los que el hombre formula las preguntas fundamentales de su existencia: sobre el sentido y el sin sentido de la existencia ¿Quién soy? ¿Qué es el mundo? ¿Por qué estoy aquí?

A partir de un análisis detallado de la situación por la que atraviesan y han atravesado las *estructuras de acogida* se puede hacer un diagnóstico de la situación de *salud o enfermedad* en que se encuentra o se encontraba la sociedad. Ir más allá de las críticas a una realidad despiadada para formular propuestas de sanación. Ese es el compromiso del proyecto de vinculación de nuestro presente con nuestro pasado para imaginarnos el futuro con responsabilidad y esperanza, pues son elementos relacionales entre los hombres, entre los espacios y tiempos humanos.

Son elementos imprescindibles para la salvación del tiempo y espacio humanos, porque desde el presente de los individuos y grupos humanos, establecen nexos comunicativos, efectivos y afectivos al mismo tiempo, con el conjunto de su

³⁹ *Ibid*, p. 26

secuencia temporal. De esta manera, consiguen que hombres y mujeres no se extravíen en el laberinto del tiempo y el espacio: hacen significativo el presente porque son una especie de ‘hilo de Ariadna’ que enlaza creadoramente el pasado rememorado con el futuro deseado y anticipado.⁴⁰

De forma general, la función principal de las *estructuras de acogida* gira en torno a la *pedagogía simbólica* que propone el autor: la trasmisión de un conocimiento formativo del hombre, en tanto ser y estar en el mundo. Así pues, son los lugares privilegiados que nos dota de los elementos imprescindibles en el proceso de interiorización individual y colectiva de simbolismos, representaciones y valores

Lluís Duch destaca cuatro *estructuras de acogida*: *la codescendencia*, *la coresidencia*, *la cotrascendencia* y *la mediación* que toman la forma instituida de **la familia**, **la ciudad**, **la religión** y **los medios de comunicación**.

La codescendencia: la familia es la célula social y cultural más significativa, pues es el ámbito donde el hombre adquiere las transmisiones decisivas para su existencia. La familia es el primer grupo socio-bio-cultural al que el hombre pertenece, es el grupo que lo recibe al mundo y, por ende, el primer lugar en el que teje lazos de amor y fraternidad, siempre y cuando sea un ser deseado. Por eso es crucial el sentimiento de familiaridad que articula las primeras prácticas de dominación de la contingencia. Esto es posible gracias a un elemento central que la familia dota al ser humano: la lengua materna, la cual no se agota en el sistema de signos para articular palabras, es decir, adquirir expresiones lingüísticas, que permitan una comunicación convencional. La lengua materna pone al alcance del hombre una serie de elementos que le permiten la construcción de un contexto afectivo, cordial y efectivo, donde el hombre puede articularse en su expresividad creativa, activa y afectiva, “los significados que tendrán para mí las palabras clave serán primero los significados que ellas tengan para nosotros’ en la familia”.⁴¹ Por eso, más que una gramática convencional y funcional, la lengua materna incentiva la construcción de una “gramática de los sentimientos”. Más aún, en la familia el hombre adquiere los valores y pautas culturales que lo guiarán en su construcción del mundo, a la que se enlazarán otras que adquirirá a lo largo

⁴⁰ Duch, *Op. cit.*, 2002, p. 17

⁴¹ Duch, *Op. cit.*, 2012, p. 133

de su existencia. Por ello, podríamos afirmar que es en la familia donde el hombre comienza el trabajo con el símbolo, que determinará las posibilidades del buen o del mal uso de los símbolos, dirigidos a las relaciones sociales y emotivas que el hombre pueda entablar con los otros, siempre desde un primer *nosotros*, que es la familia.⁴²

La coresidencia: a diferencia de la familia, que es el espacio íntimo por excelencia, la ciudad es el espacio de lo público, donde se articulan la vida pública y la acción humana. Se trata del espacio construido socialmente donde se crean y recrean las costumbres, las tradiciones, los valores y los símbolos: nuestra relación con lo otro, con lo desconocido, con nosotros mismos y cómo afrontamos la contingencia. Como entrecruce espacio-temporal, la ciudad potencia el proceso de socialización: la aprehensión del orden y las posibilidades de la libertad. La ciudad tiene una importancia tal en la configuración del ser como resultado de la relación que establece el hombre con su espacio: una reciprocidad de incidencias. Es decir, la incidencia que tiene el hombre sobre la ciudad, construida y trasformada por su acción y por las relaciones que establece en ella, y la incidencia que tiene la ciudad en el hombre, como espacio permisible del despliegue de su creatividad y praxis humanizadora o no.

En la ciudad se ponen en juego dos dimensiones de lo humano que están en constante tensión: el interior y el exterior, representados en la forma de la casa, la habitación, la guarida, y; la calle, la plaza. “La ciudad, cualquier ciudad, es una mezcla, a menudo incoherente y en tensión, de lo mental y lo edificado, de lo imaginario y lo físico, de libertad y necesidad. Se ha dicho que la ciudad es «seguramente la obra de arte más completa y universal» producida por el ser humano”.⁴³ La ciudad, como *estructura de acogida*, permite el despliegue de la dimensión política del hombre, es su espacio de diálogo, disputa, confrontación y resistencia, al mismo tiempo que es el espacio necesario de la transformación.

⁴² Es importante mencionar que la postura teológica, sociológica y antropológica de Lluís Duch, a la cual nos adherimos con total convicción, no plantea una lectura retrógrada de la familia, es decir, no se trata de una postura valorativa de la mejor familia posible moralmente. No se están emitiendo juicios morales de lo que debería ser una familia; al contrario, a partir de un análisis detallado de las formas históricas que ha tomado la familia a lo largo del tiempo, en su libro *Las ambigüedades del amor* (2009), Duch aplica su modelo teórico para la comprensión y descripción de la familia, destacando los elementos y problemáticas centrales que la moldean o a las que responden sus formas singulares.

⁴³ Lluís Duch, *Escenaris de la corporeitat*, 2010. El texto que se trabajó para esta investigación es el PDF de la traducción al español que el propio autor tuvo la amabilidad de compartírnoslo.

La cotrascendencia: La religión, como *estructura de acogida*, asegura la relación social del hombre y la comunidad con lo invisible. “Esta estructura se refiere a aquel acogimiento y reconocimiento que hace posible que los individuos y los grupos humanos, al margen de las convicciones personales de cada cual, se agrupen en torno a un mismo cuerpo de creencias y prácticas simbólicas”.⁴⁴ Sin embargo, con frecuencia se confunde la religión institucional, la religión de las grandes iglesias, con las formas de religiosidad del ser humano, argumentado que, en un contexto de crisis de lo religioso, la religión podría desaparecer. Sin embargo, la religión es una dimensión humana estructural contextualizada en las diversas edades de la humanidad. Por lo tanto, la religiosidad no se agota en la sanción de las iglesias, sino que alude a las experiencias del hombre con lo sagrado y lo profano.

La mediación: Como resultado de la creciente influencia que tienen los medios de comunicación, principalmente la televisión y los medios electrónicos (internet), Lluís Duch añadió una cuarta *estructura de acogida* a su antropología simbólica, a la que ha dedicado más de 30 años de trabajo. Con ello, se busca indicar que los medios de comunicación han trascendido los límites de la información y se han asentado como referentes inmediatos e indiscutibles en la apropiación y construcción de la **imagen de mundo**, al generar un sistema de representaciones de lo deseable o rechazable, es decir, una moral mediática como disertación del bien y del mal. Por ende, los mensajes que transmiten los medios han incrementado en poder y eficacia. Más aun, medios como la televisión se han implantado funcionalmente por encima de las demás *estructuras de acogida*.

De alguna manera la televisión ha puesto en tela de juicio no sólo la función de los padres, educadores, líderes culturales, políticos y sacerdotes, sino también los contenidos que habitualmente transmitían, evidentemente en función de las posibilidades y los límites de cada cultura concreta, la familia, la escuela, las entidades culturales y deportivas, los políticos y las Iglesias. En términos generales, la televisión y los otros medios de comunicación de masas se han convertido en las entidades transmisoras más importantes de nuestra sociedad, a menudo con un

⁴⁴ Duch, *Op. cit.*, 2002, p.22.

carácter casi monopolista, que, subrepticamente, tienden a desarticular y ridiculizar las tres estructuras de acogida clásicas.⁴⁵

Al tener un carácter relacional, las *estructuras de acogida* se vinculan entre sí, se afectan e influyen mutuamente, lo cual pone en evidencia la estructura de la mediación. Pues ésta no se limita a los **mass media**, sino problematiza las transmisiones dentro de los grupos sociales, lo cual es crucial para el estudio de las tradiciones. ¿Cuál es la situación actual de nuestras transmisiones? ¿Qué transmitimos, cómo lo hacemos y por qué medio?

1.3 Claves hermenéuticas para el estudio de la Guelaguetza como “tradición inventada”.

En los siguientes capítulos, reflexionaremos sobre el surgimiento de la Guelaguetza bajo los preceptos centrales que conformar nuestro modelo teórico para el estudio de las tradiciones inventadas. Analizaremos el medio por el cual la invención de esta tradición logra sus objetivos de apropiación y diversas funciones: **establecer un vínculo con el pasado que justifica las prácticas que instauro**. Pondremos a prueba el aparente carácter ficticio de tal vínculo e indagaremos la emergencia de la “tradición inventada” como una posible continuidad, a fin de rastrear aquellos factores que introducen las discontinuidades en las tradiciones de las que emergen las “tradiciones inventadas”, pues ninguna tradición surge de la nada. Nuestro método de acercamiento será comenzar por las prácticas y buscar la historia ficticia con la que se vinculan, de haberla.

Una vez establecido ese panorama, **abordaremos el diseño de las tradiciones inventadas y las formas de apropiación de los practicantes**. ¿Quiénes participaron en el diseño de la Guelaguetza? ¿Qué motivos tenían? ¿Qué instituciones se involucraron en el proceso y cuál fue su papel en ello y en la asimilación-aceptación de la Guelaguetza? ¿Qué contexto propició su surgimiento? ¿Quiénes la organizan hoy (actores e instituciones)? ¿Qué cambios le han introducido y por qué? ¿Qué hizo atractiva la Guelaguetza que motivó el interés de participación de diversas comunidades? ¿Qué buscan los participantes

⁴⁵ Duch, *Op. cit.*, 2012, pp. 166-167.

en Guelaguetza? Son algunas de las preguntas que nos planteamos para pensar el diseño y la apropiación, así como los cambios que han dado forma a la Guelaguetza actual.

Algunos de los elementos que señalaremos, a manera de indicadores de este diseño y apropiación en la emergencia de las “tradiciones inventadas” son, siguiendo a David Canadine en su texto *Contexto, significación y significado del ritual: la monarquía británica y la ‘invención de la tradición’, 1820-1977* (1983), pero ajustándolo al caso que nos ocupa:

- La estructura social y económica de Oaxaca en el momento en que se inventa la tradición. (1931-1932)
- La imagen de nación que construía el Estado mexicano posrevolucionario cuando emergió la Guelaguetza.
- La actitud, los intereses y los motivos de los organizadores desde “Homenaje Racial” de 1932 hasta la STyDE que actualmente organiza la Guelaguetza.
- El papel de los medios de comunicación: principalmente los medios impresos de gran difusión en Oaxaca durante los primeros años de formación y consolidación de la Guelaguetza hasta los medios electrónicos que en la actualidad cubren el evento.
- La condición del capital en la Ciudad de Oaxaca en el momento de la invención de la Guelaguetza.
- La naturaleza del ritual o ceremonial que conforma el espectáculo, es decir, cómo se lleva a cabo, qué se quiere transmitir.
- La explotación comercial que incentiva: el impulso al turismo cultural en la Ciudad.
- El uso de la tecnología y la moda. Principalmente, las condiciones de infraestructura que permiten o impiden la participación de ciertas comunidades (infraestructura carretera) y el recurso del folclore en el mercado del turismo cultural en la actualidad.

Señalaremos cuáles han sido los cambios más significativos en la historia de la Guelaguetza, los cuales afectan su estructura organizativa, la participación, los posibles

actores, con el objetivo de señalar la relación entre las diversas funciones de la Guelaguetza como “tradición inventada” y enunciar cuál es la preponderante:

1. Establecer y representar la cohesión social y la pertenencia a grupos.
2. Establecer y legitimar instituciones, grupos, estatus o relación de autoridad.
3. Propiciar la socialización: la inculcación de creencias, valores, comportamientos y la adquisición, a manera de recreaciones constantes, de un acervo de conocimiento más o menos estable que habilita e impulsa a los participantes a realizar cambios significativos.

En este contexto de análisis, ubicaremos dos dimensiones funcionales distintas en el estudio de nuestro tema: una que apunta a la “tradición inventada” como ejercicio de legitimación de instituciones, grupos y estatus afines al poder de clase y de Estado, para lo cual se instauran y dirigen procesos de socialización al participante, mediado por los mecanismos para la participación, a fin de consolidar la pertenencia a grupos con identidades impuestas.

La segunda dimensión, contraria a ésta, refiere a las prácticas simbólicas que se desprenden de la fiesta tradicional como formas de apropiación en las comunidades. Nuestro objetivo en este tema es conocer los procesos de preparación de la participación en algunas de las comunidades de siete regiones de Oaxaca que acuden a la Guelaguetza. Esto lo realizaremos a partir de tres momentos de análisis:

1. Las fiestas y tradiciones en el espacio de la comunidad y el proceso de adaptación, recreación, recuperación y/o invención con miras a participar en la Guelaguetza.
2. La degradación de lo simbólico de las representaciones en Guelaguetza, como descontextualización de las prácticas y sus significados que son adaptadas al espectáculo turístico.
3. El impacto de la participación en la Guelaguetza visto desde los poblados que acuden a la celebración.

Para lograr claridad en el análisis que queremos plantear, es oportuno hacer una aclaración terminológica que consideramos fundamental. Partimos, a manera de hipótesis, de que la Guelaguetza es una “tradición inventada”, la cual responde a intereses y necesidades históricas, así como cumple funciones sociales a partir de los individuos inmiscuidos en su realización (organizadores y participantes). Pero, es indudable que en su realización, la Guelaguetza se ha conformado como un espacio de interacción social en el que convergen muchas fiestas adaptadas a los lineamientos del espectáculo. Es por ello que nuestro interés también se dirige a las fiestas, como parte de la **ritualidad festiva**⁴⁶ de las tradiciones de las comunidades de Oaxaca, que se representan en la Guelaguetza: mayordomías, bautizos, fiestas patronales, bodas, Semana Santa, entre otras.

A grandes rasgos, la definición de fiesta que manejaremos, siguiendo las reflexiones de Lluís Duch para el estudio de la capacidad simbólica del ser humano, es la siguiente: **la fiesta instauro diversas *praxis de dominación de la contingencia*: se inscribe dentro de un culto determinado, un gran contexto de religiosidad en el que se articulan creencias y prácticas rituales que dan forma a ritos concretos que tienen lugar durante las fiestas**, “La fiesta que se concreta por medio de un montón de ritos diversos es la conquista por parte de un mundo imaginario de fuerzas y de representaciones suprasensibles de un equilibrio inestable y frágil entre orden y desorden, entre cosmos y caos”.⁴⁷

Conceptos como culto, rito, tradición y ritual se enlazan para dar cuerpo a la noción de fiesta que utilizamos, por lo que es necesario plantear las relaciones pero también las diferencias entre tales conceptos. Siguiendo a Duch, **culto** designa “el conjunto de la vida ritual de una determinada religión”;⁴⁸ el **ritual** se refiere al “complejo cultural que se activa para una determinada situación” como una fiesta o una ceremonia; mientras que el **rito**

⁴⁶ Por **ritualidad festiva** entenderemos el contexto de interacción social en el que tienen lugar prácticas simbólicas que toman forma y contenido través de las cadenas significativas que conforman el culto, en su vínculo con la tradición, el ritual como la expresividad de la capacidad simbólica del hombre y el rito como las acciones concretas en el ritual, de la que se desprenden una serie de elementos. Esto es así, porque la fiesta asalta el devenir de la vida cotidiana normada y rutinizada, instaurando otro orden que posibilita la experiencia de lo sagrado en el contexto de una comunidad

⁴⁷ Duch, *Op. cit.*, 2012, p. 394.

⁴⁸ *Ibid*, p. 398.

“son los diversos componentes y acciones parciales de un ritual concreto.”⁴⁹ De esta forma tenemos que “El culto, los ritos y los rituales son decisivos para la estructuración y organización de los seres vivos, porque les ofrecen pautas y esquemas de relación, comunicación y resolución de conflictos”.⁵⁰ Esto es así porque hay aspectos de la *culturalidad* del hombre que sólo pueden ponerse en comunicación a través de las acciones rituales que implican una escenificación creativa de las vicisitudes de la existencia humana.

En esta cadena de acciones significantes, la fiesta es la que conjuga la expresividad y las formas creativas de cada una, confirmándose como el contexto de la vivencia en el que se despliegan las acciones rituales y los ritos de un culto. Así, se constituye como el contexto ampliado de interacción social de la ritualidad del hombre. Partiendo de este postulado, queremos plantear que **la fiesta es un proceso de simbolización en el que se configuran praxis de dominación de la contingencia.**

En la fiesta, los símbolos se reactivan a través de las prácticas rituales y de los ritos, entendidos como praxis de dominación de contingencia. Esto tiene dos consecuencias epistémicas: por una parte, pensar el ritual como praxis de dominación de la contingencia, marcada por el deseo y la finitud como las condiciones existenciales del hombre, nos permite hablar de rituales en contextos ajenos a lo sagrado, es decir, rituales de la vida cotidiana. Esto es muy importante pues el *homo ritualis* no es sólo una dimensión del hombre que se activa en un contexto específico, es el ser del hombre, una de sus dimensiones ontológicas que lo definen en su modo de estar en el mundo. “La normalidad de la vida cotidiana se haya regulada por un conjunto de rituales que no son explícitamente religiosos pero que, más o menos subrepticamente, son los equivalentes funcionales de la religión, que estabilizan la vida social porque, en realidad, instituyen, a menudo de incógnito, praxis de dominación de la contingencia”.⁵¹ La diferencia radica en cómo se anuda lo simbólico con las experiencias del mundo.

⁴⁹ Todo rito es una “figura de la historia”, es decir, una traducción espaciotemporal específica de la culturalidad humana, cuya ambigüedad está marcada por “la presencia activa en el presente de lo que se evoca y se invoca. Esto es lo que diferencia radicalmente el rito del simple hábito y todavía mucho más de aquellas manías y obsesiones que tienen un marcado carácter rítmico y patológico.” *Íbid*, p.399.

⁵⁰ *Íbid*, p. 400.

⁵¹ *Íbid*, p. 378.

Evidentemente, nuestra noción de fiesta remite al despliegue del *homo ritualis* en su relación con lo sagrado, pero es indudable que esto no es sólo un momento de la experiencia del hombre, esto lo acompaña, en menor grado, en su vida diaria. Por otro lado, pensar el ritual como *praxis de dominación de la contingencia* nos introducen un orden en la experiencia de lo sagrado. Esto es fundamental pues la ritualidad del hombre en su relación con lo sagrado instauro otro orden de la experiencia sensible y social, que contiene formas precisas que orientan las prácticas rituales, es decir, la capacidad simbólica del *homo ritualis*, a través del establecimiento de las praxis de dominación de la contingencia, indica qué se puede hacer, cómo se hace, quiénes pueden participar, qué hay que hacer para poder participar, dónde realizar las prácticas y qué no se puede hacer.

A través de las fiestas se hace evidente el carácter público y político-religioso del culto: expresión de la relación entre iglesia y la esfera pública. La fiesta posee una función pública, una función política religiosa: *permite superar las divisiones internas de la sociedad*, momentáneamente; refuerza el vínculo social; crea una situación de efervescencia, que los medios de comunicación amplían en su escenificación y dramatización de las emociones del pueblo que participa. Sirve como una suerte de terapia colectiva que apunta a minimizar los conflictos sociales, las diferencias políticas de una sociedad. “En la fiesta se puede detectar la búsqueda del equilibrio psíquico de los individuos y de la sociedad. Es mucho más que una simple institución social porque, en realidad, es la encarnación vivida de una ontología”.⁵²

Estas reflexiones son nuestro punto de partida para diferenciar los procesos de simbolización, como reactualizaciones constantes de la búsqueda del sentido que articula formas de estar en el mundo en colectividad, que tienen lugar en las comunidades en relación con sus prácticas simbólicas en el contexto de las fiestas de sus tradiciones; y los procesos de degradación simbólica que dinamiza la Guelaguetza como espectáculo folclórico turístico y que impactan en la ritualidad festiva de las tradiciones

⁵² *Ibid*, p. 381.

CAPITULO 2. La invención de la Guelaguetza: Orígenes, organización y diseño de una “tradición inventada”.

2.1 El proceso de invención de la Guelaguetza

En este apartado, expondremos las bases de la creación de la Guelaguetza como “tradición inventada”. Iniciaremos con un breve contexto de la situación económica y social de Oaxaca en la década de 1930, resaltando su conformación multicultural a través de las diversas etnias que aún habitan en el estado. Estableceremos el contexto nacional en el que se inventa la Guelaguetza y el posible lazo que se establece con la política cultural de la época posrevolucionaria, así como las diferencias que plantea la Guelaguetza a ese contexto. Realizaremos una breve descripción del “Homenaje racial” valiéndonos del trabajo de Jesús Lizama Quijano (2006), pionero en los estudios sobre esta celebración. A su vez, para establecer los elementos más importantes del diseño de esta tradición inventada, estableceremos el vínculo que establece con el pasado indígena y colonial. Finalmente, haremos una extensa descripción de una de las actividades centrales de la celebración: el certamen Diosa Centeotl, y explicaremos el sentido comunitario del término *guelaguetza*.

2.1.1 El contexto socioeconómico de la invención de la Guelaguetza

Situémonos en el contexto social y económico en el que surgirá la Guelaguetza: la etapa posrevolucionaria. La principal actividad económica del estado era, y sigue siendo, la agricultura. El estado de Oaxaca logró bonanza económica durante los años de gobierno de Porfirio Díaz, quien impulsó la llegada de Ferrocarriles Mexicanos del Sur a Oaxaca, lo que impulsó la extracción de metales, guardando las debidas proporciones comparativas con la actividad minera en el bajío del país. Sin embargo, esto no tuvo como resultado el desarrollo de la industria en el Estado.

El proyecto de nación y el desarrollo económico posrevolucionario tenían un objetivo claro: la exportación. La industrialización será el principal objetivo, se

demarcaron los territorios en los que se establecería la industria y los territorios que la dotarían de mano de obra y materias primas. No se planteó un desarrollo incluyente que impulsara la articulación del mercado interno como la base de la economía nacional. Por lo tanto, se produjo una diferenciación productiva cuyo peldaño más alto en la jerarquía lo ocupaban las regiones con una alta funcionalidad industrial, marcada por las condiciones necesarias para desarrollar la industria, base de la centralización no sólo administrativa sino productiva del espacio en la Ciudad de México. Mientras que otros espacios, funcionarían como proveedores de materias primas y de mano de obra; pero en materia local, su economía estaría marcada por la dependencia hacia los centros industriales.

En el Censo de 1930, la población del estado era 1 084 549 habitantes (529 678 hombres y 554 871 mujeres), de los cuales sólo 154 978 sabían leer y escribir en español (población mayor a 10 años). En la Ciudad de Oaxaca vivían 33 423 habitantes en 1930, pese a ello, la población habitaba predominantemente en el campo (81% de la población). En tanto que en 1950, década en la que se consolida la Guelaguetza, la población del estado ascendía a 1 421 313 habitantes. Más del 50% de la población del estado, entre 1930 y 1950, laboraba en el campo, el resto lo hacía en la industria de extracción de metales, en tanto que cobraba importancia el comercio y los servicios.¹ En el caso del estado de Oaxaca y de su ciudad capital, este panorama tuvo como consecuencia el impulso al sector terciario o de servicios centralizado en la capital. Así surgen las condiciones, influenciadas por el contexto económico nacional y local, con miras a impulsar el desarrollo del potencial turístico del estado. Estas posibilidades ya habían sido

¹ Los datos más recientes nos arrojan que, en el censo del 2000, realizado por el INEGI, la población total del estado era 3 438 765 habitantes. Para 2010, el censo de población contabilizaba un total de 3 801 962 habitantes, de los cuales 1 470 394 estaban en condiciones de laborar. En lo que concierne a la Ciudad de Oaxaca, en el 2000 contaba con una población de 256 130 habitantes, de los cuales 104 206 estaban en condición de laborar y 102 798 laboraban realmente. Para el 2010 la población ascendió a 263 357 habitantes. El contraste entre el estado de Oaxaca y su capital se evidencia en los sectores productivos. En Oaxaca la división porcentual de la PEA por sectores productivos, en el 2000 era; 41.09% en el sector primario, 19.36% laborando en el sector secundario y 37.51% en el sector terciario. Para el 2010 no varía mucho, por lo que podemos afirmar que la actividad principal del Estado sigue siendo la agricultura. En el caso de la ciudad, el porcentaje en sectores productivos de la población que labora es del 76.91% en servicios, 19.56% en el sector secundario y el 1% en el sector primario, mientras que 2.53% se dedica a otras labores no especificadas en el Plan Municipal de Desarrollo 2005-2007, del cual extraemos esta información. Así pues, la actividad principal de la ciudad es la del sector servicios.

vislumbradas desde la llegada del ferrocarril a Oaxaca, pues abrió el camino para la llegada de los visitantes a la ciudad.²

En la economía local, después de la Revolución, la Ciudad de Oaxaca funcionaba como, tal como lo describía la antropóloga mexicana Margarita Nolasco (1981), como una “economía de mercado” basada en las relaciones comerciales interregionales que se establecían entre los mercados de diversas partes de las regiones del Estado y mercados de Puebla y Veracruz, principalmente, para el intercambio comercial de bienes de primer uso agrícola, ganaderos y pesqueros en su mayoría. El desplome de ese sistema se vio alentado por la serie de temblores que se suscitaron en la ciudad desde 1920 y que concluyeron con el terremoto del 14 de enero de 1931, dejando a la ciudad en una catástrofe: miles de personas murieron y otras tantas emigraron tras la ruina. Pero hay otro elemento que jugó un papel crucial en esta tendencia desarrollista: la composición étnica del estado.

A lo largo de los 95 mil kilómetros que componen la superficie del estado, dividida en 8 regiones (Cañada, Costa, Istmo, Mixteca, Papaloapan, Sierra Norte o Juárez, Sierra Sur, Valles Centrales), 30 distritos y 570 municipios de los cuales 418 se rigen por sistema de usos y costumbres y 152 por sistema de partidos, habitan 16 grupos étnicos: los zapotecos son la etnia más numerosa y habita en la región de Valles Centrales, Sierra Juárez, Sierra Sur y en el Istmo; le siguen los mixtecos, que se ubican en la Mixteca (alta y baja) y en la Costa; los mixtecos comparten las regiones que habitan con amuzgos, triquis, tacuates, ixcatecos y chochos; la Cañada es el hogar de los mazatecos, nahuas y cuicatecos; los mixes se ubican en la Sierra Juárez y en parte del Istmo; los chatinos en la Sierra Sur y; los zapotecos comparten el territorio del Istmo con zoques, huaves y chontales.

Sabemos que la forma en que las instituciones estatales que contabilizan la población en México (INEGI y CONAPO) han definido al indígena es con la variante que

² E 1891, el gobernador del Estado, Gregorio Chávez, fue un personaje que observó el uso que se le podría dar al ferrocarril en este sentido, así fue como realizó varias actividades para embellecer los lugares de llegada de los visitantes que hacían uso de Ferrocarriles del Sur: se remodeló el Jardín Morelos, primer punto de visibilidad de quienes llegaban por el ferrocarril a la Ciudad, colocándole un kiosco. En palabras del gobernador “se hermoseó uno de los lugares que por ser la entrada de la ciudad necesitaba mejor apariencia para nuestros visitantes”. Anteriormente, el mismo gobernador, en una carta dirigida al Presidente de la República, Porfirio Díaz, expresaba lo siguiente: “no está lejano el día en que el ferrocarril del Sur traiga a la capital del estado multitud de viajeros ávidos de conocer las bellezas arquitectónicas de Oajaca”. Citado en Carlos Lira Vázquez (Coord.), *Ciudades mexicanas de siglo XX, Siete estudios históricos*, COLMEX/UAM-AZ/CONACYT, México, 2009. p. 358.

introduce la distinción: hablar o no una lengua indígena, lo que es sumamente parcial. Los resultados del Censo de 2010 arrojan que de un total de 3,405,990 habitantes en la entidad, el 34.2% son indígenas (1,165,186 personas). Los principales hablantes de lenguas indígenas de más de 5 años de edad son:

- 362.947 Zapotecos (*un 31,1% de la población indígena*)
- 255.567 Mixtecos (*21,9%*)
- 169.468 Mazatecos (*14,5%*)
- 114.034 Mixes (*9,8%*)
- 105.919 Chinantecos (*9,1%*)
- 148.694 otras lenguas indígenas (*12,8%*)
- 8.557 Lenguas indígenas no especificadas (*0,7%*)³

Por otro lado, del total en el país de la población monolingüe, es decir, que solo habla lengua indígena, indica el INAH,⁴ que en Oaxaca habían 315 585 indígenas en 1930 y 212 520 en 1950, lo que hacía de Oaxaca una de las principales áreas de hablantes de lengua indígena, zapoteco y mixteco, principalmente. Esto evidentemente tiene consecuencias, pues en la búsqueda de la precisión numérica, califican una población que define su ser indígena más allá de la lengua:⁵ como un modo de vida ligado a su territorio, a su organización política con base en los usos y costumbres y en su cosmovisión. Esto es lo que varios académicos e integrantes del movimiento indígena oaxaqueño han definido como *comunalidad*.⁶ Por lo tanto, se trata de una forma de vida extendida a lo largo del

³ Fuente: <http://www.sipaz.org/es/oaxaca/oaxaca-en-datos/412-poblacion-indigena.html>

⁴ Anselmo Marino Flores. *Las cifras de monolingüismo indígena y población total de la república mexicana en 1930 y 1950*, Revistas INAH, México, 1960. www.revistasinah.gob.mx

⁵ Es interesante lo que registra el Servicio Internacional para la Paz, tomando datos del INEGI: “Usando el criterio de la auto-adscipción, de los 570 municipios en Oaxaca, 209 registran un 90% o más de la población de 3 años y más que se considera indígena. Destaca Santa María Tataltepec, perteneciente a la región Mixteca, en el que la totalidad de este grupo de población se considera indígena. Asimismo, se tienen municipios como Santa María Temaxcalapa y Santiago Atitlán, en donde más del 99.6% de la población de 3 años y más se considera indígena. En contraparte existen municipios como San Martín de los Cansecos y La Pe, en donde la población que se considera indígena en este grupo de edad no llega al 1%.” Fuente: <http://www.sipaz.org/es/oaxaca/oaxaca-en-datos/412-poblacion-indigena.html>

⁶ Véase el arduo trabajo que ha realizado Jaime Martínez Luna en la Sierra Juárez, cuyo texto central es *Eso que llaman comunalidad* (2010) así como su producción literaria. También los trabajos de Juan José Rendón, *La comunalidad. Modo de vida en los pueblos indios* (2003), y Benjamín Maldonado Alvarado, *Autonomía y comunalidad india. Enfoques y propuestas desde Oaxaca* (2002), han sido pioneros no sólo en la disertación académica, sino en procurar un impacto jurídico y pedagógico para el reconocimiento del indio en Oaxaca y la reproducción óptima de su forma de vida.

territorio que ha convivido, no sin violencia, y permeado el mestizaje. Si nos quedamos con la definición de las instituciones del Estado, tendríamos que afirmar que en la actualidad el 77% de la población indígena se concentra en la Sierra Norte, Sierra Sur, Istmo y Papaloapan.⁷ En la región de los Valles Centrales, donde se ubica la capital del estado, el mestizaje define el mosaico poblacional.

Con el Estado mexicano posrevolucionario en construcción, la política indigenista impulsó la integración del indígena al proyecto económico desarrollista, lo cual se lograría vía la castellanización, desde la década de los 30 hasta los 60. A la par, surge un grupo de artistas, intelectuales y funcionarios mexicanos que harían uso ideológico del pasado indígena para glorificar la nación.

2.1.2 La celebración a la Ciudad en 1932 en el marco del “nacionalismo cultural”

La invención de la Guelaguetza está fuertemente influenciada por el contexto socio-político que atravesaba la Ciudad de Oaxaca posterior al terremoto de enero de 1931 que devastó la economía local. Ante este escenario, una coyuntura fue clave: la celebración del VI centenario de la Ciudad de Oaxaca, título otorgado por la corona el 25 de abril de 1532 a petición de los españoles y criollos que poblaron la Villa, después de una serie de disputas con Hernán Cortés, autoproclamado el “Marqués del Valle”.

Con motivo de la celebración se planearon una serie de actividades. Así surge el “Homenaje racial” y la “Exposición Regional”, complementado con la elección de la “Señorita Oaxaca”. Para ello se creó un comité organizador dirigido por el Gobernador del estado, Francisco López Cortés, el jefe del Ayuntamiento de la Ciudad, León Olvera, y un grupo de oaxaqueños de la clase alta, artistas e intelectuales, entre ellos: el diputado Alberto Vargas; Heliodoro Díaz Quintas, director del Instituto de Ciencias y Artes del Estado; los profesores Gustavo Bohorquez Mendoza, Policarpo T. Sánchez, Alfredo Canseco Feraud; Luís Alejandro Herrera, gerente de la sucursal del Banco de México y; Manuel Sodi, Lauro Candiani Cajiga, Manuel Canseco Landero, Guillermo Reimers Fenocchio, Gabriel I. Carsolio, entre otros, todos ellos funcionarios e integrantes de la

⁷ Cfr- Margarita Dalton, *La Guelaguetza: Breve Semblanza*, Instituto Oaxaqueño de las Culturas, Oaxaca, 1993, p. 6.

clase alta de la Ciudad de Oaxaca.⁸ Previo al “Homenaje racial”, se organizó la “Tarde Racial”, en Monte Albán, presentando un “teatro de indígena” donde se recreó la leyenda de la princesa Donaji y una parte de la vida de Netzahualcóyotl. Acompañando a esto, se construye el Teatro Autóctono, lugar especial para la recreación idealizada de la historia prehispánica del estado.

En el contexto nacional, los representantes del recién constituido Estado mexicano buscaban construir una “identidad nacional”, que pretendía caracterizar “lo mexicano” o “la mexicanidad”. Fue el gran proyecto homogenizador de la cultura nacional en torno al proyecto de nación posrevolucionario tendiente a la modernización y al progreso, lo que se caracterizó como “nacionalismo cultural”.⁹ La búsqueda de “lo mexicano” respondía a intereses políticos. Sin embargo, tuvo una fuerte presencia e impacto en la cultura y en la creación artística. Fue el proyecto educativo de José Vasconcelos el de mayores alcances, consecuencias y, en muchas ocasiones, el medio que permitió la realización de otros proyectos.

Lo indígena y lo tradicional eran vistos como un lastre, un atavismo al progreso del país. El mestizo, la “raza cósmica” era el heredero de los años de lucha por un México sin atraso, una nación moderna. El proceso de “renovación” no careció de violencia, tanto física como simbólica, pues tomó al lenguaje como el medio principal de la aculturación progresista. La castellanización de las comunidades indígenas, bajo el pretexto de acercarlos al camino ascendente que se proponía la nación y sus dirigentes, en el peor de los casos, fracturó e incluso desmanteló sistemas de creencias, patrones de conducta, pautas culturales, formas de conocimiento de la población indígena.

A través de las “Misiones culturales” (1923), coordinadas con el Departamento de Culturas Indígenas que pertenecía a la Secretaría de Educación Pública (creada en 1921),

⁸ Véase, Everardo Ramírez Bohórquez, *El Homenaje Racial en el IV Centenario de Oaxaca (De la plática sustentada en la Casa de la Cultura, el 16 de Julio de 1982)*, H. Ayuntamiento de Oaxaca de Juárez-Casa de la Cultura Oaxaqueña, Oaxaca, 1990, pp. 6-7.

⁹ El “nacionalismo cultural” es una etapa posterior al “nacionalismo histórico” que caracterizó al régimen de Porfirio Díaz, tipología propuesta por Enrique Florescano en *El nuevo pasado mexicano*, Cal y Arena, México, 1994. El “nacionalismo histórico” se alimentó del proyecto de nación liberal, de un sentimiento patriótico por medio de la exaltación de los héroes nacionales de la historia oficial. El referente central del “nacionalismo cultural” lo encontramos en la plástica de la época, representada por el muralismo.

los primero misioneros-profesores rurales arribaron a las poblaciones indígenas para castellanizarlos. Pero su objetivo central fue superado por una suerte de ejercicio etnográfico no profesional que realizaron en las comunidades en que vivieron por largo tiempo, el suficiente para conocer sus modos de vida, costumbres, creencias y tradiciones. La información recabada fue bien acogida por los profesores en la Ciudad de México, quienes empezaron a enseñar lo que se conocería como “Danza tradicional”¹⁰ en las escuela primarias, principalmente.

Anteriormente se habían realizado esfuerzos importantes por idear representaciones folclóricas de danzas tradicionales a partir de libretos que se creaban con base en la cultura prehispánica. Ejemplo de ello fue *Tlahuicole* de Rubén M. Campos, presentado en Teotihuacan en 1925, donde se cuenta la historia de un guerrero tlaxcalteca. En 1929, explica Josefina Lavalle (2002) se montó *El Laborillo, Ensayo de Teatro Regional de Costumbres del Istmo de Tehuantepec*, a cargo de Áurea Procel, Jacobo Delevuelta y Mario Sánchez, en el que se representaron los bailes que acompañan la fiesta del santo patrón de Tehuantepec, Santo Domingo. La adaptación e interpretación personal de los encargados fue la característica principal de estas puestas en escena. No obstante, éstas y otras obras de la época tuvieron un fuerte impacto: fueron las precursoras de la folclorización de la danza y su profesionalización, al impulsar la creación de los primeros grupos de danza folclórica.

Así lo expresa Josefina Lavalle: “Finalmente, la producción de las obras derivó en el folclorismo. Se apoyó la organización de conjuntos folclóricos con la intención de ‘superar la monotonía de los jarabes y las zandungas’, argumentado además que ‘la población mestiza de nuestro territorio está muy lejos de la lozanía que hace falta para crear la plástica del bailarín’ (Vasconcelos). Así, se requería la ‘academización’ y

¹⁰ Como forma de distinción del proyecto modernista en las artes que se diferenciaba de las prácticas tradicionalistas. Diferenciación progresista y excluyente, bajo la premisa de la tradición como lo inmutable y lo moderno como lo que se encuentra en constante cambio. Años después, se realizaría la asociación entre danza tradicional y danza folclórica, pero a partir de la conformación de grupos de danza independientes dirigidos al mercado del espectáculo cultural.

‘teatralización’ de los bailes y bailarines, proceso que no ha sido fácil de concretar en obras artísticas y que a menudo ha derivado en una falsa visión del folclore”.¹¹

No obstante, la danza aún no tenía un papel central en el “nacionalismo cultural”, que se encontraba cooptado por el Muralismo, propuesta artística que proponía alejarse del “costumbrismo” porfirista característico del “nacionalismo histórico” y acercarse a la realidad del pueblo. En 1930 llegó a México Hipólito Zybin, bailarín ruso que formaba parte de la Compañía de Ópera *Privée* de París. Decidió extender su estancia en nuestro país y poco a poco fue posicionándose en el mundo de las artes nacionales. Formó parte de los maestros de danza de la Dirección de Educación Física de la SEP y desde allí propuso la creación de la *Escuela de Plástica Dinámica*, bajo el firme objetivo de “restaurar el antiguo baile de los aztecas en la República Mexicana”.¹² El resultado al que aspiraban era la creación de un ballet de danza mexicana.

El propósito de Zybin tomaría forma en el trabajo de Nellie Campobello y su ballet 30-30, cuyos cuadros coreográficos se centraban en representaciones de la Revolución. La importancia de este proyecto fue plantear el camino a seguir para la profesionalización de la danza en México. Así, en 1932, el Departamento de Bellas Artes funda la Escuela de Danza, bajo la dirección del pintor Carlos Mérida.

Aunque el impulso a la danza dado por los artista mexicanos apuntaba a introducir un equilibrio entre la plástica y la música dentro de su proyecto cultural, en términos políticos la danza fue un medio de difusión ideológico bajo fines educativos, dirigido a las masas con el afán de legitimar al naciente Estado mexicano. La profesionalización de la danza aseguraba el control de las instituciones sobre las creaciones, así como su alcance. Prueba de ello fue que en la época hubo un fuerte apoyo a los espectáculos de masas, conformándose el “Teatro de masas”, impulsado por el maestro Efrén Orozco y reconocido oficialmente hasta 1955, pero con grandes presentaciones desde 1935.

¹¹ Josefina Lavalle, *En busca de la danza moderna mexicana, dos ensayos*, Teoría y práctica del arte, México, 2002, p. 38.

¹² Carta de H. Zybin al señor Franklin O. Westrup, 10 de abril de 1930, citado por Josefina Lavalle, *ibid.*, p. 47.

Contrario, pero en paralelo a estos trabajos, un grupo de misioneros culturales, liderados por Luis Felipe Obregón e Ignacio Acosta, se organizaron para difundir las “danzas autóctonas” de los pueblos indígenas, convencidos de que la valoración de estas expresiones artísticas sólo se lograría con el conocimiento y la difusión. Para ello, no podía ser un grupo de danza sino los propios indígenas quienes debían ejecutar sus danzas. En 1937 se presentaron en el Palacio de Bellas Artes con gran éxito. Dos años después volvieron a presentarse. Se trataba de un momento decisivo para el arte en México pero también para las reflexiones sobre los pueblos indígenas. Para muchos, se trataba del necesario acercamiento y reconocimiento de la pluralidad cultural del país, para otros, planteaba retos sobre racismo y xenofobia, el uso de lo indígena para la promoción política y el beneficio económico.

En este contexto ¿cuáles fueron los ecos que llegaron a Oaxaca? ¿La Guelaguetza estaría cercana a la profesionalización de la danza o se trataría de un ejemplo de “Teatro de masas” para la representación de las “danzas autóctonas”? Parecería más sencillo descartar la dimensión de la profesionalización de la danza en el marco de la Guelaguetza, al menos en sus primeros años, pero no podemos dejar de lado que tal dimensión ha atravesado las formas de participación en ella, generando tensiones en la distinción entre grupos folclóricos y delegaciones. Más adelante desarrollaremos el tema. Ahora nos adentraremos en la construcción del “Homenaje racial” para destacar las cercanías y las distancias con al “Teatro de masas”.

Antes de continuar con la reconstrucción histórico-social de la invención de la Guelaguetza a nivel local, esta breve exposición del contexto nacional nos plantea un problema teórico de importancia. Benedict Anderson, en *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo* (1983), para estudiar los nacionalismos, propone un concepto de nación como *comunidad imaginada, limitada y sobrerá*. La cualidad de “imaginada” se atribuye porque la totalidad de miembros de una nación nunca se conocerán directamente, pero “en la mente de cada uno de ellos vive la imagen de su comunión”.¹³ De ello resulta una línea de reflexión en torno a la nación como construcción cultural y a los nacionalismos como ideologías culturalizadas,

¹³ Benedict Anderson. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*, FCE, México, 1983, pp. 23

complementaria a su dimensión política. Los nacionalismos “imaginan”, suponen, comunidades con límites culturales que permiten una integración hacia dentro a partir de la formación de identidades compartidas que habilitan al hombre como miembro de la comunidad, y una diferenciación hacia fuera frente a las otras naciones. De suerte que los nacionalismos construyen fronteras culturales a partir del territorio y la idea de nación.

No obstante, en el debate teórico, la herramienta analítica que propuso Eric Hobsbawm mostró la fragilidad del planteamiento de las fronteras culturales e identitarias de los nacionalismos, al evidenciar la amplia capacidad de agencia de los individuos en la formación, transformación y transmisión de sus tradiciones y, así también, de sus identidades, más allá de las “ideas” en torno a la comunidad que conforma la nación. Por lo tanto, a partir de estas reflexiones, introducimos una noción de comunidad contrapuesta a la noción que planteamos en la introducción: distinguiremos entre las *comunidades imaginadas* que suponen e imponen los actores cercanos al poder, en función de los intereses de clase; de las *comunidades como grupos sociales* articulados desde la vivencia de sus prácticas cotidianas y simbólicas desde el cuerpo y más allá de los límites del territorio, donde la tradición, en tanto acervos de saberes prácticos, orientan percepciones, acciones y significados comunes, siempre contextualizados en el tiempo de la sociedad y vehiculizados por medio de códigos compartidos que permiten la comunicación entre el individuo y la sociedad.

Sin embargo, ¿Cuál es la relación entre ambas formas de comunidad? ¿De qué forman se influencias, afectan o confrontan? Este es uno de los ejes temáticos más acuciantes de la presente investigación y a lo largo de ella trataremos de dar respuestas parciales a tal querrela teórica a partir del trabajo empírico realizado. No obstante, en este sentido, las reflexiones planteadas por Alejandro Grimson en *Los límites de la cultura. Críticas de las teorías de la identidad*, son de vital importancia, principalmente su noción de autonomía, que consideramos la bisagra en la relación entre las **comunidades imaginadas y las comunidades sociales**, para distinguirlas. Nos dice Grimson que, cuando se experimentan crisis culturales, rupturas profundas de significado de lo que es el hombre y la sociedad, se pone en evidencia el conflicto entre autonomía cultural y autonomía política.

La pregunta más apremiante gira en torno a la experiencia del cambio en su vínculo con el pasado, con la tradición: ¿Continuamos practicando nuestras tradiciones para conservarlas y evitar el cambio? En palabras del autor ¿preservamos las tradiciones incorporando lo nuevo y combinando ambas opciones? El problema que plantean estas preguntas no son las posibles respuestas, sino los actores que las tomarán, de allí el problema que presenta la autonomía en la toma de decisiones de los individuos involucrados y afectados. La forma en la que los actores hagan frente a las crisis culturales depende de sus grados de autonomía, que no refiere a la posibilidad de la toma de decisiones inicial, sino al proceso siempre contingente que apertura. De suerte que, la autonomía radica en plantear el problema de quienes serán los actores encargados de resolver, parcialmente, la querrela entre la conservación y la modernización de una tradición o identidad, así como los conocimientos y saberes que los orientarán en tan crucial acción.

2.1.3 La fiesta para la Ciudad y El “Homenaje racial”.

Muchas fueron las actividades que se organizaron para celebrar el cumpleaños cuatrocientos de la Ciudad de Oaxaca: actividades culturales, sociales y deportivas, como exposiciones artísticas, presentación de obras de teatro, bailes, concursos, cabalgatas, carreras, conciertos, entre otras, pero ninguna acaparó más el esfuerzo de los habitantes de la ciudad como el “Homenaje racial”.

En la organización artística estuvieron involucrados diferentes personalidades de la clase política y artística, así como funcionarios. Los más importantes fueron: Policarpio T. Sánchez, jefe del Departamento de Educación Pública y Alberto Vargas encargado de escribir el libreto que sostendría la realización del Homenaje: sus motivos, los participantes y el orden de las actividades; Alfredo Canseco Feraud¹⁴ tomó a su cargo la construcción del escenario; Carlos González como el director artístico; la coreografía estuvo a cargo de Edelmira C. de Pereyra. En cuanto a la música, se conformó una pequeña orquesta a cargo

¹⁴Alberto Vargas fue poeta y escritor oaxaqueño; Policarpio T. Sánchez era originario de Oaxaca, maestro de profesión. Estuvo al frente del departamento de educación hasta 1926; Alfredo Canseco Feraud fue pintor originario de la Ciudad de Oaxaca, realizó estudios en la Academia de San Carlos, donde fue alumno de José María Velasco.

de Gabriel I. Carsolio y bajo la dirección del maestro Juan León Mariscal y otra a cargo de Guillermo Rosas Solaegui, llamada “Orquesta del Pueblo”. Finalmente, contaron con la asesoría de Jacobo Delevuelta.¹⁵

Durante la organización de los festejos y su realización, fue muy importante el papel de los medios impresos, principalmente del diario *Mercurio*, dirigido por Jorge Fernando Iturribarria y cuyo jefe de redacción era Jorge Octavio Acevedo. En dicho diario se emitían todas las convocatorias del evento y daba seguimiento día a día a los avances de las actividades.¹⁶ Una de las actividades que mayor seguimiento tuvo fue la convocatoria para elegir a las candidatas y representante de la “Señorita Oaxaca”, a la cual aludiremos más adelante, como antecedente del concurso para elegir a la Diosa Centéotl.

El objetivo general de los festejos era que cada uno de los pueblos que conformaban las 8 regiones del Estado mandaran un grupo representativo a la ciudad, para mostrar su riqueza cultural. Para ello, era evidente que no bastaba con una organización que se centrara únicamente en la ciudad (pero sí que la organización central estuviera dirigida desde la ciudad), era necesario que los pueblos se organizaran para participar. Este papel lo llevaron a cabo los maestros rurales, principalmente los profesores de educación física, a quienes el Departamento de Educación Pública encargó la conformación de las “delegaciones raciales”, coordinados con las autoridades municipales y los recaudadores de rentas.¹⁷ Las delegaciones estuvieron conformadas por señores y señoritas que tenían a

¹⁵ Jacobo Delevuelta fue un reportero oaxaqueño que durante muchos años trabajó en el periódico El Imparcial. Es considerado el primer reportero de guerra mexicano. Con motivo del “Homenaje racial”, fue invitado a sumarse al grupo de organizadores. Fue él quien invitó a Carlos González, designado el director artístico del evento. Ambos personajes tenían una participación activa en los montajes dancísticos y teatrales que se realizaban en la Capital de la República, cuyo contexto hemos esbozado brevemente en el apartado anterior.

¹⁶ Un año antes del gran evento, el Diario Mercurio emitió este breve cintillo que bien ilustra su papel en este contexto: “Debe Usted Significarse como Verdadero Oaxaqueño aportando al Comité Organizador del IV Centenario de Oaxaca sus iniciativas para el Gran Programa de festejos que se Desarrollará del 20 al 30 de abril de 1932. Dirija su correspondencia al Departamento de Educación Pública del Estado, o a la Redacción de ‘Mercurio’. Apartado Postal Número 29. Oaxaca, Oax. Autorizándonos, a la vez, a publicar aquellas iniciativas que a juicio de este Diario lo merezcan.” *Mercurio*, ediciones de diciembre 1931 y enero de 1932, citado por Salvador Sigüenza Orozco, “El Homenaje Racial y la construcción de un paradigma”, en Daniela Traffano y Salvador Sigüenza Orozco (Coord.), *Oaxaca 1932*, H. Ayuntamiento de Oaxaca de Juárez, Oaxaca, 2012. P. 22

¹⁷ “El C. Gobernador del Estado, ha dispuesto la instalación en esta Capital, de una ‘Comisión Organizadora del Homenaje Racial’, integrada por los señores Dr. Alberto Vargas, Lic. Guillermo A. Esteva y el suscrito, Jefe de Departamento de Educación Pública, que se encargará de preparar el Gran “Homenaje racial” con que habrá de celebrarse el IV Centenario de la elevación de Oaxaca a la categoría de Ciudad, el 25 de abril del

su disposición los atuendos originales de sus pueblos.¹⁸ El objeto de la representación fue clara y marcaría la regla general del espectáculo hasta nuestros días:

...dar una impresión agradable de conjunto, no sólo por la gallardía, elegancia y fuerza física de sus elementos componentes de cada delegación, sino que también se trata de dar una idea perfecta de la talla moral, étnica y social de la raza, queremos rendir un Homenaje Racial. No será muy difícil esto si se hace una cuidadosa selección de tipos y si estos llevan sus mejores atavíos y sus más valiosas prendas, por tratarse de una gran fiesta de luz y alegría.¹⁹

Así comenzó la tarea de montaje y adaptación de las danzas más representativas de los pueblos que participarían, a las que también se instó llevaran a la Ciudad sus productos regionales, objetos históricos y arqueológicos más importantes para ser expuestos y comercializados en la “Exposición Regional”. Esto tendrá su antecedente inmediato en el sistema económico de mercados que caracterizó la economía oaxaqueña antes del terremoto, pero orientado al trabajo artesanal del indígena y su herencia prehispánica, complementado por la riqueza prehispánica representada en la exhibición de los tesoros de la tumba 7 de Monte Alban en 1931.

A continuación describiremos cómo se realizaron las actividades el 25 de abril de 1932, pues nos interesa destacar cómo se llevó a cabo para vislumbrar la naturaleza del ceremonial. Para esto parafraseamos la descripción que realiza Jesús Lizama Quijano en su tesis doctoral, *La Guelaguetza en Oaxaca: fiesta, relaciones interétnicas y procesos de construcción simbólica en el contexto urbano* y precisamos con la información que nos compartió Daniel Alberto García Rojas, quien ha realizado una notable labor de investigación e indagación fotográfica de la Guelaguetza a lo largo de su breve historia.

próximo año. En tal virtud, recomiendo a usted proceda, desde luego, de acuerdo con el Presidente Municipal d ese lugar y con el señor Recaudador de Rentas de ese Distrito Fiscal, a la preparación y conducción de los trabajos relacionados con dicha Gran manifestación Racial” *Mercurio*, 12 de diciembre de 1931, citado por, *Ibid.*, p. 15.

¹⁸ “...se realizará la selección de las personas que integrarán la Delegación Racial, cuyos componentes será preferentemente señores y señoritas que aún conserven los atavíos autóctonos de su raza y quienes deberán hacer su presentación, al igual que las otras Delegaciones del Estado, en el Teatro al aire libre mandado construir con ese motivo en el Cerro del fortín...” *Mercurio*, 12 de diciembre de 1931, citado por, *Ibid.*, p. 18.

¹⁹*Idem.*

Inicia con el izamiento de la bandera realizado por el gobernador del Estado, el canto del himno regional socialista y el juramento a la ciudad. Le sigue la entrada de la “Señorita Oaxaca” acompañada por las señoritas representantes de los pueblos participantes, las “Diosas de la fertilidad” y los “7 espíritus del bien” representantes de la fraternidad y la bondad. Se colocan en un teocalli construido en el centro del escenario en forma de corazón.

Una vez que las señoritas tomaron sus asientos, entró el grupo representativo de la ciudad: las “Chinas Oaxaqueñas” (al mando de Doña Genoveva Medina) acompañado de charros. Le siguieron los Mixes, quienes llevaban una manta con la leyenda “Los jamás conquistados”; enseguida el representativo de la Costa, Villa Sola de Vega; seguido por los Valles Centrales, Tlacolula de Matamoros, quienes representaron “La guelaguetza” realizada en una boda; después Cuicatlán representando a la Cañada; la Mixteca con Huajuapán de León; Tuxtepec, vestidos de “jarochos”; la delegación del Istmo, Juchitán de Zaragoza con su representativa “Sandunga” y; cerró el evento la Danza de la Pluma de Cuilapan de Guerrero.

Todas las regiones eran precedidas...”por dos ancianos venerables que llevaban el bastón con lazos azules, símbolo de la Autoridad suprema de la región; es un grupo de hombres y mujeres con sus mejores trajes típicos, llevan matas de café, begonias y helechos a profusión, canastos de frutas secas; un grupo de niños izará el emblema del silabario como suprema aspiración regional. Al estar frente a la representante de Oaxaca todos dejarán sus tributos, los ancianos entregarán el bastón que será recibido con toda reverencia y la región tomará respectivo sitio bien señalado de antemano. Los grupos que representaron a las regiones participaron uno tras otros, luciendo sus atuendos y mostrando sus productos regionales pues hubo ‘majestad en el desfile de los indios’.²⁰

En el “Homenaje racial” no se siguió la tendencia marcada por la política homogeneizante del indígena. Al contrario, se trataba de marcar la diversidad expresada en sus trajes, en sus principales productos, en su música, en su danza, como expresiones de saberes que

²⁰ Alberto Vargas, *Homenaje Racial*. Mercurio, 26 de abril de 1932, citado Sigüenza, *Op. cit.*, 26.

guardaban con orgullo y mostraban ante la ciudad con respeto. Como lo expresa Salvador Sigüenza:

En esta amalgama de expresiones culturales se pueden encontrar algunas de las bases para crear una unidad estatal a partir de elementos de la diversidad cultural, la cual encaraba al proyecto homogeneizador nacional mestizo. El fortalecimiento de la identidad estatal basado en la diferencia, no compagina con el mestizaje nacional que aspiraba a la mezcla racial y la estandarización cultural: en Oaxaca, la mezcla como síntesis era sustituida por la convivencia.²¹

No obstante, la presentación de los pueblos que participaron, la forma en que se les invitó, los preceptos de la invitación y las expectativas que se generaron al respecto, daban una fuerte carga moral a la imagen del indígena oaxaqueño, configurada por la clase política y artística de la ciudad: cómo querían ellos que se viera al indígena, cuyos valores se rigen por el pudor, la humildad y la ingenuidad. Esta era la forma en que el indígena se hacía “público” en un espacio del que estaba excluido: la ciudad. Era la forma en que la clase alta capitalina miraba al indígena.

Por lo tanto, fue imposible evitar reproducir las relaciones discriminatorias y coloniales hacia los indígenas. Un indicador directo al respecto es el propio nombre: “Homenaje racial”, como forma institucionalizada de distinción entre razas: la indígena y mestiza de los poblados de Oaxaca de la raza mestiza de la Ciudad de Oaxaca, cultural y políticamente superior. Pese a que el evento se presentaba, aparentemente, “a contracorriente” de la política indigenista aniquilante del Estado mexicano, el “Homenaje racial” no implicó una convivencia horizontal que erradicara las distinciones jerárquicas entre los oaxaqueños. Los organizadores de los festejos del cumpleaños de la ciudad generaron una estrategia comercial en la que la cultura del indígena y mestizo de Oaxaca se reconocería en su riqueza como mercancía para el turismo cultural.

De forma complementaria, el “Homenaje racial” también implicó la demostración comercial del folclore de la ciudad. A la muestra de los productos de las regiones

²¹ *Ibid*, p. 26

representadas en la ciudad por su “delegación racial” o por su “embajadora racial”²² en la “Exposición Regional”, se les unieron los productos artesanales de los poblados aledaños a la ciudad, como lo tapetes de Teotitlán del Valle, el barro negro de San Bartolo Coyotepec, la orfebrería y talabartería de los barrios de Xochimilco y Chapultepec, entre otros.

El escenario completo de los festejos del IV centenario de la Ciudad marcó el camino para el impulso al turismo cultural en la Ciudad de Oaxaca. No sólo se generaron productos informativos de difusión sobre las riquezas culturales, históricas y naturales que circundaban la ciudad, sino que comenzó a realizarse una serie de cambios en el paisaje de la misma, con el fin de dar una “mejor imagen” al visitante: el arreglo de calles, la remodelación de los edificios virreinales, la construcción de nuevos edificios, la creación y embellecimiento de parques, entre otros, acompañado de la dotación de servicios y la construcción de infraestructura necesaria en la ciudad para soportar una afluencia turística amplia.²³ El objetivo general explícito era el festejo para la ciudad, la consecuencia directa que se buscaba era la recaudación de dinero que permitiera a las autoridades levantar la economía de la ciudad. Sin embargo, otras fueron las consecuencias que se añaden a la principal, así como otros fueron los objetivos implícitos en la organización y realización del evento.

El diseño del “Homenaje racial”, antecedente de la Guelaguetza, nos ilustra una forma de reproducción de la jerarquía de grupos sociales de la ciudad frente a los grupos sociales conformados por los indígenas que acudieron a la ciudad como sus invitados, una

²² Tanto la denominación “delegación racial” como “embajadora racial” se encuentran en el mismo orden del discurso de dominación del otro mediante la distinción de razas que plantea el “Homenaje racial”. Es muy interesante el cambio en el orden violento del discurso que se da en fechas recientes, pues ahora se les reconoce como “delegaciones oficiales” o “delegaciones folclóricas” demarcando la línea de orientación del espectáculo, así como instituyendo una forma de diferenciación entre quienes son aceptados para participar en Guelaguetza y quienes no lo son. En lo que respecta a la “embajadora racial” se refiere a la representación femenina que se postuló desde un inicio en la Guelaguetza, la cual analizaremos a profundidad en el apartado dedicado al certamen Diosa Centéotl.

²³ Ejemplos de ello lo encontramos en la administración de Eduardo Vasconcelos (1947-1950), quien mandó arreglar varias calles, entre ellas la de García Vigil, construyó el campo de Fútbol y el Estadio de Béisbol, manda arreglar escuelas, el Jardín Conzanti, la Plaza de la Danza, el Centro de Salud, adecua la Casa Magro para albergar la Biblioteca Pública del Estado y el ex Convento de San José para convertirlo en la Escuela Oaxaqueña de Bellas Artes. También ordenó la remodelación del Teatro Macedonio Alcalá para que tuviera la capacidad de albergar convenciones. Para una mayor información al respecto, remitimos al lector al trabajo de Carlos Lira Vázquez, *Arquitectura y Sociedad, Oaxaca Rumbo a la Modernidad 1790-1910*, UAM-AZ, México, 2007. p *Ibid.*, 2007, y a Jesús Jaime, Francisco Segura, “Tres momentos en la expansión de la Capital de Oaxaca en el siglo XX” en *Cuadernos del Sur*, Núm. 14, mayo, 1999. Oaxaca.

manera en que se definió su extranjería pero, al mismo tiempo, se precisaban formas de cercanía e interés mutuo. Este rasgo será fundamental para las subsecuentes realizaciones de la celebración, hasta su consolidación como Guelaguetza, en la década de los años cincuenta.

También funcionó como mecanismo de distinción jerarquizante entre los pueblos que participaron y los que no, a partir de ciertos criterios estratégicos, donde jugaron un papel sumamente importante dos actores: **los maestros rurales** que tuvieron el interés y lograron organizarse y coordinarse con **los presidentes municipales y recaudadores de rentas**. Si bien, se podría decir que se trató de una invitación abierta lanzada por el municipio de Oaxaca de Juárez, lo cierto es que de antemano se sabía qué comunidades asistirían y cuáles no, lo cual evidencia los vínculos que tenían las clases altas de la ciudad con las clases dirigentes de las comunidades. Esto es así porque los municipios tuvieron que costear la participación en el “Homenaje racial” de sus “delegaciones raciales”, ya que el municipio de Oaxaca de Juárez no contaba con los recursos para apoyar, dada la crisis económica en la que estaban inmersos por los estragos del terremoto de enero del año anterior.

Un caso que lo ilustra es el de la “delegación racial” de Villa de Sola de Vega, representantes de la región de la Costa, cuando su ubicación geográfica los sitúa en la Sierra Sur. Durante varios años ellos fueron los representantes porque la carretera a la Costa llegaba hasta Sola de Vega, lo que hacía sumamente difícil el traslado de los pobladores, además la clase poderosa de la Villa tuvo el interés y el recurso económico, que concretó en organización, para participar en el Homenaje y posteriormente en la Guelaguetza, a la cual no ha faltado desde entonces. Por lo tanto, su “delegación racial” estaba conformada por mujeres y hombres mestizos de la Villa vestidos de indígenas, con una posición de poder importante que los distinguía de los otros pobladores de la región.

Por otra parte, el “Homenaje racial”, generó una serie de pautas culturales y morales como mecanismos de participación en la celebración, lo cual impuso a los participantes un proceso de selección de aquellos elementos culturales de su ritualidad festiva que eran positivamente sancionados por los organizadores. Es decir, en la

mediación que establecieron los organizadores, como una exigencia en la forma en que se presentaron las comunidades, se promovieron y destacaron unos patrones culturales sobre otros que señalaban las singularidades de los grupos indígenas participantes, pero a la vez se construía una imagen homogénea de comportamiento, que velaba las contradicciones y los conflictos que son parte de la dinámica de las comunidades. En ello se basó la “escenificación” de la convivencia y la interacción “armónica” entre los “pueblos hermanos” dentro de la ciudad: era una representación idílica comercial que trataba de maquillar lo conflictivo de las relaciones interétnica que ha marcado la historia de Oaxaca, en torno a un objetivo común impuesto por un grupo: levantar la economía de la Ciudad de Oaxaca.

2.2 El vínculo ficticio con el pasado: La recuperación de la tradición en el proceso de invención de la Guelaguetza.

Una vez que hemos desarrollado el contenido de los indicadores que nos permiten analizar el diseño del “Homenaje racial”, base de la posterior Guelaguetza, así como la consecuente configuración de sus funciones sociales y la relación entre estas, hemos de analizar el vínculo ficticio con el pasado. Ante todo, no nos interesa develar una mentira o desenmascarar algo que se daba por hecho: recurrimos al análisis del vínculo ficticio que establece una tradición inventada con el pasado para encontrar pistas sobre el porqué de la aceptación de una tradición inventada como la Guelaguetza, que no su justificación. No partimos de juicios de valor sobre el buen o mal uso del pasado, sus fines y sus consecuencias, queremos indagar sobre el uso del pasado en estos procesos y el papel que juega en la asimilación de una tradición. Y, finalmente, consideramos que ninguna tradición surge de la nada, sino que emerge de una serie de flujos sociales, políticos, culturales y simbólicos propios de una sociedad.

El montaje que dio forma al “Homenaje racial”, tal como lo describimos en el apartado anterior, sólo se realizará dos ocasiones después de 1932: en noviembre de 1933, con motivo del Congreso de Historia de América, impulsado por Jacobo Delevuelta, y en diciembre de 1941, con motivo de la Primera Feria Indígena, organizada por el gobernador

Vicente González Fernández. El “Homenaje racial” ya no se realizaría, pues respondía a las necesidades que marcaron un acontecimiento: la celebración del estatus de ciudad para la Ciudad de Oaxaca. Sin embargo, marcaría la pauta o modelo organizativo para la Guelaguetza, que se consolidó hasta 1959. Entonces ¿qué pasó entre 1932 y 1959? Lo que pasó y pasaba desde la época colonial era **El Lunes del Cerro**.

2.2.1 El vínculo ficticio con la historia colonial: El Lunes del Cerro

El Lunes del Cerro en Oaxaca era una tradición que se realizaban el primero y segundo lunes después del 16 de julio, día de las fiestas en honor a la Virgen del Carmen. Esta festividad se instauró con la llegada de los misioneros carmelitas a Oaxaca, entre 1679 y 1700. Los misioneros observaron que alrededor de esas fechas, específicamente entre el 24 de junio y el 15 de julio de cada año, los pobladores indígenas de la ciudad se reunían en un antiguo Teocalli ubicado al noroeste del centro de la ciudad y se dirigían al *Tani lao Nayaalaoni* o *Daninayaloani*, Cerro de la Bellavista.

Los misioneros decidieron construir en ese Teocalli la ermita de la Santa Vera Cruz e instauraron la costumbre de salir en comparsa hacia el Cerro de la Bellavista, el primer lunes después de la celebración de la misa en honor a la Virgen del Monte Carmelo o Virgen del Carmen y en su octava, es decir, el lunes siguiente. En sus primeros años, cuenta José Castro Mondragón, fue muy similar a la mascarada de la Tarasca que se realiza en España²⁴; entre 1740 y 1760, el obispo Tomás Montaña y Araón suprimió la salida de la representante de la Tarasca y deja sólo los “gigantes y cabezudos”, mismo que fueron suprimidos en 1882.²⁵ Pese a las formas de censura que sufrió la festividad por parte de la propia iglesia católica que la instauró, a manera de control de las formas de apropiación sincrética que realizaban los habitantes de la Oaxaca colonial, las actividades posteriores a

²⁴ La Tarasca es una de las dos procesiones importantes que se realizan durante Corpus Christi. La Tarasca era un monstruo mitológico que acechaba a los pobladores de Tarascon, en Provenza. Santa Marta fue quien logró dominar a la bestia con sus plegarias, lo que la hace presa fácil para que los habitantes de Tarascon le den muerte. Esta leyenda se incorpora a las celebraciones de Corpus Christi en varios poblados de España: Madrid, Toledo, Granada, Galicia, Tudela, Zamora, donde es habitual representar el monstruo con una escultura de gran tamaño que recorre las principales calles del poblado junto con una comparsa de gigantes y cabezudos. Estos gigantes y cabezudos son el referente de lo que en Oaxaca se conoce como “Monos de Calenda”.

²⁵ Cfr. Javier Castro Mantecón, *El Lunes del Cerro*, Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, Oaxaca, 1974. Pp. 13-18.

las celebraciones en honor a la Virgen del Carmen se siguieron realizando como “romerías”²⁶ en las que la gente se reunía en el cerro, con familiares y amigos, a compartir diversos “antojitos”, platillos típicos para almorzar

...y presenciando durante la misma mañana, algunos bailes con reminiscencias paganas, tales como la Danza de la Pluma, y, por la tarde, disfrutaban de las exquisitas nieves de: limón, tuna y de la inigualable nieve de sorbete; así como de las exquisitas golosinas de gollorías o gollerías, mostachones, gendarmes, charamuscas y otras de la época; no podían faltar los puestos de frutas que los expendedores ofrecían a gritos desde sus puestos improvisados.²⁷

Por las tardes paseaban alrededor del cerro y por ser época de lluvia, el paseo siempre terminaba con un aguacero. Pero, por la cantidad de lluvia que caía en esas fechas, uno de los objetivos centrales de la gente que subía al cerro era, nos dice Carlos Lira Vázquez, cortar al atardecer una especie local de azucenas muy pequeñas y olorosas que solían crecer en esa montaña, para emprender el descenso antes del anochecer.²⁸ Conforme fue haciéndose popular la reunión en el cerro, se le comenzó a llamar “Lunes del Cerro” y se volvió una muestra del status social de los habitantes, marcada principalmente por el tipo de vestimenta que hacía que se distinguieran unos de otros.

En 1936, el programa básico que caracterizaba al “Homenaje racial” se realizó por primera vez durante los Lunes del Cerro (20 y 27 de julio). Después de 3 años inciertos posteriores al “Homenaje racial”, los organizadores vieron la posibilidad de perpetuar su creación amalgamándola con los Lunes del Cerro, lo que garantizaba la asistencia de los habitantes de la ciudad que estaban acostumbrados a subir al cerro, ahora nombrado Cerro

²⁶ Las romerías designan a un grupo de personas que realizan peregrinaciones hacia un santuario que normalmente se encuentra en el campo o en una montaña. Es una fiesta popular católica que se realiza en torno a esos lugares santos. En la antigüedad, era la forma en que se designaba a los romeros, los peregrinos que se dirigían a Roma.

²⁷ *Ibid*, p. 17

²⁸ Carlos Lira Vázquez, *Arquitectura y Sociedad, Oaxaca Rumbo a la Modernidad 1790-1910*, UAM-AZ, México, 2007. p. 379

del Fortín,²⁹ y la consolidación de un producto turístico atractivo con base en el folclore del estado.

Hasta aquí, hemos descrito de manera general la historia colonial y las actividades en torno a los Lunes del Cerro, a fin de trazar la continuidad tradicional que entabla con la emergencia de la Guelaguetza. La Guelaguetza no es los Lunes del Cerro,³⁰ es una fiesta con un conjunto de actividades que incluyen las actividades de los Lunes del Cerro. Sin embargo, algunos elementos interesantes han sido mencionados, me refiero a la reunión que realizaban los indígenas que habitaban Huaxyacac y que observaron los misioneros carmelitas, sobre la cual impondrían la celebración católica.

2.2.2 El vínculo ficticio con la historia prehispánica: los rituales a la Diosa Centéotl.

Retrocedemos un poco más en la historia de las tradiciones festivas y la ritualidad de los habitantes de la Ciudad de Oaxaca hasta antes de que se conociera la ciudad como tal.

Huaxyacac³¹ es el nombre del asentamiento nahua que fundó el gobernante mexica Ahuitzotl (1486-1502), alrededor del año 1495, formada por una serie de guarniciones y trincheras, que conformaban los barrios de Xochimilco, Mexicapan, Jalatlaco, para recaudar los tributos de los zapotecos y mixtecos que habitaban alrededor del valle: Monte Alban, Cuilapan, Zaachila, San José Mogote, Macuilxochitl, y de los zapotecos del Istmo de Tehuantepec, lo cual garantizaba el control de la ruta comercial que se extendía hasta Guatemala.

Los nahuas no se inmiscuyeron en los conflictos políticos que había entre zapotecos y mixtecos,³² ni ejercieron alguna especie de control religioso en post de implantar la

²⁹ El nombre zapoteco, Tani lao Nayaalaoni o Daninayaloani, fue sustituido por Cerro del Fortín por las numerosas batallas que tuvieron lugar allí desde 1812 durante la guerra de Independencia hasta la defensa que realizó el general Porfirio Díaz contra los franceses en 1864. La posición del cerro es geográficamente relevante para la protección de la ciudad.

³⁰ En 1928, se intentó calificar los Lunes del Cerro como una fiesta “típica” del oaxaqueño. Se le nombra “Fiesta de la Azucena” y se representa la “Danza de la Pluma” en el cerro. Sin embargo, no tiene el éxito del “Homenaje racial.”

³¹ “En la nariz o en la punta de los guajes”, en zapoteco “Luhulaa” y en mixteco “Ñuhundua”. Fue gobernado por un virrey mexica llamado Tlacatectli o *señor de la gente* y un administrador militar llamado Tacohtectli o *señor de las flechas*.

³² Sobre los conflictos entre zapotecos y mixtecos, así como sus resoluciones, remitimos al lector al texto coordinado por Sebastián, Van Doesburg, *475 años de la fundación de Oaxaca*, (2 tomos). Oaxaca: H.

religión de su Estado teocrático. Sin embargo, varias de las deidades mexicas fueron incorporadas al panteón zapoteca del valle, principalmente. Esto viene directamente de la religiosidad de los nahuas del barrio de Xochimilco, quienes “año con año evocaban la festividad de la diosa del maíz a quien hacían grandes honores...las jóvenes doncellas (nos sigue diciendo la leyenda) recogían las más bellas flores para ofrecerlas como símbolo de su castidad y pureza de su alma en los ocho días que duraba la fiesta de los señores, y que daba comienzo el día Ocelotl...que corresponde al dieciséis de julio de nuestro calendario”.³³

Al respecto, en un texto que lleva por nombre *Huaxyacac en el Siglo XV*, encontramos la siguiente descripción:

Es el amanecer del 16 de julio de 1490. En el Cu, o templo mayor dedicado a *Huitzilopochtli*, dios de la guerra, que existió en lo que fue el Portal de la Alhóndiga, entre las actuales calles de Las Casas y Colón, se nota un movimiento inusitado.

Desde la última terraza de la pirámide truncada del templo, los caracoles marinos y los teponaztles anuncian el gran suceso. Los sacerdotes, encabezados por el *Cihuacoatl*, ataviados con sus más ricas joyas, sahuma a sus dioses con el copal sagrado y todos los templos y palacios se adornan con flores y cañas de maíz.

En el palacio azteca, erguido entonces donde hoy existe el Mercado Benito Juárez Maza, el capitán *Tecatecle*, representante de *Ahuizotl* hace los honores a los representantes de las regiones del Zapotecapan y a Zaachila III, emperador de la nación zapoteca y Rey de Zaachila.

De estos edificios, adyacentes a lo que hoy es la iglesia de San Juan de Dios, siguen las casas de los señores y los jacales de los macehuales en una calzada larga, hasta el templo de la diosa *Centeótl*, levantando entonces en lo que hoy es el templo del Calmen Alto y a los lados, entre juncales y sabinos, carrizales y lirios, la laguna de Roalco, próxima a disecarse, gaña el Cerro de

Ayuntamiento de la Ciudad de Oaxaca, Fundación Alfredo Harp, Ed. Almadía, 2007. Allí se detallan las alianzas matrimoniales que aminoraron los conflictos, así como los bandos en pugna.

³³ *Ibid*, p. 2

Daninayaloani, hoy Fortín, que espera el sacrificio de la doncella indígena escogida por los dioses, para regalo de la Diosa Centeótl y en pago a sus favores por la buena cosecha y la abundancia de maíz y frijol, alimento base del pueblo. De tiempo en tiempo, un sacerdote, de la parte más alta del Templo de Huitzilopochtli, levanta los brazos al cielo y en un bracerillo donde arde el copal sagrado, incienso hacia los cuatro puntos cardinales y arenga al pueblo, terminando con estas frases: “*Xilotl, Xilotl, Xilotl!* (maíz, maíz, maíz). El pueblo, levantando las manos al cielo y empuñando milpas con mazorcas de maíz, repite con la vista baja las últimas palabras del sacerdote y con espigas de maguey, se saca sangre de la lengua y de las piernas y la depositan en pétalos de flores y en hojas, para ofrendarla en el sacrificio.³⁴

A inicios del texto encontramos un desfase sobre las fechas, pues el texto indica que la fundación de Huaxyacac fue el 30 de junio de 1486. Pero, más allá de la precisión de la data histórica, lo que nos interesa es la descripción de las prácticas en torno a la fiesta de los Señores o *Huey tecuhuitl* realizada en Huaxyacac. Para eso recurrimos a Fray Bernardino de Sahagún, quien indica, en *Historia General de las Cosas de la Nueva España*, que la fiesta de los Señores o *Huey tecuhuitl* se realizaba entre los mexicas en el octavo mes en honor a la Diosa *Xilonen*, diosa de los *xilototes*, del maíz tierno. Era una fiesta que celebraba la abundancia y la fertilidad en la que participaban todo el pueblo: hombres, mujeres, niños, ancianos, pero principalmente estaba dirigida a los pobres “porque cada año en este tiempo hay falta de mantenimientos y hay fatiga de hambre; en este tiempo solían morir muchos de hambre.”³⁵ (Sahagún, 2013: 119).

Durante los primeros ocho días del mes realizaban una comida ritual con todo el pueblo: temprano bebían *chienpinolli*³⁶ y al medio día comían tamales,³⁷ “Todos estos ocho días bailaban y danzaba, haciendo areito hombre y mujeres, todos juntos, todos muy

³⁴ *Huaxyacac en el Siglo XV*, pp. 9-10

³⁵ Fray Bernardino de Sahagún. *Historia General de las Cosas de la Nueva España*, Porrúa, México, 2013, p. 81

³⁶ “mezclando agua y harina de chíá en una canora”, Bernardino de Sahagún, *Historia General de las Cosas de Nueva España*, Editorial Porrúa, México, 2013, p. 118.

³⁷ Nos indica Sahagún que la repartición de tamales era muy cuidada. Se les daba en abundancia, pero si trataban de repetir o llevarse de más, les daban de azotes y les quitaban todos los tamales que tenían. También era vigilado que los señores que repartían no tuvieran favoritismos con sus conocidos y familiares.

ataviados con ricas vestiduras y joyas; las mujeres traían los cabellos sueltos, andaban en cabello, cantando y bailando con los hombres; comenzaba este areito en poniéndose el sol, y perseveraban en él hasta horas de las nueve”.³⁸

Pasados los ocho días de convite, se celebraba el sacrificio de una doncella que representaba a la Diosa *Xilonen*. Un día antes del sacrificio, un grupo de mujeres acompañaba a la doncella con cántico y bailes durante toda la noche. Al amanecer, preparaban a la doncella con los ornamentos de la Diosa: le pintaban la cara de amarillo (de la nariz para abajo) y rojo (en la frente), le ponían una corona de papel de cuatro esquinas, de cuyo centro salían muchas plumas; su pecho era adornado con sartales de piedras preciosas y sobre ellas se colocaba una medalla de oro, “vestíanla de un huipil lavado de imágenes del demonio, y poníanle una naguas semejantes al huipil...poníanle en el brazo izquierdo una rodela, y en la otra mano un bastón teñido de color bermejo”.³⁹

En la mañana del sacrificio, los hombres bailaban sosteniendo cañas de maíz, *totopánitl*. El consorte de damas que acompañó durante la noche a la representante de *Xilonen* se sumaban a la danza, emplumadas las piernas y los brazos y pintadas en la cara con los mismos colores que la doncella. Al respecto nos dice María Stern que “la pintura roja y amarilla estaba estrechamente unida a la función de varios dioses: del sol, del fuego, del maíz, de la tierra, de la lluvia, de los montes, a *Xochiquetzal*, a *Huitzilopochtli*, a *Tescatlipoca*, a *Painal*, a *Xiuhtecutli*. El rojo y el amarillo están asociados con la fertilidad y sequía, el calor y el frío, a la abundancia y a la falta de alimentos”.⁴⁰

El consorte avanzaba cantando y bailando por las calles, donde las casas eran adornadas con flor de cempasúchilt, hombres y mujeres separados, pues ellas iban rodeando a la diosa y tocando un teponaztli especial, *tecomapiloa*, con el que marcaban su propio ritmo, diferente al de los hombres y los gentiles. Al llegar al *Cu* de Centéotl, le cortaban la cabeza a la doncella y le abrían el pecho para sacarle el corazón con el que era

³⁸ Es interesante cómo en su descripción, Sahagún realiza constantes alusiones al cabello de las mujeres que participaban en la fiesta, y nos recuerda María Stern que, de acuerdo con el mito del origen del maíz, el maíz nace de los cabellos de Centéotl. Cfr. María Stern, *Ponte a Bailar, tú que reinas. Antropología de la Danza Prehispánica*, Editorial Joaquín Mortiz, México, 1990, p. 79.

³⁹ *Ibid*, p. 121. La doncella hacía una ofrenda la tarde previa a morir, la *xalaquia*, en el que ofrecía incienso a cuatro partes, los cuatro caracteres de la cuenta de los años (*ácatl*, *técpatl*, *calli*, *tochtli*: caña, pedernal, casa y conejo): *Tetamozolco*, *Nécoc Ixtecan*, *Atenchicalcan* y *Xolलोco*

⁴⁰ María Stern, *Op. cit.*, 1990, p. 75

frotada la imagen de la deidad. Esta era la señal que esperaban los participantes para comer xilotes, cañas de maíz y pan hecho de la primera cosecha. Terminaba la fiesta con un baile de las mujeres.

Retomando la narración de la festividad en el texto *Huaxyacac*, que citamos con anterioridad sobre dicha fiesta en el Valle de Huaxyacac, nos dice que en el Templo de Centéotl esperaba una niña de 12 años que sería sacrificada, custodiada por los sacerdotes.

La niña estaba ataviada como la diosa, con huipil blanco bordado de azul amarillo, con figuras de flores y mazorcas de maíz con rica diadema incrustada de oro y jade; collar de chachihuites (jade) y brazaletes de oro y esmeralda. Su cetro era una caña de maíz de mazorcas de oro y pulseras de flores de diversos colores.

Estaba sentada en un sillón regio, bajo un trono adornado de flores y mazorcas de maíz. A su alrededor había esculturas de arcilla representando a todos los dioses del campo y, la selva, y su cara estaba cubierta por rica mascarilla incrustada de turquesas y esmeraldas. Los sacerdotes, después de haberla bañado en el agua de los dioses, la envolvían en un lienzo blanquísimo y la entregaban a los reyes. Esto la llevaban en anclas de oro hasta el cerro del *Daninayaloani* (Bella Vista).

Una vez en el cerro:

los sacerdotes desnudaban a la doncella y la llevaban al *Cahuxicalli* o vaso de sacrificios que se erguía frente al trono que ya conocemos, la hacían tomar nanacotes (hongos alucinantes) y cuando la virgen india entraba en un sopor extraño, le sacaban el corazón que untaban en el rostro de la Diosa *Centeótl*, incineraban su cuerpo y las cenizas las echaban a los cuatro vientos para fecundar la tierra.

Al sacrificio seguían cánticos y danzas de las mujeres presentes. Los representantes de las casas de la étnica zapoteca que eran invitados ofrecían diversos obsequios a los reyes nahuas y sacerdotes: alimentos, pieles y piedras preciosas, mismas que los sacerdotes registraban en un libro de dones. En tanto, el pueblo asistente recibía de los señores

tortillas de maíz tierno en forma de corazón y tamales de frijol, así como ramos de flores y maíz de semilla para las futuras siembras.

Después de esta descripción para la que hemos recurrido a diversas fuentes, podemos afirmar que la celebración en honor a *Centéotl*, realizada en *Huaxyacac* era una festividad con base en la religiosidad nahua donde participaban los habitantes zapotecos, principalmente, que circundaban el valle. Reflejo de la influencia que tuvieron los mexicas sobre los zapotecas, también era una manifestación política de las alianzas entre los grupos dominantes y los dominados. No obstante, el núcleo de la celebración marcó la costumbre de subir al cerro para agradecer las cosechas y pedir por una buena temporada de lluvias para las siguientes. Eso fue lo que se encontraron los españoles a su llegada y sobre la base de esta festividad fue que la orden de Las Carmelitas introdujo la celebración de la Virgen del Carmen.

En síntesis, de esta forma hemos intentado señalar la continuidad de la que se valen los organizadores y creadores de la Guelaguetza, con la intención de señalar los escenarios de transformación y emergencia de esta tradición que se realiza en la Ciudad de Oaxaca. Lo interesante es que la Guelaguetza, si bien en un primer momento dependió del acontecimiento del IV Centenario de la Ciudad de Oaxaca, inmediatamente después de los Lunes del Cerro, reminiscencia de la Fiesta de los Señores en el octavo mes, *Huey tecuhuitl*, marcará las diferencias frente a tales manifestaciones festivas para conformarse como un amplio complejo festivo en el que convergen otras fiestas, no sólo las de los Lunes del Cerro, sino también las de las comunidades que poco a poco participarán de forma continua en la “fiesta” de la ciudad.

La Guelaguetza que vamos a analizar no es las fiestas de los Lunes del Cerro, ni mucho menos la Fiesta de los Señores, es una celebración orientada al espectáculo, marcada por una degradación de lo simbólico a partir de un uso comercializado de las singularidades culturales de las comunidades participantes que se ciñen a las pautas participativas que marcan los organizadores.

Para complementar este apartado, quisiéramos presentar un análisis e interpretación de dos componentes medulares en la historia de la Guelaguetza que nos dicen mucho de la celebración hoy en día y sus nexos con el pasado. Uno de ellos refiere al uso de lo femenino, en su vínculo con la tradición y el poder en el contexto de la Guelaguetza, lo cual generó una práctica instituida y sancionada por los organizadores: El Certamen Diosa *Centéotl*. El segundo se refiere al uso del lenguaje al que recurren los organizadores para darle sentido a la celebración en la ciudad fuera del contexto de una celebración festiva propia de los pueblos de la región de los Valles: nos referimos a la designación de la celebración de la ciudad como Guelaguetza y la diferencia que presenta con la práctica de la guelaguetza en las comunidades.

2.2.3 El recurso de lo femenino: de la “Señorita Oaxaca” al concurso de “Diosa *Centéotl*”

Dentro de las ideas que dieron forma al “Homenaje racial”, el Comité de Festejo propuso la elección de mujeres que representarían o personificarían “lo mejor de la raza” de cada región y de la Ciudad. Para ello se lanzaron dos convocatorias: una para elegir a la mujer que representaría a la Ciudad de Oaxaca, anfitriona del evento, quien presidiría todas las actividades o al menos las más importantes de la celebración de la ciudad; otra para elegir a la “embajadora” de las regiones y su comitiva en las comunidades que asistirían a la ciudad.

¿Cuáles fueron los motivos de la elección de una mujer que representaría “lo mejor de la raza” de cada región? ¿Cómo se inserta esto en la lógica de la celebración? ¿Qué implicó esta elección en la ciudad y en las comunidades que participaron? ¿Cuáles eran las características de las mujeres electas? ¿Cómo se elegían? Más aún ¿Qué nos dice este concurso de la “fiesta” y de la sociedad oaxaqueña que se involucró?

Para analizar el recurso de lo femenino en el “Homenaje racial” y, posteriormente, en la Guelaguetza, haremos un breve recorrido en la historia de los concursos que se idearon para elegir a la mujer que representaría la “fiesta”. En un primer momento, hay un interés por el espectáculo que supone elegir a la mujer que personificaría la Ciudad de Oaxaca, a su población mestiza y moderna, y a las mujeres que personificarían a la cultura

de las regiones que asistieron a la Ciudad. Ideológicamente, la mujer elegida representaría “la virtud y la belleza” de la ciudad y su gente, así como las mujeres de las regiones representaban aquello que la clase dirigente de la ciudad quería ver y proyectar de los indígenas: “la humildad e ingenuidad”.

Muchos años pasaron para que se concretara otro concurso que eligiera a la mujer que presidiría la celebración en la ciudad. Así surgió el certamen Diosa Centéotl.⁴¹ En 1969 se organizó por primera vez el certamen Diosa Centéotl, “La idea fundamental fue retomar el origen de nuestras fiestas tradicionales de los Lunes del Cerro en la figura de esta deidad y que la elegida fuera quien presidiera todas las celebraciones, cosa que lamentablemente ha opacado la prominencia del gobernante en turno, al que se le rinde un culto que nada tiene que ver con el purismo de este origen festivo y ceremonial”.⁴²

Ahora, la personificación ideológica de la raza recae en la representación de la mujer. ¿Se trata de un uso ideológico o de una valoración de la mujer? Si lo pensamos desde las condiciones de desigualdad y pobreza en las que subsisten las mujeres en Oaxaca, la afirmación a esta pregunta señalaría el uso ideológico, una violencia simbólica que no hace más que reproducir formas de dominación, a partir de estereotipos de lo femenino. Sin embargo, las mujeres se enfrentan a estos contextos de opresión a través de formas de resistencia tejidas desde su subjetividad: desde el cuerpo y sus emociones, así como desde las estrategias de negociación y creatividad que las mujeres emprenden siempre con limitantes en estos contextos de dominación. Después de presidir los eventos principales, saludar a los invitados y recibir los dones de las regiones ¿qué pasa con las mujeres que representan la “fiesta”? es más ¿qué pasa con las que no fueron electas? Uso ideológico y valoración de la mujer en el contexto de la Guelaguetza van de la mano, orientado al mercado turístico.

⁴¹ Como antecedente directo, del cual se desprendería la idea de usar a la figura de la Diosa Centéotl, además del vínculo ficticio con el pasado que la Guelaguetza trataba de construir, se realizaron una serie de espectáculos pertenecientes al teatro de masas, entre 1934 a 1949, a cargo del grupo *Oaxaca Tradicional*, denominadas “El culto a la Diosa Centéotl” como parte de las actividades en el Lunes del Cerro. En 1950, ésta escenificación fue sustituida por “Las Bodas de Cosijoeza” y el “Homenaje a la Princesa Donaji”. En 1960 hubo una representante de la Diosa Mixteca Itandehui (Flor del cielo), quien presidió la exhibición de Pelota Mixteca en la Plaza de la Danza, actividad previa al Lunes del Cerro.

⁴² Guillermo García Manzano, “Centéotl” en *Centeotl en los Lunes del Cerro en Oaxaca*, Prometeo Sánchez Islas (Coord.), Carteles Editores, Oaxaca, 2014, p. 72.

Si hay algún tipo de valoración de la mujer, durante los primeros años de invención de la Guelaguetza, se trata de la imposición de una moral indiscutible que configuraba a la mujer. Con el pasar de los años, hubo un cambio en esta relación de “valoración”, entendida siempre como un uso funcional e ideológico de la imagen de la mujer bajo los fines comerciales del espectáculo: ahora la mujer sería la representación de la tradición, una noción ideológica y mercantil de la tradición, pues la mujer es vista como la protectora, quien resguarda las costumbres, usos y saberes que dan forma a las tradiciones; ella trasmite con su palabra y sus acciones, es la tejedora, la cocinera, la que canta y baila, quien da alimento y sustento a los modos de vida en las comunidades. Esto permite a los organizadores generar una imagen folclorizada de la mujer en la tradición.

Sobre nuestras fuentes directas, para el análisis del concurso “Señorita Oaxaca” nos remitiremos al estudio que realizó Paulina Traffano, *Ligera crónica de una lucha galante. La designación de Señorita Oaxaca a través de las páginas del Mercurio (1931-1932)* (2012); para la historia del certamen Diosa Centéotl nos auxiliaremos del texto *Centéotl, en los Lunes del Cerro en Oaxaca*, coordinado por Salvador Sigüenza Orozco, la investigación de Jesús Lizama Quijano, que hemos mencionado en diversas ocasiones, y el trabajo de campo (observación semi-participante, diario de campo y entrevistas) que realizamos en el certamen Diosa *Centéotl* 2014 y 2015.

2.2.3.1 El concurso “Señorita Oaxaca” durante el “Homenaje racial” (1931-1932).

El Comité de festejos del “Homenaje racial” lanzó la convocatoria del concurso “Señorita Oaxaca” en el Diario Mercurio. En ella invitaban a los habitantes de la ciudad a proponer candidatas e inscribirlas en el Diario Mercurio; la elección se realizaría mediante votos que comprarían los interesados, a la venta en el periódico; quien consiguiera la mayor cantidad de votos, es decir, quien juntara la mayor cantidad de dinero en votos, sería la ganadora. Para ello, se promovió la creación de comités que harían la propaganda que apoyaría a sus candidatas. Entonces ¿cualquier señorita que juntara votos podría ganar? No era tan simple. La elección empezaba desde la propuesta de las candidatas a “Señorita Oaxaca” que “sería una hermosa doncella morena de andares solemnes, esbelta de porte,

difundiendo felicidad en su mirada’una señorita que por sus ‘prendas de virtud y de belleza fuera la representante de la capital’”.⁴³

El periodo de contienda fue del 23 de diciembre de 1931 al 16 de abril de 1932. Varias señoritas se inscribieron al concurso, pero los acontecimientos que marcaron el desarrollo del mismo giraron en torno a la señorita Sarita Brena Torres, propuesta por estudiantes de jurisprudencia, y la señorita Consuelo Ruíz, postulada por un grupo de estudiantes de educación media superior. Entonces comenzaron las búsquedas de apoyo que las comisiones realizaron para asegurar el triunfo de sus candidatas y pronto la ciudad se dividió por la contienda. En su análisis, Daniela Traffano (2012) nos dice que en el Diario se trataba dar una imagen calma y serena de los hechos en torno al concurso: los actos públicos donde participaban las candidatas, las manifestaciones de apoyo a cada una por parte de diversos gremios, reportaba el Diario se realizaban en un marco de respeto. Pero en realidad, los ánimos se desbordaron, generando enfrentamientos, verbales y físicos, que en un primero momento, llevaron a las candidatas a ofrecer disculpas por los agravios que sus simpatizantes hacían a su contrincante y sus seguidores.

Tras un incidente entre un grupo de militares que apoyaban a Chelito Ruiz y un grupo de estudiantes que apoyaban a Sara Brena, en el que hubo algunos heridos de quemadura, el Diario no pudo seguir maquillando los actos violentos e hizo un llamado a la cordura, pues estas acciones contradecían los principios de fraternidad y solidaridad que los organizadores del evento querían mostrar de una sociedad oaxaqueña hermanada. Entonces el concurso “Señorita Oaxaca” se volvió un problema, que estallaría tras la muerte de un joven en otro encuentro entre los seguidores de las candidatas. “El miércoles 9 de marzo el Mercurio abrió su edición anunciando la renuncia de la señorita Ruiz a su postulación y la retirada de los partidarios de la señorita Brena de la lucha galante”.⁴⁴

A los organizadores del “Homenaje racial” se les había ido de las manos esta actividad. Decidieron retomarlo, para guardar el decoro que procuraban a la celebración y, en tres días antes de la clausura del concurso, abrieron de nuevo la convocatoria e invitaron

⁴³ Paulina Traffano, “*Ligera crónica de una lucha galante. La designación de Señorita Oaxaca a través de las páginas del Mercurio (1931-1932)*”, en *Oaxaca 1932*, H. Ayuntamiento de Oaxaca de Juárez, Oaxaca, 2012, p.68-69.

⁴⁴ *Ibid*, p. 81

a la señorita Margarita Santaella para que contendiera. A poco estuvo de ser un completo desastre el concurso cuando la señorita Margarita estuvo a punto de demitir su candidatura por problemas familiares, pero los organizadores la convencieron de continuar y así ella fue electa.

Dos cuestiones nos parecen interesantes de este concurso. Evidentemente una de ellas es recurrir a lo femenino para personificar a la ciudad, a la manera de la emblemática imagen de la cabeza decapitada de la princesa Donaji y el lirio saliendo de su oreja, representativo del municipio del Centro: la “Señorita Oaxaca” sería la cara de la celebración de la ciudad, representante de la hermandad entre los pueblos, la sonrisa amable de la mestiza que da la bienvenida con alegría a las regiones invitadas a su casa. La cuestión es que, detrás de su elección, hubo poca hermandad, fraternidad y tolerancia entre los capitalinos. Los conflictos que suscitó el concurso, por más que el Diario Mercurio trató de mostrar la parte festiva y alegre, terminaron siendo controlados por el Comité de Festejo, “Al parecer las preocupaciones oficiales apuntaban hacia el exterior y, en un afán de construir y mantener una imagen en su conjunto atractiva para los visitantes, nadie estaba dispuesto a reflexionar públicamente sobre los porqués más profundos de una polarización tan extrema de las fuerzas vivas de la capital”.⁴⁵

¿Qué pasaba en la ciudad que llevó a estos actos de polarización y violencia, en un aparente contexto de unidad y hermandad posterior a la tragedia natural que devastó la ciudad? El conflicto de clases en Oaxaca es una constante que ha marcado la historia de la ciudad y sus habitantes. Pese a los procesos de liberación nacional, coincidimos con la antropóloga Olga Montes, quien afirma que la estructura de clase colonial sigue vigente en la vida de los oaxaqueños, sustrato de la persistente desigualdad social. A lo largo de la descripción del “Homenaje racial” hemos destacado los motivos e intereses que fundaron la invención de la Guelaguetza, motivos e intereses de la clase dirigente de la Ciudad de Oaxaca, pero ¿Quiénes eran esa clase dirigente? ¿Quiénes la conformaban? ¿Cómo llegaron a formar parte de ella? ¿De quienes se distinguían? ¿Qué disputaban? Y ¿Cómo la organización del evento reproducía su posición de clase? El Concurso “Señorita Oaxaca” nos da el contexto idóneo para problematizar la composición de clase en la Ciudad de

⁴⁵ *Ibid*, p. 80

Oaxaca, al presentarse como un acontecimiento de conflicto en el marco de las disputas y negociaciones que cayeron en la personificación femenina de la ciudad con motivo de la celebración.

2.2.3.1.1 Una breve mirada al pasado: la formación de la *Vallistocracia oaxaqueña*

Los cambios más considerables en la composición de clase de la Ciudad de Oaxaca fueron impulsados por las reformas liberales y por el periodo porfirista. La estructura de clase colonial estaba dominada por comerciantes españoles y criollos que se habían apoderado de la producción de grana cochinilla, de algodón en Jamiltepec y de textiles en Villa Alta. Se diferenciaban de los hacendados, quienes detentaban menos poder, dado que la explotación de la tierra no arrojaba las ganancias del comercio de los productos mencionados. Posterior a la Guerra de Independencia, arriban extranjeros en dos periodos: entre 1830 y 1890. En la primera predominaban los españoles pero en la segunda llegaron extranjeros provenientes de Estados Unidos, Inglaterra y Alemania, con el objetivo de participar del comercio de grana y textiles. Pero no sólo se inmiscuyeron en el comercio, también ocuparon cargos públicos importantes.

Este proceso de incorporación de extranjeros en las actividades comerciales y políticas de Oaxaca es por demás interesante. El mecanismo de incorporación no sólo se basó en la inversión de capital extranjero, sino en las alianzas matrimoniales⁴⁶ y asociaciones productivas que entablaron con la clase alta, de criollos y españoles, en el estado, “las élites de la Ciudad de Oaxaca sirvieron no sólo como intermediarias con los inversores extranjeros, sino también como empresarios independientes y como socios

⁴⁶ Para comprender la pertinencia de este mecanismo, es necesario hacer un breve esbozo de la situación de la mujer en aquellas épocas. Nos dice Francie R. Chassen-López que “El sistema legal español, que aún seguía vigente tras la Independencia, permitía a las mujeres comprar, vender, alquilar, heredar, administrar y ceder propiedades. La mujer también tenía derecho a participar en negocios y empresas. Las viudas y las solteras emancipadas podrían dirigir sus propios negocios independientemente mientras que las esposas y las hijas necesitaban la licencia de su marido o su padre para casi cualquier cosa. Sin embargo, hubo un cambio significativo cuando los códigos legales de 1870 y 1884 reconocieron a la mujer como cabeza legal del hogar y concedieron a las viudas la patria potestad sobre hijos y pupilos. Estos códigos también liberaron de la patria potestad a partir de los veintiún años”, es decir, las mujeres de la élite podían poseer tierras, principalmente como herencia familiar o por casamiento (incluso llegaron a especular con la privatización de las tierras comunales), pero dependían de la administración del esposo una vez casadas. Se trataba de un contexto más flexible para las mujeres, pero con restricciones, contextos que bien supieron aprovechar los extranjeros.

activos”,⁴⁷ de manera que, como lo afirma Francie R. Chassen-López (2010), las tensiones nacionalistas se aminoraron. Esta situación también se benefició de los cambios que experimentaba los intentos de consolidación del Estado mexicano: la Reforma Liberal incentivó la formación de **políticos-empresario liberales** y la apertura a la inversión de capital extranjero que promovió la presidencia de Porfirio Díaz benefició las asociaciones comerciales y mercantiles entre extranjeros y los oaxaqueños de la ciudad capital del estado.

La población extranjera de Oaxaca, aun siendo pequeña, influyó mucho en la sociedad. El número de residentes nacidos en el extranjero aumentó durante el porfiriato, especialmente en la última década: de 260 en 1878, a 814 en 1900, a 2026 en 1910. En este último año, los hombres eran 1622 mientras que las mujeres sólo 404. Esta situación daba lugar a los enlaces matrimoniales entre extranjeros y oaxaqueñas, preferentemente con mujeres jóvenes de la élite local para poder alcanzar una posición social más elevada, añadiendo otro factor importante en la reconfiguración de la clase dominante porfiriana en Oaxaca. Los españoles continuaron siendo mayoría: en 1887 había 294 de ellos en Oaxaca; en 1910 ya eran 530.⁴⁸

Le seguían en número los norteamericanos⁴⁹ (499), los chinos⁵⁰ (262), los ingleses⁵¹ (128), por su parte, los alemanes que llegaron, pronto se adueñaron de las fincas de producción de café, principalmente en Pochutla y Juquila, y se dedicaron a la actividad minera. Las familias de la clase alta y media alta oaxaqueña tenían inversiones en diversas actividades productivas, por lo que no había una especialización por rama productiva a la que destinaran su inversión. Los comerciantes eran los dominantes de las élites oaxaqueñas, pero pronto tuvieron que compartir el poder los inversionistas en la minería. Así, a la clase alta y media alta de la Ciudad de Oaxaca, compuesta por alianzas comerciales y

⁴⁷Mark Overmyer-Velázquez. *Visiones de Ciudad Esmeralda. Modernidad, tradición y formación de la Oaxaca porfiriana*, UABJO-H. Congreso del Estado de Oaxaca, Oaxaca, México, 2010, p.53

⁴⁸ Francie R Chassen-López. *Oaxaca, entre el liberalismo y la revolución. La perspectiva del sur (1867-1911)*, UAMI-UABJO, Oaxaca, México, 2010, p. 311.

⁴⁹ Quienes incluso mandaron a construir una colonia para ellos: la Colonia Díaz Ordaz.

⁵⁰ Que, como veremos en el apartado sobre las Chinas Oaxaqueñas, influyeron en los conocimientos artesanas de la orfebrería, se posicionaron como comerciantes y fundaron el Barrio de China.

⁵¹ Dedicados con exclusividad a la explotación de la grana y el comercio de textiles, pero a su vez introdujeron textiles europeos, como veremos en el apartado de Tehuantepec.

matrimoniales entre criollos, españoles y extranjeros, dedicados al comercio, a la minería y al financiamiento de ferrocarriles e industria, se le nombró *Vallistocracia*,⁵² aludiendo al poder económico y político que concentraban en la Ciudad de Oaxaca.

La Ciudad de Oaxaca estaba dominada por un pequeño núcleo de familias interrelacionadas entre sí que se habían originado en la época colonial y que controlaban el comercio, las haciendas, las minas, la industria, las finanzas y la propiedad inmueble urbana.⁵³ En la segunda mitad del siglo XIX, no era fácil acceder a este círculo cerrado y la movilidad social estaba al alcance de unos pocos, principalmente extranjeros, que se integraban a través de matrimonios mixtos. (Chassen-López, 2010: 305).

Las relaciones intrarregionales, entre la Vallistocracia y las oligarquías regionales presentaban dos líneas: las alianzas con los élites de la Cañada y la Sierra Juárez, gracias a la conexión que permitía el Ferrocarril Mexicano del Sur y a la residencia que mantenían los caciques en la Ciudad (al igual que las élites de Jamiltepec en la Costa), lo que les garantizaba una cercanía e incluso la integración a la Vallistocracia; por su parte, los dirigentes Mixtecos eran cercanos pero mantenían autonomía frente a la élite de la ciudad en la medida que entablaron vínculos interregionales con Puebla, Guerrero y Ciudad de México; por su parte, la élite del Papaloapan, compuesta por españoles, cubanos y estadounidenses, mantenía mayores lazos con Veracruz y residían en el puerto o en la Ciudad de México; los istmeños eran los únicos que no se doblegaron ante el poder de las élites de la ciudad y los confrontaban, con tintes separatistas, pues su posición estratégica les aseguraba mayores ganancias comerciales, además de que a su territorio también habían llegado extranjeros que impulsaron el desarrollo regional.

Además de la profesión, el capital de inversión, las posesiones inmuebles y haciendas, las fábricas y minas, así como los comercios que procuraban, la Vallistocracia tenía en las actividades de ocio y deportivas un medio de distinción y preservación de su estatus de clase. Hicieron uso del deporte y las actividades culturales para introducir y

⁵² Indica Francie R. Chassen-López que el término *Vallistocracia* fue creado por Víctor de la Cruz y desarrollado por Víctor Raúl Martínez Vásquez.

⁵³ Véase Mark Overmyer-Velázquez, *Op. cit.*, 2010, pp. 60-62.

reproducir sus visiones de la modernidad confrontadas a las actividades de los “incivilizados”. El base ball se posicionó como el deporte predilecto de la élite (importado por los estadounidenses), completado por el automovilismo y el ciclismo (considerados referentes indiscutibles del progreso y la modernización del país), frente al fútbol que era considerado como un deporte de “bárbaros” a finales del siglo XIX.

En lo que concierne a las actividades culturales, realizaron una fuerte inversión para construir el Teatro Mier y Terán, el actual teatro Macedonio Alcalá, promover los paseos en el Zócalo, incentivar la llegada del turismo, para lo que invirtieron en la dotación de servicios de los que carecía la ciudad y ⁵⁴ la remodelación de algunos espacios urbanos. No es menor mencionar la gran circulación de diarios, en español como en inglés, que celebraban las posiciones de clase, los enlaces matrimoniales, las actividades de las élites locales y regionales, así como, propagaban la moralidad adecuada para la visión de la Oaxaca moderna que querían proyectar. A esto hay que sumarle la injerencia directa del Presidente Díaz en la política del estado y el papel central que tuvo el arzobispo Gillow en la sociedad y política oaxaqueña.

A la clase alta se le uniría la clase media alta, conformada por profesionistas beneficiados de las reformas liberales y formados en el Instituto de Ciencias y Artes de Oaxaca, fundado el 8 de enero de 1827, el centro de enseñanza secular más importante en el sur de México. Al instituto asistían hombres para formarse en derecho o en medicina; las mujeres tenían acceso únicamente a la Escuela Normal de Profesoras. Sin embargo, las posibilidades de movilidad social de la clase media eran pocas, no llegan a gozar de los beneficios políticos y económicos de las élites, lo que las configuró como el semillero de inconformismo que encontraría en el derrocamiento de Díaz el escenario idóneo para sus aspiraciones de clase. Aunado a ello, el declive de la industria minera, a raíz de la crisis económica en 1907, y el encierro comercial que terminó sufriendo la ciudad al no tener conexión de ferrocarril con el Istmo o con algún puerto del Pacífico, propiciaron una crisis económica y política. Tras el movimiento armado, muchas de las familias de la *Vallistocracia* vieron mermado su poderío, pero otras pudieron asegurar sus posesiones y

⁵⁴ En 1903, Federico Zorrilla y Juan Baigts concretaron el financiamiento para instalar un sistema de generadores eléctricos y alumbrado para la ciudad.

posición. Pero, para entonces, la clase media alta se había incorporado plenamente a la élite de la ciudad.

Durante el concurso “Señorita Oaxaca” de 1931-1932 se confrontaron la clase media oaxaqueña: la clase media alta, más cercana a la élite de la ciudad, conformada por profesionistas aspiracionales a cargos públicos y la clase media baja: pequeños comerciantes, burócratas, rancheros, empleados privados, policías y militares,⁵⁵ en el marco de las festividades que organizaba la reconfigurada *Vallistocracia*.

Para finales del mes Sarita Brena contaba con el apoyo....de: los Partidos Regionales Laborista, Socialista Oaxaqueño, Liberal Socialista y Reivindicador del Trabajo; los empleados y dependientes del Departamento de Educación Pública del Estado; la Unión de Choferes; los empleados de H. Ayuntamiento; los empleados de la Oficina Federal de Hacienda; los Ferrocarrileros; los Telegrafistas y empleados postales; los empleados del Juzgado de Distrito, del departamento de Educación Federal, de Contraloría, de la Agencia de Minería, la Escuela de Cuilapam; de la Oficina de Pesas y Medidas y Ministerio Público Federal; de personal de la Delegación de salubridad, de la Procuraduría de Pueblos; del Departamento de Arqueología de Monte Albán; del Club *Hércules*; de la Sociedad Femenina *Donají* y de los empleados de la Comisión Agraria. En cuanto a Consuelo Ruiz.....: el Club Deportivo Antequera; la Liga Socialista de Oaxaca; las escuelas Abraham Castellanos y Basilio Rojas; algunos comerciantes de la capital; una parte de los estudiantes de Medicina y un “fuerte conglomerado” de oaxaqueños residentes en la capital del país; así como un diario capitalino de gran circulación.⁵⁶

El concurso “Señorita Oaxaca” fue una muestra de esta estructura de clase colonial, más conflictiva que fraterna. Fue una muestra real de lo que acontecía en la Ciudad de Oaxaca, por encima de la imagen que los organizadores del evento querían proyectar de la sociedad capitalina.

⁵⁵ Cfr. Francie R. Chassen-López, *Op. Cit.*, pp. 323-327.

⁵⁶ Traffano, *Op. cit.*, pp. 73-74

2.2.3.1.2 La elección de las “embajadoras raciales”.

Pero, si esto pasaba en la ciudad ¿Cómo se desarrolló la elección de las embajadoras en las regiones? A inicios de febrero de 1932, el Comité de Festejos empezó a supervisar las elecciones fuera de la ciudad. Ya se había mandado las indicaciones para la elección de las “embajadoras” a los maestros rurales y a los presidentes municipales, apoyados por representantes del Comité de Festejos para supervisar la situación. Cada distrito que conformaba las regiones postulaba una candidata, el 31 de marzo de 1932 se llevaron a cabo las votaciones, los resultados fueron enviados al Oaxaca, ellos fueron los encargados de declarar a la ganadora: la candidata del distrito con más votos de casa región sería la “embajadora” de la región. Las otras concursantes serían parte del séquito que acompañaría a la “embajadora” y a la “Señorita Oaxaca”. Las votaciones costearon el traslado de las embajadoras, su séquito y, quizá, parte de la “delegación racial” pues, “El dinero recaudado en cada distrito fue enviado a la Comisión de Hacienda del Comité General que, después de elaborar un presupuesto, volvió a distribuir los montos necesarios para sufragar los gastos de representación”.⁵⁷

Sabemos que hubo una representación por región en el Homenaje, misma que evidenciaba las relaciones de la clase gobernante de la capital con la local, es decir, las relaciones de la *Vallistocracia* con las élites regionales que anteriormente describimos, medida por las posibilidades de costear los traslados a la ciudad. Así fue como las “delegaciones raciales” estaban compuestas por allegado a la clase poderosa de su comunidad. Lo que nos permite pensar que la postulación y elección de la embajadora y su séquito no fue incluyente, sino cooptada por los mismos allegados al poder. Desafortunadamente no contamos con los registros ni la información necesaria para hacer un seguimiento oportuno de la elección de las embajadoras, pero la información sobre la conformación de las delegaciones y la organización del evento nos llevan a la conclusión que postulamos. Aunado a ello, que las perdedoras de la elección formaran parte de séquito de la embajadora, asegurando su participación en la celebración, nos permite pensarlo como un mecanismo de aminoración del conflicto que se pudiera suscitar entre los interesados en cada región.

⁵⁷ *Ibid*, p.83

2.2.3.2 El certamen Diosa *Centéotl*.

El tránsito del “Homenaje racial” a los Lunes del Cerro, que culminó con el surgimiento de la Guelaguetza estuvo marcado por diferentes cambios y adaptaciones que ya hemos mencionado. El recurso de lo femenino que plantea la relación entre la mujer y la celebración en la ciudad, la mujer y la tradición, fue uno de esos elementos de cambio. El concurso “Señorita Oaxaca” no se volvió a realizar. Las manifestaciones de la relación entre la mujer y la tradición en el contexto de formación de la Guelaguetza (1932-1959) fueron formuladas como un espectáculo en el teatro de masas, que recuperó el motivo prehispánico de la celebración de los Lunes del Cerro: el ritual a la Diosa Centéotl. Diez años después de que la Guelaguetza tomara su nombre, tomó a la Diosa Centéotl como uno de sus elementos centrales, ahora bajo la lógica de la elección de una señorita del estado, no exclusivamente de la ciudad, que representaría a la deidad que motivó la reunión en el cerro *Daninayaloani* para pedir por las cosechas. En sus inicios, las representantes de las diversas comunidades que llegaban a la ciudad eran invitadas por las autoridades municipales de cada localidad. Posteriormente, se organizarían procesos locales, en el que se formarían comités que harían una evaluación interna de las candidatas interesadas en representar a su comunidad.

Los organizadores de la Guelaguetza han definido los requisitos para las candidatas: una señorita cuya edad va de los 16 a los 22 años, soltera, originaria del municipio y radicar en él. No pueden participar señoritas que ya hayan participado en otros años ¿Qué se evalúa? El certamen Diosa Centéotl no es un concurso de belleza, es un certamen donde la mujer electa es “fiel representante de su cultura, conocedora de sus tradiciones e involucrada en la reproducción social y cultural de su comunidad”. Muchas de las concursantes hablan el idioma de su etnia, pero no es un requisito, aunque sí es muy valorado, lo que ha llevado a que muchas de las concursantes se acerquen a su idioma o solamente aprendan un breve saludo para el concurso. Con lo que tenemos que la Diosa Centéotl es sólo el cascarón de la representante que tiene un origen diferente al nahua y que en muchas ocasiones no sabe quién fue y porqué se celebraba a Centéotl. Es sólo una representación del vínculo entre la mujer y la tradición, que toma a la diosa nahua del maíz tierno en los saberes de la mujer actual, saberes y prácticas que en muchas ocasiones son

cultivados por las participantes pero que, la mayoría de las veces es visto como un requisito que tratan de cumplir a medias las concursantes, lo cual no permite generar ningún tipo de vínculo con la cultura de sus pueblos. Aunado a ello, es tremendo que se requiera, para ser evaluado, el conocimiento de la cultura y tradiciones de cada pueblo, lo cual es consustancial a los fines culturales y comerciales que instituyen los organizadores del evento, como complemento a la Guelaguetza.

Con el surgimiento del Comité de Autenticidad en la década de 1980, grupo de expertos en las artes y tradiciones oaxaqueñas que evalúan a las delegaciones que participan en la Guelaguetza, al cual nos referiremos con mayor extensión en las páginas siguientes, y la organización de la Guelaguetza en manos de la Secretaría de Turismo Estatal, se determinó que toda delegación que fuese evaluada, vaya o no a Guelaguetza, tiene el derecho de mandar una representante al certamen, que se realiza la semana previa a la Guelaguetza. La sede ha cambiado: algunos años fue en el Teatro Álvaro Carrillo, en otras se realizó en el jardín El Pañuelito y, desde hace pocos años se realiza en la Alameda de León, frente a la Catedral de la ciudad. El comité evaluador está formado por integrantes del Comité de Autenticidad. El concurso se realiza en dos días: en el primero las concursantes hacen una breve exposición de las leyendas, costumbres, tradiciones, historia y gastronomía de su lugar de origen; el segundo día está dedicado a la vestimenta tradicional, su historia, uso y composición, así como el significado vinculado con la cosmovisión de su etnia o su historia de vida. Quisiéramos introducir un par de ejemplos de las presentaciones que se realizan para ilustrar con mayor claridad de qué se trata el certamen y cómo participan las muchachas.



A manera de ejemplo, que ilustre la participación orientada que piden los organizadores, recurriremos a la información recabada durante el trabajo de campo. En el primer día de certamen Diosa Centéotl 2015, la participante de Salina Cruz, Marta Catalina Vázquez Arroyo, habló del origen de su pueblo. La leyenda cuenta que en el siglo antepasado llegaron unos misioneros a un pueblo del Istmo de Tehuantepec dedicado a la pesca y a

la recolección de sal. Una mañana, unos pescadores encontraron en la laguna una cruz cubierta de sal solidificada, tal milagro los impactó a tal grado que decidieron nombrar al pueblo como “Cruz de las Salinas”. Por su parte, indicó que, unos historiadores registraron la llegada de Hernán Cortes a la Bahía La Ventosa en 1527, en el cerro El Moro construyó el primer faro para guiar a las embarcaciones al pueblo. Por otro lado, a los originarios de Salina Cruz se les conoce como *xhunco o xhunca*, palabra de origen zapoteco que se utiliza para designar al menor de la familia, dado que fueron el último pueblo en formarse en el Istmo.

“Salina Cruz, puerto pesquero y petrolero, su población cosmopolita lo hace distinto a las demás poblaciones cercanas, como Tehuantepec, Juchitán o Ixtepec. Es un lugar donde se realizan fiestas tradicionales en honor a un santo. Una de ellas es la fiesta de la Virgen del Carmen, patrona de los pesqueros. Parte importante, cultural y tradicional, son las mayordomías, fiestas realizadas por una pareja, comúnmente un matrimonio. Los mayordomos se encargan de realizar y coordinar las actividades de estas fiestas, que suelen desarrollarse en torno a la fecha del santo. Estas fiestas se dividen en baile velorio, día del santo y la lavada de olla. Las principales mayordomías de Salina Cruz son la de San Francisco de Asís, Santa Rosa de Lima, San Diego de Alcalá, la Fiesta Titular del 12 de Mayo, entre otras”.⁵⁸

Por otro lado, durante el segundo día del certamen Diosa Centéotl 2015, la participante de Zacatepec, María Bautista Aquino, habló de la confección de su huipil. Explicó cómo los tacuates cosechan el algodón y lo limpian, hilan el algodón con ayuda del malacate, formando bolas de hilo, para poder colocarlo en el telar de cintura. Allí realizan los tres lienzos que conforman su huipil, unido por dos franjas rojas teñidas con grana cochinilla. Las tacuatas bordan los



⁵⁸ Extracto del discurso de participación de Marta Catalina Vázquez Arroyo del 2015. Alameda de León, Oaxaca de Juárez, Oaxaca.

animalitos, sus nahuales protectores. En el pecho bordan un águila, el nahual más poderoso que existe para los tacuates. Debajo del huipil visten un posaguanco, sostenido por un zoyate teñido con caracola de mar. Los animalitos bordados en la parte inferior del posaguanco es un distintivo de las mujeres que se casaban. Así lo llevaba María porque portaba el huipil con el que se casó su abuela.

En la cabeza, las mujeres usan una jícara que tiene dos usos: cubrirse del sol y beber agua. Van descalzas y llevan un collar de cuentas de coral que simboliza la unión de la familia y unas monedas para recordar a su último cacique, el Tacuate Tapalencho. Cargan un ticoco para llevar las tortillas o recolectar las semillas de la cosecha. “Nosotras las tacuatas tejemos con hilos del alma, así tejemos nuestros huipiles. Estas son vestimentas que hablan. Nos cuenta tantísimas historias: nuestros amores y días de gloria, bordador sobre el hilván de los sueños y esperanzas. Si quieren saber más de mí y quieren conocer mi historia, las traigo aquí en mi huipil, poco a poco las tejí desde que tengo memoria. Así es mi huipil, así es huipil de la mujer tacuata de Santa María Zacatepec”.⁵⁹

Las concursantes tienen cuatro minutos para cada presentación, tomar más tiempo implica una penalización que el Comité toma en cuenta para la decisión final. Todas las condiciones de participación las impone la STyDE. La joven que dé cuenta de un amplio conocimiento de la historia, costumbres, tradiciones, es decir, de la cultura de su pueblo, pero que demuestre que lo vive, lo practica, es decir, que posee un conocimiento práctico de su cultura, es la ganadora. Esto es importante mencionarlo porque el Comité se da cuenta cuando las muchachas sólo memorizan lo que les dicen o preparan con los directores de delegación y maestros, y realmente no saben de lo que están hablando porque no lo han vivido. Por supuesto que es inevitable sentir nervios, que muchas veces ponen en jaque a las concursantes, pero quien está segura de lo que dice, porque lo sabe y lo hace, se desenvuelve con soltura en su presentación.

¿Cómo se eligen a las participantes del certamen? Las concursantes de cada comunidad pueden ser electas mediante un concurso interno realizado exclusivamente para participar en el certamen, como pasa en las Chinas Oaxaqueñas de Doña Genoveva Medina, por ejemplo. Está el caso de Tehuantepec, donde en la Vela Sandunga eligen a la

⁵⁹ Extracto del discurso de participación de María Bautista Aquino, Zacatepec. Jueves 16 de julio del 2015. Alameda de León, Oaxaca de Juárez, Oaxaca

reina de la vela, al tiempo que se gana el derecho de participar en el certamen de Diosa Centéotl. En otras comunidades, las hijas de los mayordomos de determinada fiesta religiosa son las elegidas para concursar en la ciudad. En otros casos, el director elige a la integrante que participará o la joven interesada pide ser la representante. Así tenemos que la forma de elección de las concursantes en las comunidades puede ser por concurso interno, como extensión del reconocimiento en alguna fiesta religiosa o por decisión de la delegación y la señorita interesada. De suerte que no necesariamente la representante de la comunidad pertenece a la delegación, ni llega a bailar en el cerro. Se da el caso de delegaciones que tratan de involucrar, invitando a la concursante de su comunidad a sostener el estandarte durante la presentación en Guelaguetza, como fue el caso de la delegación de Sola de Vega y de Juchitán. Además de presentarse el caso de concursantes que no veremos en el cerro porque sus delegaciones no fueron invitadas.

De entre las formas de selección en los pueblos de la representante de la Diosa *Centéotl* que competirá en el certamen de la ciudad, destaca el caso de Villa de San Pablo Huixtepec, Zimatlán. En la Villa se elige una representante de la Diosa Centéotl que presidirá la fiesta del Lunes del Cerro que se realiza en la comunidad.⁶⁰ Anteriormente, ser Diosa era hacer un servicio en la comunidad, se daba chivo y una comida, es decir, era una costumbre que la familia de la Diosa realizara una fiesta para todo el pueblo en la que le rendían honores a la muchachala. Esta costumbre pervive pero con menor fuerza, debido a los altos costos de la fiesta que tiene que realizar la familia, a que otras festividades, como la



⁶⁰ El domingo previo al Lunes del Cerro, las autoridades, la Diosa ante a la Diosa en su casa, hacen un recorrido por las calles del pueblo, una presentando a la representante de la Diosa. El Lunes, la autoridad va por la Diosa para subir al cerro donde realizarán los festejos y allí se ofrece una comida a todos los asistentes por parte del municipio. Es importante la presencia de la Diosa porque la celebración es un pedimento hacia las buenas cosechas y ella representa la diosa del maíz tierno. La gente baila al final y después la autoridad lleva de vuelta a la representante de la Diosa a su casa. Dámaris Arlín Hernández Herrera y

Expoferia del pueblo, han captado con mayor fuerza la atención de los san pableños, y a la falta de interés de las autoridades.

Sin embargo, con el surgimiento de la delegación para Guelaguetza, desde 2012, sus integrantes han impulsado la realización del concurso para que tengan representante en el certamen de la ciudad, a lo que la Casa de la Cultura del pueblo ha respondido favorablemente, como mediador con la autoridad municipal. Desde entonces, lanzan una convocatoria para elegir a la Diosa del pueblo. En el 2015, cuatro chicas se inscribieron y sólo dos llegaron, resultando ganadora Dámaris Arlín Hernández Herrera. En 2014, el director de la delegación de Huixtepec, Antonio Aquino, buscó a Bibiana Carlos Torres para invitarla a ser la Diosa, pero su familia se negaba porque no contaban con los recursos necesarios para realizar la fiesta que implica ser diosa, pero acordaron que no la realizarían.

Es un proceso que te causa mucha emoción, mucho nervio, mucho compromiso, mucho sacrificio, sobre todo si estás en la escuela. Pero es un sacrificio que vale la pena, porque yo creo que no todas tenemos la posibilidad y la oportunidad de estar aquí arriba, demostrando que puedes y que tal vez no eres la mejor, porque hay que reconocer que hay chicas mucho mejores, pero que, al final de cuenta, el venir a representar a tu comunidad, a tu pueblo, tus raíces, tu origen, vale mucho más que ganar o perder, porque, de una u otra forma, sigo siendo Diosa en San Pablo y sigo teniendo mi compromiso de levantar la cultura en Huixtepec.⁶¹



Dora Rodríguez Baños

La primera Diosa *Centéotl* fue Dora Rodríguez Baños, originaria de Santiago Pinotepa Nacional, quien encantó al público y a los jueces con su carisma y belleza, digna representante de la mujer de La Costa Chica, mujer mestiza de Santiago Pinotepa Nacional. Después de eso, la comunidad ha tenido tres ganadoras más. En el certamen Diosa *Centéotl* 2014, Santiago Pinotepa Nacional fue

profundidad con Dámaris Arlín Hernández Herrera. Viernes, 17 de julio de 2014, Oaxaca, Zócalo. Previo al último día de certamen

representado por Ana Navarro Pérez, quien llamó la atención del público con una presentación rimada, mostrando gran ingenio y creatividad, resultado de la tradición musical de su familia. En esa misma línea, destaca la participación de Evelyn Acosta López en el certamen del 2012, quien representó a Loma Bonita y la tradición musical del sotavento, presentándose con décimas improvisadas al son de su jarana. Ella fue la ganadora de ese año. No se trata de un concurso de talentos, pero ambas concursantes mostraron la tradición musical de su tierra.

Huautla de Jiménez registra el mayor número de ganadoras del certamen: Catalina Peralta Mendoza en 1974, Olimpia Rodríguez Pérez en 1978, Josefina Cuevas Ramírez en 1982, Marisol Figueroa García en 1987 y Magdalena Juárez García en 1996. Juchitán, Santiago Pinotepa Nacional, Santo Domingo Tehuantepec, la Ciudad de Oaxaca y San Miguel Panixtlahuaca han tenido cuatro representantes ganadoras. Son muy interesantes los casos de Santo Domingo Tehuantepec y San Miguel Panixtlahuaca como un comparativo.

Como hemos mencionado, las representantes de Tehuantepec son ganadoras del concurso Reina de la Vela Sandunga (salvo la primera ganadora del pueblo, María Luisa Sabina Villanueva, quien fue preparada exclusivamente para el certamen por pobladores de San Blas Atempa), la mujer que presidirá la Vela y las fiestas titulares del pueblo durante un año. El concurso ha cambiado con el tiempo: anteriormente era por votación a nivel regional, después pasó por invitación y finalmente es por elección en un certamen previo en el que las concursantes, provenientes de los 16 barrios de Tehuantepec, realizan una presentación donde dan un mensaje en zapoteco y abordan temas sobre la historia y tradiciones de Tehuantepec. Es indispensable presentarse con el traje bordado, el traje de fiesta. Heidy Toledo Villalana, Reina de la Vela Sandunga, Diosa *Centéotl* e integrante del grupo *Guiisi* en 2007, fue designada por invitación como Reina y de su propio interés surgió participar en el certamen de la Ciudad de Oaxaca pues, dado que llevaban más de 30 años sin ganar el concurso de Diosa, la Reinas de la Vela y las autoridades dejaron de interesarse en el concurso.

En ese contexto, de poco apoyo e interés por parte de las autoridades y pobladores de su pueblo, Heidy recurrió al soporte familiar para acudir a la ciudad y representar a Tehuantepec: sus padres son hablantes de zapoteco y su hermana mayor participó en el certamen en 2001. Su familia le costeó el viaje a la ciudad, tanto de inscripción como la participación, porque el municipio no le dio apoyo. El director de la Casa de Cultura le dio indicaciones erróneas: le dijo que el primer día hablara de las tradiciones y costumbres del pueblo y que el segundo día sólo desfilaría y mostraría su traje. A contracorriente y con el ánimo decaído, el apoyo e impulso de su madre, así como la preparación que le dio su hermana, fueron los baluartes para que no se dejase vencer por las adversidades en su contra. El primer día participó con la enagua de enredo, el huipil de golpe y el huipil grande, el traje de origen prehispánico, y calzaba huaraches. Al segundo día llegó con su traje bordado, el de gala, pero se vio en un escenario que no tenía presente, pues tenía que explicar su traje y no lo llevaba preparado. Ella nos dice que tomó su jicalpextle, su huipil grande y comenzó a describir todo lo que sabía de su traje. Se sentía en desventaja frente a las demás porque no había preparado algo como ellas, más porque sus compañeras le cuestionaban su maquillaje.

Estamos acostumbradas a ver a la tehuana bien maquillada, bien alhajada, con flequillo. Pero yo no me maquillé, sólo pinte mis labios rojo carmín, como toda tehuana y con mis zapatillas, porque mi traje es de después de la Revolución y ya no usábamos huaraches. Conté que mi bisabuelo, oriundo del barrio de Santa María, me dijo que llegó a ver a su mamá que se pintaba con el polvito del ladrillo, se ponía en la boquita y se hacía sus chapitas.⁶²

Heidy fue electa como Diosa *Centéotl*, participó en las actividades de Guelaguetza, en la “Comida de Delegaciones o de la Hermandad”, fue entrevistada por los medios locales y nacionales, invitada a la Guelaguetza que se realiza en San Antonino Castillo Velasco. Fue la primera Reina de la Vela Sandunga que ganó el certamen de Diosa *Centéotl* para Tehuantepec, y fue la primera representante de la diosa que dio un saludo a los asistentes a la Guelaguetza. A las ganadoras les dan el “cetro” de Diosa *Centéotl*.⁶³ abren el desfile de

⁶² Entrevista semi-estructurada a profundidad con Heidy Toledo, Oaxaca de Juárez, Oax.

⁶³ Mide cerca de un metro con tres mazorcas y sus hojas en metal. El artesano que los diseña graba el nombre de la Diosa electa en cada cetro y ellas lo conservan.

delegaciones y la Guelaguetza en sus dos o cuatro ediciones, según los años, mientras suena el Himno a la Diosa *Centéotl*.⁶⁴ Antes de Heidy, la representante de la Diosa sólo caminaba alrededor del escenario central, cargando su cetro y saludando a la gente, para tomar su lugar al lado del Gobernador del Estado, presidentes municipales, acompañantes e invitados especiales.⁶⁵ Heidy tomó la palabra, pidió un micrófono y dio un mensaje de bienvenida a



Ganadoras de Tehuantepec. Foto Lalo Guendulain.

las delegaciones y a los turistas. Con total espontaneidad, Heidy trasgredió la imagen accesoria de la representante de la Diosa *Centéotl* y retomó el papel de la mujer que preside la “fiesta”, una fiesta que hace cientos de años se hacía en su honor. Pese a que estos actos se dan en un contexto comercial dirigido al espectáculo, donde el elemento de la representatividad de la Diosa es un accesorio que sirve a los fines turísticos y políticos de los organizadores, nos parece relevante la forma en que las mujeres se han colocado frente a la representatividad. El acto de Heidy no fue un gesto menor, la experiencia que tuvo durante la Guelaguetza fue un parteaguas en la presentación de las futuras representantes de la Diosa *Centéotl*. Posterior a la Guelaguetza, Heidy se involucró, de forma indirecta, en la preparación de las representantes de su pueblo en el certamen, obteniendo el triunfo en los años 2011, con Zayra Hernández, y en 2014 con Jacquelin González Sarabia.

⁶⁴ De la autoría de Gabino García Aranda.

⁶⁵ Anteriormente, se invitaban a embajadores, gobernantes de otros estados, al Presidente de la República y a su esposa, a personalidades de la cultura. Desde hace 10 años, aproximadamente, el Secretario de Turismo decidió invitar a personas de la farándula mexicana, conductores, actores y actrices de las dos televisoras de nuestro país, a fin de promocionar la fiesta.

En otro contexto totalmente diferente, San Miguel Panixtlahuaca ha tenido cuatro ganadoras, dos de ellas de forma consecutiva y durante los primeros años de su participación en el certamen: Angélica Mendoza Sánchez en 1995 y Julia Soriano Román en 1996, posteriormente ganaron Enriqueta Mendoza Mendoza e Isaura de los Santo Mendoza en 2000 y 2006. Curiosamente, Panixtlahuaca es de las pocas comunidades que tienen representante y ganadoras del certamen pero nunca han sido evaluados positivamente para subir a Guelaguetza. El maestro José Porfirio Ramírez, investigador y promotor de la cultura zapoteca de la Sierra Sur y de la cultura de los chatinos, organizó la delegación de Panixtlahuaca durante su estadía laboral en el pueblo, acompañando y preparando a las muchachas que participaron en el certamen, con excelente resultado. Volveremos a mencionar su nombre y a referirnos a su trabajo más adelante pues, actualmente, funge como el director de la delegación de Villa Sola de Vega, su tierra natal, donde curiosamente ha mantenido constante la participación en Guelaguetza pero no ha podido darle a su tierra una representante de la Diosa *Centéotl*.

Sin duda, el certamen Diosa *Centéotl* genera muchas críticas e inconformismos por parte de las personas que apoyan a las candidatas que no son ganadoras, pero no ha llegado a los niveles de enfrentamiento del concurso “Señorita Oaxaca”. Observamos la edición 2014 del certamen⁶⁶ y nos dimos cuenta que hay una convivencia tensa, un tanto consecuente por la cercanía, pues las concursantes se hospedan en el mismo hotel,⁶⁷ cada una puede ir con un acompañante con el que se hospede, normalmente un familiar. Realmente es un ambiente tenso, todos están atentos de los otros, de lo que hacen y cómo lo hacen. Las muchachas se reúnen en la comida, pero poco platican.

Me fue evidente que este certamen también es un medio de enfrentamiento entre los poblados participantes. Pues muchas señoritas van muy presionadas, con la exigencia de sus maestros o presidentes municipales de ganar el certamen. Aunado a ello, hay participantes que se presentan en el certamen como si fuera un “concurso de popularidad”, lo cual hace evidente la preparación temática más no la vivencia de su conocimiento sobre

⁶⁶ Acompañamos los dos días en el hotel a la representante de Villa de San Pablo Huixtepec, Zimatlán, Bibiana Corres, quien platicó de la mayordomía en honor al señor del Jacal, 50 días después de la Semana Santa, y a Mónica López de San Sebastián Tutla, quien presentó las tradiciones en torno a San Sebastián Mártir.

⁶⁷ En el 2014 el hospedaje fue en el Marqués del Valle, que se ubica en el Zócalo de la Ciudad.

la cultura de su comunidad. También pudimos observar que algunas concursantes son mujeres comprometidas con sus poblados y ven en el certamen un escenario de representación para poner en alto a su comunidad. Estas señoritas son las más relajadas durante el certamen, tratan de entablar conversación con otras concursantes y se mantienen muy concentradas durante las participaciones.

Sin duda, este certamen también es un espacio de interacción social conflictivo, pues pone en disputa intereses diversos de las comunidades y particulares de las concursantes, moldeados bajo los mecanismos de participación, como verdaderos límites selectivos a la cultura del oaxaqueño que se quiere mostrar en la ciudad durante la Guelaguetza. Al comenzar el certamen, se realiza un sorteo para decidir el orden de las presentaciones. En el público, las porras de los acompañantes de las concursantes también son indicativos de los intereses y expectativas de múltiples actores: los integrantes de las comunidades, los familiares de las concursantes y los gobernantes que en ocasiones se presentan. Algunas porras son estruendosas para las concursantes, principalmente para las de los Valles y las del Istmo, en contrapartida está ausente el apoyo estruendoso para las concursantes de la Sierra Norte, Mixteca y Tuxtepec.

El interés etnográfico que podría tener este certamen se configura en la medida en que presenta parte de la diversidad cultural tradicional de los pueblos de Oaxaca a través de la presencia y la voz de la mujer. Sin embargo, es un parte de dicha diversidad que ha pasado por el filtro de la selección que estructura la Guelaguetza para la participación de las comunidades del Estado. Es un criterio de distinción el porte de las mujeres del Istmo (Tehuantepec, Juchitán, El Espinal, Salina Cruz, Unión Hidalgo, Ciudad Ixtepec), la sencillez de las mujeres zapotecas y mixes de la Sierra Norte, la tranquilidad de las mujeres de la Cañada y el carisma de las mujeres de la Mixteca alta y baja, la picardía de las mujeres de la Costa, la seguridad de las mujeres de los Valles. Todo esto se puede observar en la forma en la que se presentan, lo que platican, el saludo en su dialecto o no, los trajes y sus accesorios. Todas las concursantes se preparan para presentar “lo mejor” de sus comunidad a través de su voz y su cuerpo, muchachas con mucho conocimiento y vivencia de sus costumbres y tradiciones, apoyadas o no por la autoridad local, pero, sin duda, cobijadas por sus familias y directores de delegación. Todo esto hace del certamen Diosa

Centéotl, sociológicamente, un verdadero documento social, a manera de introducción a la diversidad de las tradiciones de los pueblos de Oaxaca en la voz de sus mujeres, en el marco de limitantes ideológicas y mercantiles del turismo, la política y el espectáculo.

2.2.4 El significado tradicional del término “Guelaguetza” y su tergiversación ideológica.

En 1959 la celebración recibe el nombre de “Guelaguetza”, esto lo podemos afirmar porque en ese año los principales diarios del estado nombran de esa forma la “fiesta”. Los motivos que explican el uso del término son variados: algunos dicen que fue invención de una periodista, quien hizo uso del término de forma azarosa; otros se lo adjudican a la explicación que dio la Secretaria de Turismo local que explicaba porqué los participantes de cada región reparten productos al público al finalizar su acto.

Evidentemente, estas aparentes explicaciones no nos permiten reflexionar a cabalidad sobre los motivos por los que la celebración cambia de nombre: ya no bastaban los Lunes del Cerro, era necesario generar una “fiesta” con identidad propia, sin quebrantar sus lazos de continuidad tradicional, pero dirigida al espectáculo, tomada por los organizadores para tratar de caracterizar el evento. Entonces ¿a qué se refiere el término Guelaguetza?

Guelaguetza es una palabra de origen zapoteco que quiere decir “Dar para poder esperar, a su debido tiempo, la reciprocidad de quien procede”,⁶⁸ es decir, dar esperando recibir algo a cambio. Este término implica un compromiso entre dos partes que intercambian sus bienes o dones. Es una práctica propia de los pueblos indígenas en Oaxaca, principalmente de los zapotecos pero no exclusivo de ellos, manifiesta la ayuda mutua que marca los lazos de reciprocidad entre personas en el contexto de una festividad, incluso de *ritualidad piacular*, es decir, en festividades en torno a la muerte.⁶⁹

Cuando se realiza una boda, un bautizo, un casamiento, un cumpleaños, un funeral, un rosario, incluso en mayordomías y en las fiestas titulares, los invitados llevan tortillas,

⁶⁸ Jesús Quijano, *Op. cit.* p. 141

⁶⁹ Véase, Emilie Durkheim, *Las formas elementales de la vida religiosa*, Colofón, México, 2000.

pan, mole, gallinas, pollos o guajolotes, puercos, cervezas, mezcal, entre otros regalos para apoyar en la realización de la fiesta. Todos los regalos o dones se registran: los anfitriones tienen a la mano su libro de dones donde registran el regalo y la cantidad, para que, dado el momento, ellos devuelvan la ayuda exacta a sus invitados.

Es un sistema normado tan internalizado y arraigado que, si un invitado llegara con las manos vacías o con una cantidad que no corresponde a la del don que devuelve, es fuertemente estigmatizado durante la fiesta o celebración, al grado que muchos lo piensan y prefieren no asistir, lo cual no exime el disgusto de los anfitriones y los demás invitados. Se da el caso que, si un invitado no tiene los recursos para devolver el don que le obsequiaron en su momento, habla previamente con los anfitriones y ofrece sus servicios para preparar tortillas, el mole, ayudar en la limpieza, prestar sus sillas y otras formas en las que el invitado puede cooperar en la fiesta según sus posibilidades.⁷⁰

La práctica de la guelaguetzta en las comunidades de los Valles Centrales constituye un sistema de ayuda mutua, de cooperación o servicio entre los miembros de una comunidad, una forma de reafirmar los lazos comunales que los unen. Esta práctica refiere a la noción de “don” tal como Marcel Mauss la entendía, en su trabajo *Ensayo sobre el don*: “El don obliga, al que lo recibe, devolverlo” (1925), pero nunca visto como una carga, sino como el gusto de quien es parte de una comunidad y practica la vida comunal.

El gusto que caracteriza las prácticas de ayuda mutua en contextos festivos distingue la práctica de la guelaguetzta con el *tequio*. El *tequio* es un trabajo comunal de carácter obligatorio que los habitantes de una comunidad tienen que realizar cuando lo

⁷⁰ En zapoteco del Valle y de la Sierra, se le llama guelaguetzta, mientras que en zapoteco del Istmo se le llama *Gurendaracanee*, la ayuda mutua y desinteresada que se practica para construir una casa o para cooperar en una fiesta. Dentro de este sistema de reciprocidad se distingue entre *Guna*, la dádiva en especie en ocasión de alguna celebración, y el *Xendxaa*, la cooperación o apoyo en dinero. Hablando del zapoteco del Istmo, es importante señalar no confundir la Guelaguetzta con el *Guendaliza'a*. No son sinónimos ni mucho menos. El Guendaliza'a, que significa hermandad, es una fiesta que se lleva a cabo, a mediados del mes de marzo, a las orillas del río Tehuantepec en Santo Domingo Tehuantepec para conmemorar la Rebelión de Tehuantepec de 1660, que buscaba la independencia de la nación zapoteca frente al yugo español. Comenzó a celebrarse en 1998 y desde hace 17 años se invita a diversas delegaciones a que presenten sus danzas y música. También invitan a grupos de otros estados de la república y a algunas naciones centroamericanas. Véase <http://www.jornada.unam.mx/2015/03/26/espectaculos/a08n1esp>.

soliciten las autoridades (la asamblea o el presidente municipal), quienes lo consideran oportuno y necesario para la comunidad. El trabajo del *tequio* implica desde limpiar el río, el camino, reforestar hasta construir una escuela entre otras actividades, cuyo fin es el bien de la comunidad. Normalmente es el jefe de familia, el padre, quien realiza el tequio en representación de su familia pero, si no pudiera, lo suplantán sus hijos, hermanos o primos. Si no hay forma en que participe, algunas comunidades han flexibilizado el modelo, ya que en antaño no participar en el tequio era sinónimo de no querer formar parte de la comunidad, y han creado un sistema de cuotas.⁷¹

La práctica de la *guelaguetza* es un sistema de intercambio en contextos festivos en el que se simbolizan las relaciones de comunidad: adquieren otro significado que trasciende el de los objetos que se dan, pues el acto simbólico es la articulación del hombre con la comunidad y con la trascendencia, para *hacer presente una ausencia* que no es carencia de recursos, sino fuerza y necesidad ontológica, existencial y social de vida para participar de un orden fraterno, articulador de sentido que refuerza los lazos entre los hombres y el mundo, cuyo resultado, más allá de generar cohesión social o pertenencia a grupos, genera contextos de confianza.

Como vemos, el nombre que tomó la celebración en la ciudad, a partir de 1959, posee un significado profundo. Tal significado fue acotado para fines del espectáculo, es decir, se tomó el nombre de una práctica festiva de las comunidades zapotecas para tratar de dar un mayor significado al espectáculo en la ciudad, por medio de la cual se convocaría a las demás comunidades del estado. El uso de la palabra *guelaguetza* para referirse a la celebración que se realizaría cada año, el segundo y tercer lunes del mes de julio, posteriores a la celebración de la Virgen del Carmen (16 de julio) y a la ceremonia de conmemoración de la muerte de Benito Juárez (18 de julio), no es fortuito en ningún sentido: está orientado en pos de la eficacia de la tradición inventada para su aceptación en las comunidades que participan.

Esto era necesario pues, después de que la *Guelaguetza* se vinculó con los Lunes del Cerro, requería de una identidad propia y de la ampliación de sus alcances, pues, como

⁷¹ Estas recientes modificaciones en algunos pueblos han sido resultado de la migración. Los migrantes que salen de sus poblados envían dinero para pagar el tequio que no pueden realizar, esto como una manifestación de sus intenciones por seguir formando parte activa de la comunidad.

veremos a continuación, en este periodo inicial, posterior al “Homenaje racial”, no fueron las comunidades las que participaron con sus expresiones festivas, sino grupos de danza y estudiantes de diversas escuelas de la capital.

CAPÍTULO 3. La organización de la Guelaguetza hacia su consolidación como espectáculo turístico

El objetivo central de este breve apartado es describir y analizar la formación de la Guelaguetza como espectáculo para el turismo a partir de la estructura organizativa que consolidaron los organizadores involucrados. Haremos un breve pero significativo recorrido histórico desde sus inicios hasta la actualidad en el que destacaremos los principales cambios en la organización y en la participación de los actores involucrados, pues no todas las comunidades tienen el interés ni todas las comunidades cumplen con los parámetros de representación que la organización ha generado para resguardar la forma del espectáculo lo cual da forma. Sin embargo, los mecanismos de participación, la organización y los objetivos de la Guelaguetza no han sido los mismos de hoy en día, lo cual genera diversos intereses y vínculos de los actores con la celebración en la ciudad.

3.1 Principales cambios en la Guelaguetza en el periodo 1932-2014.

En este breve apartado trazaremos los periodos de tiempo más importantes en la historia de la Guelaguetza y señalaremos los elementos característicos que la moldearon. Para ello, recurriremos al valioso trabajo de Jesús Lizama Quijano, quien hizo un seguimiento puntual de la información hemerográfica local, a la cual añadiremos elementos importantes que encontramos a lo largo de nuestra investigación, a fin de tener un panorama extenso del desarrollo del complejo festivo que constituye la Guelaguetza.

Prácticamente, después de la celebración del “Homenaje racial” hasta 1945, las comunidades no fueron invitadas para participar en las actividades en la ciudad; son las escuelas públicas y los grupos de danza quienes toman a su cargo la representación de las “danzas autóctonas” y de danzas creadas para su presentación en las fiestas de los Lunes del Cerro.¹ A partir de 1945, se introduce una modificación en la tendencia de representación de las danzas, realizada por los danzantes de la Danza de la Pluma: ese año fueron danzantes de Zaachila quienes subieron al cerro a ejecutar su danza, en 1947 son danzantes de Teotitlán del

¹ Ejemplo de ello es la *Danza India*, creada por Teresa Luna Vargas y Enrique L. Caballero.

Valle el primer lunes y de Cuilapan de Guerrero en la octava, lo cual se repitió en 1949 y en 1950 sólo el grupo de Cuilapan.

En este periodo, comenzaron a surgir críticas a la presentación de las danzas, sobre su originalidad y lo autóctono, más aún cuando en 1950 participan grupos de Veracruz y Michoacán con sus danzas ¿es una “fiesta” de los oaxaqueños para los oaxaqueños? ¿Qué oaxaqueños participan? ¿Quiénes son autóctonos y quienes no? Estas discusiones sobre la distinción que introduce la construcción de la identidad, en un contexto nacional que pugnaba por la homogenización mestiza de la misma, tiene en Oaxaca una impronta en torno a la identidad regional. Y no en sólo de la década de 1950 pues, ya en la realización del “Homenaje racial”, los representantes de la región de Tuxtepec causaron muchas críticas al presentarse con atuendo de “jarochos” (este tema lo trataremos a profundidad en el apartado sobre la Delegación de Loma Bonita), lo cual pone en evidencia los límites con los que se pretendían caracterizar “lo oaxaqueño”, tan inciertos como el contenido mismo. Así tenemos que entre 1945 y 1950, “la autenticidad” de las fiestas de los Lunes del Cerro estaría respaldada por la Danza de la Pluma.

En 1951 surge el Comité Pro Fiestas Tradicionales de Oaxaca, promovido por las autoridades municipales, por miembros de la alta sociedad oaxaqueña, quienes se propusieron incrementar la participación de las delegaciones que representan diversas comunidades a lo largo del estado. Así es como llegan Macuixochilt, Teotitlán del Valle y Zaachila (con la Danza de los Zancudos) el primer lunes y Ejutla de Crespo, Yalalag, Cuicatlán y una nutrida representación del Istmo de Tehuantepec con Salina Cruz, Tehuantepec, Juchitán, Ixtaltepec, Espinal y Matías Romero, en la octava. Ese año es de cambios importantes: se suprime la participación de las escuelas y grupos de danza, la octava se realiza por primera vez en la mañana (anteriormente era por la tarde) y se pone especial atención en la autenticidad del vestuario de la Danza de la Pluma. Por lo que, de 1954 a 1957 y luego en 1959, 1962 y, aparentemente, hasta 1970 los colegios de la ciudad ejecutarían dicha danza.

A partir de 1951 se abre el camino para que las comunidades formen sus delegaciones y participen en las festividades de los Lunes del Cerro. No obstante, eso afecta de forma negativa

a los danzantes de la pluma. El año de 1954 es crucial: cuando el grupo de la comunidad de San Jerónimo Tlacoahuaya sube al cerro a ejecutar la Danza de la Pluma tal como es en su comunidad, con música escrita por Don Rumualdo Blas en 1904, con motivo de la participación en el cerro, y son fuertemente criticados en los diarios por su falta de “originalidad”. ¿Por qué la Danza de la Pluma de San Jerónimo Tlacoahuaya no era original? ¿Cuál era la danza “original” a la que faltaron los danzantes de San Jerónimo Tlacoahuaya?

Nos parece importante mencionarlo porque es un ejemplo de la radicalidad con la que era calificado “lo auténtico” por los expertos, es decir, por los organizadores del evento quienes habían generado un marco de representación adecuado a su espectáculo. Tlacoahuaya no es un caso aislado, pues se aplicará la misma severidad a otras formas rituales. Pero antes de continuar con la historia, queremos hacer unas breves puntualizaciones decisivas para el análisis de la historia de la Guelaguetza. Con anterioridad, hemos abordado el nombramiento del evento como Guelaguetza en 1959, sólo lo recordamos para pasar a otro elemento importante.

En 1958 se presenta por primera vez la danza de Flor de Piña, ejecutada por la delegación de San Juan Bautista Tuxtepec. Este es un acontecimiento de suma importancia pues nos permite reflexionar sobre la relación entre tradiciones y el impacto que tienen las tradiciones inventadas como la Guelaguetza en las comunidades que desean participar en ella. Mencionamos que la “delegación racial” de Tuxtepec que participó en 1932 fue muy criticada bajo los parámetros y fronteras que trataba de marcar la definición de una identidad regional (recordamos que esta es la región del estado que colinda con Veracruz), al presentar un “Fandango Jarocho”. A raíz de ello, en 1957, las autoridades de San Juan Bautista, el municipio más urbanizado de la Cuenca de Papaloapan, por mandato del gobernador Alfonso Pérez Gasga, crean la danza de Flor de Piña, a cargo de la maestra Paulina Solís Ocampo, con música mazateca, para ser presentada en los Lunes del Cerro. En cuanto al vestuario, toman los trajes de las diferentes comunidades que conforman la región: Ojitlán, Jalapa de Díaz, Valle Nacional, Ixcatlán, Usila y la piña de Loma Bonita para preparar a las mujeres de San Juan Bautista Tuxtepec.

Este es el mayor ejemplo de “mixtificación” de los elementos étnicos y folclóricos de una región, concentrado en una danza que fue creada con el objetivo de presentarse en Guelaguetza. No obstante, la riqueza de los elementos que combina la ha colocado como una de las danzas más atractivas del evento, por la belleza de sus trajes, el dinamismo de sus movimientos dancísticos, cuyas mujeres bailan en círculos en torno a la piña y en líneas mostrando sus hermosos trajes que han comprado a las artesanas de las diferentes comunidades, y su música que se ha convertido en un referente de la Guelaguetza. Así tenemos un ejemplo de la relación que se establece entre las diferentes tradiciones y la imposición de motivos e interés que genera en las tradiciones locales la invención de tradiciones como la Guelaguetza.

En el periodo de 1951-1961, se consolida la participación de las comunidades de las 8 regiones del Estado, alternando con los estudiantes capitalinos que ejecutaban la Danza de la Pluma. La Guelaguetza estaba tomando forma y, por lo tanto, era mayor la afluencia tanto de danzantes y músicos (a partir de 1947 la Banda de Música Municipal deja de participar en los Lunes del Cerro y su lugar es tomado por la Banda de Música del Estado, sin embargo, en 1955 la delegación de la comunidad de Yalalag, de la Sierra Norte, llegó al cerro con la banda de música de su comunidad, con lo que se apertura la participación a los músicos locales que alternaría con la Banda de Música del Estado y, posteriormente, con la Banda de Música de la Policía), como de turistas que llegaban a la ciudad a “deslumbrarse con las danzas autóctonas del oaxaqueño”.

3.1.1 La construcción del *Auditorio Guelaguetza*.

En 1962, la Asociación Folclórica Oaxaqueña presenta una iniciativa, dirigida al Presidente de la República, Adolfo López Mateos, para la construcción de un estadio para albergar las actividades de la Guelaguetza, y proponen se llame “Rotonda de las Azucenas”, haciendo alusión al nombre que se le daba al teatro al aire libre en el Cerro del Fortín. Esta petición vuelve a ser lanzada en 1964 y en 1966 comienzan los trabajos para construir la gradas donde se ubicarían los espectadores en el Cerro del Fortín. Estos trabajos aumentaron la capacidad de

espectadores a 10 mil, pero aun así, el gobierno municipal, en calidad de organizador, consideraba que era necesario incrementarse.

Además, participantes y espectadores locales, así como gente de la clase alta de la ciudad, comenzaron a quejarse de las malas condiciones del cerro, principalmente la infraestructura en torno al escenario principal. Así, comienza otro periodo de adecuaciones del espacio donde se realiza la actividad central de la Guelaguetza, misma que en el 1974 tiene que efectuarse en una unidad deportiva. Para ese mismo año, en el mes de noviembre, fue inaugurado el Auditorio Guelaguetza, con capacidad para 11 250 espectadores: dividido en 4 secciones (A, B, C y D), asientos de cemento, que forman un poco más de una media luna alrededor del escenario circular central, con una fosa para camarógrafos y fotógrafos. Es en 1975 cuando la Guelaguetza estrena su propio auditorio.

Adelantándonos un poco en los años, con la intención de marcar una continuidad en la micro historia del espacio donde se lleva a cabo la Guelaguetza, en 2010, con una inversión de 60 millones de pesos, se construyó la velaría que serviría de techo para el Auditorio Guelaguetza, con lo que se busca consolidarlo como un escenario de todo tipo de eventos artísticos (principalmente conciertos) hacer más cómoda la estancia al artista y al espectador, pues cubre del sol y de la lluvia. Desafortunadamente, la estructura se la llevó el viento y sólo quedó la parte central. Finalmente, cabe mencionar que de las adecuaciones recientes al Auditorio, en este año (2015) se están realizando trabajos para reemplazar los asientos de piedra por unos de plástico, con la misma tendencia de comodidad para el espectador con un costo de 65 millones de pesos.

3.1.2 El mercado turístico-cultural en torno a la Guelaguetza y los *Mass Media*

En torno a la Guelaguetza se generaron una serie de actividades deportivas, culturales, artísticas y gastronómicas. Algunas de las más importantes son la representación de la *Leyenda de la Princesa Donají*, que se presentó por primera vez en 1971²; el *Bani Stui Gulal*, creado en

² Es el espectáculo dancístico, cercano al teatro prehispánico, dirigido por Fernando Rosales García y Víctor Vásquez Labastida, donde se narra el sacrificio de Donají, princesa zapoteca hija de la unión matrimonial entre Cosijoeza y Coyolicatzin, hija del rey mexica Ahuizotl. La princesa decide irse a Monte Alban con el

1969; en 1997 se realiza por primera vez la Feria del Mezcal. Por lo tanto, se ha generado un mercado amplio de productos gastronómicos y artesanales, así como de actividades diversas con el fin de que el turista tenga una amplia oferta para gastar su dinero. Pero, a su vez, estas actividades también se han prestado para una suerte de diferenciación de clase de los pobladores de la ciudad que acuden a ellas. Las diferencias se muestran entre las ferias dentro de la ciudad y las que se realizan en poblados aledaños, a las que nos referiremos más adelante.

En cuanto a los medios de comunicación que realizan la cobertura de la Guelaguetza, el periódico *El Mercurio* sigue siendo el medio informativo central hasta 1937, después por *El Imparcial*. En 1977 la Guelaguetza fue transmitida por primera vez en la televisión local y en 1999 comienza su transmisión por internet, en el canal de Prodigy. En la actualidad, más de 100 medios escritos y digitales de diferentes partes del mundo arriban a la ciudad para hacer la cobertura de la Guelaguetza. Es curiosa la cantidad creciente de medios que cubren el evento en detrimento de la información que se genera. Lo que nos dimos cuenta durante el trabajo de campo es que muchos medios utilizan las acreditaciones que otorga Comunicación Social del Gobierno del Estado como oportunidad para entrar a un evento costoso de forma gratuita. Es la Televisión de Oaxaca, actualmente CORTV, quienes hacen la cobertura de las presentaciones en las cuatro ediciones de la Guelaguetza cada año, pero la calidad de su transmisión deja mucho que desear.

Por otro lado, han surgido varios medios digitales independientes locales para transmitir el evento, pero la gran mayoría se genera bajo el mismo objetivo con el que acuden los medios externos: entrar gratis a la Guelaguetza. De todos ellos, *Vive Oaxaca* se destaca porque no sólo cubren todas las actividades de la Guelaguetza, también genera información valiosa sobre los poblados que presentan sus danzas a través de *Cobertura Guelaguetza*. La página de este grupo de jóvenes, liderado por Antonio Aquino y Daniel Garo, es el referente electrónico más importante de la Guelaguetza, rebasa por mucho la información que comparte la propia STyDE.

rey mixteco Dzahuindana, para aminorar el descontento de los mixtecos contra los zapotecos, debido a la alianza de los últimos con los mexicas. Sin embargo, los zapotecos atacan Monte Alban y la princesa es sacrificada a orillas del Río Atoyac, donde le cortan la cabeza. La leyenda cuenta que, tiempo después, brotó un lirio a orillas del río y cuando lo desenterraron, vieron que provenía del oído de la cabeza de la princesa. Esa imagen fue tomada por el Municipio de Oaxaca de Juárez, como signo de patriotismo.

Durante la década de 1990, la Guelaguetza sigue expandiendo su difusión y atrayendo al turismo, prueba de ello es la representación de la Guelaguetza en el Festival Cervantino en 2001. Sin embargo, al mismo tiempo, seguían las controversias sobre la representación de las comunidades, ahora centrándose en el origen de los ejecutantes. Muchas críticas fueron lanzadas hacia delegaciones que no incluían a los indígenas en sus grupos, sino a los hijos de caciques o pertenecientes a las clases acomodadas y políticamente influyentes de las regiones. Ejemplo de ello es el caso de la delegación de San Juan Bautista Tuxtepec, quienes no incluyen en sus miembros mujeres provenientes de las diversas comunidades que conforman la región, sólo sus vestidos que son portados por las habitantes de San Juan Bautista e incluso por otras personalidades que invitan o incluyen por presiones políticas en su cuadro: en 2001, la hija del gobernador del estado, José Murat, bailó con Tuxtepec, mientras que, años antes en la misma delegación, la actriz Verónica Castro bailó en la Guelaguetza de 1990.

3.1.3. El Movimiento Magisterial y el surgimiento de la “Guelaguetza Popular” en 2006.

A partir del 2000, la Guelaguetza se ha visto inmersa en conflictos políticos que acontecen en la Ciudad de Oaxaca, conflictos que han impactado de alguna forma la realización de la Guelaguetza, obstaculizándola o exigiendo que se custodie con mayor fuerza. En esto, es central la movilización social en el mes de mayo de 2006 como respuesta a los actos violentos orquestados por el gobierno de Ulises Ruíz contra los profesores de la Sección 22 del SNTE, quienes fueron desalojados violentamente del plantón de protesta en el Zócalo de la Ciudad, cuya consecuencia organizativa fue la conformación de la Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca.

Ese año no se celebró la Guelaguetza por varios motivos consecuentes: dada la tensión social y los hechos violentos que desencadenaron en enfrentamientos entre la policía federal y municipal contra los profesores y personas de la sociedad oaxaqueña (de todos los estratos sociales) que apoyaban la defensa, no se vendieron los boletos para la Guelaguetza. Es entonces cuando nace la “Guelaguetza Popular”, organizada por los profesores, quienes invitaron a algunas comunidades a participar pero en su gran mayoría fueron grupos de

profesores y estudiantes organizados quienes presentaron los bailes. Los danzantes de ese Guelaguetza quisieron tomar el Auditorio Guelaguetza para realizar sus representaciones, organizaron una calenda para subir al cerro pero en las faldas del Fortín ya los esperaban granaderos que los disiparon de sus intenciones usando gases lacrimógenos y golpes, mientras ellos se defendían con piedras.

Finalmente, la Guelaguetza Popular se realizó en la Plaza de la Danza, a un costado de la Iglesia de la Soledad, frente al Instituto de Bellas Artes y al Palacio Municipal de Oaxaca de Juárez. Desde entonces, el magisterio ha realizado su Guelaguetza Popular, tratando de invitar a algunas delegaciones que no fueron aceptadas para participar en Guelaguetza, pero en su mayoría siguen siendo los propios profesores y grupos de danza folclórica principalmente de la Ciudad de Oaxaca.³ Esta Guelaguetza se realiza solamente el segundo lunes de Julio, no cuenta con su octava, es decir, la realización de la fiesta ocho días después del primer día de fiesta (pero sí realiza convite), en las instalaciones del Instituto Tecnológico de Oaxaca.

Al año siguiente, en 2007, se produce uno de los cambios más significativos de la Guelaguetza como espectáculo turístico y como contexto condicionante de las formas de apropiación de la misma: el primer lunes de Guelaguetza y su octava se realizan tanto en la mañana como en la tarde, es decir, de dos ediciones de Guelaguetza (en la mañana del primer lunes y su octava), se pasa a cuatro ediciones. Son dos los motivos: el primero de ellos es muy evidente, una mayor recaudación de dinero. La pérdida de ingresos el año anterior fue significativa,⁴ por lo que se necesitaba recaudar más y esto se aseguró realizando las cuatro

³ Evidentemente, esta Guelaguetza no maneja ningún criterio de representación, mismo que en la Guelaguetza “oficial” o “la del Estado”, tal como la nombran los profesores para distinguirse, procura el Comité de Autenticidad.

⁴ De 2007 a 2010, los boletos para la sección A y B tuvieron un costo de \$400. En 2011, el dinero recaudado por la Guelaguetza fue de 191 millones de pesos, para 2012 se obtienen 222 millones de pesos, 270 millones de pesos en el 2013. Esto se debe no sólo a la afluencia de turistas, pues se mantiene una constante en la ocupación hotelera de un 70% en los tres años, sino por el incremento en el costo de los boletos. En 2012: sección A \$700, sección B \$500 (con un incremento de \$100 pesos dependiendo el lugar donde se adquirían), mientras que la sección C y D se han mantenido gratuitas para los oaxaqueños. En 2013: sección A \$1050 y la sección B \$700. En 2014, sección A \$1050, sección B \$850. Los boletos se pueden comprar con dos meses de anticipación por el sistema de Ticket Master, empresa privada que controla el mercado de espectáculos. En las vísperas de la Guelaguetza se pueden adquirir en las ventanillas del Auditorio y en la Secretaría de Turismo y Economía del Estado. El argumento que da la STyE sobre el aumento de los precios del boletaje es que pretenden que la Guelaguetza no le cueste al Gobierno del Estado y se autosustente con la venta de boletos. Es decir, que la paguen los turistas y no los oaxaqueños, pero no han mostrado el estado de este proceso ni

ediciones, modificación que aún se conserva. Para cada una de ellas se tiene que pagar un boleto, por lo que, si uno quiere ver las cuatro ediciones tiene que comprar cuatro boletos. Lo que hace que valga la pena el gasto es que no son las mismas delegaciones ni las mismas danzas las que se presentan en las cuatro ediciones, salvo dos: la Danza de la Pluma y Flor de Piña.

Al mismo tiempo, nos comentó la maestra María Antonieta Casas Florian, integrante del Comité de Autenticidad, que cada vez eran más las comunidades que tenían interés por participar en Guelaguetza, organizaban su delegación y metían su solicitud de evaluación (los mecanismos de participación los abordaremos detenidamente a continuación), por lo tanto, eran muchas las comunidades que se quedaban sin participar. Al realizarse cuatro ediciones de Guelaguetza, y en esto concuerdan los danzantes y directores de delegación entrevistado con la maestra María Antonieta, el escenario y las posibilidades de participación se incrementaron, lo cual fue muy aplaudido por los participantes al mismo tiempo que todos los interesados formulaban la misma pregunta: ¿a dónde va ese dinero?

3.2. La organización oficial de la Guelaguetza actual.

En la actualidad, la Guelaguetza tiene una organización centralizada precedida por la Secretaría de Turismo y Economía del Estado de Oaxaca, que se centra en el trabajo con la delegaciones: organiza todo lo concerniente a las cuatro ediciones de la Guelaguetza, el desfile de delegaciones que se realiza el sábado previo al primer lunes de fiesta y al lunes de la octava,⁵ así como los ensayos el domingo previo, los convites que, durante los viernes y sábados de julio previos al primer desfile de delegaciones, se efectúan en las calles centrales del primer cuadro de la ciudad con delegaciones de la región de Valles Centrales, salvo las comunidades de Danza de la Pluma (Chinas Oaxaqueñas de Genoveva Medina y Casilda Flores, Tlacolula de Matamoros, Ejutla de Crespo, San Antonino Castillo Velasco, San

indicios de una efectiva aplicación. Esta información la encontramos en las Guías de Medios 2012, 2013 y 2014 que año con año la Coordinación General de Comunicación Social del Gobierno del Estado de Oaxaca otorga a los diversos medios de comunicación que hacen la cobertura de la Guelaguetza.

⁵ A cada delegación se le asigna “guías”, que son voluntarios, normalmente trabajadores de la STyE, que acompañan y organizan a las delegaciones durante los días de actividades. Al mismo tiempo, son ellos quienes reportan a los organizadores el comportamiento de los participantes.

Sebastián Tutla) para invitar a la gente a la “fiesta” con sus danzas, con mezcal, con tepache y con cuetes.

La STyE suministra los viáticos a las delegaciones participantes, que constan de transporte de la comunidad a la ciudad y de regreso, alimentación y hospedaje. Las delegaciones llegan a la ciudad el viernes o sábado, para estar presentes en el desfile de delegaciones y en el ensayo general del domingo. Regresan a sus comunidades el martes o, a más tardar, el miércoles. Las delegaciones de los Valles Centrales que, por su obvia cercanía no requieren de servicio de hospedaje, cuentan con un sistema de transporte más activo que los recoge y regresa a sus comunidades en cada actividad.⁶ Sobre la alimentación, resalta que, además de cubrir las comidas durante la estancia, se organiza la “Comida de la Hermandad” donde se reúnen las delegaciones con el Gobernador del Estado y los principales organizadores. Esta comida se realiza el sábado previo al desfile de delegaciones y, si bien, tiene como objetivo central acercar a los participantes con las autoridades (que realmente se reduce a una foto de recuerdo), la importancia para los propios participantes es la del encuentro con los otros participantes.

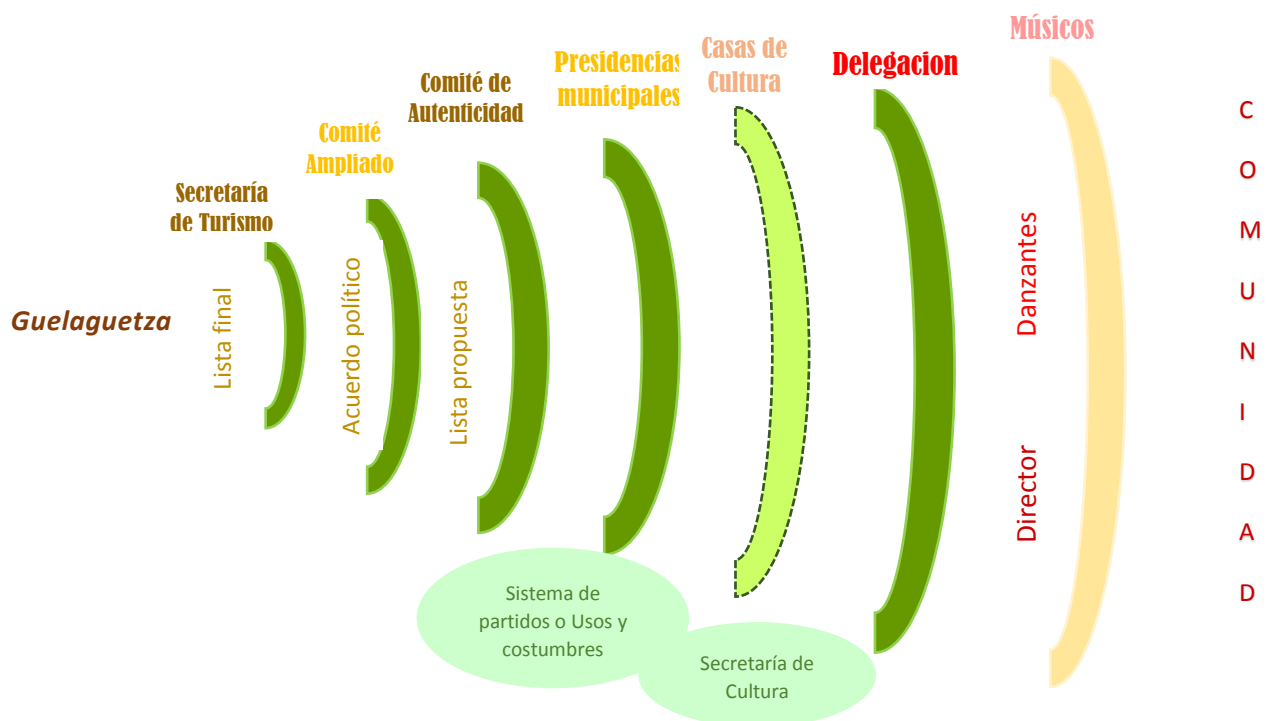
Además de esto, la STyE se encarga de la organización del Concurso de Diosa *Centéotl*, aunque los viáticos para las concursantes no siempre han sido otorgados y tienen que ser cubiertos por los familiares de las concursantes; la organización de las ferias en la ciudad, como la Feria del Mezcal, la expo feria del Quesillo, de la Tlayuda, del tamal y téjate, el festival de los moles, la exposición textil *Xaba Lulá* (vestido antiguo); así como otras ferias en poblaciones aledañas a la ciudad como la expo venta de alebrijes en Santa María Tilcajete y San Antonio Arrazola, la feria artesanal del Barro Negro en San Bartolo Coyotepec, la feria regional de Hongos Silvestres en San Antonio Cuajimuloyas, entre otras, en las que se coordina con los productores locales y las autoridades municipales.

⁶ Hay un mecanismo implícito de sanciones a faltas como realizar fiestas en los hoteles, romper el mobiliario, e incluso violentarse entre participantes, que recae sobre los viáticos. No es que no les den viáticos, sino que la calidad de estos depende del comportamiento y de la importancia jerárquica que tenga la danza en el espectáculo.

Pero otras son las instancias que también participan y se articulan en la organización del complejo festivo que es la Guelaguetza. La Secretaría de Cultura del Estado organiza todas las actividades culturales durante los días de Guelaguetza: conciertos de marimba, concierto dominicales con la banda del Estado, tardes culturales, bailes de danzón. Por su parte, la Secretaría de Turismo del Municipio de Oaxaca de Juárez tiene a su cargo solamente la organización del espectáculo dancístico “Donají, la leyenda”.

Los organizadores responsables de las cuatro ediciones de la Guelaguetza definen las posibilidades y los parámetros para los participantes que quieren subir al cerro. La Secretaría de Turismo y Economía del Estado es la institución central, dirigida actualmente por José Zorrilla de San Martín Diego, quien evidentemente está supeditado al gobernador del estado, Gabino Cué. Pero no toda la Secretaría de Turismo se encarga de la organización de Guelaguetza, sino que hay un sector especializado dentro del organismo, dirigido por el Licenciado Javier González Pérez, quien prácticamente ha tenido a su cargo la organización de la Guelaguetza a partir de que la toma la Secretaría de Turismo.

Estructura organizativa de la Guelaguetza actualmente.



3.2.1 Mecanismo de participación y evaluación: *El Comité de Autenticidad.*

Hemos mencionado que, después de una serie de críticas y debates en torno a la autenticidad de las representaciones en la fiesta de los Lunes del Cerro, se crea el “Comité Pro Fiestas Tradicionales de Oaxaca” para verificar la forma de las representaciones. Sin embargo, las críticas siguieron presentes sobre temáticas en específico: las presentaciones de las comunidades que llegaban a la ciudad para escenificar sus festividades eran muy larga y aburrían a los espectadores; y, por otro lado, son criticadas algunas comunidades por “la pobreza de sus vestidos” y por presentar danzas que no son de su comunidad.⁷ El espectáculo estaba generando sus propios parámetros de participación, es decir, expectativas de lo que quería mostrar del indígena y mestizo en la celebración de la ciudad capital del Estado. Esto era así no sólo por las críticas que generaba la participación de algunas comunidades en la “sociedad oaxaqueña”, también porque entre algunos poblados empezó a presentarse un interés creciente de participación en el evento, lo que llevó a que recurrieran a prácticas como el uso de vestimenta de otras poblaciones para justificar “el folclore y autenticidad” que exigían el espectáculo, lo cual introdujo una valoración negativa de los propios elementos culturales de los poblados en la medida en que no cumplían con el espectáculo.

Así, tenemos un contexto en el que se exigía originalidad y se criticaba la mixtificación de vestuarios y música, al mismo tiempo que había una exigencia porque esa originalidad fuera “atractiva, deslumbrante y divertida”, a la vez que es necesario proteger al danzante y la imagen que de éste se quiere proyectar.⁸ Debido a tales exigencias, manifestación de la complejidad de un espectáculo turístico y étnico como lo es la Guelaguetza, surgen cambios importantes en su organización. **Desde el “Homenaje racial” hasta la década de 1980, la Guelaguetza era organizada por el Municipio de Oaxaca de Juárez. A partir de 1980,**

⁷ Como fue el caso de Teococuilco de Marcos Pérez y la Danza de la Botella, en la Guelaguetza de 1971.

⁸ Dos ejemplos ilustran esto: los danzantes de la Pluma fueron muy criticados por subir al cerro con tenis y con cinturones con hebillas, mientras que se exigió que las danzantes de Flor de Piña utilizaran huaraches (bailaban descalzas), dadas las quemaduras de segundo grado que presentaron en el año de 1978.

pasa a ser organizado por la Secretaría de Turismo del Estado de Oaxaca y se conforma el Comité de Autenticidad.

Cuando la Guelaguetza estaba a cargo del Municipio de Oaxaca de Juárez, la participación era por invitación entre municipios. Al tomar el cargo la STyE el proceso se diversifica y la invitación sólo puede ser posible si es precedida de una **solicitud de evaluación**, realizada por el presidente municipal de la comunidad previa solicitud del director de la delegación. El periodo para mandar las solicitudes de participación en Guelaguetza se abre al día siguiente de la octava y finaliza el 31 de diciembre de cada año. Todas las solicitudes que llegan a la STyE son atendidas por Javier Gonzáles Pérez y su equipo que se coordina con el Comité de Autenticidad para realizar las evaluaciones. En enero, la presidenta del Comité, Margarita Toledo García, reúne a sus compañeros para organizar las visitas de evaluación. Normalmente van dos o tres integrantes del Comité y un representante de la STyE.

El Comité de Autenticidad surgió como un grupo de expertos que formularan un conjunto de criterios para la evaluación de los cuadros dancísticos que se presentan en la Guelaguetza. El primer grupo del Comité de Autenticidad giraba en torno a Miguel Ángel Schulz y Enrique Audifred, quienes contaban con un gran conocimiento de la historia de Oaxaca, sus tradiciones y expresiones dancísticas. En torno a ellos, se reunieron algunos de los antiguos integrantes del **Grupo Folclórico de la Universidad**, entre ellos Fernando Rosales, Javier Labastida y la maestra María Antonieta Casas Florián.

Fueron estos últimos, junto con Margarita Toledo, quienes conformaron el Comité de Autenticidad y desde entonces son los responsables de las presentaciones que vemos en Guelaguetza. A ellos se uniría Magdalena Rivera, quien durante muchos años bailó con las Chinas Oaxaqueñas de Doña Genoveva Medina y actualmente es la presidenta de la Asociación de Hoteles de Oaxaca, Rubén Vasconcelos Beltrán quien es cronista de la ciudad, y Soledad Díaz Altamirano.

De esta forma, se nos muestra que los integrantes del Comité poseen un gran *capital cultural* (Bourdieu, 1994), pues son personas que poseen un gran conocimiento sobre las

tradiciones en Oaxaca, tal es el caso de Margarita Toledo, originaria de Tehuantepec y con un conocimiento profundo de la cultura y tradiciones de la región del Istmo; poseen un conocimiento dancístico como danzantes que se sustenta en años de investigación, tal es el caso de los profesores Javier Labastida y Fernando Rosales, así como de Malena Rivera quien conoce a fondo el grupo de Chinas Oaxaqueñas y su historia; conocimiento de la historia de la ciudad, de sus transformaciones, así como un extenso conocimiento sobre textiles que posee la maestra María Antonieta Casas Florar, resultado de años de investigación y trabajo directo con las y los artesanos. El encargado de la organización de Guelaguetza, Javier González, es un burócrata más, pero también se ha formado e indagado sobre las tradiciones de Oaxaca en la medida en que su posición administrativa y de poder se lo permite.

El Comité no recibe un sueldo por su labor, sino que, al igual que con las delegaciones, la STyE cubre los viáticos de las evaluaciones: el transporte, la alimentación y, de ser necesario, el hospedaje. ¿Por qué realizan las evaluaciones sin recibir paga alguna? En palabras de la maestra María Antonieta Casas Florán:

Yo les he comentado a unas personas cuando me preguntan, y con mis compañeros: no importa que no nos paguen, porque nos gusta. Porque mucha gente ha querido entrar al comité, han llegado con Margarita y le llevan su currículum. Lo primero que preguntan es ¿Cuánto van a pagar? y cuando Margarita les dice que nada, que Turismo no nos paga, no recibimos un sueldo, lo hacemos porque nos gusta, ya no regresan. Pero como yo le digo a la gente y te lo puedo decir a ti, para mí, nuestra recompensa personal son dos cosas: una, tener la oportunidad de volver a viajar, de recorrer el Estado, y dos, la delegación que va a venir al auditorio y que la van a ver miles de gentes, están bailando para nosotros, nada más, porque tiene que presentarse tal y como estarán en el cerro. Tienen que estar como si ya fueran a subir al Auditorio, con sus trajes completos, con todo lo que lleven, con la banda de música, si los acompaña. Aunque vayan a bailar con música de la Orquesta del Estado, los muchachos contratan a una banda para el día de la evaluación, para no depender de la música grabada.que lo estén haciendo sólo para nosotros tres es un honor, es mejor que cualquier pago, haberlos visto antes que todos lo que los van a ver. Luego en las comunidades en Oaxaca, la gente siempre te recibe....normalmente te invitan a

desayunar, a comer, siempre nos dan regalos. Te puedo mostrar, tengo allá atrás en un cuartito tres bolsas enormes de canastas de todos los tamaños y formas, de cosas que nos dan, con pan, dulces, frutas, servilletas. Nos han regalado de todo. Hay lugares en que nos dan un regalo especial, un rebozo o una blusa. ¿Qué más quieres? ¿Para qué quiero que me paguen dinero?⁹

Pero ¿Qué evalúa el Comité y cuáles son sus parámetros de evaluación? El Comité no evalúa cómo se hacen las fiestas ni cómo se baila o se toca la música en las fiestas y ceremonias dentro de la comunidad, evalúa qué elementos son seleccionados por las delegaciones y cómo los articulan para formar un cuadro que represente en 15 minutos, como máximo, lo esencial de esa tradición o fiesta. Para justificar la selección de elementos de cada cuadro a presentarse en la Guelaguetza, toda delegación tiene que realizar una investigación expuesta en una monografía, donde se explique y se justifique el porqué de su traje, de su danza y de su música, así como el contexto festivo en el que se lleva a cabo la representación que presenta a evaluación. Esa monografía la presenta el día de su evaluación ante el comité, quienes la revisan detalladamente y entablan un intercambio de recomendaciones con los integrantes de las delegaciones, su director y las autoridades locales que estén presentes en la evaluación.

Ese cuadro, como tal, no es más la fiesta, la boda, la vela, el bautizo, la mayordomía, el carnaval, la calenda, el convite que se realizan en las comunidades o en la ciudad, es su representación, una adecuación de la multiplicidad simbólico expresiva de las prácticas rituales de los participantes en sus comunidades, ya no orientada a la cohesión social, a la socialización o a la legitimación de relaciones de poder, sino orientada a mostrarse, visibilizarse, en un espectáculo para el turismo. Este es el proceso de degradación simbólica que opera en Guelaguetza, bajo ciertas reglas, procura una forma de expresar un contenido que se hace explícito en la espectacularidad de su presentación.

El Comité tiene a su cargo evaluar “la originalidad” de los cuadros de las delegaciones. Y con originalidad nos referimos a que sean originarios de la comunidad. Esa “originalidad”

⁹ Entrevista semiestructurada a profundidad realizada a la maestra María Antonieta Casas Florián el 17 de junio de 2014, en Oaxaca de Juárez.

que se busca, exige una serie de prácticas festivas y sus elementos (el vestuario, los pasos de danza y la música) que identifican a las comunidades diferente a otras. ¿Hasta dónde podemos hablar de originalidad? ¿Qué sucede con los intercambios culturales que enriquecen o empobrecen las expresiones culturales de los grupos sociales? Las delegación han intentado indagar y comprender estos procesos a través de las investigaciones monográficas que realizan en sus comunidades, pues no se trata de salvaguardar un “purismo” festivo o cultural local, sino de obviar las complejas asimilaciones e incorporaciones que se dan por las relaciones sociales que se entablan entre comunidades. Un ejemplo que ayuda a exponer este tema es el de la falda de la delegación de Huatulco. Nos explicamos.

La delegación de Huatulco es de reciente creación y podríamos preguntarnos ¿Qué tiene Huatulco que no sea playa, hoteles y sol? Uno de los elementos sumamente interesantes de la Guelaguetza es que delegaciones como las de Huatulco nos hacen evidente el reduccionismo funcional economicista que hacemos de ciertos lugares, a la vez que nos dispone a tejer una visión que mira más allá de lo evidente. Cuando el Comité acudió a Santa María Huatulco para realizar la evaluación, nos cuenta la maestra Casas Florián, la falda centró su atención: es muy parecida a la que usan las mujeres de Miahutlán de Porfirio Díaz. Al ser interpelados por los miembros del Comité al respecto, la directora de la delegación, Viridiana González Ortega, y sus danzantes contestaron que efectivamente era parecida a la de Mihuatlán, porque hubo una época en la que llegaron personas de Miahutlán a vender los días de mercado a Huatulco y con el tiempo, se quedaron y casaron con personas de Huatulco. De esa forma lo adoptaron como propio y su uso se generalizó, hasta un tiempo en que dejó de usarse. Por eso, la delegación se dio a la tarea de investigar para rescatar el traje y el baile principal en el que lo usaban.

No obstante, en el proceso de degradación simbólica que instaure la Guelaguetza, el sentimiento colectivo es un sentimiento contenido, regulado, normado, impuesto a los participantes y a su expresividad ritual. Los límites los determina el espectáculo. A esos límites se ciñen los participantes, desde el cual alteran su expresividad ritual para generar una representación atractiva para los espectadores. Por lo tanto, la Guelaguetza traza e impone un ordenamiento a las representaciones, lo cual se hace patente desde las limitantes de tiempo para cada delegación, a la que se suman movimientos dancísticos con mayor orden, con formas

claras, líneas limpias, es decir, uniformidad en las danzas, que también alcanza al vestuario, el cual debe presentarse bajo los mismo parámetros de longitud y pulcritud. De esta forma tenemos una representación regulada para el espectáculo, que se desprende de las prácticas rituales en contextos de fiesta dentro de las comunidades, otro nivel de la relación entre tradiciones y tradiciones inventadas.

Estos son los parámetros que evalúa el Comité de Autenticidad: no juzga cómo se realizan las fiestas en las comunidades, sino la representación de las fiestas para Guelaguetza. A partir de lo expuesto, podríamos afirmar que el Comité es uno de los agentes principales, si no el central, en el proceso de degradación simbólica de la ritualidad festiva en la Guelaguetza. Con ello, estaríamos de acuerdo con una corriente generalizada de opiniones, desde diferentes posiciones (académicos e intelectuales oaxaqueños, artistas, maestros, e incluso algunos participantes), donde se generan fuertes críticas al trabajo del Comité, a quienes se les adjudica las formas mixtificadas, las mezcla, los inventos, la funcionalización del folclore visto desde una élite.

Sin embargo, las mezclas y las invenciones son resultado de un proceso mayor que impulsa la Guelaguetza desde su surgimiento, como resultado de la relación que entabla con las comunidades y la influencia que ejerce en ellas. En este proceso surge el Comité de Autenticidad como un actor mediador, un vigilante atento de las transformaciones que propicia Guelaguetza, un agente que tiene la responsabilidad, la mayoría de las veces asumida, de reconocer las diferencias, las cercanías y los entramados de las expresiones de las tradiciones en Oaxaca, a la vez que tiene como labor procurar la forma de una tradición en particular: la Guelaguetza, tradición que recibe y contiene un conjunto importante de tradiciones diversas.

El poder que ejerce el Comité es muy interesante. Durante las evaluaciones, hacen los señalamientos pertinentes para procurar la uniformidad y la pulcritud en el ordenamientos de las representaciones que construyen las delegaciones: que todos los danzantes vayan parejos en sus movimientos, que sus líneas sean limpias, que sus faldas estén a la misma altura y como se usan en la comunidad (ni más cortas, ni más largas), que los refajos estén almidonados y blancos, que la muchachas no abusen del maquillaje, estén bien peinadas, que todos tengan los

mismos guaraches, que sonrían (en el caso de los bailes donde se pueden sonreír), que bailen con fuerza, con ganas, que ensayen más (de ser necesario). Son un conjunto de “recomendaciones”, que los participantes tomarán en cuenta para mejorar su participación, de ser aceptados e invitados para participar en Guelaguetza. El poder del Comité está internalizado e incorporado en los participantes, quienes saben de sus carencias y sus virtudes, y procuran, año con año, mejorar sus presentaciones en función de las “recomendaciones” del Comité.

Los mejores casos que muestran a lo que nos referimos, son cuando surgen delegaciones nuevas que desconocen de qué se trata la evaluación del Comité. Así lo experimentó la delegación de San Juan Colorado, quienes organizaron su delegación y presentaron solicitud para ser evaluados. Al desconocer los parámetros de evaluación, ellos hicieron un cuadro como sabían hacerlo: como se hace en la comunidad. Pero su cuadro carecía del ordenamiento que es requerido por el Comité y los organizadores del evento. En la experiencia de este encuentro, se intercambiaron dudas y recomendaciones que fueron asimiladas e incorporadas por los participantes para generar un cuadro de acuerdo con lo requerido para participar en Guelaguetza. Así fue como al año siguiente a su primera evaluación, la delegación de San Juan Colorado, de la región de la Costa, participó en Guelaguetza. Esta experiencia también la han vivido otras delegaciones de reciente creación, como San Sebastián Tutla y las Chinas Oaxaqueñas de Casilda Flores.

La relación entre el Comité y los participantes es una relación vertical, dada por la posición del Comité en la estructura organizativa de la Guelaguetza. Sin embargo, en esa distancia, se genera una relación de cercanía que permite el intercambio de saberes entre dos tipos de expertos: los de la Guelaguetza y los de las comunidades. Por eso argumentamos que el Comité de Autenticidad es un agente mediador en la organización de la Guelaguetza, cuyo trabajo va más allá de evaluar los cuadros para el evento: en su cercanía, son actores que motivan los procesos de apropiación de la propia Guelaguetza y la recuperación de la fiesta tradicional en las comunidades. Tal como lo dijo Margarita Toledo en una entrevista a una revista, en el 2014: “A nosotros nos motiva mucho el visitar una comunidad donde podemos constatar, que ellos mismos realizan el rescate de su música, atuendo, y costumbres que

tienden a celebrar, y quieren dar a conocer al público para preservar su propio legado histórico”¹⁰ y, en el mismo contexto, nos dice la maestra Casas Florián:

Nuestro trabajo es ese. Es visitar a las comunidades y hablar con ellos, no calificamos, como luego nos dicen: es que ya nos vienen a calificarnos. No, no venimos a calificar, tampoco venimos a decirles cómo lo tienen que hacer, su baile es su baile y ustedes saben. Venimos a unir nuestro trabajo con el suyo para que su presentación en el Auditorio sea de calidad, porque lo que ellos están llevando al Auditorio es una pequeñísima representación de lo que hacen en su comunidad. Una representación, porque no es igual a como lo hacen. En el pueblo pueden bailar como quieran, ir vestidos como quieran, bailar como quieran, tardarse las horas que quieran. En el Auditorio son 15 minutos cuando mucho. Los más largos duran 15 minutos. Normalmente se les dan 12 minutos nada más, a cada baile. Y es una pequeñísima representación, entonces tiene que ser de mucha calidad, para que de esos 15 minutos le transmitan al público todo lo que representa ese baile, esa mayordomía, esa boda, ese jarabe, esa danza en su pueblo.¹¹

Sin embargo, los procesos de incorporación de los requisitos, como toda relación de poder, presentan conflictos. Acontece cuando delegaciones formadas tiempo atrás, con una trayectoria de participación constante en Guelaguetza, no son invitadas. La oportunidad para participar en la Guelaguetza se incrementó al aumentarse a cuatro ediciones, lo cual ocasionó que más comunidades consideraran posible participar y formaran su delegación. Así se generó una mayor competencia entre delegaciones por conseguir una invitación. Sin embargo, las posibilidades de participar en Guelaguetza no están determinadas por el Comité de Autenticidad. Como resultado de los procesos de evaluación, el Comité emite una lista en la que propone qué comunidades cubren los requisitos para participar en Guelaguetza, cada año. Sin embargo, no es la lista definitiva. Es sólo una propuesta que es evaluada y modificada por el Comité Ampliado y la Secretaría de Turismo y Economía del Estado.

¹⁰ “¿Y antes de la Guelaguetza?”, en *Revista Círculos*, www.revistacirculo.com/artistas-y-entrevistas/111-artistas-y-entrevistas/688-¿y-antes-de-la-guelaguetza

¹¹ Entrevista semiestructurada a profundidad realizada a la maestra María Antonieta Casas Florián el 17 de junio de 2014, en Oaxaca de Juárez.

3.2.2 El papel de las Autoridades Municipales

¿Qué motivos introducen modificaciones en la lista que propone el Comité de Autenticidad? De lo que nos pudimos percatar a lo largo de la investigación es que son motivos políticos los que impactan en la lista final de invitados a Guelaguetza. Es en este peldaño de la organización que tienen lugar los “acuerdos políticos” entre autoridades. Un actor es central: **las autoridades municipales**. Ya hemos mencionado que las solicitudes e invitaciones para participar en Guelaguetza son emitidas por y hacia las autoridades municipales locales. Así, éstas se coordinan con las delegaciones, principalmente con el director de delegación para hacer la solicitud, esperar la evaluación y el resultado. Ninguna delegación puede solicitar participar en Guelaguetza sin la aprobación de su presidente municipal. No obstante, esto genera otro escenario de conflicto que se manifiesta de diversos modos.

Muchas veces, las posibilidades de participación de las comunidades dependen del interés de las autoridades municipales. Si al presidente en turno no le interesa o considera que es un gasto innecesario (pues las comunidades aportan los regalos que los participantes arrojan al público después de su participación), simplemente no apoya o retrasa y obstaculiza el trámite. Por otro lado, no sólo muchas comunidades se han interesado por participar en Guelaguetza, también muchos grupos dentro de las comunidades se han formado para ser la “delegación oficial” que represente a la comunidad. Así, tenemos comunidades con dos y hasta 5 grupos que se disputan la representación. En este escenario también influye el presidente municipal pues, no todas los grupos pueden presentar solicitud para ser evaluados.

Por lo tanto, se presentan varios escenarios: uno en el que la autoridad municipal apoya a un grupo como promesa de campaña (como sucedió hace unos años en Tehuantepec) o por tener vínculos cercanos con los participantes (como el año pasado en Zaachila), lo cual implica segregación hacia los otros grupos; otro en el que se genera una rotación en los grupos que quieren representar a la comunidad, la cual se modifica año con año (como recientemente en Tehuantepec); otro más surge cuando se genera un proceso de selección interno, con autoridades y miembros de la comunidad, quienes eligen al grupo que será la “delegación

oficial” para Guelaguetza (como hace unos años en Tlacoahuaya); otro más se da cuando, el presidente municipal decide fusionar a los grupos existentes para formar la delegación (como es el actual caso de Juchitán de Zaragoza).

En este escenario, es de suma importancia hacer una precisión. El papel que juegan las autoridades municipales en las posibilidades de participación de la delegación de la comunidad en Guelaguetza es diferente cuando se trata de comunidades organizadas por sistemas de partido y comunidades de usos y costumbres. Lo que hemos descrito en las anteriores líneas responde a comunidades con una organización política basada en el sistema de partidos. Ese escenario y sus múltiples manifestaciones se presenta de otra forma en las comunidades de usos y costumbres, en las que otro actor es central: la comunidad y la asamblea. Las comunidades con este tipo de organización política aminoran los conflictos de representatividad formando una delegación oficial que las representa. Sin embargo, la comunidad decide si su delegación participa o no, incluso aún cuando ya haya sido invitada a participar en Guelaguetza. De nuevo, esto depende de los recursos con los que cuente la comunidad y el interés común, no sólo el de sus autoridades. Así, en la asamblea se decide si la comunidad participa en Guelaguetza, si pueden apoyar a la delegación y si hay un beneficio mutuo en tal participación.

Esta diferenciación es importante pues, las autoridades municipales juegan otro papel en las posibilidades de participación de las delegaciones. La lista que propone el Comité de Autenticidad es modificada como resultado de las negociaciones que pueden llegar a establecerse entre el Comité Ampliado, la Secretaría de Turismo y las autoridades municipales. Es cuando surgen los “acuerdo políticos” y delegaciones que no fueron consideradas por el Comité de Autenticidad aparecen en la lista oficial, desplazando a delegaciones que habían sido evaluadas positivamente. No obstante, generalmente, los intereses y las posibilidades para generar un acuerdo político son mayores para las comunidades organizadas con sistema de partidos, que para las comunidades organizadas en torno a los usos y costumbres, pues en una privan intereses particulares (del presidente municipal) y en otro un interés colectivo que no se ve afectado, en la mayoría de los casos, por la no participación y, de haber disgusto por el resultado, se hace una revisión interna.

Una cuestión es concluyente en lo hasta ahora expuesto: si bien, el Comité de Autenticidad evalúa a la delegación que representará a su comunidad, propone su invitación, la cual es reafirmada o no por el Comité Ampliado y la STyE, una delegación es oficial cuando su comunidad y autoridades la reconocen como tal, reafirmada por su participación en Guelaguetza. Así tenemos delegaciones oficiales que no fueron aceptadas en Guelaguetza, pero no por ello dejan de ser la delegación oficial de su comunidad y también tenemos delegaciones oficiales en años determinados para cada comunidad.

3.2 “¿Por qué participar en Guelaguetza?” Motivos, intereses y tipos de actores.

Los danzantes de las comunidades que participan en Guelaguetza no reciben una paga e incluso tienen que hacer grandes gastos para tratar de subir al Cerro,¹² lo cual no está garantizado ¿Por qué participan? ¿Por qué se esfuerzan, año con año, en su preparación para ser evaluados? ¿Qué los motiva a realizar grandes gastos? ¿Qué buscan con su participación en Guelaguetza? Con estas preguntas pretendemos indagar sociológicamente sobre los motivos e intereses que propician la participación de las delegaciones. Finalizaremos con los motivos e intereses de las comunidades que buscan representación en Guelaguetza, en torno al impacto de la participación en Guelaguetza en las comunidades. De manera general, proponemos una clasificación de motivos e interés del que se desprende una tipología de actores.

Los principales motivos de los participantes en la Guelaguetza son el *gusto* por bailar, por vestir los trajes, por mostrar la riqueza cultural y las prácticas festivas de sus comunidades, y el *orgullo* que sienten al representar a su comunidad. Los participantes en

¹² Son las mujeres quienes realizan una mayor inversión pues no sólo es el vestido, los zapatos, también son las joyas, lo cual hace que el gasto sea de miles de pesos. En el caso de los hombres es menor, pero también hacen una fuerte inversión, principalmente en sus sombreros y calzado

Guelaguetza que entrevistábamos coincidían de forma general en estos dos motivos,¹³ lo que nos permite afirmar que los participantes son motivados por el gusto y el orgullo de representar a sus comunidades. Sin embargo, los intereses que se desprenden de la articulación de estos dos motivos generales, bifurcan los caminos hacia los tipos de actores. Por un lado, observamos que entre los aspirantes a participar, hay una **disputa por el prestigio** que da la presencia en la Guelaguetza, “estar allí” pues es un foro en el que están puestos los ojos del mundo. Por otro lado, en distinción y hasta en franca oposición, están quienes derivan de la articulación entre el gusto y el orgullo una gran **responsabilidad** al representar a su comunidad en Guelaguetza.

A partir de los motivos e intereses que orientan la acción de los participantes, podemos caracterizarlos en dos tipos, haciendo uso del argot de quienes están en el medio y se identifican como Guelaguetzero o Huevaguetzero. Ambos se orientan por el gusto y el orgullo, pero uno lo hace bajo la responsabilidad de la representación de su comunidad y el otro lo hace por el prestigio que da ser visto en tal escenario. Ejemplo de éste último son los danzantes que, cuando sus delegaciones no son aceptadas para ir a Guelaguetza, buscan participar con la delegación de otra comunidad con la que hayan establecido previamente alguna relación.¹⁴

Este ejemplo nos muestra un hecho sumamente interesante. El fin de la acción se centra en el acto de la participación en Guelaguetza para ambos tipos de actores, la diferencia la introduce el medio de la acción, orientada por los motivos e intereses, definiéndose así el proceso de la acción para alcanzar su fin consecuente. Podríamos decir que en uno priva el interés personal, del que se desprende en el proceso de la acción un *mal uso de los símbolos*, mientras que, en el otro se entretienen el interés personal y el interés colectivo, propiciado por un *buen uso de los símbolos*, en el que no se anula la persona

¹³ Metodológicamente, alcanzamos la saturación teórica y discursiva a través de las entrevistas, del que resultó el gusto y el orgullo como los códigos centrales que articulan una familia de códigos que apuntan a la tipología de actores que proponemos.

¹⁴ Estas acciones son seguidas y sancionadas por el Comité de Autenticidad, pues su trabajo no se limita a la evaluación en las comunidades, también evalúan los ensayos (que se realizan los dos domingos previos a la Guelaguetza), las presentaciones y el comportamiento de los participantes. De incurrir en faltas, a la delegación se le sanciona negando su presencia la próxima edición si meten solicitud. Este año, quienes cometieron la falta que ejemplificamos, fueron los integrantes de la Delegación de Comitancillo, al acceder incluir en su grupo a 4 integrantes de Unión Hidalgo.

para dar paso a la voluntad de la comunidad (tal como lo exponen las tesis contractualistas o los críticos a la comunidad), sino que el individuo se constituye como un agente que expresa el interés colectivo a través de su subjetividad creativa.

Pero ¿qué nos permite, como indicador, distinguir empíricamente entre un buen o un mal uso de los símbolos que realizan los participantes en Guelaguetza? Un elemento importante de distinción, que nos permite evidenciar los motivos diferenciados de la acción en su articulación con el buen o el mal uso de los símbolos es el conocimiento, como aprehensión y aprendizaje, de las prácticas festivas que se presentan en el contexto de la comunidad. Aquel que se interesa por el prestigio, sólo llega a bailar y memoriza generalidades por si llegase a ser entrevistado por algún medio, después de ser interrumpido en su sesión de fotos con los turistas. Quien se preocupa por que la representación de su comunidad en Guelaguetza sea digna, participa en el proceso de investigación. Este conocimiento se construye colectivamente, de forma activa, dentro de las delegaciones.

3.3.1 La dinámica de las tradiciones festivas: el papel de las delegaciones.

Una delegación es un grupo compuesto por danzantes, en su mayoría jóvenes, pero no están exentos de participación adultos y ancianos,¹⁵ dirigidos por un director de delegación, quien en ocasiones es el maestro de danza, un ex danzante de Guelaguetza o simplemente un habitante de la comunidad que se interesó por formar una delegación o se acercó a participar en ella: el origen del director de delegación es múltiple. Se procura que todos sus miembros sean originarios de la comunidad, pero esto no siempre es posible. Sin embargo, este elemento de pertenencia en ocasiones fallido, es compensado con la participación activa en las indagaciones sobre las tradiciones de la comunidad y sus elementos, que culmina a veces con el rescate, recuperación, renovación o invención de las tradiciones.

¹⁵ Los niños están exentos “oficialmente” de participar en la Guelaguetza, pues la edad mínima para subir al cerro son 18 años. Sin embargo, esto no impide que desde pequeños puedan acercarse a las delegaciones. A Guelaguetza no suben, pero a los convites, a las calendas, al desfile de delegaciones y, lo más importante, en las fiestas patronales y demás actividades en su comunidad sí participan. Como complemento, se ha venido organizando intermitentemente una “Guelaguetza infantil”, donde se invita a las delegaciones que lleven a sus pequeños. Actualmente, la Guelaguetza infantil es organizada por la delegación y autoridades de Ejutla de Crespo.

Ya hemos mencionado que, para participar en Guelaguetza, las delegaciones tienen que realizar una breve investigación, esbozada en una monografía, que entregan al Comité de Autenticidad, en la que expliciten y justifiquen el cuadro que presentan, ya sea extracción y/o adaptación de una boda, un bautizo, una mayordomía, la Semana Santa, la fiesta patronal o simplemente la danza. La investigación es minuciosa en el contexto histórico que están caracterizando, con todos los elementos que realizan, la vestimenta que usan, el peinado, el maquillaje, así como los movimientos de baile y la música. De suma importancia es que den cuenta de la transformación que ha experimentado la tradición a través de los años.

Tal investigación la llevan a cabo los integrantes de la delegación, guiados por su director. El procedimiento es el siguiente: van con los ancianos de la comunidad para que les cuenten cómo se hacían las cosas antes y les enseñen a bailar; van de casa en casa buscando información, algún traje antiguo que usen de modelo para hacer los suyos, fotos de parientes, amigos o vecinos de épocas remotas con sus trajes; piden apoyo al municipio para revisar el archivo histórico, las fotografías; y, por supuesto, no pueden faltar a las fiestas para observar cómo baila y cómo se viste la gente.

Toda la información recabada, la mayoría en forma oral, es la guía para estructurar un cuadro ordenado y presentarlo en Guelaguetza. Quienes tienen el gusto y el orgullo por representar a sus comunidades, emprenden tal investigación para reforzar sus lazos culturales y sociales con la misma y con sus compañeros de delegación. Quienes tienen el gusto y el orgullo por estar en Guelaguetza para ser vistos y reconocidos, con excepciones importantes, no aspiran a incorporar tal conocimiento a su destreza dancística.

De esta forma, los jóvenes de las delegaciones se constituyen como agentes que reactivan lazos sociales y afectivos entre las personas de su comunidad, con su barrio. Al interesarse por participar en Guelaguetza, las delegaciones emprenden un arduo trabajo de apropiación y vivencia de sus tradiciones, de las prácticas simbólicas que dan forma a la *ritualidad festiva de sus comunidades*, no sólo aprenden, sino hacen: muchos se han

interesado por el rescate de sus trajes, de la blusa y la falda de fiesta, del diario, de boda, por aprender y hacer sus penachos, en la organización de las fiestas más importantes del santoral en su comunidad y en generar un diálogo con las otras comunidades, a fin de encontrar los puntos finos de las relaciones e influencias intrarregionales.

Por lo tanto, no sólo se trata de informarse sobre las costumbres y tradiciones de su pueblos, sino de la vivencia de los saberes que los jóvenes, con ayuda del buen uso de los símbolos, permite generar un nosotros en torno a tradiciones compartidas, en el encuentro empático con un semejante y, en todo momento, en el reconocimiento del otro en su singularidad y dignidad humana. Un mal uso de los símbolos no habilita al hombre a ver más allá de su yo: se centra en la claridad de sus fines, bajo la nula importancia de los medios de su acción; donde el otro es un enemigo, un peligro que acecha con dañar al yo; si el otro como enemigo no es aniquilado, se domina, es sometido a través de la imposición de los deseos, intereses y fines del yo en peligro.

Otra cuestión es crucial en cuanto a las delegaciones: su diferencia y cercanía con los grupos de danza folclórica. Regresando sobre la historia de la Guelaguetza, recordamos que, después del “Homenaje racial”, grupos de danza folclórica y escuelas tomaron el rol de la representatividad. Fue la delegación de Danza de la Pluma de Zaachila la primera delegación que se presenta en ese periodo, hasta 1951 que el Comité Pro Fiestas Tradicionales de Oaxaca invita delegaciones de diferentes comunidades. Es a mediados de la década de 1970 que deja de haber registro de participación de grupos de danza y escuelas, para marcar la constante de la participación de las delegaciones.

En la actualidad, la diferencia entre una delegación y un grupo de danza folclórica es un elemento de distinción entre participantes, a partir del capital cultural y económico que poseen y disputan en el espacio de la fiesta, lo cual se expresa en tres elementos: el conocimiento, los recursos y los espacios de participación.

Sin embargo, es necesario hacer algunos matices en esta distinción. La participación en Guelaguetza es a través de las delegaciones, pero eso no prohíbe que

grupos de danza folclórica se disputen la representación de las comunidades en Guelaguetza. Como hemos mencionado, una delegación es sancionada por los organizadores del evento, previo al reconocimiento de la comunidad y sus autoridades. Así, tenemos dos escenarios, uno en el que las delegaciones comparten el espacio de la comunidad o la ciudad en clara distinción con los grupos de danza folclórica (como es el caso de las Chinas Oaxaqueñas), y otro en el que los grupos de danza folclórica se forman dentro de las comunidades para disputar la representatividad en Guelaguetza, por lo que devienen delegación, de ser reconocidos para su participación en Guelaguetza (como sucede en Tehuantepec).

Delegación de danza que participa en Guelaguetza.

1. Conocimiento

Son especialistas en las danzas de su comunidad. Realizan diversas investigaciones para recabar la información que les permita rescatar danzas, música y vestimenta que han sido olvidadas o para documentar mejor la ejecución de sus danzas tradicionales vigentes en las fiestas.

Se establecen como actores centrales en la transmisión de las tradiciones, como hacedores en la reactualización de sus prácticas festivas.

2. Recursos

Los gastos los cubren los integrantes o se organizan para realizar eventos que les permitan algún ingreso, pues *NO reciben un sueldo*, beca o alguna retribución general por su participación en la delegación.

3. Espacios de participación

Son tres los espacios donde se presentan: La fiesta principal del pueblo, La Guelaguetza en la Ciudad de Oaxaca, El circuito dancístico que

Grupo de danza folclórica

1. Conocimiento

Su repertorio es muy amplio. Puede abarcar desde las danzas de toda una región hasta un amplio abanico de danzas de todo el país. Por lo tanto, su nivel de especialización se reduce.

Generalmente, sus integrantes no se preocupan por realizar alguna investigación que sustente sus presentaciones, pues en sus intereses priva más la calidad técnica de la ejecución de las recreaciones o las reinterpretaciones que hacen de danzas autóctonas, que la fidelidad o cercanía con la forma tradicional de realización de dichas danzas.

2. Recursos

Los grupos de danza folclórica *reciben un pago por sus presentaciones*, que les permite adquirir trajes, cubrir gastos de traslado y alimentación.

3. Espacios de participación

Dado el repertorio que manejan, los espacios de participación van desde festivales de danza hasta

3.3.2 Las delegaciones y sus vínculos con las Casas de Cultura.

Las delegaciones, como grupos sociales, pueden configurarse de manera independiente a las Casas de Cultura (lo mismo los grupos de danza folclórica). En algunas ocasiones, la Casa de Cultura local copta la participación en Guelaguetza, así asegura que su grupo de danza folclórica sea la delegación oficial de la comunidad. Esto implica beneficios, principalmente la reducción de gastos pues, si bien las Casas de Cultura tienen un presupuesto, también son gestores, y pueden conseguir los trajes que prestan a los danzantes. También consiguen reducir costos en los gastos para la música. Sin embargo, no

todas las comunidades tienen Casa de Cultura (como en Macuilianguis) o la que hay tiene otros proyectos.

Si bien, formar parte de la Casa de Cultura genera un beneficio, en cuanto a los gastos principalmente, muchas delegaciones prefieren ser ajenas a éstas, pues las consideran un organismo al que darle cuentas, aunado a que muchos participantes prefieren hacer el gasto y hacerse de su propio vestuario, que utilizar uno prestado que hay que devolver (como lo veremos con la delegación de San Sebastián Tutla). Con lo que tenemos que, la participación de las Casas de Cultura es muy incierta, ambivalente y, salvo algunos casos, no tiene una participación importante en Guelaguetza.

De forma adicional, mencionamos el caso de los músicos. Muchas delegaciones recurren a la interpretación musical de la Banda de Música de la Policía del Estado. Pero otras procuran estar acompañadas por músicos originarios de su comunidad. Sin embargo, los músicos no forman parte de las delegaciones. Son grupos independientes que las delegaciones contratan para que las acompañen en las evaluaciones y, de poderse, en Guelaguetza. La STyE incluye en los viáticos a los músicos que acompañan a las comunidades, pero ellos cobran a las delegaciones, algunas veces apoyados por sus autoridades municipales pero no siempre, por su participación un pago que va desde \$5000 hasta \$30 000 pesos. Por ende, este tipo de actores no nos fue posible incluirlos en la investigación.

CAPÍTULO 4. Degradación simbólica y apropiación comunitaria de la tradición regional en la Guelaguetza 2014.

Finalizamos este capítulo con el apartado dedicado a diversas formas de apropiación de la Guelaguetza que realizan los participantes. Con esto, completamos el circuito analítico y comprensivo que hemos trazado en el estudio de la Guelaguetza, sobre el cual hemos esbozado elementos importantes en los apartados anteriores. Sin embargo, es en este punto de la exposición cuando se nos presenta con mayor claridad pues, si bien las instituciones y los organizadores de la Guelaguetza tienen un papel activo en las formas de participación y las posibilidades de apropiación de la Guelaguetza, nuestro interés se ciñe sobre los participantes y el complejo trabajo de preparación para participar en la Guelaguetza. Trabajo que no se limita a la destreza dancística o musical, sino a la reactivación, apropiación, incorporación, incluso invención, que articula el conocimiento profundo de sus tradiciones y la experiencia de la ritualidad en un contexto específico, el de la comunidad, que se traslada al contexto de la Ciudad de Oaxaca, a través de un proceso de degradación simbólica, para un espectáculo étnico, folclórico y turístico.

La singularidad del proceso de degradación simbólica de la Guelaguetza es la mediación, es resultado de los usos de la cultura y las tradiciones que generan los organizadores, lo cual vuelve problemático los vínculos entre las tradiciones y una tradición inventada. No obstante, ni la calificación del proceso de degradación simbólica ni las ideas en torno a la invención de la tradición, las presentamos como posturas peyorativas, con afán de descalificar o esbozar una crítica moral. Se trata de herramientas conceptuales que utilizamos para describir acontecimientos y procesos que no son concluyentes, es decir, que no se agotan en sí mismos, pues tanto la invención de la tradición como los procesos de degradación simbólica generan contextos de interacción con base en la objetivación de la cultura y los procesos de manipulación del pasado, con lo cual perpetúan formas de dominación, pero, a su vez, pueden llegar a conformarse como contextos que incentivan formas de resistencia creativas desde las vivencias de los actores involucrados y afectados.

En este punto descubrimos el trabajo de las delegaciones que se preparan para ir a Guelaguetza, la formación de actores que se distinguen en torno a los motivos y los fines

de su acción, la orientación que reciben de sus directores, así como las relaciones de cercanía o distancia, integradas o asimétricas con las autoridades locales, la comunidad y los organizadores de Guelaguetza e, incluso, las formas fraternas o de conflictos frente a otras delegaciones. Así pues, será a través de la experiencia de 10 delegaciones que nos adentraremos en las singularidades de la participación en la Guelaguetza, agrupándolas por región.¹

Regiones y pueblos indígenas del estado de Oaxaca



¹ Nuestro trabajo de campo presentó un sesgo, al no poder establecer contacto con una delegación de la región de la Mixteca.

4.1 Delegaciones de los Valles Centrales en la Guelaguetza 2014: Las Chinas Oaxaqueñas de Doña Genoveva Medina de la Ciudad de Oaxaca y la Danza de la Pluma de San Jerónimo Tlacoahuaya, Tlacolula.

Los Valles Centrales es la región ubicada en el centro del territorio de Oaxaca. Históricamente, ha concentrado el desarrollo económico-administrativo y político del estado. Por ende, es la región más poblada, 25.5% de la población estatal reside en los Valles, de los cuales, el 50% habita en la Ciudad de Oaxaca y su zona conurbada. La región está conformada por 89 municipios distribuidos en 7 distritos, cuyos pobladores son mayoritariamente zapotecos, conocidos como zapotecos del Valle, en distinción de los zapotecos de la Sierra (Norte y Sur) y los zapotecos del Istmo. El zapoteco es el idioma más hablado en Oaxaca, después del español. El 33.7 % de la población del estado se comunica a través del zapoteco. En tanto que en la región la habla el 19.4 de los pobladores mayores de 5 años.²

4.1.1 *Las Chinas Oaxaqueñas de Doña Genoveva Medina: tradición barrial y familiar en las calendas y convites de las fiestas religiosas de la ciudad.*

En la Ciudad de Oaxaca, pese a los procesos de urbanización y las iniciativas públicas mal diseñadas, es constante la vivencia de todo tipo de fiestas, pero principalmente las de tipo religioso. Los habitantes de la colonia o del barrio se congregan a las afueras de la iglesia para empezar *los convites y las calendas*³ que son precedidos por los “monos de calenda” o “gigantes”, “las marmotas” y las chinas oaxaqueñas con sus canastas de flores, acompañadas de los faroleros y por los habitantes, al ritmo de la banda de música. Esta

² Datos obtenidos del censo de 2000 del INEGI.

³ La palabra calenda viene del latín, *calenda, calendae*, y del griego *kaleo* y su significado es llamar o anunciar. Durante el Imperio Romano, se usaba para referirse al primer día de cada mes. Los romanos contaban los días del mes de tres formas: *las calendas* (de donde deriva la palabra calendario), *las nonas* que indicaban el día 5 de cada mes, excepto en los meses de marzo, mayo, julio y octubre donde indicaban el día 7, y *los idus* que indicaban el día trece de cada mes a excepción de marzo, mayo, julio y octubre donde indicaban el día 15. Las calendas tenían dos funciones importantes: primero, marcaban la fecha en la que se efectuaba el pago de deudas en Roma, es decir, era una fecha de cobranza en todo el imperio; después, las calendas, por medio del calendario, se asociaron con el santoral, una vez que el imperio adoptó el cristianismo como religión oficial. En la liturgia, se adoptó para anunciar la víspera de la Navidad, principalmente, el día de Epifanía (6 de enero) y para llamar a la misa principal del día. Fuentes consultadas: www.etimologías.dechile.net www.elalmanaque.com

concurrancia recorre las principales calles de la colonia o del barrio y se adentra en las colonias o barrios vecinos para invitarlos a su celebración, mientras hombres y mujeres bailan al ritmo de los sones y jarabes característicos de la región, al compás que marca el movimiento de las bellas faldas de las chinas, durante 7 u 8 horas.

Desconocemos el origen preciso de las calendas en Oaxaca. Fue en la época colonial cuando se generalizó su práctica, según se dice, incentivada por los franciscanos, en torno a la celebración de la Navidad y de Epifanía, como medio de evangelización y para solemnizar las fiestas. Lo cierto es que el motivo bien pudo ser introducido por las órdenes católicas que llegaron a la Nueva España, pero su asimilación las acerca a las procesiones que se realizaban durante las fiestas prehispánicas, donde el pueblo que participaba se



reunía en el santuario correspondiente a la celebración y se dirigía al lugar del sacrificio y del baile ritual, tal como lo narramos en el apartado de los orígenes y la continuación de la tradición de la Guelaguetza. Posteriormente, estas manifestaciones festivas fueron absorbidas por la realización de la Tarasca,⁴ impulsada por la orden de Las Carmelitas, donde recordamos que al representante de la Tarasca lo acompañan “gigantes y cabezones”, objeto de la censura eclesial posterior.

⁴ La Tarasca refiere a una criatura mitológica de origen francés pero adoptada por los españoles, quienes la asocian a la leyenda de Santa Marta. La leyenda la describe como una criatura que tenía características de diversos animales: un dragón, tortuga, león, escorpión, buey y caballo. Fue Santa Marta quien logró encantar a esta “quimera” y evitar que siguiera destruyendo el reino de Provenza. Una vez que dicha mujer lleva a la criatura a la ciudad y la matan, comienza a predicar el cristianismo y a convertir a los paganos. Durante la fiesta de Corpus, en Granada principalmente, se acostumbre pasear por la ciudad una figura de la Tarasca, acompañada de unos cabezudos. Fuente: www.granadatur.com. Para mayores referencias consultar Salvador Rodríguez Becerra. “Corpus en Andalucía” en Gerardo Fernández Juárez (Coord.), *La fiesta de Corpus Christi*, Colección Estudios, Universidad Castilla-La Mancha, España, 2002, pp. 383-398.

Lo cierto es que, en la actualidad, durante todo el año nos podemos encontrar una calenda en la Ciudad de Oaxaca, que invita a la fiesta a la vez que entorpece el tráfico de vehículos en la ciudad. En Oaxaca, las

calendas marcan el inicio de las fiestas patronales: es un anuncio y una invitación. Se realizan previo a la fiesta central y varían de estructura según el templo que la organice. Pero, por lo general, los ritmos de las chirimías y el tambor abren las calendas, le anteceden los estruendos de los cuetes de carrizo lanzados por expertos coheteros para anunciar la cercanía de la procesión. Durante las calenda, llaman la atención dos creaciones artesanales que datan de la Colonia: las marmotas y los monos de calenda. Las marmotas son estructuras circulares de carrizo que se cubren con una manta blanca y llevan los motivos del santo patrono que se celebra. Las marmotas son

bailadas por expertos marmoteros que las giran y mueven al ritmo de la música. Los monos de calenda son figuras humanas cuya estructura puede ser de carrizo o de metal, semejan a títeres gigantes manipulados en el centro de su estructura por una persona, generalmente un hombre, que lo baila al ritmo de la banda de viento que acompaña la procesión. El cuerpo del mono de calenda se cubre con ropas de tela, mientras que la cabeza es hecha de papel maché; sus brazos son de tela rellena, cuelgan del cuerpo y agarran vuelo al ser bailados.

Acompaña una banda de viento, de influencia francesa, que toca los jarabes y sones más importantes de la región y del estado. Siguen los faroleros, quienes bailan al son de los jarabes y cargan un farol de carrizo con una vela en el centro para alumbrar la calenda. Los habitantes que acompañan son la feligresía, quienes portan farolillos de colores y las canasteras: las chinas oaxaqueñas. Al final, acompaña un carro alegórico que presenta un pasaje de la vida del santo patrón o de la virgen, a cuenta de los padrinos de calenda o mayordomos



Monos de calenda durante el primer convite de Guelaguetza 2014

La calenda era para la gente sencilla, para la gente de la clase media. Dentro de esta tradición destacan los cumplimientos que son los momentos de la calenda cuando los padrinos de cumplimento comparten alimentos y bebidas con las chinas y los pobladores que acompañan la calenda, en su casa o a las afueras de algún templo: café de olla, atole, tamales, medias tortas de frijol o de chileajo. La calenda termina en la iglesia donde empezó: el párroco los espera para darles la bendición como agradecimiento a su participación.⁵

La importancia de las calendas es tal, que los pobladores esperan varios años para poder ser mayordomos o padrinos. Así nos lo expresó el señor Eduardo Enríquez, empleado de registro civil y padrino del carro y la música de la fiesta principal del barrio de Trinidad de las Huertas en el 2014, quien esperó 17 años para ser el padrino y realizó un gasto de 20 mil pesos, aproximadamente:

Ellas (las chinas) son las que representan a Oaxaca. Aquí nosotros somos muy religiosos, más que nada somos muy amorosos a la virgen María, entonces aquí hay barrios y cada barrio tiene su patrona, que le llamamos. Cuando se festeja esa patrona que es la virgen, salen ellas con la alegría, esa es su representación de ellas, de las chinas. Nosotros de aquí de la Trinidad, aquí nos toca festejar al Padre Eterno, que es Dios, el mero patrón...Esta es la celebración para invitar a otros barrios a que vengan a la fiesta mañana, a las procesiones, a la misa, a la comida, al baile, a las verbenas.⁶

Si bien, para cada barrio⁷ tiene una tremenda importancia su fiesta patronal, en la Ciudad de Oaxaca las calendas más esperadas son las de la Virgen del Carmen (16 de julio), del Señor

⁵ Actualmente, las calendas son usadas fuera del contexto de las celebraciones religiosas. En Oaxaca, hay un incremento constante del “turismo de boda”, dentro de cuyo paquete se incluye la realización de una breve calenda al terminar la misa. Otros eventos en los que es común la realización de calendas son las graduaciones a nivel licenciatura y preparatoria, principalmente. En estos casos, la presencia de las chinas oaxaqueñas es a través de grupos de danza folclórica, que cobran por su participación.

⁶ Entrevista realizada el 21 de junio de 2014 en el Barrio de Trinidad de las Huertas, Oaxaca de Juárez.

⁷ Los barrios en la Ciudad de Oaxaca se distinguen por los patronos de sus templos y por sus oficios: Soledad, San José, el Carmen Alto, Las Nieves, Los Príncipes, San Juan de Dios, La Defensa, San Francisco, Consolación, La Merced, Tecoyula, Los Encuerados, El Peñasco, Los Alzados, Trinidad de las Huertas,

del Rayo (patrono de la catedral, en octubre), de la Virgen del Rosario y, la más importante de todas, la calenda de la Virgen de la Soledad (16 de diciembre), la patrona de la ciudad.

4.1.1.1 El origen de las Chinas Oaxaqueñas

Esta es la tradición festiva de la ritualidad católica y pagana de la ciudad de la que forman parte las chinas oaxaqueñas. Estas mujeres reciben el nombre del barrio de China, localizado al sureste del primer cuadro de la ciudad.⁸ Eran mujeres comerciantes, que tenían sus locales en las plazas del Zócalo los fines de semana o en los mercados principales: la Central de Abastos, pero principalmente en el mercado Benito Juárez. Las mujeres vestían sus camisas blancas de bolillo⁹ y su falda de diario: una falda de tela con flores y pequeños motivos que tomaban forma con encaje y listón. Iban de huaraches o descalzas, pero no podía faltarle sus alhajas: camafeos, aretes de gusanitos, prendedores, bejucos, sus medallas y cruces, con las que demostraban su devoción católica, todas ellas hechas por artesanos locales que trabajaban filigrana de oro. Este era un detalle tan importante que se hizo común el dicho “india pata rajada, pero bien alhajada”.

Doña Genoveva Medina formaba parte de ese campo social con un potencial de agencia tremendo, con una vida política, comercial y religiosa muy activa. Llegó a colocarse como lideresa de los locatarios del mercado Benito Juárez y fue de las primeras locatarios de la



Doña Genoveva Medina

Jalatlaco, Xochimilco y de China. Los últimos cuatro se dedicaron a la agricultura, la orfebrería, la talabartería y la alfarería.

⁸ El motivo del nombre del barrio es incierto. Se cuenta que en sus comienzos llegaron gracias al ferrocarril, con objetivos mercantiles, una población de hombres chinos que se casaron con mujeres zapotecas del campo. Estos datos son meritos pues, sobre la migración china que llegó a Oaxaca, hay pocos registros en la ciudad, más bien encontramos un buen número de migrantes chinos en la región de la Mixteca. El barrio, además de ser identificado por la actividad comercial, también se asocia con la destreza artesanal para la alfarería y el trabajo con el barro.

⁹ Una técnica de costura española.

recién construida Central de Abastos, cuyo objetivo era reubicar a los vendedores que acudían los fines de semana de plaza al Zócalo de la ciudad, proceso en el que ella fue una mediadora muy importante para que llegara a concretarse el proyecto. En la política, Doña Geno fue de adherencia priista y tuvo varios cargos públicos: cabildo de la Ciudad de Oaxaca, diputada local, senadora federal y la primera mujer oaxaqueña que ejerció el cargo de diputada a nivel federal. Era de un carácter muy fuerte, mal hablada, se imponía, vivió la discriminación por vestir su traje típico, a tal grado de tener que quitárselo pero, como nos cuenta su hija Silvia Medina Márquez, nunca dejó de sentirlo, sino como una estrategia para empoderarse en el campo político de la sociedad oaxaqueña.

Doña Geno nunca dejó de ocuparse de la mujer de mercado, de sus orígenes comerciantes. Se preguntaba “¿Por qué nada más las catrinas van a vestir bien? Yo quiero mi traje elegante”, ella quiso darle elegancia a la mujer de comercio, empoderar a la mujer del mercado. Así fue como se interesó por mejorar el traje de la china oaxaqueña, de hacerlo más llamativo, elegante y espectacular. Desde pequeña su madre le enseñó costura, lo que le permitió dedicarse a la confección de ropa típica de la época. Ese interés y el conocimiento que tenía de costura le permitieron diseñar **la falda de gala o de fiesta**, esa falda que conocemos de tela de raso de colores llamativos, con motivos más grandes que los de la falda del diario, de una cuarta o 20 centímetros. Debajo de la falda llevan su refajo y su calzonera de manta o algodón blanco. Dejaron los huaraches y se pusieron tacones negros.

Además de su activa vida política, Doña Geno llevaba una vida arraigada a la religión católica, en la que practicaba sus tradiciones y religiosidad. Eso también lo plasmó en la falda de gala, donde las figuras son motivos religiosos que podemos observar en las iglesias. Y para dar a conocer el traje procuró tener presencia en los mítines políticos, en las rendidas de culto, en las calendas, es decir, en los acontecimientos más importantes de la vida cotidiana de Oaxaca desde 1955. Así, insta a usar el traje a sus hijas, sobrinas, primas y a jóvenes de la asociación de mercados, dando origen al grupo de chinas oaxaqueñas que posteriormente sería la delegación oficial de chinas de la ciudad con una historia de participación ininterrumpida en Guelaguetza.

Así tenemos que el grupo tuvo un origen familiar y barrial, íntimamente vinculado a la actividad comercial de mercados. Esto es así, porque Doña Geno buscaba a la gente con la que tenía contacto. Nos contó Doña Silvia Márquez Medina que antes no se le preguntaba a las mujeres si querían o podían participar en las fiestas, sino que se le pedía el permiso a la mamá y ella decidía. Doña Geno se dirigía a las madres de las muchachas, sus amigas y compañeras de mercado, para invitarlas a participar en la vida festiva y tener presencia en los actos políticos en la ciudad con sus trajes de chinas. Así formaron parte las primeras integrantes de la delegación de chinas para el Lunes del Cerro y, posteriormente, para Guelaguetza.

A las chinas se le sumaron los faroleros, que también eran hijos, primos o sobrinos de la familia Márquez Medina. Los faroles tienen una función y un significado singular: por un lado, ante la falta o escasez de electricidad, durante las calendas los hombres llevaban un farol para iluminar las calles (hasta 1970-1980). Esto era necesario porque el alumbrado de la ciudad era mínimo y porque una calenda termina en la madrugada. El significado lo tienen en las formas: estrellas de cinco y siete picos, la azucena de la Virgen de la Soledad, el cáliz, los pecados, el Sagrado Corazón de Jesús con una espada que simboliza los dolores de María, es decir, figuras con un significado



Faroleros

ligado a la religión católica. Este mismo motivo lo comparten las figuras de las canastas que cargan las chinas en la cabeza: si bien, es común ver liras, cuyo origen es griego, aluden a la música; también se representa el sol, la media luna, las estrellas por la llegada de la Estrella de Belem, el Sagrado Corazón o el Corazón de María, la Virgen de la Soledad.

La delegación de Chinas Oaxaqueñas de Doña Genoveva Medina se vuelve oficial en 1957, cuando son invitadas por el presidente municipal, Sergio Cervantes, a participar en la fiesta del Lunes del Cerro. Fue hasta 1964 que se les asigna el honor de

abrir los bailes en la Guelaguetza y desde entonces no se ha modificado su entrada. Incluso, en la Guelaguetza 2014 cerraron el evento en la cuarta edición de la tarde. Las chinas abren los convites que se celebran previos a la Guelaguetza y los dos desfiles de delegaciones el fin de semana previos al Lunes del Cerro y su octava.

Desde hace 4 años, tras la muerte de Doña Geno, la maestra Silvia Márquez Medina tomó la tradición de su familia y la continuó, quien bailó desde pequeña, a los tres años, hasta los 25 años. Su madre instruyó a sus hijas: aprendieron a hacer las faldas, los refajos, las calzoneras, a tal grado que, en el 2014, la maestra Silvia Márquez Medina fue reconocida como artesana textil, por parte del Instituto Oaxaqueño de Artesanías. Doña Silvia le está heredando ese conocimiento a su hija Zayra, quien formó la delegación infantil, conformando una escuela para la trasmisión de la tradición.



Silvia Medina Márquez

La delegación está conformada por 70 personas, 40 chinas y 30 faroleros. Actualmente, el origen familiar se ha diluido, no completamente, pues como resultado del interés de muchachas que iban a tocar a la casa de Doña Geno para saber cómo entrar al grupo, se lanzó una convocatoria abierta dirigida a las señoritas y jóvenes originarios de la Ciudad de Oaxaca. Los integrantes de la delegación participan en las festividades que se realizan durante todo el año en la ciudad, un total de más de 50 eventos a los que los invitan. Cuando es época de Guelaguetza, sólo pueden subir al Cerro 18 canastas, 20 faroles y 6 moneros, lo que hace necesaria una selección bajo dos criterios: quienes tienen mayor experiencia y quienes acudieron a la mayoría de las festividades de la ciudad con el grupo de chinas.

Con la llegada de nuevas integrantes que no tienen una relación de parentesco o comercial con la familia Medina Márquez, las integrantes de más experiencia y de relación filial directa con la familia ya no tienen tan seguro su lugar en la delegación que sube al

Cerro. Sin importar vínculos, todas las y los integrantes tienen que ganarse un lugar en la Guelaguetza a través de la constancia de su participación en las celebraciones de la ciudad. Sin duda, los de mayor experiencia llevan la delantera, pues Doña Silvia, Doña Luz y Zayra no van a exponer a un nuevo integrante sin experiencia a un evento tan exigente, pero al ser tantos, también los experimentados tienen que procurar su lugar en Guelaguetza. Formar parte de la delegación que sube a Guelaguetza no es cualquier cosa: es resultado de la constancia en la participación de las fiestas de la ciudad, experiencia que se va acumulando. Así, se reconoce el compromiso de sus integrantes no sólo con la delegación sino con las tradiciones y la festividad ritual de la Ciudad de Oaxaca. Al respecto, nos comenta Doña Silvia:

La china tiene tres retos: la canasta, las zapatillas y la falda. No es fácil manejarla, la canasta en Guela es la grande y pesa un promedio de 8 a 10 kilos, hay que saberla manejar y bailar. Entonces no suben a alguien nuevo para no aventarlos a ese escenario sin estar preparados. Las chinas aprenden a hacer brazo, se acostumbran. Tienen resistencia y aguante. No nos importa el físico, la cuestión es que realmente les guste, ese no es nuestro criterio de selección.¹⁰

La preparación de los integrantes es de suma importancia. Anteriormente, nos cuenta Lisseth Jiménez, sobrina de Doña Geno y china oaxaqueña que participó durante 11 años en la Guelaguetza (desde que tenía 15 años, por invitación de sus primas), no ensayaban tanto, pero cuando lo hacían, colocaban dos ladrillos dentro de su canasta para aprender a lidiar con el peso. Conforme fue ganando importancia la participación en Guelaguetza, las chinas comenzaron a reunirse los fines de semana para ensayar, con mayor frecuencia cuando se aproximan las fechas de evaluación del Comité de Autenticidad y la participación en Guelaguetza.

La relación de las chinas con el Comité siempre ha sido ríspida. Como practicantes de una tradición festiva previa a la Guelaguetza, se confrontan constantemente con los cánones que dictan la forma de participación, no solamente con los mecanismos de participación, sino con las formas ordenadas con las que los organizadores tratan de

¹⁰ Entrevista realizada 12 de julio de 2014, Casa de Doña Genoveva Medina, Oaxaca de Juárez.

moldear la ejecución de las danzas. Su posición es firme y la expresa muy claramente Lisseth:



Había como ritmos distintos en el grupo, según cómo baila cada una, y eso lo hacía muy espontáneo, muy natural. Entonces, si contamos 1, 2, 3 y acá, es como qué aburrido, falso. Lo que a mí me encantó del grupo es que tuve la oportunidad de bailar como mi cuerpo me lo pedía y cómo mi pareja se adaptaba conmigo. No era un grupo folclórico, en realidad es una delegación porque la gente que participa en el grupo es parte de la ciudad, es parte del barrio de la china o de otro barrio de la ciudad, por ejemplo yo decía que venía del barrio de Xochimilco porque allí vivía. Eso es lo bonito del grupo, que no es sólo un grupo folclórico, que representa tradiciones y representa

algo más que un bailable.¹¹

4.1.1.2 La vestimenta de la China Oaxaqueña y del Farolero.

¹¹ Entrevista realizada el 15 de agosto de 2014, Centro de Oaxaca de Juárez.



Liliana Bonilla Avendaño

Como ya hemos adelantado, el traje de la china oaxaqueña es de dos tipos: el de diario y el de gala. El Traje de diario consta de camisa blanca de popelina adornada con bolillo, falda de percal floreado, adornada con listones, encaje o espirilla, y huaraches. Para el traje de fiesta, las chinas visten una calzonera blanca adornada con bolillo y pasalistón, refajo blanco almidonado, adornado con bolillo y terminación en ondas o picos, la falda es de tela de razo de color fuerte y chillante, adornada con encaje y listones formando diferentes figuras: rombos, ojos de buey, pedacitos, rombos sobrepuestos. La camisa es blanca bordada, adornada con *hazme si puedes*,¹² randa y cambalache. Usan una mascada para cubrir sus pechos, de tela “piel de durazno” y adornada con un bordado en la parte de atrás. Del lado izquierdo y cerca del corazón, portan una imagen del santo de su devoción o de un ser querido. Desde el cuello de la china cuelga el bejuco, que es utilizado como lazo en la boda religiosa, la china lo usa para indicar si es soltera o casada, dependiendo del lado de la falda en que lo sujeten: del lado izquierdo o derecho, respectivamente. Llevan un rebozo de seda que cumple varias funciones: cargar cosas que compran en el mercado o cargar a sus hijos, cubrirse del frío o del sol y como señal de respeto al entrar a la iglesia, al cubrir su cabeza. Remata su canasta, adornada con flores de la temporada y con diversas formas religiosas, como símbolo de ofrenda o agradecimiento, la cual se acomodan con un rebozo que sirve de rodete, para sostenerla. Calzan zapatillas negras.¹³ En el caso de los faroles, ellos visten ropa de manta, ceñidor, huaraches y sombrero.

¹² Una técnica de bordado originaria de San Antonino Castillo Velasco, población de los Valles Centrales, que consiste en “una minúscula y difícil puntada en línea horizontal debajo del peto, con técnica de plisado, consistente en figuras humanas tomadas de las manos: se dice que representa la unidad familiar” en *Grandes maestros del arte popular de Oaxaca*, Fomento Cultural Banamex A. C., México, 2011, p. 270.

¹³ La inversión en el traje oscila entre 7 y 5 mil pesos. Doña Genoveva les hacía las faldas, ahora las hace su hija Silvia. Ellas sólo cobran la hechura y las muchachas les llevan la tela, el listón y el encaje. Según sus posibilidades, hacen el gasto. Las camisas se consiguen en el mercado Benito Juárez, al igual que las canastas y las flores. Por lo regular conservan la estructura de las canastas y para Guelaguetza el municipio les subsidia

4.1.1.3. La música

La música que bailan las chinas es emblemática de la ciudad y del estado, para lo cual han realizado una investigación constante y una reapropiación de las canciones que hablan sobre Oaxaca. En su presentación para Guelaguetza, primero entran los músicos tocando un caracol, chirimías y tambores, quienes recorren el escenario: le siguen los marmorteros, los monos de calenda y los faroleros, quienes bailan sus monumentales artesanías al son de una “marcha”; entran las chinas con “Llévame oaxaqueña”¹⁴ y enseguida comienzan a bailar el Jarabe del Valle. Salen del escenario con la misma canción de su entrada.

Evidentemente, el baile central de su presentación es durante el Jarabe del Valle. El origen del Jarabe es incierto: no tiene autoría, está registrado como del “dominio público” y algunos dicen que es una expresión musical de origen español que fue introducida a Oaxaca en 1800, donde los pueblos del Valle lo adoptaron para sus fiestas. Dentro de lo que se dice del Jarabe nos parece muy interesante la historia que lo vincula con el pueblo de San Antonino Castillo Velasco, perteneciente a la región de los Valles Centrales. En la *Breve historia del Jarabe del Valle*, redactada por los hermanos Mateo y Delfino López Godínez, originarios de San Antonino, relatan que Don Laureano Jiménez fue el más antiguo compilador del Jarabe del Valle que se conoce hasta la fecha, músico y pintor, quien organizó la orquesta “Independencia” que, en 1910, tocó por primera vez el Jarabe del Valle.

Lo que permite vincular al Jarabe con la comunidad de San Antonino es su estructura musical de sones relacionados con las prácticas festivas en las bodas y mayordomías del pueblo. El Jarabe se compone de los siguientes sones:

18 canastas. Cada muchacha compra sus zapatillas y su mascada, que borda o manda bordar. El costo del traje lo elevan las alhajas. Por lo general, las muchachas usan alhajas heredadas por sus abuelas o madres. A quienes no tenían, Doña Geno les prestaba, cuestión que se dejó de hacer cuando entraron jóvenes que no eran conocidos o parientes de la familia. Entre las chinas, la posesión de las alhajas es una forma de distinción y jerarquía: quienes tienen y quiénes no.

¹⁴ Canción de la autoría de Samuel Mondragón (1884-1962), compositor y cantante oaxaqueño.

1. *Jarabe del Valle*: se baila durante los fandangos y mayordomías del pueblo.
2. *El Palomo*: lo bailan los novios durante el domingo de fandango, en la comida, donde comparten un taco preparado por los padrinos de velación.
3. *Pasen a Tomar Atole*: se baila los lunes de fandango, cuando los padrinos, suegros e invitados del novio llegan a la fiesta y reciben el atole de leche que la novia preparó la noche anterior, con lo que evalúan su potencial de esposa trabajadora.
4. *El Guajolote*: se baila el sábado de fandango, cuando en la madrugada llegan los padres y familiares del novio con los guajolotes a la casa de la novia.
5. *El Loro*: marca el final de la fiesta, en el que la concurrencia está feliz platicando “como loros”.¹⁵

La coreografía del Jarabe se creó en 1912, para presentarse en la noche de Navidad. Pero esta coreografía es realizada por los danzantes de la delegación de San Antonio Castillo Velasco en Guelaguetza (cuya primera participación fue en 1956), no por las chinas. Las chinas tomaron este Jarabe y lo bailan con su propio estilo.

En síntesis, la delegación de chinas oaxaqueñas creada por Doña Genoveva Medina ha vivido los cambios de la Guelaguetza y se ha confrontado a ellos, además de las transformaciones internas del grupo. El tránsito del Lunes del Cerro a la Guelaguetza, el cambio de organizadores, el surgimiento del Comité de Autenticidad, la apertura del grupo a integrantes sin relación de parentesco o barrial. Pero, sin lugar a dudas, el cambio más fuerte que experimentó el grupo fue la muerte de Doña Genoveva Medina, en 2011. No sólo perdieron a su líder, a su protectora y nodriza, sino que se vieron en un contexto en el que surgió otro grupo de chinas oaxaqueñas con las que ahora disputarían la representatividad no sólo en Guelaguetza, incluso las invitaciones a las calendas. En un panorama tan complicado, solo la unión de la familia Márquez Medina en torno al

¹⁵ Fuente: <http://san-antonino.blogspot.mx/2014/07/origen-del-jarabe-del-valle.html>

compromiso y orgullo por sus tradiciones, herencia cultural y patrimonio de la familia que les inculcó Doña Geno, les permitió hacer frente a la situación que se les presentaba y, como nos dice Doña Silvia, “pelear nuestro baile”.

La vida de las chinas oaxaqueñas de Doña Genoveva Medina está íntimamente vinculada con las festividades de la Ciudad de Oaxaca. En las calles, después de la misa, ellas viven su devoción y religiosidad. Así reactualizan la tradición en la ciudad y, cuando todavía es posible, la herencia cultural de su familia. Ellas participan todo el año en las calendas de las fiestas patronales alrededor de la ciudad, se preparan para ir a Guelaguetza y acuden a las invitaciones que les extienden otras comunidades. De esta forma, su conocimiento y compromiso con la cultura de la ciudad se hace extensa a la cultura de las comunidades que asisten, como mujeres que cultivan y practican sus tradiciones. Además de su constante participación en las fiestas, se dan el tiempo para organizar, año con año, “La Muerteadá”, durante la celebración de Todos Santos, en el que invitan a los pobladores de la ciudad a vestirse de catrinas, junto a las chinas, y andar en calenda por las calles centrales del primer cuadro de la ciudad hasta la casa de Doña Geno, donde comparte un cumplimento con los acompañantes. Esta es la imagen de la mujer de mercado, la mujer de clase media y popular. Son las mujeres del barrio de china, las comerciantes, mujeres trabajadores que, día a día, nos enseñan a gozar bailando nuestra ciudad.



4.1.2 La Danza de la Pluma de San Jerónimo Tlacoahuaya.

San Jerónimo Tlacoahuaya es un pueblo de origen zapoteca localizado en el Valle de Tlacolula, a escasos 25 minutos de la Ciudad de Oaxaca, gracias a la autopista. Se cree que el pueblo fue fundado alrededor del 1100 d.C, por el rey zapoteca *Cochicahuala*, tras una serie de enfrentamientos con motivo de la expansión territorial de los zapotecos en el posclásico, en la época de los señoríos. Formó parte de los señoríos del Valle controlados por los mexicas, quienes le nombran *Tlacoahuya* “lugar en que se humedece la tierra”.

4.1.2.1 El origen de la Danza de la Pluma

Wilfrido C. Cruz nos dice que la danza de la pluma en el idioma zapoteco es *zahatoviguetza* o *zahaxilaguetza*: *zaha* es fiesta, *tovi*, *dubi* o *xila* son formas distintas para decir pluma y, *guetza*, que refiere a lo brillante y colorido. El mismo Wilfredo C. Cruz realizó un par de estudios sobre el origen y significado de *guetza* o *gueza*. En un primer momento concluyó en que *guetza* era un equivalente de *lezaá*, la cual designa una relación de afinidad o parentesco, cimiento de los vínculos de solidaridad y ayuda mutua a los que hace referencia en el vocablo *Guelaguetza*. Sin embargo, siguió indagando al respecto y encontró que *guetza* es un aztequismo incorporado al zapoteco, como parte de la influencia cultural y religiosa que tuvieron los aztecas cuando llegaron al Valle, vinculada con la palabra *quetzalli*: resplandeciente y precioso.¹⁶ Por su parte, *quetzalli* está relacionada con *Quetzalcoatl*, la serpiente emplumada, dios del aire y los vientos. Esta idea la retoma Cruz para vincular la danza de la pluma con *Quetzalcoatl*, en zapoteco *pellatupiguetza* o *pellaxilaguetza*: culebra cubierta de plumas preciosas, introducido al panteón zapoteca por los nahuas de Huaxyacac al igual que *Centeotl*, en el que *Xillagueza* era el plumaje con el que bailaban los indios.¹⁷ El mismo autor afirma que esta danza se realizaba en honor a la Diosa *Pitao Xooba*, la diosa del maíz zapoteco.

¹⁶ Esta aportación de Wilfredo C. Cruz refuerza la idea de “don” (Mauss) en torno a las prácticas de *guelaguetza*: un acto de cortesía, de trascendencia moral, cuya materialidad es exquisita y preciosa, lo cual produce un gran aprecio entre los involucrados.

Por otra parte, Demetrio Brisset indaga el origen histórico de la danza de la pluma sobre la base temática del estudio de las danzas de conquista: la confrontación. Es así como Brisset encuentra que esta danza está inspirada en “una danza ritual precortesiana que recordaba la victoria de los mixtecos sobre sus vecinos zapotecos, antes de ser sometidos ambos pueblos por los aztecas, y que todavía se representaba a mediados del siglo XVII”.¹⁸ El pasaje al que se refiere Brisset es de Burgoa (1674), quien describe, en *Geográfica Descripción*, una obra teatral en Cuilapan basada en un acontecimiento histórico que tuvo lugar durante los enfrentamientos que entablaron los zapotecos para expulsar a los mixtecos que recién habían llegado al Valle en el siglo XV. Esta obra describe cómo los zapotecos envían un embajador y un grupo de indios a solicitarles a los mixtecos dejen las tierras del Valle y se replieguen a la Sierra. Los mixtecos de Coyolapan o Cuilapan someten al embajador, lo atan a un palo y le dan muerte, así como a algunos de sus acompañantes. A quienes dejaron con vida los mandaron de vuelta con el rey zapoteca con el mensaje de que se presentara en persona o de lo contrario irían avanzando en la ocupación de las tierras del Valle, y así lo hicieron.

Y para alentar a sus descendientes y fervorizarles la sangre contra los zapotecos, los mixtecos hicieron cantares de todas las historias que con ellos les habían pasado y del Embajador que les habían ahorcado, y para que fuera al vivo la representación de la historia, los días de los mayores festines la renovaban, sacando a un venerable y arrogante indio con la figura del Embajador, que les decía el razonamiento del rey zapoteca, y otro del suyo, y la solución de castigársela con aquella violencia, poniéndole los lazos al representante, anudados que no lo lastimasen, aunque él hacia sus visajes y fingía de estar muerto, y ellos con grande algazara y vocería celebraban el hecho. Y ha durado este paso hasta hoy, que lo he visto en la gran fiesta de su patrón Santiago, y lo hacen con tanta propiedad, como ensayados de casi doscientos años, son olvidar las triunfales victorias de sus antepasados.¹⁹

¹⁸ Demetrio Brisset, “Una familia mexicana de danzas de conquista” en *Gazeta de Antropología*, núm.8, artículo 3. 1991, pp. 399.

¹⁹ Francisco Burgoa, *Geográfica Descripción* (I y II), Publicaciones del AGN 25,26, México, 1934, pp. 394-396.

Esto vincula la danza de la pluma con los pobladores mixtecos que habitaron el Valle (proveniente de Tlaxiaco, tal como se puede observar de la página 22 a la 24 del *Códice Bodley* donde se registra el linaje de Tlaxiaco y su relación con los gobernante de Zaachila), quienes construyeron en Cuilapan su principal ciudad-estado hierática, durante el posclásico (800-1521 d. C.) después de haber ocupado Monte Albán y ser expulsados por los zapotecos. Los mixtecos, cuyo origen data del 1500 a.C.,²⁰ llegaron a los Valles como resultado de su expansión territorial: habitaban la Mixteca Alta, la Mixteca Baja, La Costa, con el señorío de Tututepec liderado por 8 Venado Garra de Jaguar, e incluso ejercieron dominio en La Cañada y La Sierra Sur.

Otra posible explicación de la llegada de los mixtecos al valle la encontramos en la *Relación Geográfica de Cuilapan* y la *Relación Geográfica de Teozapotlán*, recopiladas por René Acuña (1985) en *Relaciones del siglo XVI: Antequera*, donde señalan que fue a través de alianzas matrimoniales entre una mixteca y un señor de Teozapotlán y el casamiento de un señor de Yanhuitlán con la hermana de la mujer del señor de Teozapotlán, quien les envió vivir a Cuilapan, en ese entonces llamado *Sayucu*, “al pie del cerro”, haciendo referencia a su ubicación a las faldas del cerro donde se localizaba Monte Albán. Esto se puede corroborar en la genealogía de Teozapotlán/Zaachila, que corresponde a la página 33, 34 y 35 de *Códice Nuttall*. En él se puede apreciar el casamiento de *9 serpiente*, primer gobernante, con una mujer mixteca. Su hijo *3 Lagarto* fue el segundo gobernante, mientras que su otro hijo, *3 Perro* gobernará en Teozaculaco. *11 Agua* fue el tercer gobernante y casó a su hijo *6 Agua* con *1 Caña*, hija de un señor mixteco, con lo que se refuerza el linaje étnico. Con la llegada de los aztecas al Valle de Oaxaca, cae la defensa de los mixtecos y Cuilapan se convierte en la cabecera tributaria del imperio azteca en Oaxaca.

Dentro del basto conjunto de dioses que conformaban la religión mixteca, Manuel Martínez Gracida (1905) describe parte de la indumentaria con que se representaba en una estela a *Yya yaasitasaha*, el dios de baile: **con su traje de danzante en el que destacaba un enorme penacho de largas plumas desplegadas en forma de abanico, una sonaja en su mano derecha y un ramo de flores en la mano izquierda**. Este es un referente

²⁰Los vestigios que corroboran tal dato se encuentran en Yucuita, en el Valle de Nochixtlán en la Mixteca Alta.

innegable de la indumentaria de los danzantes de la pluma, principalmente de la zona del valle de Zaachila, Cuilapan, Zimatlan y Ocotlán, en lo que respecta a la forma de los penachos. Otro elemento religioso y mítico de los mixtecos en el que encontramos relación con los motivos de la danza de la pluma lo encontramos en el *Libro de Cuilapan*, del cual tenemos registros gracias a Fray Gregorio García, vicario de Cuilapan. El tema principal es el origen de dos hermanos gemelos. Los *Ñuhu* descienden de la pareja primordial *Señor Uno Venado Culebra-Pluma* y *Señora Uno Venado Culebra-Jaguar*, habitaban la peña “Lugar donde estaba el cielo” y tuvieron dos hijos, *Viento de Nueve Culebra Emplumada* y *Viento de Nueve Culebra de Fuego*,

Estos dos niños fueron criados en mucho regalo:
el naual del mayor era un águila alada (yaha),
que andaba volando por los altos,
el naual del segundo era una serpiente alada (yahui),
que volaba por los aires con tanta agilidad y sutileza
que entraba por las peñas y paredes,
y se hacía invisible.²¹

Estos hermanos hicieron la primera ofrenda a los dioses, sus padres: echaron picate en polvo a las brasas del incensario de barro, y cultivaron el jardín que rodeaba la casa de sus padres, vertieron gotas de su sangre, de la lengua y oídos, sobre las plantas para pedir la llegada de las aguas. Este referente nos parece importante en la medida en que se relaciona temáticamente con lo expuesto por Cruz en el caso del idioma zapoteco y la danza de la pluma. En ambos casos, la pluma es un lugar común, así como la serpiente, al igual que en ambos se asocia a la pluma con lo sagrado, lo esplendoroso y los movimientos sutiles.

Brisset también vincula las figuras de los dioses de la fertilidad y de la muerte en las estelas de Monte Albán y Mitla, de influencia mixteca, con la danza de la pluma, en la medida en que tales representaciones portan enormes tocados semicirculares de plumas. Sin embargo, este vínculo se vuelve incierto al apreciar los penachos de círculo completo en la zona del valle de Tlacolula, lo que remite a otro elemento sagrado el significado del

²¹ Véase, Maarten Jansen y Aurora Pérez Jiménez, *Literatura e ideología de Ñuu Dzauui. El Códice Añute y su contexto histórico-cultural*, CSEIIO, Oaxaca, 2007. Pp. 99-106.

penacho, al cual nos referiremos posteriormente. De hecho, la asociación que propone Brisset sólo nos indica que las representaciones de las deidades importantes del panteón tanto mixteco como zapoteco iban ataviadas con grandes arreglos de plumas en la cabeza, dentro de los cuales destaca con mayor viveza e importancia el adorno en la cabeza de Cocijo, el dios de la lluvia.

Una vez que los españoles entraron en el Valle de Oaxaca, encontraron que la población estaba dominada por los señoríos de Cuilapan y Zaachila, por lo que sería prioridad dominarlos. De este encuentro surge el primer registro de representación de la danza de la pluma, en el *Códice Gracida-Dominicano*, el cual constituye lo que denominamos “relaciones”: el texto teatral de la danza que contiene los diálogos y los parlamentos, es decir, la estructura teatral de la danza. Lo que narra este texto es la presentación que se hizo por orden de Martín Cortés, hijo de la Malinche y Cortés, en 1566, para celebrar el nacimiento de sus mellizos. Un bando representó a los aztecas y otro bando a los españoles, el propio Martín Cortés representó a su padre. Este texto se perdió cuando los dominicos fueron expulsados en 1753 del convento de Cuilapan, pero los pobladores siguieron realizando la danza teatral. Más sorprendente aun es que los pobladores conservaron un cuaderno con una copia del texto original al que le iban haciendo anotaciones, enriqueciendo el parlamento. La más antigua de esas modificaciones, nos dice Brisset, data de 1835, al que añadieron el siguiente parlamento:

Moctezuma: «...viéndome a prisión
solo el morir apetezco.»

Cortés: «Quitad al rey las prisiones
y dadle la libertad.»

Moctezuma: «Agradezco tu piedad
y pido que me perdones.»

Cortés: «Hasta aquí, noble auditorio
dio fin aquesta conquista,
que es historia verdadera
en México sucedida.

Perdonaréis nuestros yerros

os pido por vuestra vida,
diciendo: ¡Que viva Dios,
y su madre Santa María!»

Curiosamente, la danza de la pluma fue prohibida poco después de este registro, en 1846. El original del *Códice Gracida-Dominicano* estuvo perdido hasta 1960 que llegó a manos de Jesús Martínez Vigil, quien lo da a conocer a través del Periódico Gráfico hasta 1970. Sin embargo, en Cuilapan se recogieron dos versiones de la danza, previo al redescubrimiento del *Códice Gracida-Dominicano*. Una de ellas la realizó J. F. Loubat, quien encontró un texto con una inversión en el desenlace: la derrota de Cortés y el perdón que Moctezuma le concede. El otro hallazgo data de 1938, realizado por F. Gillmor con una temática muy singular: el combate entre el bando de Benito Juárez y el General Ignacio Zaragoza contra el bando de los franceses que lideraba el General Laurence. Ambas versiones son muy interesantes por varios motivos. Los textos encontrados son resultado de los aportes que los pobladores de Cuilapan hicieron a la copia que tenían de las “relaciones” de la danza. A su vez, esas aportaciones y hasta modificaciones plasman la visión de mundo de los habitantes de Cuilapan, la manera en que interpretaban los acontecimientos que los circundaban, sobre la base de una estructura narrativa antigua. Un tema por demás interesante que desafortunadamente no alcanzamos a desarrollar en estas líneas.

La danza de la pluma ¿es propia de la cultura mixteca o de la cultura zapoteca? Si nos quedásemos con solo un elemento de los que hemos expuesto, nuestra respuesta sería parcial: unos la vinculan con los mixtecos otros con los zapotecos. La respuesta es mucho más simple de lo que parece. La danza de la pluma es propia del Valle de Oaxaca, un territorio en el que coincidieron los zapotecos, los mixtecos y los nahuas. No pertenece en exclusividad a alguna de las etnias mencionadas, sino que es parte de una mezcla cultural prehispánica a la que se le incorporaron motivos históricos y religiosos de la conquista española. De suerte que, para estudiar la danza de la pluma es ineludible aludir a los elementos que la componen y que aportaron las diferentes culturas que le dieron forma. Así, podremos reconstruir su unidad y distinguir las diferencias que imprimen los grupos que la practican. Nosotros nos limitaremos a estudiar la danza de la pluma en el marco de la cultura zapoteca de un poblado del Valle de Tlacolula.

4.1.2.2 *Huehucoyotl Danza de la Pluma* y la *Guelaguetza*: orígenes, objetivos y experiencias desde lo colectivo

La danza de la pluma de San Jerónimo Tlacoachacuaya es uno de los ejemplos particulares en los que la danza y la música se integraron, gracias al interés de uno de los compositores oaxaqueños más importantes del siglo XX: Romualdo Blas (1881-1936), originario de la comunidad. Los registros que se tienen de la danza de la pluma en la comunidad datan de principios del siglo XX, sin embargo, por tradición oral se sabe que la danza tiene una historia más antigua en la comunidad. Esto concuerda con el interés y objetivo de una de las principales creaciones musicales de Romualdo Blas: escribir la música para la danza de la pluma de su comunidad, tras haber formado parte de un grupo de promesa²² en 1915, labor que comenzó entre 1915 y 1916 y continuó hasta su muerte en 1936, dejando un total de 36 piezas completas y otras tantas inconclusas. Entre 1918 y 1922, Romualdo Blas organizó un grupo de danza de la pluma, que posteriormente sería un grupo de promesa en 1928, al que le compartiría su creación musical. Romualdo Blas muere en 1936 pero su legado musical fue perpetuado por el grupo que formó, quienes en 1954 fueron invitados a las festividades del Lunes del Cerro, después de haber participado en un festival de danza en Veracruz e interpretar una polka de la autoría del gran músico de su comunidad.

Las reacciones de la sociedad vallista fueron negativas, realizaron diferentes manifestaciones de inconformidad en los principales diarios de la ciudad ¿Cuál era su gran molestia? Que los danzantes de Tlacoahuaya habían transgredido el “costumbrismo” propio de la danza de la pluma, tal como lo entendía la sociedad vallista de mediados del siglo XX. Es decir, se trataba de una interpretación de la danza que presentaba un estilo diferente al que estaban acostumbrados los vallistas y con el que identificaban la danza más importante del Valle. Por tal motivo manifestaron su molestia y la ofensa a su

²² Un grupo de promesa, tal como lo indica su nombre, es un grupo de personas, en su mayoría hombres, que durante la fiesta titular de su comunidad hacen la promesa de bailar al año siguiente durante la misma celebración.

“identidad oaxaqueña” por tan diferente interpretación que se atrevió a presentar el grupo de Tlacoahuaya, dañando el “espíritu de la danza”.

Pero ¿qué era tan diferente en la danza de la pluma de Tlacoahuaya que transgredía la forma costumbrista de interpretación? ¿Cuál era esa forma costumbrista? La clase media alta y alta de la sociedad oaxaqueña de la ciudad, quienes organizaban las festividades de julio, centraron en el estilo de Zaachila y Cuilapan la forma “correcta” de interpretación de la danza de la pluma. La construcción de una identidad a medias la proyectaron en el disgusto que les causó el estilo propio de una comunidad del Valle de Tlacolula. Ese estilo diferente mostraba la integración de la danza con la música creada por Romualdo Blas, lo que introdujo una forma de interpretación *tiempista* de la danza. Evidentemente, para los organizadores de la celebración, cortos de mente e impositivos en su visión, esta danza salía de la permisibilidad de sus parámetros, lo que dejó exenta de participación a la comunidad durante más de 25 años. Fue hasta 1982 que participaron en las fiestas de la ciudad, ya conocidas como Guelaguetza.

Pero la danza no dejó de realizarse en la comunidad, siguió formando parte de las principales fiestas religiosas de ella: la fiesta de San Jerónimo Doctor, el 30 de septiembre, las fiestas a la Virgen del Carmen el 16 de julio, en la que los pobladores suben al cerro para pedir por las cosechas, y durante la Semana Santa, principalmente el Domingo de Ramos y el Domingo de Pascua. En 1982 fue otro grupo de promesa el que participó en la Guelaguetza. Pero, pese al motivo religioso de la formación de los grupos de 1954 y 1982, los conflictos sociales de la comunidad también fueron parte de su formación: en 1954 se habían creado dos grupos de promesa que estuvieron vinculados al conflicto agrario de la comunidad: un grupo era de los ejidatarios y otro de los comuneros, lo cual provocó conflictos, riñas y disputas, entre las que destacó el ataque a un danzante por integrantes del otro grupo cuando éste volvía de su ensayo: fue golpeado y le quemaron su penacho a media calle. Incluso también se cuenta la muerte, por envenenamiento culposo, de un músico de la comunidad, un clarinetista que participaría con un solo de clarinete en una de las piezas más complicadas de la autoría de Romualdo Blas. El grupo que participó en el Lunes del Cerro de 1954 fue el de los comuneros. Por su parte, en 1982 el problema fue de

tipo político, entre adherentes a partidos políticos: PRI o PRD. Ese año fueron los priistas a la Guelaguetza.

Después de esto, pasaron 30 años más sin que la comunidad tuviera participación en Guelaguetza, hasta el 2011 que el grupo *Huehucocoyotl Danza de la Pluma* obtuvo su lugar. Fueron varios los intereses que atravesaron la incansable historia de formación del grupo. Podríamos situar su origen como grupo de promesa en 1997. Ese año tuvieron la asesoría del profesor Filemón Rojas de Cuilapan, pero la desorganización y el choque de estilos hicieron que el profesor de Cuilapan les retirara su ayuda. Estuvieron como grupo de promesa hasta 1999.

En 2007 surge el interés por parte del presidente municipal y la Casa de Cultura de la comunidad para crear un grupo para evitar que la danza de la pluma se perdiera. Esta vez, las autoridades llamaron a un maestro del pueblo vecino de Teotitlán del Valle, mientras que los jóvenes interesados invitaron a Pablo Serna para que se integrara al grupo. Ensayaron durante un año pero nunca se completaron, siempre hacía falta un integrante. Aunado a ello, consiguieron un financiamiento particular de una contadora de la comunidad para la compra de los penachos que mandaría hacer a Teotitlán, pero sólo Pablo y su hermano Carlos Serna consiguieron las plumas para que les hicieran el penacho. Este intento, si bien desbordaba emoción, carecía de organización, así que no duró mucho el proyecto, incluso quedaron mal con la persona que les financió pero que al final no les pidió regresaran el dinero. Fue hasta el 2009 que algunos de los miembros de grupo de promesa de 1997 decidieron organizarse e intentarlo de nuevo y lograron convencer a algunos de los integrantes del proyecto de 2007. Así lo cuenta Pablo Serna, el actual director de la delegación de San Jerónimo Tlacoachahuya:

Posteriormente, en 2009, compañeros que habían estado conmigo en ese grupo vuelven a tomar la iniciativa, van a ver a mi hermano, van a verme. Yo, que ya había estado al frente de ese grupo, no estaba de acuerdo, porque ya me habían quedado mal. Mi hermano insistía e insistía. Se integran otros muchachos y se

consolida el grupo nuevamente. Empiezan a ensayar, viene la inquietud de comprar la ropa, pero el primer año que se pretendía bailar era el 2010.²³

Pablo ya había participado en un grupo de promesa en su comunidad y tuvo formación de danza durante sus estudios de preparatoria. Aunado a ello, tanto él como su hermano tenían un vínculo más grande con la danza: su papá formó parte del grupo que participó en la Guelaguetza en 1982. Esta vez el objetivo era concretar un grupo que bailara el 30 de septiembre de 2010 y lo lograron, no sin conflictos internos, pues el grupo estaba dividido entre quienes sólo querían presentarse a bailar y quienes tenían interés en resguardar el vínculo de la danza con su religiosidad y con la comunidad. Ángel Morales, danzante de promesa en 1999 y actual integrante, así como encargado de relaciones públicas y comunicación del grupo *Huehucoyotl*, lo narra de la siguiente manera:

Entonces ellos pues, vieron que nosotros, al ser un poquito más católicos, nosotros somos más creyentes, pues tratábamos de respetar las formas, tratamos de respetar las formas que hay en la comunidad. Por ejemplo, tratándose de las autoridades, las invitamos para que nos acompañen en alguna presentación que tengamos en la comunidad. Estoy hablando de autoridades por ejemplo de sacristanes, el cuerpo de sacristanes, el cuerpo...la autoridad municipal en sí. Y ellos como que decían “¿por qué vamos a caer en ese ‘costumbrismo’? -decían ellos-, nosotros estamos haciendo esto con fines culturales”. Y bueno, desde allí ya empieza una visión errónea, porque la cultura es muchas cosas, no sólo lo artístico. Es la ética, la religión, implica los fenómenos políticos, es decir, la autoridad municipal, muchas cosas pues, no sólo la danza y ya, pero ellos solo querían bailar y ya: llegamos, bailamos y nos vamos.²⁴

Aunado a este conflicto de intereses religiosos-culturales, estaba el antecedente de los conflictos políticos entre 1994 y 2000 en los que se vieron inmiscuidos los habitantes de la comunidad. Lo que se buscaba era cambiar la forma de organización política y social de sistema de usos y costumbres a sistema de partidos. En ese contexto, el padre de Pablo y

²³ Entrevista a semiestructurada a profundidad realizada el 16 de junio de 2014, en San Jerónimo Tlacoahuaya.

²⁴ Entrevista a semiestructurada realizada el 11 de junio de 2014, en San Jerónimo Tlacoahuaya.

Carlos era relacionado con el bando priista y el padre de otro de los integrantes del grupo estaba vinculado con los perredistas. Así que circundaba al grupo una tensión entre intereses religiosos, culturales y políticos.

De esta forma, el grupo comenzó a fragmentarse después de su presentación en la fiesta patronal y finalmente se separaron a finales del año. Pero Ángel y su hermano, así como Pablo y Carlos Serna buscaron integrar a otros conocidos y familiares interesados para conservar el grupo. De esa forma se integró *Huehuecoyotl Danza de la Pluma de San Jerónimo Tlacoachahuya* y lograron hacer su solicitud a Guelaguetza para ser evaluados en 2011. Fueron evaluados en mayo de 2011 y, en su primer año, subieron al cerro.

El magnífico resultado que consiguieron en 2011, si bien, está respaldado por años de experiencia danzando en la comunidad, por el gran interés y compromiso que tienen los integrantes del grupo con su danza y con su comunidad, así como por la formación de algunos de ellos que aporta los elementos artísticos que complementan la experiencia de los danzantes, también está sustentado por la ardua investigación que han realizado los “coyotes viejos” sobre la danza en su comunidad, su significado, la relación con la música y la vestimenta.

4.1.2.2.1 La reapropiación musical.

Romualdo Blas Morales fue cantor e instrumentista del bandolón, violín, trompeta y vihuela, así como danzante de la pluma en su comunidad. En su trabajo creativo, Romualdo Blas utilizaba su conocimiento y práctica de la vihuela para la creación de sus composiciones y la enseñanza de la danza. Así que fue a través de este instrumento de cuerdas que este músico trató de acercar la música con la danza de la pluma. Además del legado musical para la danza de la pluma, junto a Cipriano Méndez y Manuel Morales impulsaron la formación de las primeras bandas de vientos en Oaxaca en el año 1900.

La banda “**Amigos de la música**”, que acompaña al grupo *Huehuecoyotl* en sus presentaciones, tiene como antecedente ser una de las primeras bandas de música que se formaron en la comunidad, en 1901 a cargo del señor Manuel Morales. Tras la muerte de su

director, Félix Ángeles retoma la dirección de la banda, en 1908, e integra a más elementos, pues en un inicio sólo estaba conformada por cinco personas. Tras su muerte, el señor Félix Ángeles deja la dirección de la banda a su hijo, Juan Ángeles, quien estaría a cargo en un periodo de cuarenta años, de 1940 a 1980. Al morir, su hijo José Ángeles, no puede continuar con la tradición musical de su familia y sede la dirección de la banda al músico Ricardo Martínez, quien estaría al frente de la banda, que en ese entonces se llamaba “Banda Zunni”, hasta el 2003. En 2004, José Ángeles toma la dirección de la banda y en el 2012 se fusiona con la banda infantil del señor Simón Sánchez, por lo que acuerdan cambiar el nombre a “Amigos de la música”, manifestación de la tradición musical de la familia Ángeles, de la formación de músicos en la comunidad, con el apoyo de su director artístico, el señor Simón Sánchez, consolidando una tradición musical de casi 100 años de una indudable calidad musical. Los “Amigos de la música” poseen las partituras de Romualdo Blas y las interpretan con total presteza, poseedores de un gran conocimiento y práctica musical. A tal grado que en el 2015 grabaron un disco homenaje a Romualdo Blas, el cual se logró gracias a la investigación de la biografía del compositor que ha realizado incansablemente Soledad Hernández Méndez, y con el apoyo del Programa de Apoyo a las Culturas Municipales Comunitarias de la Secretaría de Culturas y Artes de Oaxaca.

La estructura musical, que a su vez corresponde con la estructura dancístico-teatral de la danza, que compuso Romualdo Blas para la danza de la pluma es la siguiente:

- | | |
|---|----------------------------------|
| 1. La Sandunga ¹ | 23. Shottis “Capitanes”. |
| 2. Espacio | 24. Vals “Teotiles”. |
| 3. Vals 1/0. | 25. Himno 3/0. |
| 4. Himno 1/0. | 26. Shottis “Teotil Solo”. |
| 5. Shottis 1/0 | 27. Marcha Fúnebre No. 1 |
| 6. Himno 2/0. | 28. Danza No. 1 |
| 7. Shottis “Reyes”. | 29. Marcha Fúnebre No. 2 |
| 8. Vals “Rosita”. | 30. Danza No. 2 |
| 9. Escante 1/0. | 31. Bailes para los
Negritos. |
| 10. Gloria a Castillo (marcha). | 32. Shottis 5/0. |
| 11. Solos para Clarinete, (para
Cortes). | 33. Vals 4/0. |
| 12. Marcha de Cortes. | 34. Shottis 6/0. |
| 13. Escante 2/0. | 35. Vals 5/0. “Grande”. |
| 14. -20 Cuadrillas “7 números”. | 36. Shottis 7/0. |
| 21. Vals 2/0. | |

Las melodías que conforman la estructura musical que compuso Romualdo Blas para la danza de la pluma de Tlacoahuaya se distingue de las piezas que comparten otras comunidades por su tonalidad más pausada, influencia de la formación que tuvo el compositor de la música de capilla del siglo XIX, así como de la formación de las primeras bandas de vientos que él mismo impulsó. Además, podemos encontrar diferencias en los nombres que le dan a cada pieza. Dependiendo de cada comunidad y del trabajo de sus músicos, encontramos nombres como Oráculo de amor, Celia, Eres mía, Amor ardiente, Consuelo, Te quiero, Flor de tule, Reminiscencias del Paseo, Tristes recuerdos, Feliz



momento, Elisa, Flor y abrojos, Registro de primavera, flor de México, Primavera, Primavera infantil, Vals Rosita, Chotis de amor ardiente, entre otros. Por poner un ejemplo, en Zaachila a la cuadrilla 1 y 2 le llaman Flor de Tule

4.1.2.2.2 La interpretación de la danza y la vestimenta: identidad zapoteca y religiosidad católica.

Los integrantes del grupo *Huehucoyotl Danza de la Pluma de san Jerónimo Tlacoahuaya* han construido un vínculo significativo entre su cosmovisión zapoteca y su religiosidad católica a través de los elementos que confirman las prácticas de su ritualidad festiva: su danza, sus fiestas patronales y su vestimenta.

Si bien, los “coyotes viejos” son un grupo que tiene como unos de sus objetivos principales participar en la Guelaguetza, haberse formado como un grupo de promesa les dotó de los criterios para la forma de participación que procurarían tanto en la comunidad como fuera de ella. Por lo que participar en la Guelaguetza es sólo uno de los escenarios externos que utilizan para su objetivo principal: dar a conocer y practicar su danza. La investigación que realizaron para poderse presentar en la fiesta patronal de su pueblo, orientada por el compromiso religioso y comunitario, así como por su devoción católica, les permitió redescubrir su identidad zapoteca y percatarse de los puntos finos que habían incorporado pero no habían reflexionado a profundidad.

De allí que se distingan de un grupo de danza folclórica, tanto por las motivaciones y objetivos, como por el conocimiento que incorporan-reconocen para la ejecución de su danza.

Definitivamente una delegación no se compara con un grupo folclórico ¡No! Incluso muchos grupos folclóricos...yo tuve la oportunidad de trabajar en la Escuela de Danza Superior del Estado de Puebla, y cuidan mucho el ballet, gimnasia...pues los movimientos son distintos, su visión es otra, la estética con que representan un baile o un cuadro es distinto, no hay como lo interpretas con el sentimiento propio de tu comunidad. Dista mucho. Yo le monté la danza de la pluma pero es distinto cómo lo interpretan. Igual un grupo folclórico, muchos de ellos cuidan más la estética, los perfiles, los movimientos, entonces se pierde lo natural de cómo se presenta en una comunidad.²⁵

²⁵ Entrevista a semiestructurada a profundidad realizada el 16 de junio de 2014, en San Jerónimo Tlacoahuaya.

Además de lo ya mencionado sobre motivos y objetivos, así como el conocimiento incorporado, los danzantes de la pluma de San Jerónimo Tlacoahuaya se adentraron en un proceso de identificación entre los elementos culturales y tradicionales que configuran su ser zapoteco, confrontado o complementado con la religiosidad católica de su pueblo, desde el cual se verían en un torbellino de información, emociones y deseos que les permitiría explorar los mecanismos nucleares de semejanza/distinción que conforman las identidades.

En un primer momento, la representación de la danza construye su centralidad en un tiempo y espacio específico: la comunidad durante la fiesta a San Jerónimo Doctor. En sus inicios, el primer objetivo del grupo era presentarse durante la fiesta patronal. Este tipo de manifestaciones religiosas en la actualidad tienen mucha importancia en la comunidad. Sin duda, participar en este tipo de eventos da prestigio a los participantes, pero no es el motivo de su acción. Como mencionamos, el grupo *Huehuecoyotl* propició un proceso de simbolización que comenzó por la indagación profunda del porqué se baila durante las fiestas patronales, antes del porqué lo querían hacer ellos, cuestión que cobró mayor sentido cuando se articuló con los saberes de la primera.

Ya no ofrecemos nuestra danza al sol o a la lluvia, sino al sustituto de esas divinidades, que en este caso sería el santo patrón. La danza de pluma conserva muy pocos rasgos indígenas, lo único que conserva es la sonaja, porque de los demás elementos, por ejemplo, *el macahuite* que llevaban en la mano izquierda ha sido sustituido por la paleta en forma de azucena, en señal de que fuimos conquistados. La vestimenta, toda es de influencia europea, prácticamente y religiosa, sobre todo. Ha sido impuesta por los frailes, que fueron los primeros que retomaron estas danzas pero con otra intención.²⁶

Sin embargo, el grupo Huehuecoyotl forma parte del trabajo de rescate de la tradición dancística en su comunidad que comprende su danza a partir de los rituales de su cosmovisión zapoteca. Esto lo plasman tanto en sus movimientos dancísticos como en los glifos de sus penachos.

²⁶ Entrevista a semiestructurada a profundidad a Pablo Sernas realizada el 26 de junio de 2014, en San Jerónimo Tlacoahuaya.

Normalmente nosotros siempre plasmamos motivos prehispánicos o zapotecos. Tenemos mucha representación del caracol, que para las culturas prehispánicas era el símbolo de nacimiento, de regeneración; plasmamos también el símbolo de movimiento, ya que la danza en sí despierta precisamente eso o ese es su fin, estar en movimiento constantemente. Pero no el movimiento del danzante en su persona, sino que cuando digo movimiento me refiero a que en este caso, el personaje principal que es Moctezuma hace, de acuerdo a la cosmovisión, la figura del sol, si vemos los demás elementos son 8, los 8 planetas que giran alrededor del sol, que tienen sus movimiento helicoidales y elípticas, alrededor del personaje principal. Cuando decimos movimiento es a ese movimiento, no sólo al de bailar.²⁷ (Pablo Sernas).

De esta forma, hay una articulación de sentido que involucra al cuerpo que vivencia el hoy a través de la danza, con la cosmovisión en torno a la presencia de un movimiento velado pero nunca ausente, el símbolo del movimiento, del devenir, del día y la noche: símbolos de vida y muerte que habitan al danzante-símbolo.

Moctezuma siempre hace la representación del sol, por ende los demás elementos hacen la representación de los planetas. Cuando empezamos a bailar, dentro de nuestras coreografías hacemos muchos movimientos elípticos o circulares. Tratamos de hacer la representación del movimiento del sistema solar. Pero cuando hacemos movimientos lineales, verticales o transversales, nosotros tratamos o decimos que representamos los equinoccios, donde estamos alineados y el sol nos ofrece una sombra o una línea imaginaria, de que estamos haciendo esa función.²⁸

Con la llegada de los españoles, el teatro y la danza fungieron como mecanismos de evangelización y de asimilación-imposición de un nuevo orden social. Esto no solo afectó las mentalidades de los indígenas, también reestructuró las formas de explicación y

²⁷ Entrevista a semiestructurada a profundidad a Pablo Sernas realizada el 26 de junio de 2014, en San Jerónimo Tlacoahuaya

²⁸ Entrevista a semiestructurada a profundidad a Pablo Sernas realizada el 26 de junio de 2014, en San Jerónimo Tlacoahuaya

comprensión de sus propios asuntos. En este tenor, se comenzó un incansable trabajo de resistencia física, emocional y sapiencial en el que se desplegaron, no sin represalias, tácticas ingeniosas y creativas de resguardo y resignificación de la visión de mundo de los indígenas, a la que se incorporan elementos del mestizaje. Un ejemplo claro al respecto es la interpretación que hacen los danzantes de Tlacoahuaya sobre los símbolos y formas que se realizan en su danza. De hecho, el nombre del grupo: *Huehucoyotl* o coyote viejo, es una de las manifestaciones del dios *Macuilxóchitl* en el *Códice Vaticano B* y en el *Códice Borgia*, dios de la danza y del canto entre los aztecas, nombre que los integrantes de grupo retomaron para resaltar el simbolismo y la interpretación que tienen de su danza, más allá de los intereses ideológicos con la que se articuló a la llegada de los españoles.

Viéndolo desde el punto de vista de conquistados, siempre se hace la representación de la cruz. Hay un baile de cuadrillas que se conoce como la cruz. Nosotros tratamos, al menos una vez, de hacer el movimiento de la cruz. En función de la danza bravía, de los guerreros, decimos que en otra de las cuadrillas, hacemos la representación en que Moctezuma danza con sus guerreros invitándolos a la lucha, a pelear por su reino o ciudad, se hace al final esa coreografía. Se hace alusión a que están preparándose para la guerra. Al final estamos en un momento cumbre con la música. Es una danza multifacética, porque damos distintas interpretaciones a lo que estamos haciendo.²⁹

Al respecto, el estupendo trabajo de María Stern, al que hemos aludido con anterioridad, nos otorga elementos para la comprensión de esta interpretación que nos comparte Pablo Sernas. La autora nos explica que la danza dentro de los pueblos prehispánicos era de las pocas manifestaciones sociales donde se personificaba a los dioses, quienes danzan antes de morir, porque desde su origen los dioses danzan. Cuando los guerreros se preparaban para ir a una guerra, antes de partir, se presentaban ante el rey y gobernante, quien les infundía orgullo, coraje y valentía al bailar con ellos. Se colocaban en filas y el rey iba uno a uno danzando con ellos, tal como lo describe Pablo en el caso de las cuadrillas 1 y 2, Flor de Tule, en la danza de la pluma. Esto nos permite pensar, siguiendo la clasificación C. Sachs que menciona María Stern (1990), que la danza de la pluma sería una danza de tipo

²⁹ Entrevista a semiestructurada a profundidad a Pablo Sernas realizada el 26 de junio de 2014, en San Jerónimo Tlacoahuaya.

figurativo, en la medida en que su motivo es representar tanto los movimientos de los astros como el movimiento de los dioses y los guerreros que se preparan para ir a la guerra, en contraposición a las danzas no figurativas que se formulan llegar al éxtasis sin la mediación de la representación.

Si bien, la danza tiene sus formas católicas en cuanto al vestuario, en cuanto a la música que es europea, son elementos europeos el terciopelo, el brocado, los adornos que van en los aretes, lo que va en el pectoral es un bordado litúrgico, lo que va en el naxtle que le llaman el mandil. En lo profundo es una simbología indígena, es una ofrenda que se le da a la deidad del agua, que para nosotros siempre ha tenido mucha importancia, porque somos de un pueblo zapoteca y la deidad mayor ha sido Cosijo, porque en tiempos ancestrales se le ha rendido pleitesía como un agradecimiento por el tiempo de cosecha. Por ejemplo, julio, se le daba gracias a Cosijo por la Cosecha del maíz, en julio se cosecha el maíz. Y de allí viene, concordando con la festividad del Carmen. Llega a ese sincretismo, eso que se fusiona, pero en lo profundo está el señor del rayo y los movimientos son precisamente esos. Hasta en el nombre, el primer movimiento se llama espacio, que es un rayo que cruza el universo, entonces empieza Cosijo en el espacio en el infinito. Y hay movimientos, por ejemplo: una hincada es una reverencia a Moctezuma, un caracol puede ser interpretado como el solsticio, un remolino como el equinoccio. Es el símbolo que le dan los indígenas a la danza...todo eso tiene un significado para nosotros.³⁰

La fiesta patronal de Tlacoahuaya es el 30 de septiembre, pero durante julio suben al cerro a la fiesta *Lanii kie dany* para dar gracias por las cosechas a la Virgen del Carmen. Además, hemos visto que la realización de la danza de la pluma en los Valles Centrales está vinculada con el calendario de la siembra del maíz por regadío. Aunado a ello, el dios de la lluvia, así como la diosa del maíz, el dios del viento y la diosa de la tierra, juega un papel central en la cosmovisión zapoteca. En los zapotecos, *Pitao Cosijo* o *Dios 1 Tigre* es la deidad o el gran aliento de las aguas, la lluvia, los chubascos. Su atributo es el rayo. Vinculado a la agricultura, el culto a *Pitao Cosijo* constituye un propio calendario,

³⁰ Entrevista a semiestructurada a profundidad a Ángel Morales realizada el 11 de junio de 2014, en San Jerónimo Tlacoahuaya.

interconectado al calendario del cultivo del maíz, lo cual lo vincula al dios del maíz, la tierra y el viento.

Más claro es Wilfredo C. Cruz al respecto, cuando alude al año ritual zapoteco conformado por la presencia de cuatro *Cosijos*: *quiachilla*, *quialana*, *quiagoloo* y *quiaguilloo*, los cuales se dividen en una cuenta de 65 días cada uno, formando el año ritual zapoteco. Sin embargo, el simbolismo de este dios es todavía más profundo al representar los cuatro puntos cardinales: *quiachilla*, *chilla* que es lagarto, madrugada y grito, se relaciona con la idea del oriente; *quialana*, *zolana* que remite a la región escondida del mundo, la que el sol visita durante la noche, ubicada en el sur; *quiagiolloo*, *goló* que significa marchito, amarillo o color de tarde, vinculada a *quiagollo* “la puerta o caverna por donde el sol traspone el horizonte para penetrar en las tinieblas de lo desconocido o la noche donde se encuentran los muertos bajo la tierra, confundido todo con la idea del punto cardinal relativo al occidente”³¹ y, finalmente; *quiaguilloo*, que expresa la idea de pedernal, *quiagui*, piedra de lumbre o de chispa, vinculada con el norte. ¿Cómo se expresa todo este simbolismo en la danza de la pluma de Tlacoahuaya? Cuando inician la danza, en *Espacio*, hacen un paso simulando al rayo, con el que efectúan un pedimento a Cosijo para que les dé bienaventuranza durante su presentación y durante sus movimientos dancísticos dirigidos a los cuatro puntos cardinales en las cuadrillas, chotises y valeses.

Por otro lado, pero de manera complementaria a esta reinterpretación como proceso de simbolización en el que los danzantes de Tlacoahuaya forman una visión de mundo a través de su danza, articulada por su cosmovisión zapoteca y su religiosidad católica, es el vestuario que portan. El atuendo que utilizan es una camisa de manta debajo de su camisa de terciopelo rojo, azul, verde o morado, dependiendo del papel que representen en la danza. En la parte de enfrente portan una pechera o pectoral con monedas antiguas y un delantal que hace alusión a los taparrabos del hombre prehispánico, también adornado con monedas. “Nosotros, de este lado del Valle, utilizamos la pechera, el pectoral, y el mandil, tapizado de monedas. El pectoral lo hacemos en alusión al pectoral de caracol que utilizaba *Quetzalcoatl*, de forma transversal, y era adornado con cuentas y piedras preciosas. Nosotros lo adornamos con monedas, que sería lo que le da el valor, representa la riqueza.

³¹ Wilfredo C CRUZ., *Oaxaca Recóndita*, IEEPO, Oaxaca, México, tercera edición, 2002, p. 68.

Lo mismo con el delantal, hacemos alusión al taparrabos que utilizaban los guerreros prehispánicos”.³²

Visten un calzón de manta al que cosen tres tiras gruesas de tela litúrgica o brocado de color rojo, morado, verde y blanco, sólo para Moctezuma, que va de la rodilla al final del pantalón. Los usos del color y el tipo de tela no son al azar, son parte de la religiosidad católica que portan los danzantes en su vestuario. La tela litúrgica es utilizada para confeccionar la vestimenta de los santos y de los sacerdotes, en este caso para las principales ceremonias. Los colores que portan los danzantes de Tlacoahuaya hacen alusión a la simbólica del color de la Semana Santa. “Por ejemplo está el morado que es el luto, el blanco que son festividades, domingo de pascua. El rojo, también es semana santa que es el día del jueves santo. El verde que es un poquito más ordinario y el azul, que también se usa pero estamos viendo que ese azul se usa en festividades netamente españolas, no sé a qué virgen se le toma en cuenta, pero se relaciona con la Virgen María”.³³

En el comienzo y final, así como en cada unión de las franjas de tela litúrgica cuelga un fleco de tela en color dorado. Su pantalón lo ajustan con ceñidor, tratando de apearse lo más posible a la tradición y evitando usar el cinturón. A la altura de los codos, sujetan una mascada de colores con motivos florales. Finalmente, dentro de los elementos con motivos simbólicos católicos, en la espalda sujetan una capa, reminiscencia de la capa pluvial que utilizaban los sacerdotes para officiar misa. El material es de tela litúrgica con flequillos en toda la orilla. Es una capa corta que cae de los hombros y solo cubre la espalda.

En lo que respecta a los elementos de la vestimenta que se articulan a simbólicas prehispánicas, solo queda la sonaja. Los danzantes de Tlacoahuaya gustan de hacer sus sonajas con una jícara que lleva semillas dentro para dar la sonoridad que realmente no percibe el espectador en Guelaguetza dado el sonido de la música. Una característica muy interesante de este elemento de la vestimenta del grupo es que la manija es de patas de

³² Entrevista semiestructurada a profundidad realizada a Pablo Sernas el 26 de junio de 2014 en San Jerónimo Tlacoahuaya. Los danzantes cargan alrededor de 60 monedas cada uno.

³³ Entrevista semiestructurada realizada a Ángel Morales el 11 de junio de 2014 en San Jerónimo Tlacoahuaya

venado, cuernos o garra de águila. No es fortuita la elección de estos animales-símbolo para la fabricación de sus sonajas. Para ellos, el venado representa al danzante, en los majestuosos y finos brincos que realiza en su andar, mientras que el águila guarda un simbolismo de parentesco con el sol y representa la fuerza de sus movimientos dancísticos.



La sonaja y la azucena que utilizan al danzar.

Finalmente, también sostienen en una mano una flor de azucena tallada en madera. Este elemento tiene un doble simbolismo: por una parte, representa el proceso de evangelización al que fueron sometidos los pueblos zapotecos, pero, por otra parte, encontramos que el uso recurrente de flores en las danzas mexicas tiene un doble simbolismo: representan la fecundidad de la tierra, el vientre del sexo femenino y, por otro lado, la sangre y la muerte en el campo de batalla. Por lo tanto, tenemos que la azucena representa la danza de batalla, las danzas de aculturación y el vínculo de esta danza con la fertilidad.

4.1.2.2.3 El penacho: al encuentro de los artesanos.

Cuando el grupo se conformó, los integrantes acudían al pueblo vecino de Teotitlán del Camino para solicitar la elaboración de sus penachos. Allí indicaban la forma del penacho que requerían a los maestros penacheros locales, tratando de respetar la forma del penacho que se conoce en Tlacoahuaya desde el siglo XX. Esto era de suma importancia ya que, si bien tenían que recurrir a Teotitlán para la elaboración de sus penachos, no pretendían la incorporación del estilo de penachos de dicho pueblo que, si bien comparten la forma

circular, los colores y los motivos que se plasman en el penacho difieren entre ambos pueblos, con lo que difiere también el significado cultural de cada uno.

Una de las singularidades del penacho de Tlacoahuaya son sus colores. En su penacho sólo incluyen verde, blanco y rojo, a diferencia de los penachos de otros poblados en los que abundan colores como el morado, el amarillo, el naranja, el azul y el rosa mexicano. Cuentan los coyotes que la elección de los colores de sus penachos poco tiene que ver con los referentes patrióticos. Más bien responde a necesidades económicas. Mientras más colores tengan un penacho, más costoso es. Por lo que en la comunidad se optó por un penacho más austero, pero no por ello menos espectacular. Con el tiempo, esta característica se volvió un distintivo de la danza de la pluma de la comunidad.

En su ímpetu de conocimiento, dos miembros del grupo buscaron a los maestros penacheros de varios pueblos, además de Teotitlán: Santa Ana del Valle, Cuilapan de Guerrero y Jalietza. Allí se empaparon de la sabiduría de los artesanos de cada pueblo y emprendieron el proyecto de realizar sus propios penachos. Actualmente, llevan más de dos años realizando sus penachos. Esto les permitió introducir los simbolismos que consideraban adecuados plasmar desde el vínculo emocional que tiene con su danza y su cultura zapoteca.

“No se tiene un registro exacto de cuándo el penacho empezó a evolucionar y a verse de ésta manera. Dentro de esos penachos, nosotros tratamos de mostrar o de representar algunos elementos prehispánicos o zapotecos. Las grecas, sabemos que no es más que la estilización de la serpiente, que es Quetzalcóatl. Todo ese tipo de elementos tratamos de plasmarlos, para que tengamos un poco más de rasgos indígenas”.³⁴

Los penachos están hechos de 30 varas de carrizo, de 50 centímetros de largo cada una, lo que da una circunferencia de un metro. A las varas se tejen y sujetan con hilo las plumas previamente pintadas. Según sea la forma del motivo que se plasmará en el penacho, se tiene que calcular las plumas y los colores de las mismas en cada vara. Ya montado, se empareja y se le da forma a la figura que llevará el penacho. Evidentemente, este trabajo requiere de mucha precisión.

³⁴ Entrevista semiestructurada a profundidad realizada a Pablo Sernas el 26 de junio de 2014 en San Jerónimo Tlacoahuaya.

El motivo de los penachos varía según el gusto de cada danzante y el papel que representa en la danza, si es un teotil, un rey o el mismo Moctezuma. En el caso de éste último, la diferencia frente a los demás penachos es muy notoria. Cuenta con un águila, hecha de artesanía en hojalatería, que representa el vínculo solar del gobernante azteca. En los demás penachos es común observar caracoles, símbolos de movimiento, y el símbolo de Tlacoahuaya, que en zapoteco es *Zunni*, tierra húmeda.



Foto Diego Huerta.

Utilizan dos tipos de plumas. La primera es la pluma de guajolote que pintan con tinturas sintéticas para la estructura del penacho. Pero también utilizan pluma de cola de gallo blancas para las azucenas que van a lo largo de la circunferencia del penacho. Sobre el penacho también colocan unos espejos con artesanía en hojalatería, que representan las estrellas, elementos simbólicos que refuerzan la interpretación cósmica de su danza. En la parte de la circunferencia cercana a la cabeza cuelgan unos aretes que hacen alusión a las orejeras de los antiguos guerreros prehispánicos, tienen unas moneditas pequeñitas al final que son las cuentas de oro, de jade, de turquesa.³⁵

Finalmente, la base del penacho es de hojalatería. Ésta la mandan a hacer con un artesano del pueblo vecino de Macuilxochitil, Alberto Martínez. Los danzantes se colocan un paliacate amarrado a la cabeza para que les cubra de la hojalatería de la base y se sujetan el penacho con cintas o amarras. El penacho de Tlacoahuaya llega a pesar 3.5 kilos. La dificultad de portarlo no es el peso, sino el diámetro del mismo. Con un poco de aire, el penacho hace fricción y se vuelve muy difícil realizar los demandantes



Penachero Adrián Morales

³⁵ Para economizar, este detalle está hecho de estambre.

movimientos dancísticos. Pablo Sernas y Adrián Morales son los artesanos penacheros de Tlacoahuaya. Dedicán a su labor, alrededor de 15 días, “Conseguir las plumas es una de las tareas más complicadas, lo más difícil es tejerlas, ya que se amarra una por una con hilo encerado, para que no se suelten ni se corran las plumas, es lo más difícil. Dado que los diseños que plasmamos nos obligan a estar constantemente midiendo y cuidando cada detalle, para que al momento de armarlo sea perfecto, como lo puedes observar”.³⁶

4.1.2.2.4 “Más allá de Guelaguetza, está la tradición”

Actualmente, el grupo está integrado por once hombres y dos niñas, que desempeñan los papeles de Moctezuma, dos teotiles de puerta, cuatro reyes y dos capitanes, La Malinche y La Cihualpilla, además de un campo: Emmanuel Martínez Juárez, Pablo y Carlos Sernas Hernández, Adrián y Ángel Morales García, Alexis Martínez Méndez, Eduardo Méndez Sánchez, Víctor Alfonso Méndez Morales, Eloy Ángeles Juárez, Gonzalo Hernández Pimentel, Daniela Sánchez Hernández y Guadalupe Morales Luís. En el caso de la representación femenina en la danza, el grupo de Tlacoahuaya incluye a niñas de 7 a 10 años

Estamos representando a la figura de la Malinche, a Doña Marina, una vez que es bautizada y se convierte en la esposa de Cortés. Sin embargo, por lo característico de la comunidad y lo gracioso de las niñas, simplemente es la representación de una indígena y una mujer vestida a la usanza de la colonia. Se hace la representación con dos personas, pero históricamente sabemos que es una misma persona y dos personajes, uno antes y otro después de la conquista.³⁷

En el caso de los campos o negritos enmascarados representan espías. Durante la conquista, fueron esclavos africanos traídos por los españoles, quienes los enviaban para averiguar las condiciones de vida, organización social y preparación militar de los pueblos mexicas. En la danza, este personaje es recuperado pero en tono de burla, como una mofa a

³⁶ Entrevista semiestructurada a profundidad realizada a Pablo Sernas el 26 de junio de 2014 en San Jerónimo Tlacoahuaya.

³⁷ Entrevista semiestructurada a profundidad realizada a Pablo Sernas el 26 de junio de 2014 en San Jerónimo Tlacoahuaya

la función de estos personajes durante la conquista de los pueblos mesoamericanos, a partir de lo cual se explica el uso de máscaras con forma de animales.

Ahorita los negritos son los que se encargan de limpiar el espacio donde se vaya a bailar, no limpiarlo nada más de que no haya piedra sino limpiarlo, lleva una binza a la mano, de las malas vibras. Roban besos a las muchachas, energía que se las sacuden al danzante y se llenen de la misma y tenga ese ánimo y sigan danzando porque es un baile muy desgastante. Asusta a los niños y dicen que asustan a los espíritus que anden por allí. Su función es chusca, dentro de ese chusco su significado es alejar de las mala vibras y traer la buena vibra para el danzante.³⁸



Cihuapilli. Daniela Sánchez



Malinche. Guadalupe Morales



³⁸ Entrevista semiestructurada a profundidad realizada a Pablo Sernas el 26 de junio de 2014 en San Jerónimo Tlacoahuaya

Negrito o campo.

El grupo *Huehuecoyotl Danza de la Pluma* realizó un trabajo de indagación de las simbólicas de la cosmovisión zapoteca del Valle al que pertenecen, así como de su religiosidad católica, para reconfigurar, resignificar su danza, una aparente danza de conquista que, en su reactualización, supera la función primera con la que fue construida y trae a la luz los elementos simbólicos que resguardaba en su interior, expectantes a la llegada de interesados con la disposición sapiencial, emocional y corporal para deslumbrarse con la belleza del sentido al que invita a transitar.

4.2 Delegaciones del Istmo en la Guelaguetza 2014: Santo Domingo Tehuantepec y Juchitán de Zaragoza.

El Istmo de Tehuantepec es la región más extensa de Oaxaca. Ubicada al sur del Estado, en colindancia con Chiapas y Veracruz. Está dividida en dos distritos: Juchitán y Tehuantepec, que a su vez se dividen en 41 municipios. Concentra el 15.7% de la población total del Estado, de los cuales, más de la mitad son bilingües: hablan español y zapoteco, principalmente. La región del Istmo se ha caracterizado por un desarrollo económico más industrial que las demás regiones de Oaxaca, donde la extracción de petróleo es nodal. A su vez, es una región dedicada a la agricultura, a la pesca y a la extracción de sal, productos que se comercian en los mercados locales.

4.2.1 Santo Domingo Tehuantepec: *las Velas y la Sandunga*.

Las delegaciones que representan la cultura zapoteca de la región del Istmo de Tehuantepec³⁹ son de las más esperadas en la Guelaguetza, principalmente por la belleza del traje de la mujer tehuana y la elegancia con lo que lo porta, así como la gallardía del

³⁹ En el Istmo de Tehuantepec, la etnia mayoritaria es la zapoteca. Sin embargo, no es la única etnia de la región. En ella también habitan mixes en la colindancia con la sierra, zoques en la zona de los chimalapas, huaves y chontales en el litoral. Incluso se dice que fueron los huaves, “los más ancianos”, los primeros pobladores de la región.

hombre del Istmo, agricultor y pescador, que toma a la mujer entre sus brazos, con la seguridad de quien no falla en el muelle. Lo que no vemos en las presentaciones de apenas quince minutos en las que nos dan una probadita de sus Velas, de los rituales que las acompañan como la Labrada de Cera, el cambio de mayordomos, y el baile-canto de los sones que componen la riqueza musical festiva de la región, es el complejo cultural que sustenta sus prácticas en la actualidad, prácticas que contienen reminiscencias de la época prehispánica y que se engarzan con las transformaciones que han experimentado con el paso del tiempo: la evangelización, los conflictos políticos, el desarrollo económico y el impacto de la industrialización en la zona, elementos que han impactado en la cultura y las tradiciones de la región.

4.2.1.1 Breve historia de los zapotecos del Istmo.

En la época de las primeras aldeas en Oaxaca, del 1500 al 500 a.C.,⁴⁰ surgieron dos tipos de aldeas que conformaron dos patrones culturales distintos: **las aldeas de los altos**, ubicadas al pie de los montes, cercanas a ríos en el Valle de Oaxaca, la Mixteca Alta y la Cañada, quienes talaron los bosques para tener tierras cultivables, y **las aldeas costeras**, localizadas en las cercanías de los ríos, donde los productos del mar y de las aguas saladas completaron la dieta con base en el maíz. Las aldeas costeras corresponden a la Costa y el Istmo de Tehuantepec, donde se encuentran los vestigios de la aldea Laguna Zope.⁴¹ Esta zona se caracterizaría por el uso de *tecomates*,⁴² ollas sin cuello para cocinar los alimentos. Otra diferencia importante entre estos dos tipos de aldeas es la familia lingüística a la que

⁴⁰ Posterior a la etapa lítica de cazadores recolectores (9500 – 1500 a.C.), la época de las aldeas se divide en tres etapas: *Horizonte rojo-bayo*, del 1400 al 1200 a.C., característico por la cerámica de color café a bayo con decoración de engobe; el *Horizonte olmeca*, de 1200 a 850 a.C., que coincide con el desarrollo de la cultura olmeca en el Golfo de Veracruz, característico por la aparición de representaciones de animales en la cerámica y, nos indica Marcus Winter, por la centralización de las aldeas y la especialización artesanal, tal como lo evidencia el taller de magnetita encontrado en San José Mogote y; finalmente, la *Regionalización* que va de 850 al 500 a. C., que a su vez se divide en la fase Guadalupe (850 a 700 a.C.) y Rosario (700 a 500 a.C.), es el periodo en el que se consolida la cerámica gris de Oaxaca, antecedente del barro negro representativo de San Bartolo Coyotepec.

⁴¹ Otros centros ceremoniales encontrados que sustentan esta información son La Ladrillera y Libchi Bigu, localizados en Juchitán.

⁴² El platillo principal de esta región de aldeas era un caldo o sopa donde se colocaban todos los ingredientes y se cocinaban.

pertenecen: las aldeas de los altos son parte de la familia otomangue,⁴³ en tanto que las aldeas costeras pertenecen a la familia mixe-zoque.⁴⁴

Durante el periodo de la etapa urbana, marcada por el poderío de Monte Albán en sus dos etapas zapoteco-mixteca, la expansión de los zapotecos estuvo marcada por las alianzas entre los señoríos. Si bien, ya había pobladores en la región del Istmo durante la época de las aldeas, principalmente huaves, e incluso algunos registran una pequeña presencia de zapotecos entre el 700 y 800 d. C., se dice que los zapotecos llegaron a la región desde Zaachila. Así lo comenta Leticia Reyna Aoyama, en su texto *Las zapotecas del Istmo de Tehuantepec en la reelaboración de la identidad étnica siglo XIX*:

El origen de los zapotecas es el de un grupo de guerreros pertenecientes al señorío de Zaachilla III, quien deseaba poner un cerco a la expansión de los aztecas. El códice de fundación de Tehuantepec muestra un cerro donde un hombre tigre devora un soldado mexica y simboliza el triunfo de los zapotecas sobre las huestes de Ahuizotl, en el año de 1496. Para ello, replegaron a los huaves hacia el litoral, quienes a su vez habían desplazado a los mixes hacia el norte.⁴⁵

Por su parte, Marcus Winter se refiere al *Lienzo de Guevea*, donde se narra la historia y la fundación de la comunidad y la genealogía de los gobernantes zapotecos. En él destaca el glifo de Zachilla, capital del Valle previo a la llegada de los españoles,

Entre ellos aparece Cocijoeza, quien tomó poder en 1482, y su hijo, Cocijopi, quien tomó poder en Tehuantepec en 1518. La madre de Cocijopi fue la princesa azteca Pela-xillo, o Copo de Algodón. Así, el lienzo documenta la relación entre Zaachila y Tehuantepec en los tiempos prehispánicos tardíos. Después de la Conquista,

⁴³ El otomangue es una familia lingüística de la que se desprenden: el otopameano; el chinanteco; el zapotecano, que a su vez se divide en zapoteco, con sus diferentes variables (serrano, nexitzpo, cajonos, bixana, zapoteco del Valle, zapoteco del Istmo, lachiregui, yohueche y loxicha), y en chatino; el popolocano, del que se desprende: el popoloca, el iccateco, el chocho, el mazateco y el guatinicaname. Véase, José Alcina Franch, *Calendario y Religión entre los Zapotecos*, UNAM-IIIH, México, 1993. Pp. 27-33.

⁴⁴ Véase, Marcus Winter, "Oaxaca prehispánica: una introducción" en, *Lecturas históricas de Oaxaca*, Vol. 1. INAH, México, 1986. Pp. 31-219.

⁴⁵ Leticia Reyna Aoyama, *Las zapotecas del Istmo de Tehuantepec en la reelaboración de la identidad étnica siglo XIX*, XX Congreso Internacional LASA, Guadalajara, México, 1997, p. 5

Cocijopi tomó el nombre de Juan Cortez y continuó ejerciendo su poder; murió en Nejpa en 1563. Cocijoeza murió en 1529.⁴⁶

Contextualicemos mejor esta historia. Monte Albán fue abandonada por los mixtecos en el 1000 d. C y pasaron varios años hasta que, en el siglo XIII, otra ciudad ceremonial centralizó el poder en los Valles: Zaachila o Teozapotlán. En el periodo Posclásico, en el siglo XV, gobernantes mixtecos realizaron casamientos con príncipes y princesas zapotecas de Zaachila, así consiguieron que fueran otorgadas las tierras bajas de Monte Albán; fundan la comunidad mixteca más importante en los Valles hasta la llegada de los españoles: Cuilapan o Sahayucu.⁴⁷

El bienestar que se logró con las alianzas matrimoniales se fracturó con motivo de la disputa del trono entre Cosiiopii y los hijos y nietos descendientes de 3 Lagarto. El Doctor Sebastian Van Doesburg lo explica de la siguiente manera: “El gobernante 6 Agua de Zaachila murió sin tener herederos legítimos, lo que produjo una crisis dinástica en la corte. Durante unos, su tío 1 Hierba –con el derecho de descendencia recta- gobernó, pero muerto éste, surgieron dos pretendientes al trono. Por un lado Cosiiopii (con el nombre calendárico Lluvia), quizá el nieto de 1 Hierba, por el otro, los hijos y nietos de 3 Lagarto, la hermana de 6 Agua”.⁴⁸ La solución al conflicto fue la instalación de Cosiiopii en Tehuantepec y la de 8 Venado en Zaachila. Es así como empieza el florecimiento de la cultura zapoteca en el Istmo mientras que comienza la caída de Zaachila.

Esta es la explicación histórica del origen de los zapotecos del Istmo de Tehuantepec. Sin embargo, los zapotecos del Istmo se distinguen de los zapotecos del Valle y de la Sierra Sur a través de la explicación del origen mítico de los *Binnigulaza*, los “padres de la raza” elegidos por los dioses, hombres gigantes que nacieron de las nubes o brotaron de las raíces de los árboles y que sabían transformarse en animales. Los *Binnizá*, el pueblo que proviene de las nubes, cuentan con el *Didxazá*, el mito de su origen, “la palabra de las nubes”. Por eso para los zapotecos del Istmo es muy importante aprender y practicar

⁴⁶ Winter, *Op. cit.*, 1986, p. 111.

⁴⁷ Véase Sebastián, Van Doesburg, (Coord.), *475 años de la fundación de Oaxaca*, (2 tomos). Oaxaca: H. Ayuntamiento de la Ciudad de Oaxaca, Fundación Alfredo Harp, Ed. Almadía, 2007.

⁴⁸ *Ibid*, Tomo I, p 41.

su lengua, a tal grado que en la actualidad siete de cada 10 zapotecos istmeños hablan su lengua.

La historia del Istmo de Tehuantepec es muy interesante y compleja. Tras la llegada de los españoles, la región mantuvo su importancia geopolítica y comercial, enclave del intercambio entre la Nueva España y Centroamérica. Una vez que Hernán Cortés se instaló en el Valle y se autoproclamó el Marqués del Valle, en 1529, incluyó a Tehuantepec dentro de sus posesiones. Pese a los procesos de colonización y evangelización, los descendientes de los *binnigulaza* idearon los mecanismos para conservar sus creencias y sus formas de organización social, por medio de estrategias con cierto grado de autonomía frente a los españoles. Uno de ellos fue la costumbre del mercado, a tal grado que

Se creó un centro dominical de intercambio de los diferentes productos artesanales y agrícolas propios de su medio, con aquellos que se producían en los diferentes nichos ecológicos en donde estaban asentados los pueblos mixes, huaves, zoques y chontales. El comercio era tan importante, que el móvil del conflicto en la gran rebelión de Tehuantepec en el siglo XVII, no fue la explotación directa que ejercían los españoles sobre los zapotecas, sino que fue una lucha por el control de los circuitos comerciales.⁴⁹

Pero el verdadero despunte de la región fue durante la época porfiriana. La llegada del ferrocarril que conectaba Coatzacoalcos con el puerto de Salina Cruz, trastocó el sistema de producción agrícola de la región. Ejemplo de ello fue la transformación productiva en Juchitán, que pasó de ser una ciudad cuya población estaba dedicada a la agricultura a dedicarse al comercio y a las artesanías. En el siglo XIX se registró la llegada de migrantes ingleses, franceses, estadounidenses, españoles y árabes, que buscaban beneficiarse de los recursos de la región. Sin embargo, muchos de ellos se quedaron y relacionaron con los zapotecos de la zona, quienes impusieron su modo de vida a los extranjeros, consolidando

⁴⁹ Reina, *Op. cit.*, p. 6. La magnitud de esta revuelta es amplia, los indios de Tehuantepec derrocaron al gobierno español y establecieron su propio gobierno. Esto tuvo repercusiones en la Sierra Sur, donde varias comunidades se unieron a la sublevación, formándose un ejército de casi diez mil zapotecos. Resistieron un año pero fueron derrotados por los españoles en 1661. Los sublevados fueron descuartizados y exhibidos en las entradas del pueblo.

una oligarquía regional. Además, fueron el canal de influencia cultural que enriqueció la cultura local, como veremos a continuación.

4.2.1.2. Las tradicionales *Velas Istmeñas*

A diferencia de la resistencia religiosa de los zapotecos de la Sierra Sur, con base en prácticas de idolatría, en el Istmo de Tehuantepec se dio una mezcla más armónica entre las creencias prehispánicas y la religión católica; una especie de negociación entre cosmovisiones que se vincularon para dar forma a una profunda religiosidad popular. De esta manera, conservaron y adaptaron sus creencias y prácticas religiosas para garantizar su realización. Así, podemos encontrar celebraciones en el marco del santoral católico en que se ejecutan danzas y sones de origen prehispánico. Son dos las expresiones festivas más deslumbrantes de los zapotecos del Istmo: las mayordomías y las velas. Las mayordomías se componen de varios ritos: Entrega de la Cera, Calenda, Convite de flores, Regada de Frutas, Cambio de Mayordomía, y la Lavada de Olla. Por su parte, las velas son las fiestas populares de la región en honor a los santos y la virgen, reminiscencia de las antiguas festividades previas a la llegada de los españoles. Existen varias versiones que tratan de explicar el origen del término vela para referirse a esta fiesta propia de los zapotecos del Istmo de Tehuantepec. La versión popular indica que se denomina así porque, al otro día de la celebración, las mujeres suelen llevar velas de gran tamaño como ofrenda a la iglesia, otros argumentan que el nombre designa la vela que se realiza durante toda la noche, es decir, se trata de una fiesta nocturna que concluye a altas horas de la madrugada. “Según Samuel Villalobos, (en *A propósito de nuestras velas*) se da el nombre de *vela* a las festividades de origen religioso parecidas a las celebraciones en Cataluña, España, que generalmente concuerdan con el santo titular de la población y que tienen lugar bajo grandes envelados de lona, llamados allí *envelats*”.⁵⁰

Muchos de los antiguos motivos de festividad social que por su sencillez e ingenuidad, por no implicar ritos en el sentido estricto de la palabra sino oportunidades de regocijo popular que en nada contrariaban el espíritu de la nueva religión, subsistieron sin oposición de parte de los padres de la Iglesia durante la

⁵⁰ Violeta Torres Medina, *Canciones de Vida y muerte en el Istmo Oaxaqueño*, INAH, México, sin fecha, p. 6

Colonia como “velas” que hasta la fecha llevan en el Istmo de Tehuantepec algunas denominaciones zapotecas.⁵¹

Wilfredo C. Cruz, en su texto *Oaxaca Recóndita*, indica que las velas que se realizan en Tehuantepec son: Santa Cecilia, Norte, Sur, Jerguero, Partera, Víspera, Biaza (Zanja), Paloma, Azucena, Fragua, Tapa (cuatro), San Pedro, entre otras que se realizan durante el año en los diferentes barrios que lo conforman. Los motivos de celebración de la velas están dirigidos al santoral cristiano, pero también se celebran velas a una flor, a un animal, un fruto, un árbol, un río, un oficio, un barrio, a la cosecha. Las velas más importantes, las que más personas conjuntan, son las Velas de Mayo, en la que destaca la Vela Sandunga, actualmente conocida como la vela de los políticos, porque a ella asisten los diputados y demás personas con cargos públicos, por lo que el costo de entrada se eleva y se vuelve poco accesible a la mayoría; otra de las velas de gran importancia es la Vela Santo Domingo, el patrón de Tehuantepec, los primeros días de agosto.

Las velas en el Istmo forman parte de la cultura popular de la región, al configurarse como parte de una ritualidad festiva que conservó elementos prehispánicos pero no la estructura ritual ceremonial, lo que permitió y aseguró su continuidad, así como la vinculación con la religiosidad católica sincrética que se configuró a la llegada de los españoles, lo que genera un espacio de interacción festiva que también es de diferenciación social y disputa política. Sin embargo, en la historia de su configuración, fueron verdaderos elementos de resistencia y transgresión de lo sagrado de gran ingenio con la que los zapotecos del Istmo lograron preservar sus costumbres y asimilar las influencias de otras culturas. El elemento más emblemático de esto es el traje de la mujer tehuana, indispensable portarlo para asistir a una vela.

4.2.1.3. El traje de Tehuana

El traje de la mujer tehuana es resultado de la mezcla de elementos prehispánicos, coloniales y modernos. Se compone de cuatro lienzos: huipil de forma cuadrada al estilo prehispánico, unido solamente por los lados, dejando espacio para el cuello y los brazos.

⁵¹ Cruz, *Op. cit.*, p. 297.

Puede ir bordado a mano con una técnica antigua al dedal, un corcho pequeño, en carretero de madera, alineado y en algodón, en punto pasado o en gancho. Con el proceso de industrialización que impulsó el gobierno de Porfirio Díaz, se introducen dos innovaciones al traje de la mujer tehuana, aproximadamente en la década de 1920: el uso de la tela terciopelo y el uso de la máquina de coser. En el primer caso, para el huipil como para la enagua larga del vestido de gala o fiesta, se usaría el terciopelo, en tanto que se les pondría un forro de algodón para resistir el calor de la región. La máquina de coser introduce el estilo conocido como “cadenilla”, más común en la vestimenta del diario, que se usa con una enagua sencilla de tela industrializada.

En el México de principios del siglo XX, en pleno Porfiriato, llegaron al Istmo de Tehuantepec las famosas máquinas Singer de pedal, con las que los trajes tradicionales de la región empezaron a diversificarse. Entonces, junto con los bordados de flores, se podían hacer los que fueron llamados “de cadenilla”, con una ornamentación geométrica en hilos de seda de color negro, rojo y amarillo. Mosaicos de líneas consecutivas entrecruzadas, alternadas y calculadas matemáticamente proporcionaban a las tehuanas otra manera de engalanarse con un diseño innovador. Durante el siglo pasado, por todos los rincones de la región, las mujeres empezaron a bordar y a usar el traje de cadenilla. Se fue creando un nuevo repertorio y combinando en un mismo atuendo las diferentes técnicas de bordado, ya fuera en bastidor en punto pasado, a gancho o a máquina.⁵²

La enagua larga está confeccionada con tres o cuatro lienzos de tela de durazno o terciopelo, sustituyendo la muselina introducida por los ingleses, y bordada con diversas flores. En algunas ocasiones se le introducen motivos prehispánicos en la representación de animales como el jaguar, mariposas y aves. La enagua la remata un holán de doble plisado almidonado con organza o una tira bordada. Debajo de la enagua llevan un refajo blanco almidonado para darle volumen a la enagua y, como ropa interior, utilizan una enagua corta. Complementa el traje un flequillo o gusanillos de oro y un resplandor que, en algunas

⁵² *Grandes maestros del arte popular en Oaxaca*, 2011, p. 295

comunidades la forma en que se usa es un indicativo de la importancia de la mujer en la fiesta a la que asiste.⁵³

La mujer istmeña es vanidosa, le gusta lucir sus mejores galas cuando asiste a las fiestas. A su majestuoso traje lo complementa con hermosa joyería de oro y filigrana: obador de doble moneda, aretes de lluvia, pulso, anillos y semanario. Sus cabellos los trenzan con listones: en la vida cotidiana llevan las trenzas caídas en la espalda o al frente, como gesto de respeto para santiguar los productos que venden o los alimentos que preparan, las mujeres colocan tras de su espalda las trenzas que colgaban en el pecho. Para las fiestas, las mujeres elevan sus trenzas a la cabeza y amarran los listones que sobran



formando un moño o un rodete, según el ingenio y creatividad de la mujer, al que colocan una moneda en el centro. Complementa con un tocado de flores frescas de su jardín y la “lluvia de papelillo” que semeja las lluvias del rocío, del lado izquierdo indicando que son señoritas o el derecho para las señoras. Finalmente, para el traje de gala utilizan tacones altos, mientras que para el diario usan huaraches. En lo que respecta al hombre, la vestimenta del diario es camisa y calzón de manta con huaraches. El de gala, con el que entra a las velas, es pantalón y guayabera, calzando zapatos. También portan un paliacate rojo y un sombrero de medio charro de terciopelo rojo.

⁵³ Un traje de tehuana oscila entre los 8 mil y 15 mil pesos. Por su parte, un flequillo llega a valer 30 mil pesos.

4.2.1.4. Los sones Istmeños

La unidad cultural de la manifestación festiva y popular que son las velas en el Istmo de Tehuantepec encuentra en la música uno de sus elementos más importantes. Las primeras instrucciones musicales provinieron de los sacerdotes españoles. Fue hasta el siglo XIX que llegan al Istmo instrumentos musicales europeos, muchos de ellos de mano de los migrantes, con lo que se forma la primera banda en Tehuantepec. Los sones istmeños también son el resultado del sincretismo cultural y religioso que conllevó el encuentro entre la cultura local y la cultura española. Nos dice Wilfrido C. Cruz que la música popular cantada y bailada en la región durante la colonia recibieron el nombre de sones.

En zapoteco estos sones eran llamados *saha-yaa*, de *saha*, que quiere decir “música” o “fiesta” y *yaa* que viene de *nayaá*, que significa: limpios, llano, sencillo. Posiblemente estos sones *yaa* o *sahayaa* fueron llamados así para distinguirlos de la música europea de salón, de estructura rítmica más evolucionada y bailada solo por los *stianos* (castellanos) por los “catrines” y gente en general no vestida de calzón y camisa que ha sido la indumentaria tradicional de nuestros indios, quienes en los jolgorios y festejos de cierta categoría social no tenían acceso a la enramada o salón de baile, sino cuando se tocaban estos sones únicos que se les permitía bailar en aquellos recintos.⁵⁴

La estructura de los sones está compuesta por tres estribillos y tres zapateados en compases variables. Otros argumentan que está compuesto por el son, el zapateado y el rebolinche. El son istmeño, no entra en la clasificación general de sones mexicanos que propone Thomas Stanford en *El Son Mexicano* (1984), quien indica que es una generalidad que los sones sean tocados por un grupo pequeño de instrumentos provenientes de las variantes de guitarra española. La “banda regional” que interpreta los sones istmeños se compone de saxofones, trompetas, clarinetes, bombo, tarola y platillos. Según la comunidad, los

⁵⁴ Cruz, *Op.cit.*, p.299

instrumentos varían y podemos encontrar trombones, la tuba y el sax barítono. Es evidente que estos instrumentos fueron introducidos a la región por migrantes extranjeros, europeos y árabes. En el caso de los sones istmeños, señala Víctor de la Cruz (2011) en su texto *Los sones istmeños: oro coral y bambú*, prevalece la banda de aliento, orquesta o marimba orquestada y es extraño encontrar elementos de la variante de guitarra española. El mismo autor menciona lo dicho por Lilian Mendelssohn:

¿De dónde provienen las raíces musicales del “Son Istmeño”?... su cadencia es la cadencia del vals, aunque no de aquel vals alegre, fluido...es un vals lánguido, casi oriental. (Casi podríamos decir que ese son es reminiscencia o paralelo a la cadencia del idiota.) Ciertamente es que debe haber una influencia notoria de la música de salón en las cortes europeas de mediados del siglo XIX, en donde dominaban las composiciones de Strauss, de Lanner, o sea, la música ligera-romántica. De allí, el compositor istmeño toma un ritmo de $\frac{3}{4}$, que siente muy afín a su sensibilidad, a su romanticismo creando el “Son” con todo su atractivo, todo su encanto y ensoñación.⁵⁵

Los sones que se tocan y bailan durante las velas en el Istmo son: el Jarabe, Son Calenda, La Petrona, La Tomalteca, La Petenera, El Suspiro, Desdén, Antonia, La Martiniana,⁵⁶ Mauricio, Herlinda, Pedro Ruíz, Laureana, Lerdo, Migueleña, La Juchiteca, El Perrito, La Tortuga, Pianito, El Fandango, El Gorrión, La Tortolita, Arriba el Sombrero, Medio Xiga, El Torito, El conejito, La Espinaleña, La Ixtaltepecana, El Behuco, El Aguador, El Lucero de la Mañana, San Cecilia, Reyna, Behua Shiñáa (Guacamaya roja), Bicu beede mexu (perro blanco sarnoso), Nbioxo, Yaa típico o Son del Alba, entre otros.⁵⁷ Pero sin duda los más emblemáticos son La Sandunga y La Llorona. En el apartado siguiente abordaremos La Llorona, son emblemático de Juchitán.

⁵⁵ Víctor de la Cruz, “Los sones istmeños: oro, coral y bambú” en *La Jornada*, texto en línea www.jornada.unam.mx/2011/01/15/oja165-sones.html

⁵⁶ Este son es un caso entre otros tantos que cambiaron de nombre. Anteriormente era conocido como el Son Micaela, para el que Andrés Henestrosa compuso la letra, pero le cambió el nombre por el de su madre que recién había fallecido. Otro caso es el Son *Guetabiade sidi*, al que el compositor Saúl Martínez le compuso una letra en español cambiando el nombre a Paisanita. Otro es el caso del Sope Huela, una parodia del Son La Juchiteca.

⁵⁷ Para una mayor explicación de cada son, sus motivos y ocasiones en que se ejecutan, remitimos al lector al texto ya citado de Wilfredo C. Cruz, *Op. Cit.*, pp. 283-320.

Por su parte, los tehuanos han tomado La Sandunga como su himno emblemático. Muchos han intentado definir el origen de este hermoso son: los chiapanecos lo reclaman como suyo; los zapotecos del Valle argumentan que se creó en sus tierras y llegó al Istmo después. Otros se han quebrado la cabeza tratando de encontrar su origen a través de la indagación etimológica, planteando que la palabra Sandunga se compone del vocablo *tza* y *ndungáa*, el primero designa todo lo que caracteriza y corresponde a los zapotecos, pero el segundo no existe en la lengua. Lo que es cierto es que, cuando llegaron los españoles y trajeron sus expresiones musicales, los zapotecos designaron como *Saa-stilla* esa música nueva (música de castilla), para diferenciarla de su *Sáa Guiji* (la música y fiesta del Istmo). Pero al poco tiempo, las fronteras entre estos dos estilos de música serían inciertos, dando lugar a una fusión rítmica que adaptó elemento de ambos, “En este proceso de adaptación y colaboración, el canto más risueño y vivo, al cruzar ese recién acondicionado laboratorio de emotividad, el corazón del indio y de su hijo mestizo, se convierte en un sistema de ritmos lentos y melancólicos. El indio comunicó a la música española su añeja tristeza, le infundió algo de esa nostalgia que gime en sus plegarias y letanías remotas”.⁵⁸

La Sandunga está compuesta por diversos versos en zapoteco, nahua y español. Pero los versos más conocidos de la Sandunga fueron escritos por Máximo Ortiz, con motivo del dolor que le causaba la muerte de su madre. La música es una pieza de jaleo andaluz, tocada en México alrededor del año 1850, se cuenta que Máximo Ortiz la escuchó y escribió los versos más conocidos. Máximo Ortiz fue gobernador y comandante militar de Tehuantepec, realizó estudios en el Instituto de Ciencias y Artes del Estado de Oaxaca en 1840. Murió en batalla, derrotado por los Juchitecos al mando de Andrés Duarte, en las cercanías de Guichicovi, donde fue fusilado.

Estos son los elementos culturales emblemáticos de la región y de su ciudad principal: Santo Domingo Tehuantepec, centro de poder desde la época prehispánica, controlaba el comercio y producción de algodón y sal (principal producto hasta la Independencia, cuando en 1824, la Constitución del Estado privatiza las tierras comunales indígenas, lo cual incluía las salinas);⁵⁹ también lo fue en la colonia, pues los españoles

⁵⁸ *Ibid*, p. 287

⁵⁹ Esto fue motivo de otra revuelta en la región, resultando un levantamiento armado en 1834 hasta 1853, cuando los zapotecos de Tehuantepec se proclamaron territorio independiente, situación que duró poco.

instalaron su centro de control en la localidad, allí residían las autoridades, los dominicos evangelizadores y los recaudadores de tributos. Tehuantepec es un nombre de origen nahua que significa “Cerro del tigre o donde habitan los tigres”, por su parte, los *binizá* lo llaman *Guisii*.

4.2.1.5. El grupo *Guisi* y su participación en Guelaguetza

Regiones con una ritualidad festiva tan activa, en constante transformación y adaptación, de la que se desprenden los engarces de identidades singulares que comparten elementos pero que a su vez entran en conflicto social y político, como formas de distinción en un contexto cultural que se tambalea entre lo homogéneo/heterogéneo, se miran y son miradas en Guelaguetza de una forma diferente a las demás delegaciones. Tehuantepec registra su primera participación en Guelaguetza en 1951, en 1953 fueron los únicos representantes del Istmo y es hasta 1961 que comienza a alternar la representación de la región con Juchitán.

El grupo *Guisi* surgió en 1971. Durante mucho tiempo fue la delegación oficial del municipio, pero llegó el momento de su separación, del que surgió el grupo “Santo Domingo” como parte de la Casa de la Cultura. *Guisi* continuó siendo un grupo de danza folclórica independiente, dirigido por el maestro Óscar, conformado por 13 integrantes. Fue en 2004 que la señora Yadira Núñez tomó la administración del grupo, en ningún momento un trabajo menor, sino una gran responsabilidad y compromiso para mantener organizado y vigente al grupo. Las hijas de la señora Yadira formaban parte del grupo, pero al quedarse sin administrador, ella decidió apoyar al grupo. Con el tiempo, su hija mayor, Yadira Cabrera, además de bailar, se hizo responsable del aprendizaje de los integrantes, apoyando al maestro Óscar Hernández. Llama la atención que una de las particularidades del grupo es que varios de sus integrantes no habitan en Tehuantepec, incluso viven fuera del estado, por motivos de estudios, principalmente. No obstante, no dejan de asistir a las fiestas titulares de su pueblo



o de su barrio y, los más cercanos viajan cada fin de semana al municipio para participar en los ensayos.

Dada la activa participación que tienen los pobladores de Tehuantepec en las fiestas de su pueblo, poco tendrían que aprender los integrantes en el grupo. Pero el trabajo es arduo, evidentemente ya no les enseñan a bailar, porque ya saben, desde pequeños aprenden acompañando a sus familiares a las fiestas titulares. Lo que trabajan en la delegación es la perfección del paso: lo pulan y lo marquen bien, que mejoren la presentación, que coordinen los movimientos de la coreografía. Su objetivo principal es incentivar la disciplina para que pongan atención en su forma de bailar. No se trata del baile libre de las fiestas, “La fiesta es otra cosa, es otra dinámica. Lo que hacemos aquí es conjugar algo muy específico para la gente de fuera”.⁶⁰ Incluso el Comité de Autenticidad va con expectativas específicas, así nos cuenta Susana Cabrera Núñez, integrante del grupo Guisi, con 9 años de experiencia bailando en Guelaguetza:



No nos corrigen la forma de bailar. Porque ellos siempre nos han dicho, lo que saben ustedes es bailar, lo que ustedes hacen es lo que aprenden aquí. Entonces ellos nos corrigen la estética, la forma de espacios, el tiempo, porque es un programa que ellos tienen que cumplir, entonces el maestro va tomando en cuenta y lo va acotando cada vez, para agarrar más experiencia, los que están a la cabeza, la directora y el maestro organizan la presentación que a Autenticidad les agrada por la practicidad con que nosotros empezamos a desenvolverlo, sin dejar al lado lo que nosotros queremos representar, nuestra esencia.⁶¹

Susana Cabrera

⁶⁰ Entrevista semiestructurada realizada a Yadira Cabrera Núñez el 5 de julio de 2014 en Santo Domingo Tehuantepec.

⁶¹ Entrevista semiestructurada realizada a Susana Cabrera el 5 de julio de 2014 en Santo Domingo Tehuantepec.

Pero tampoco tienen un exceso de confianza, dada la competencia que hay por la representatividad del municipio. El original grupo Guisi se separó y se formaron dos grupos pero, con la apertura participativa de la Guelaguetza, se formaron otros grupos. Ser el único grupo del municipio les daba mucha confianza, al grado de descuidar sus presentaciones, pues no había nadie más que lo hiciera.

Pero, como nos dice Yadira Cabrera:

Cuando ya hay otros grupos que tienen la misma base que tú, te preocupas y te ocupas en hacer mejor ciertas cosas... ¿Qué nos tiene que caracterizar? Yo creo que el baile, la festividad con que lo hagas, el gusto con el que lo hagas y allí es donde tenemos competencia, porque quiero ver que los muchachos del otro grupo tienen ese gusto, al final no estoy tan peleada con que haya ese recelo porque nos motiva a que lo hagamos mejor, más limpios, más ordenados, la idea es eso, que se motiven.⁶²

Actualmente, se realiza un concurso interno para elegir al grupo que representará a Tehuantepec en la Guelaguetza. A dicha evaluación interna acuden personas de la comunidad que aportan comentarios a partir de los conocimientos que tienen sobre el baile, la música y la vestimenta. Finalmente, es la autoridad municipal la que decide qué grupo va a la ciudad. Se procura que la decisión sea imparcial, pero es del conocimiento de todos cuando se elige a un grupo con promesa de campaña o acuerdo político. También, para darle rotación a los grupos, el grupo que participó el año anterior no participa en la evaluación interna, pero lo cierto es que, dado que algunos sólo se reúnen para ir a la



Yadira Cabrera

⁶² Entrevista semiestructurada realizada a Yadira Cabrera Núñez el 5 de junio de 2014 en Santo Domingo Tehuantepec

Guelaguetza, el trabajo no es de calidad, por lo que a la evaluación interna acuden todos los grupos y en varias ocasiones repite el grupo del año anterior.

Eso le ha pasado varias veces al grupo *Guiisi*, pues procuran su trabajo, con base en amor que le tienen a la danza y a sus costumbres. “Para nosotros, la Guelaguetza se vuelve no solo el orgullo de representar a tu pueblo y enseñarle al mundo lo que hay en Tehuantepec, sino como bailarines, el regalo del esfuerzo de todos los días ir a ensayar, de cumplir con nuestras presentaciones cuando podemos, porque entendemos que la escuela es súper importante. Y al final del día, de que te gusta, demostrar que cuando algo nos encanta sí podemos hacer algo más”, nos comentó Yadira Cabrera durante la entrevista.

El grupo *Guiisi* es uno de los casos en los que un grupo de danza folclórica compite por la participación en Guelaguetza, reconocido por sus autoridades y los pobladores como la delegación oficial, pero si no van a Guelaguetza no se desaniman, pues es un espacio más donde pueden bailar, un espacio fuera de su ciudad donde dan a conocer cómo hacen la fiesta en Tehuantepec. Tiene un repertorio mayor de danza de otras regiones del estado, pero lo cierto es que cada que son invitados a otros poblados, llevan lo que más les gusta, lo que mejor saben hacer, porque lo hacen con gusto y orgullo: los ritmos, bailes, cantos y sonos de su cultura popular, la cultura de las velas y mayordomías del Istmo de Tehuantepec.



4.2.2 Juchitán de Zaragoza: *las Velas y la Llorona*

En la historia de la Guelaguetza, Juchitán (lugar de las flores blancas) ha tenido una participación constante: representaron al Istmo en el “Homenaje racial”; a partir 1951 consolida su participación y alterna con El grupo Guiisi y la Reina de la Sandunga-Diosa Centeotl 2014 Tehuantepec, principalmente,

y en algunas ocasiones con Salina Cruz e Ixtaltepec.⁶³ El abanico de representaciones de Juchitán es muy amplio: va desde las múltiples velas, que se realizan desde mayo⁶⁴ hasta septiembre (donde resalta el cambio de mayordomía), hasta las bodas juchitecas.

4.2.2.1 Las Velas de Juchitán



Fiestas titulares de
Juchitán de Zaragoza Oaxaca 2015.

Mayo		
Abril	01 - Vela Santa Cruz Guigu Dixita.	23 - Vela Santa Cruz Biadri.
25 - Vela Santa Cruz Ique Guixi.	01 - Vela de los niños "Guendaliziaa Si Xouidi".	24 - Vela Santa Cruz Calvario.
29 - Vela San Pedro Cantarilo.	03 - Vela Santa Cruz 3 de mayo.	26 - Vela Santa Cruz Angelica Pipi Norte.
30 - Vela Santa Cruz Guzebenda.	12 - Vela San Isidro Labrador Sur.	26 - Vela Santa Cruz Angelica Pipi Sur.
	15 - Vela Pasión Quinto.	27 - Vela San Isidro Labrador Norte.
	17 - Vela Santa Cruz Guelabe'lie.	29 - Vela San Vicente Goola Norte.
	22 - Vela Santa Cruz Igi Norte.	29 - Vela San Vicente Goola Sur.
	22 - Vela Santa Cruz Igi Sur.	30 - Vela Cheguigo.
		30 - Vela Santísima Trinidad.

Las velas de Juchitán son de lo más formal y elegante que hemos visto en todo el Istmo. Están organizadas por y para ciertos grupos específicos por ejemplo: la vela San Isidro, el gran evento social para el Festival de la Primavera, es la fiesta de las familias de la alta sociedad, de los Saynes, los Martínez, los Jiménez y varias familias más. La que le sigue, la vela San Vicente es para todo el pueblo de Juchitán, compitiendo en esplendor con la vela San Isidro. Asimismo, se encuentra la vela Cheguigopara quienes viven al otro lado del río; la vela Ique guidxi para la gente de los linderos de la

ciudad; la vela Be'ñe ('cocodrilo') para los pescadores, así como las velas para aquellos que llevan un apellido común y consideran que existe una relación entre sí: la vela Pineda, la vela López, la vela Primero (se celebra el primero de mayo), para los descendientes del líder revolucionario 'Che' Gómez y muchas más.⁶⁵

⁶³ En 1981 Ixtaltepec reemplaza a Juchitán, decisión tomada por los organizadores con motivo de los conflictos políticos que atravesaba el municipio. Regresa hasta 3 años después, en 1984. En 1981, ganan las elecciones en Juchitán la Coordinadora Obrero Campesina Estudiantil del Istmo (COCEI) en alianza con el PSUM (Partido Socialista Unido de México). Sin embargo, fueron desalojados violentamente y el gobierno municipal fue asumido por funcionarios del PRI.

⁶⁴ El son "Gucebenda" es el son central de la vela de los pescadores que es la primera vela en mayo; la vela San Vicente Ferrer es la vela central el 27 de mayo y; Guecheduido es la vela que cierra la larga temporada de festejos. Miguel Covarrubias, en un texto publicado en Mexico South, los describe de la siguiente manera

⁶⁵ <http://www.fbisu.net.mx/msouth/velas.html>

4.2.2.2 Los sones juchitecos y su baile

Los sones juchitecos se dividen en tres partes, lo cual marca la ejecución dancística: introducción o son, valseado y zapateado⁶⁶, lo que los distingue de otras partes de la región es el moelleo⁶⁷ que realizan al bailar. Pero de todos los sones, es *La Llorona*⁶⁸ el himno de Juchitán. Este son es uno de los casos en que existe la música y le escribieron la letra. La música evidentemente es cercana al vals europeo, tal como lo mencionamos en el apartado de Tehuantepec, pero la letra cuenta la historia de una mujer que, en un momento de desesperación incentivado por las penas de amor que le causaba su esposo, mató a sus hijos y después se ahogó en el río, de donde sale todas las noches llorando y gritando “¡Ay! Mis hijos”, como castigo de Dios ante tal asesinato.

Es una historia común de la transición cultural y social operada por la conquista, algunos asocian a esta mujer con La Malinche, pero depende de cada pueblo el color que le dé a la historia. Nosotros consideramos que es una historia cuya estructura mítica semeja la figura griega de Medea, pues el simbolismo del llanto y la pérdida que se desboca por los hijos, realmente expresa la desesperación y la profunda tristeza de una mujer que ha sido enclave para la dominación y destrucción de su pueblo, mujer maga, hechicera, de gran belleza y astucia, que no se encuentra en el nuevo mundo al que ha sido llevada, que renunció a su pueblo y lo traicionó por el amor a un hombre. Es la extranjera, la bruja.

Los sones juchitecos parten de un origen prehispánico ritual. Junto a las orquestas y las bandas que incluyen marimbas, sobreviven los *piteros*, formado por el *pitu de gueere*, el *bigu* y la *caja nisiaaba*. El *pitu de gueere* es un aerófono de tres o siete agujeros, su estructura es a base de carrizo (*gueere*) con el extremo inferior abierto,

Es una flauta cuenca con una embocadura en forma de tubo de órgano y un tapón de cera de colmena para formar el canal de aire...La de tres agujeros probablemente es de origen prehispánico, pues produce una escala pentafónica; la flauta de siete agujeros es de probable origen poshispánico, por lo tanto, es casi seguro que cuatro

⁶⁶ El zapateado sólo lo realizan los hombres.

⁶⁷ Un tipo de valseado que se sostiene en la rodilla

⁶⁸ Se desconoce la autoría del son. Algunos lo asociación con la época de la Revolución Mexicana.

agujeros se agregaron posteriormente, debido a los ajustes necesarios para reproducir sonidos del sistema temperado europeo.⁶⁹

El *bigu* es la concha de la tortuga, el sonido se produce al golpear las lengüetas que salen de la concha con dos astas de venado. Por su parte, la *caja nisiaaba* (donde se sirve atole) es un tambor hecha con una pieza de tronco de madera fina. Ambos extremos se cierran con piel de venado de chivo y “se afina con las correas que se ajustan en los anillos de los aros tensadores de la piel”.⁷⁰ También tiene una cuerda vibratoria en una de sus membranas, lo que proporciona la característica de redoblante, al ser ejecutada con una par de baquetas gruesas.⁷¹

4.2.2.3. La vestimenta de las juchitecas

Como en otros poblados de la región, en Juchitán las mujeres utilizan diferentes trajes según las actividades sociales que realizan: el traje de uso diario, *bisudichucu* o enagua corta, y el traje de fiesta del que hay varios tipos: el traje de enredo, el traje de rabona, el de enagua de holán (el distintivo de Juchitán es su holán plisado de encaje almidonado, con acabado en forma de picos⁷²), de cadenilla, de luto, de novia y el traje oficial, que es el traje bordado con hilo que viste la novia zapoteca en la boda civil.⁷³

Utilizan resplandor o *biranquichí*, colocado alrededor de la cabeza en las bodas o en la “regadas de frutas”; en las misas o al acompañar a los mayordomos en las fiestas titulares, las mujeres colocan el resplandor alrededor de la cara. Debajo de la enagua, las mujeres usan un refajo blanco almidonado y su enagua corta. El peinado de las mujeres es de trenzas con listos colocados atrás, en la espalda. Las mujeres suelen acompañar sus peinados con guías de flores de jardín: del lado izquierdo lo portan las señoritas, del lado

⁶⁹ Torres, *Op. cit.*, p. 9

⁷⁰ *Idem*

⁷¹ Este conjunto de instrumentos musicales también se encuentran entre los huaves.

⁷² Sobre el traje, nos cuentan Sughei Córdova Quiñones y Janette Cuevas Morales, para la delegación les exigen el traje bordado a mano, no el tejido. Eso aumenta su precio, al igual que la cantidad de flores que contenga, a gusto de la mujer que lo portará, hasta \$15 000. Los tacones son en punta, cuya altura sea cómoda para el baile de las mujeres. Actualmente, el municipio les ayuda con, además de las regalías, los resplandores y los holanes, que tiene que estar almidonados.

⁷³ En su participación en el concurso de Diosa Centeotl del 2014, Luz Divina de la Cruz Vázquez explicó al público que este traje es el más complicado de hacer, su confección requiere de un año de trabajo, lo que hace que su precio sea el más elevado de los trajes de Juchitán. El huipil y la enagua se bordan en tela de terciopelo, las flores que se bordan son nochebuenas, tulipanes, claveles, rosas, una combinación de flores grandes y chicas en un solo tono: el rojo.

derecho para las señoras, con lo que se crea un distintivo estético de la condición social de parentesco de las mujeres, marcando las formas de relación y las intenciones que pueden tener los hombres hacia ellas.

Es común en Juchitán el uso del *xicalpeztle*, que utilizan para comprar en el mercado, adornado con banderitas de colores. “Para mí, mi traje representa cómo los *binni'zaa* comprenden la vida, una fiesta que hay que disfrutar de la mejor manera mientras dure; una vida como un jardín de flores fragantes y multicolores que hay que lucir, celebrar y alardear”.⁷⁴ Para complementar el traje, a las mujeres juchitecas no les falta joyería: los aretes de lluvia, el pulso, el obador chico y el grande, diseñados con monedas, el semanario que representa los 7 días de la semana. Llevan una mascada a su costado, que utilizan para guardar dinero.



Foto:Lalo Quendulain

Luz Divina de la Cruz Vázquez,
representante de Juchitán en el certamen
Diosa Centeotl 2014

4.2.2.4. La delegación municipal de Juchitán

Actualmente, en Juchitán de Zaragoza, municipio perteneciente a la región del Istmo, hay una sola delegación, resultado de la iniciativa del presidente municipal del periodo anterior, Daniel Gurrión, quien decidió fusionar los 3 grupos que disputaban la representación en Guelaguëtza, como medida para aminorar los conflictos. La base lógica de esta iniciativa es muy simple: todos tienen un mismo objetivo y lo que interesa a todos es representar a Juchitán dignamente. Se conservaron los profesores de cada grupo, quienes

⁷⁴ Luz Divina de la Cruz Vázquez en su discurso de participación el 18 de julio de 1914, Alameda de León, Oaxaca de Juárez.

unieron sus conocimientos en danza, música, vestimenta y tradiciones de Juchitán y, en la medida de lo posible, logran acuerdos para conformar una delegación bien organizada y de calidad. Así surge la “delegación municipal”.

En la delegación participan 12 mujeres y 12 hombres, provenientes de los tres grupos, para lo cual se realizó una selección. No obstante, las puertas no están cerradas para nadie, siempre y cuando estén dispuestos a incorporarse al sistema de exigencias y los niveles de compromiso y excelencia que procuran sus profesores. La edad de sus integrantes oscila entre los 17 y los 31 años. Este componente es importante porque pareciera que hay una lenta rotación en la delegación, en comparación con otras delegaciones que permiten a sus integrantes participar una vez o dos en años consecutivos, dada la demanda por formar parte de la delegación. En el caso de Juchitán, no priva un menor interés por formar parte de la delegación. Esta delegación se caracteriza por incentivar un proceso pedagógico de amplio alcance, donde es fundamental el intercambio de experiencias entre sus miembros, tanto de sus saberes dancísticos y musicales, como de su experiencia de participación en Guelaguetza.

Un elemento central de esta pedagogía que proponen sus directores, plantea la participación en Guelaguetza como un proceso de iniciación para los participantes que suben por primera vez al cerro: para muchos, representa un escenario nuevo, no sólo de representación y, por ende, de desconocimiento de lo que implica estar ante miles de personas; también es un escenario en el que se tienen que valer por sí mismos, al encontrarse fuera de casa, siempre orientados por sus profesores y compañeros con mayor experiencia. La disciplina que imponen los directores es crucial. Los integrantes se preparan todo el año para ir a bailar a Guelaguetza, no para ir a divertirse pese a la Guelaguetza. Los profesores no limitan la relación con los otros participantes, pero sí indican con firmeza una serie de reglas que sus integrantes tienen que cumplir.⁷⁵ De esta forma, los directores de la delegación incentivan un proceso de crecimiento personal en sus muchachos. Evidentemente, esto no es privativo de la delegación de Juchitán,

⁷⁵ Y no solo para la presentación en Guelaguetza, sino también para el proceso de preparación de la participación. Sacrifican reuniones familiares, cumpleaños y vacaciones para dedicar el mayor tiempo posible a su preparación. Así reafirman su compromiso y responsabilidad con la Delegación y con su comunidad. Porque no sólo es la participación en Guelaguetza, sino en las fiestas locales y en las fiestas por invitación de otras comunidades.

consecuencia de la participación en las delegaciones y en Guelaguetza. No obstante, lo que sí es propio de esta delegación, es la importancia que dan a este proceso, no como consecuencia, sino como medio de la representación.

Además de regular el comportamiento de sus integrantes, los directores de la delegación procuran inculcar saberes que doten de sentido las acciones de sus miembros. No es bailar por bailar, es representar a Juchitán con orgullo y dignidad. Para ello, nos comenta el profesor Filiberto Martí Luís Morales, uno de los directores de la delegación:

(Las mujeres) aprenden de todo: desde arreglarse, peinarse, portar los trajes, a ponerse el *Disirichucu*, que es el refajo corto, la historia y todo, porque a veces vemos el traje y nos lo ponemos pero no lo sabemos portar, es muy diferente saberlo portar. En el caso de los hombres igual, el zapateado, el significado del zapateado, el sombrero. Porque ellos no están solamente para enseñarles puro baile, como viste,⁷⁶ se les da una clase teórica, para enseñarles el significado de los trajes, de los sones. Para que cuando ellos lleguen acá y les hagan unas entrevistas, pues sepan y ellos mismos conozcan la historia de su pueblo. Tratar de inculcarles esto, porque no queremos que se pierda.⁷⁷

Juchitán es un poblado que se caracteriza por la viveza de sus tradiciones, por una ritualidad muy activa, inculcada por madres y abuelas a sus hijos y nietos desde pequeños, pero la apropiación no es fácil. Si bien, el contexto de vivencia de la ritualidad festiva es ideal, en la medida en que se recrea constantemente,⁷⁸ la participación es de aprendizaje. Es curioso que tanto los danzantes como el profesor Filiberto Martí Luís Morales, con

⁷⁶ El profesor se refiere a la invitación que me hizo para presenciar un ensayo de la delegación en Juchitán, el jueves 11 de julio de 2014. Esto fue posible a que me contacte con la delegación una vez que la STyE divulgó la lista oficial de invitados a Guelaguetza. Lo menciono porque, de no ser en esas fechas, habría sido imposible, dado que los profesores de la delegación son muy cuidadosos de su trabajo, no lo exponen tan fácilmente, dado que tuvieron la experiencia de que otro poblado del Istmo copió el cuadro de Juchitán para presentarlo en su evaluación.

⁷⁷ Entrevista semiestructurada a profundidad a Filiberto Martí Luís Morales el 18 de julio de 2014, en el Marqués del Valle, Zócalo de Oaxaca de Juárez.

⁷⁸ El idioma es un referente identitario muy importante. En 2013, el INEGI registró que, de un total 93 mil 038 personas que habitan en Juchitán, 53 mil 226 personas hablan zapoteco, lo que representa poco más del 50 % del total de la población. Los hablantes que hablan zapoteco están concentrados en la Quinta, Séptima, Octava y Novena Sección. Fuente: <https://oaxaca.quadratin.com.mx/En-Juchitan-solo-53-mil-hablan-el-zapoteco-INEGI/>

quienes pudimos platicar sobre sus experiencias, concuerdan en que sus madres y abuelas les inculcaron la tradición, pero el gusto por los sones, las fiestas y el baile fue una construcción personal que presentó dificultades.

Es decir, para que se forme el gusto por las tradiciones, parten del acercamiento que les introducen las madres y abuelas, pero toma forma una vez que las personas se involucran con sus tradiciones, a partir de los saberes transmitidos en la familia. En esta ritualidad activa, la relación de las personas con sus fiestas y los elementos que se despliegan en ellas, es fundamental. Así lo expresa Jorge Tonche Jiménez, danzante juchiteco con más de 10 participaciones en la Guelaguetza: “Aquí la gente no hace una fiesta porque debe hacer una fiesta, la hace porque es un compromiso social. Es una costumbre, es una tradición, es una cultura. Y tienes que hacer la fiesta como es, como lo marcan las reglas del pueblo... desde niños nos inculcan el amor a nuestra vestimenta, a nuestro traje. Ahorita, para una señorita de 16 o 17 años es un honor ir a nuestras fiestas con su traje”.⁷⁹



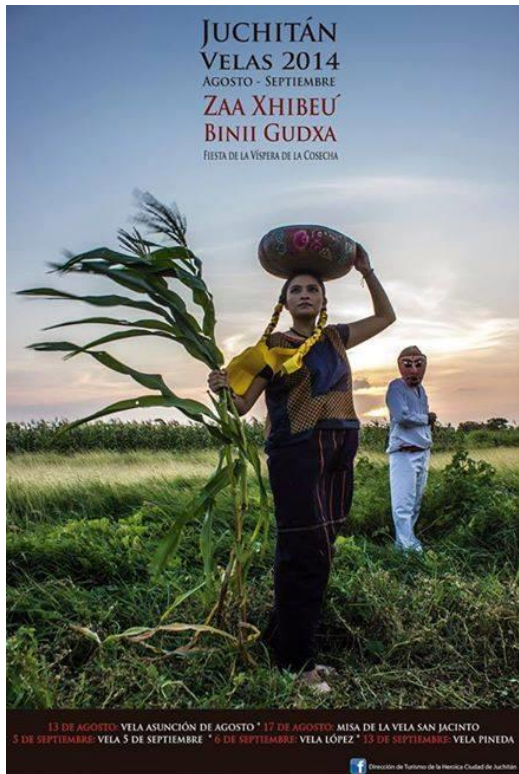
Podríamos pensar que el proceso de indagación sobre las tradiciones en su comunidad, a fin de presentar la monografía al Comité, es menor, en la medida en que son saberes incorporados y reactivados constantemente, con motivo de sus fiestas. Lo interesante es que los saberes y la vivencia de la ritualidad están anclados. La relación entre prácticas festivas y creencias, fuertemente experimentada durante las fiestas, constituye un saber práctico, como principio de socialización, que es complementado por un saber que antecede a lo práctico, es decir, un saber que no responde al cómo de las acciones, sino al porqué y al para qué. Este saber inunda de significado las acciones que, articulado con el saber práctico, generan los criterios necesarios para la incorporación y participación de las tradiciones en la comunidad, enriqueciendo los lazos sociales.

⁷⁹ Entrevista semiestructurada realizada a Jorge Tonche Jiménez el 10 de julio de 2014, en Juchitán de Zaragoza.

La mejor escuela son nuestras fiestas, la mejor escuela la tenemos en casa. Yo aprendí mucho de los ancianos. Me gusta mucho ir a la velas. Hay fiestas en las que me preguntan: profe, ¿no va a bailar? Y les digo “no, estoy viendo cómo se mueven las señoras, los señores, los de edad muy avanzada, porque ellos traen el arraigo”. Así fue como me gustaron los sones y empezar a estudiarlos, porque cada son se baila de diferente manera y ese era nuestro cometido: aprender a cómo se baila cada uno de nuestros sones. Porque una persona de afuera puede decir que se bailan y no: tiene su estilo, tienen su cadencia, tienen su historia.⁸⁰



Este saber práctico articulado con un saber simbólico propicia el rescate de algunas danzas que son menos comunes en las fiestas de Juchitán. Tal es el caso del son Nbioxo, son de origen prehispánico que se baila una vez al año, durante las velas de agosto, la de la Virgen de la Asunción. Este fue el son con el que comenzaron su presentación en la Guelaguetza



2014.⁸¹ Margarito Vicente Santiago, danzante juchiteco con una amplia trayectoria ininterrumpida de participación en Guelaguetza, quien comenzó a bailar a los 13 años bajo la instrucción del profesor Filiberto Martí Morales, nos contó la explicación que le dio su padre sobre el son *Nbioxo*.

a Filiberto Martí Luis Morales el 18 de julio de 2014, en el...
 tituló su presentación en Guelaguetza 2014 como “Música y...
 corresponde a la vela de la Virgen de la Asunción, mientras...
 español y en zapoteco, continuo con La Llorona, Reina, Arriba...
 Sope huelo

No cualquiera baila el son, hay un mayordomo que manda una comisión y les da su bebida y chocolate, así se genera un compromiso para bailar en la fiesta. Una vez reunidos los 12 apóstoles o *Nbioxos*, van a la iglesia por la bendición, a manera de autorización para que hagan el baile. Su vestimenta es muy antigua. La música es de tambor y flauta.

Los muchachos dan chicotazos para espantar el mal y cuidar la cosecha. Sobre la adaptación de las danzas para Guelaguetza, nos dice Jorge: “Llevamos una estructura de baile que la tratamos de asemejar a nuestra tradición, lo más apegado a nuestras costumbres, pero obviamente sin olvidar que Guelaguetza es un espectáculo. En nuestras fiestas en mayo, cada quien le pone su sal y pimienta. A Guelaguetza no puedes llevar eso, tienes que ponerle un orden, una coreografía que te muestre la esencia pero ordenada, porque es obvio que para una fiesta no todos bailan para el mismo lado ni se regresan igual, pero es parte de mostrar que así se hace y lo seguimos haciendo”.⁸² De allí que, la relación con el Comité de Autenticidad sea de respeto y de un diálogo abierto en el que los danzantes de la delegación municipal de Juchitán y sus profesores defienden el porqué de su trabajo y comprenden los comentarios como recomendaciones para el espectáculo.

Los Guelaguetzeros de la Delegación Municipal de Juchitán, antes que ser danzantes para Guelaguetza, son miembros activos de su comunidad, pese a no residir en el municipio, por cuestiones laborales o de estudios, se hacen presentes en las fechas del despliegue y prácticas de su ritualidad festiva, para vivir la **cultura popular** de Juchitán. Por ello, antes que Guelaguetzeros, son tecos y tecas que viven sus tradiciones y ven en Guelaguetza un foro que le muestra al mundo cómo ellos gozan de su tradición.

Guelaguetza termina el martes, que volvemos a Juchitán. Entonces regresamos con la comunidad que es nuestro principal juez. Así como somos de fiesteros, alegres, pachangueros y directos, así te dicen en tu cara ¡Qué horror! ¿Qué fuiste a hacer allá? ¡Qué porquería! Así que aquí no hay que ¡Ay, me vi bien en la tele! Es difícil ser profeta en su propia tierra. Pero, en mi experiencia, nos felicitan, nos dicen ¡Felicidades! ¡Qué bonito bailan! Mi abuela me dijo hace dos años ¡Así se baila, así

⁸² Entrevista semiestructurada realizada a Jorge Tonche Jiménez el 10 de julio de 2014, en Juchitán de Zaragoza.

baila un teco, con la fuerza y las ganas que tienes y eso debe saber la gente, que así se baila en Juchitán!⁸³

⁸³ Entrevista semiestructurada realizada a Jorge Tonche Jiménez el 10 de julio de 2014, en Juchitán de Zaragoza

4.3 Delegación de la Costa en la Guelaguetza 2014: Santiago Pinotepa Nacional.

La región de la Costa se encuentra a orillas del Océano Pacífico. Se divide en 3 distritos: Jamiltepec, Juquila y Pochutla, que a su vez se dividen en 50 municipios. Es una región que se dedica a la agricultura, en la que destaca el cultivo de café, a la pesca, y, durante la época posrevolucionaria, recibió un mayor impulso el desarrollo del turismo de playa, donde Huatulco se proyectó como el centro turístico principal. No obstante, la región presenta una gran diversidad cultural y étnica, pues en ella habitan diferentes etnias indígenas: chatinos, amuzgos, mixtecos y tlapanecos. A su vez, en el distrito de Jamiltepec habita la población afrodescendiente de Oaxaca, distrito al que pertenece el municipio de Santiago Pinotepa Nacional, quienes conviven con indígenas y mestizos de la región.

4.3.1 Santiago Pinotepa Nacional en la Guelaguetza.

En la Guelaguetza, los representantes de la región de la Costa nunca pasan desapercibidos. Llegan al Auditorio con sus “chilenas” que acompañan con pícaros versos que hombres y mujeres intercambian con algarabía y jocosidad. Su zapateado genera una sonoridad muy agradable, acompañado del vivaz movimiento de los pañuelos al aire. Sus blusas bordadas con chaquiras brillan con el resplandor del sol y sus faldas vuelan en el viento de mil colores. Sin embargo, aunque los grupos de la Costa sean de los más esperados en Guelaguetza, no siempre fueron los que representaron a su región, pues la historia de su participación estuvo mediada por la infraestructura que permitiera un traslado eficaz desde sus tierras hacia la ciudad. Recordamos que Villa Sola de Vega, poblado de la región de la Sierra Sur y con el que la Costa comparte los bailes de chilenas, fue el representante de la Costa en los primeros años de Guelaguetza, debido a que la carretera llegaba hasta su territorio. La primera representación de la Costa de la que hay registro con una comunidad de la región fue de San Juan Lachao⁸⁴ en 1955.

Tres años después, subiría a la aún Rotonda de las Azucenas la delegación de Santiago Pinotepa Nacional.⁸⁵ Desde entonces, la participación de este municipio en Guelaguetza es

⁸⁴ Comunidad chatina perteneciente al distrito de Juquila.

⁸⁵ Santiago Pinotepa Nacional es un municipio cercano a los límites del estado que colindan con Guerrero, pertenece al distrito de Jamiltepec. En el censo de 2010 registró 50 309 mil habitantes.

una de las más importantes y emblemáticas de la Costa. Cada año se realiza una selección a la que acuden más de 50 hombres y mujeres que quieren formar parte de la delegación. No obstante, sólo se forman 12 parejas, no sin presentarse conflictos entre los padres que están interesados en que sus hijos vayan a Guelaguetza. La delegación del municipio está a cargo de la Casa de la Cultura y es su director, el maestro Pedro Baños, quien funge como director de la delegación.

Tras años de investigación, tanto del maestro Pedro Baños como de personas de la comunidad que están interesadas en la historia de su pueblo, la delegación de Santiago Pinotepa Nacional no sólo se ha caracterizado por la alegría de sus bailes, el ritmo de su música y la vistosidad de sus trajes, también por la indagación profunda que sustenta lo que hacen en la Guelaguetza y tiene como compromiso fundamental el reconocimiento de la diversidad cultural que habita en su territorio, donde las mezclas han dado forma al virtuosismo y a la singularidad de su cultura y su creatividad.

4.3.1.1 *Las chilenas de la Costa Chica Oaxaqueña: singularidad musical y dancística.*

En Santiago Pinotepa Nacional, como en toda la Costa Chica de Oaxaca y Guerrero, e incluso en poblados de la Sierra Sur de Oaxaca,⁸⁶ se bailan “Las chilenas”. Su origen data del siglo XVI, resultado de la mezcla de la música y cantos de los navegantes chilenos y peruanos que llegaron a territorio nacional por el Pacífico, movidos por la “Fiebre del Oro” en California.⁸⁷ Los navegantes provenientes de Sudamérica encallaron en las costas de Oaxaca y algunos se asentaron en el territorio. Ellos traían su “cueca” (Chile) y “zamacueca” (Perú), que a su vez es resultado de la mezcla de ritmos africanos llevados por el tráfico de esclavos y los ritmos de la costa de Chile y Perú. Al llegar a la Costa, “las cuecas” y “chilenas” se fusionaron con la música de los pueblos autóctonos de los

⁸⁶ Nos explica el maestro Pedro Baños, en entrevista estructurada realizada el 17 de julio de 2014, que incluso “En los pueblos de la Mixteca alta y baja también se baila la chilena, pero ha sido la fusión que los arrieros traían cuando iban a vender ganado a Tlaxiaco, a los pueblos de la mixteca alta. Traían mujeres porque les hacían de comer en el camino y obviamente, todo jornalero hace al final una fiesta, entonces los arrieros siempre terminaban con una fiesta, inclusive hay pieza, por ejemplo: la vaca, el toro rabón, la chilena, si vemos algunas piezas de Tlaxiaco y del Valle son muy parecidas.”

⁸⁷ Se tiene registro que en 1821 llegó a Acapulco el barco chileno Araucano. En lo que respecta a la introducción de este estilo musical y dancístico e Oaxaca, se dice que fue a través de Puerto Minizo (zona habitada por afrodescendientes) y Huatulco.

alrededores, así como con los ritmos de los afrodescendientes que fueron traídos como esclavos a nuestro país.⁸⁸

La chilena es el género musical distintivo de la costa de los Estados de Oaxaca, Guerrero y Michoacán, aunque en este último se le conoce como música de tierra caliente, se extiende desde la parte colindante de Michoacán y Guerrero hasta la del distrito de Pochutla en el Estado de Oaxaca; y se practica tanto por grupos mestizos como por negros e indígenas. Como su nombre lo indica tiene su origen en Chile, más exactamente de la CUECA CHILENA, sin embargo existen versiones que su verdadera procedencia es del PERU, y que es una derivación de la “zamacueca”, la que al pasar a la Argentina adquiere el nombre de ZAMBA, y al pasar a CHILE adopta el nombre de CUECA, en tanto en el Perú se arraiga como MARINERA, y que la velocidad de su ejecución es la que las hace diferentes en cada país.⁸⁹

La musicóloga Isabel Aret, menciona Román García Arreola, hace la siguiente distinción:

1. La zamba: es esencialmente instrumental y se distingue en dos tipos de melodías, uno antiguo, con base en el uso de la escala bimodal, y uno moderno, con base en la escala mayor europea.
2. La cueca: son melodías en modo mayor, cantadas y con acompañamiento de guitarra. Al ser bailadas, el ritmo se acentúa en el “cajoneo”.
3. La chilena: es la mezcla entre la zamba y la cueca, “la mezcal más común se produce al aceptar la cueca la bimodalidad característica de la zamba.” Característica que le confiere un carácter más triste que la cueca.
4. La marinera: “Por razones políticas la cueca que fue devuelta al Perú en 1879, este cambio de nombre; la música reestructuró al mezclarse con la zamba bimodal más

⁸⁸ Los esclavos africanos llegaron a la Costa de Oaxaca en el siglo XVI, a causa del descenso poblacional en Jamiltepec. En su mayoría eran de origen yoruba de África Occidental. Algunos llegaron huyendo de las plantaciones de azúcar del obispado de Veracruz y Puebla. Los poblados que registran mayor cantidad de afrodescendientes son Juquila y Jamiltepec. “Los municipios con mayor presencia negra son: San José, Estancia Grande, Santo Domingo Armenta, San Juan Bautista Lo de Soto, Santa María Cortijos y Santiago Tapextla. Le siguen con rasgos mulatos: Mártires de Tacubaya y Santiago Llano Grande. En comunidades pertenecientes a municipios mixtecos hay fuerte presencia en: Santiago Jamiltepec, Santa María Huazolotitlán, San Andrés, Huaxpaltepec y en Santiago Tututepec. En municipios mestizos destaca la presencia negra en Pinotepa Nacional y en Tututepec.” Fuente: <http://www.ptoescondido.com.mx/Noticias/fiestas2002/pueblos.htm>

⁸⁹ Román García Arreola, *La música y el baile de “La Chilena” en la Costa Oaxaqueña*, Sin información, p.3

antigua y al tomar giros de la música indígena o mestiza circundante, al punto que en la actualidad la marinera se ha diferenciado totalmente de sus progenitoras”.⁹⁰

Así tenemos que “las chilenas” de la Costa Chica de Oaxaca nacen en un territorio en el que convivían diversas culturas: son la expresión, manifestación creativa, de esa mezcla entre afroamericanos, mestizos e indígenas, quienes realizaban fandangos en sus fiestas.⁹¹ Al respecto, explica el maestro Baltazar A. Velasco García que “Su significado hace alusión al cortejo de la gallina por el gallo.”⁹² El uso del pañuelo y el tamboreo son los únicos elementos andinos que sobreviven y que distinguen a la chilena del son.”

En cuanto al baile, la chilena se divide en tres partes: la chilena, el son y los juegos. Los pasos que se ejecutan son el valseado, el marcado y el zapateado.⁹³ Las chilenas se acompañan de versos muy ingeniosos, algunas veces pícaros, haciendo uso del doble sentido de las palabras, y en otras ocasiones romántico o descriptivo, como:

⁹⁰ Véase Isabel Aret, *Ritmo Andinos*, Ediciones Ricordi, Argentina, 1952.

⁹¹ Para mayor información, remitimos al lector al texto de Fermín Antonio Estudillo Florentino, “*La chilena de Santiago Pinotepa Nacional, Oaxaca: de los orígenes a la identidad étnica*”, publicado por el INAH, donde hace un recorrido de las investigaciones realizadas por músicos y antropólogos de diferentes nacionalidades sobre la chilena en la Costa Chica de Oaxaca. <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/antropologia/article/view/2757>

⁹² Esto es reminiscencia de las cuecas, el baile nacional de Chile, lo que se representa es el asedio amoroso de un hombre a una mujer. Los movimientos que realizan asemejan los movimientos que hace un gallo para cortejar a una gallina. Se dice que la palabra cueca deriva de “clueca”, el sonido que hace la gallina al poner un huevo.

⁹³ El profesor Pedro Baños nos explica que el zapateado es muy importante para los afroamericanos. Ellos bailaban arriba de las canoas para sonar y así marcar su ritmo.

Chilena "La Collanteña"

Baltazar Velasco⁹⁴

Pinotepa Nacional

Éntrale a bailar chilena con
tu faldita colorada;
no te vayas a quedar, corazón,
afuera de la enramada.

Negra, mis versos trovados van
a tu pelo cuculuxe...
No hay vaquilla que me tumbe, mi amor,
ni potranca que me asuste.

Pinotepa, tus mujeres son
como flores de itayata:
no se marchitan jamás con el sol,
pero se caen de la mata.

Por los bajos de Collantes, yo
me encontré con mi morena,
me dijo: No te despidas ¡por Dios!
que me causas honda pena



Pese a que la chilena es una fusión de varias culturas, se distinguen tres tipos de chilenas: las mestizas, las indígenas y las negras. El distintivo se realiza en función de la vestimenta y del uso de ciertos instrumentos musicales. En las chilenas indígenas, los danzantes no usan pañuelo y en la música predomina el sonido que produce un cántaro llamado “botija”, con el que se marca el tamboreo al golpear la boca del cántaro, lo que produce un sonido ahogado. En las chilenas negras, la música se realiza con violín, guitarra, un cajón y, a

⁹⁴ Compositor, investigador y promotor cultural de Pinotepa Nacional. Sus versos son conocidos por las bellas descripciones de paisajes, tradiciones y costumbres de la Costa Chica de Oaxaca. En sus creaciones, no pierde la oportunidad de hacer uso de argot de su tierra.

veces, un arpa, “La chilena tipificada como negra, negroide o afromestiza se vincula con las comunidades de El Ciruelo, Collantes y Corralero”.⁹⁵



Las chilenas mestizas son las más conocidas: se distinguen por el colorido del vestuario de la mujer, quien porta una blusa bordada con chaquira, con la que se da forma a flores y animales, lleva un encaje que remata toda la blusa, llamado anicillo; su falda es de tres lienzos de raso de vivos colores, el largo es arriba de los tobillos,⁹⁶ con mucha amplitud y vuelo (llegan a utilizar hasta 13 metros de tela), adornada con listones y encajes, organza o blonda plisada. Debajo de la falda llevan su refajo corto de popelina blanca de algodón y su calzonera, ambas de color blanco. Las mujeres se peinan con trenzas sueltas que adornan con listones del mismo color de sus faldas, al final forman un moño y las portan al frente; visten aretes y cadenas de oro u oro con coral, una mascada que ajustan a la cintura de su falda y dan vuelo durante el zapateado (corto) y el valseado con la mano derecha en forma de floreado, mientras que para saludar sólo la agitan. En el caso de los hombres, su traje es un pantalón y camisa blanca (algunas veces de manta), adornado con un sombrero de palma y un paliacate rojo. Para ambos, los zapatos son negros, para las mujeres con un tacón alto (alrededor de 5 centímetros). Los hombres realizan un zapateado muy enérgico.

Fermín Antonio Estudillo Florentino (2013) distingue dos tipos dentro de las chilenas mestizas, según el entorno social donde se bailan: unas se ejecutan en las

⁹⁵ Fermín A. Estudillo Florentino, "La chilena en Santiago Pinotepa Nacional, Oaxaca, una aproximación desde la interculturalidad en la Costa Chica". En De la Garza Chávez, María Luisa y Cicerón Aguilar (Coords.), *La música como diálogo intercultural. Actas del Primer Encuentro de Etnomusicología*. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, Centro de Estudios, 2013, p. 56

⁹⁶ En algunos otros poblados de la Costa y del distrito de Jamiltepec, las faldas son más cortas, por debajo de la rodilla, y con menos tela, como las faldas de las mujeres de Cacahuatpec y Jamiltepec.

mayordomías, donde toca una orquesta de viento, frente al santo o a la virgen que se festeja; las otras “se ejecuta con guitarra y requinto, en conjuntos instrumentales como dúos, tríos o cuartetos. Se interpreta en escenarios sociales como convivios, bohemiadas o programas culturales. En referencia a la forma musical, ésta es cantada y “para escuchar”, a diferencia de la que se ejecuta con orquesta, que es para bailar”.⁹⁷ Generalmente, la composición musical es a 6 octavos. Así tenemos que:

La identidad étnica y la agrupación instrumental adquieren una importancia fundamental para definir el tipo de chilena que se produce, sea mestiza, indígena o afroestiza, esta última cada vez menos presente en la zona observada. En estas diferencias emergidas desde la alteridad y el multiculturalismo de la Costa Chica, la chilena hoy se visualiza como la música que es ejecutada por el costeño, una expresión de la identidad étnica a la que ha conducido este escenario complejo de mestizajes en una interculturalidad que se manifiesta en los intercambios culturales entre los individuos que la producen.⁹⁸

La delegación de Santiago Pinotepa Nacional lleva a Guelaguetza las chilenas mestizas. Otros poblados del municipio participan con otro tipo de chilenas. A raíz de las indagaciones sobre el origen múltiple de sus expresiones festivas en su danza y su música, la delegación de Santiago Pinotepa Nacional se ha preocupado por incluir como miembros a mestizos, negros e indígenas, pese a que el municipio es predominantemente mestizo. El reconocimiento de la diversidad cultural que da forma a sus expresiones artísticas, les ha orientado en la incorporación de saberes que enriquecen su trato con los otros, reconocidos en su singularidad y otredad, pero cercanos y hermanados.

⁹⁷ Estudillo, *Op. cit.*, 2013, p. 57

⁹⁸ *Ibid*, p. 61

4.4 Delegación de Tuxtepec en la Guelaguetza 2014: Loma Bonita, Oaxaca.

La región de Tuxtepec se ubica al norte del Estado, en su colindancia con Veracruz y Puebla. Está formada por 2 distritos que comprenden 20 municipios. La región se dedica a la agricultura, dado que el río Papaloapan baña sus tierras. Pero, dada su cercanía con el puerto de Veracruz y el impulso a los ferrocarriles durante el porfiriato, Tuxtepec o Papaloapan se configuró como una región comercial. Una de las principales obras públicas que se construyeron en la región fueron las presas Miguel Alemán y Miguel de la Madrid, lo cual trajo consecuencias para los habitantes indígenas mazatecos que fueron removidos de sus tierras. Además de los mazatecos, también habitan chinantecos, mixes, zapotecos (uno de cada 3 habitantes es indígena en la región) y mestizos, estos últimos se hacen llamar cuenqueños o jarochos.

4.4.1 La representación cultural de Tuxtepec en la historia de la Guelaguetza

Para hablar de la delegación de Loma Bonita esbochemos brevemente la historia de la representación de la región de Tuxtepec o Papaloapan,⁹⁹ a manera del contexto de la representatividad en disputa. Recordamos que, en un primer momento, durante el “Homenaje racial”, el municipio de San Juan Bautista Tuxtepec presentó un fandango que fue muy criticado por los asistentes, organizadores y personajes de la política y cultura de la Ciudad de Oaxaca, bajo la firme convicción de la defensa de la identidad regional del oaxaqueño, que se planteaba (en ese entonces y hasta nuestros días) distinta a la veracruzana, poblana y chiapaneca. Desde esos años hasta 1958 no se tienen registros de participación de comunidades que representen a la región, hasta 1958 que fue creado el baile “Flor de Piña” para el municipio de San Juan Bautista Tuxtepec.

El baile de Flor de Piña es, sin duda, uno de los referentes más importantes y emblemáticos de la Guelaguetza. Ya hemos mencionado que es una danza creada con el único fin de ser presentada en la Guelaguetza, por mandato de la autoridad municipal, pero tal característica no impidió que el baile fuese un distintivo incluso de la región que

⁹⁹ La región de Tuxtepec está conformada por los distritos de Ojitlán, Jalapa de Díaz, Valle Nacional, Ixcatlán, Usila, San Juan Bautista Tuxtepec y Loma Bonita. Se localiza en la zona norte del Estado de Oaxaca, en la colindancia en su mayoría con Veracruz y una parte con Puebla.

representa.¹⁰⁰ Ese es el éxito de Flor de Piña: es una danza regional, no es la danza de una comunidad particular, no es la danza de San Juan Bautista Tuxtepec, es la danza que trata de englobar todos los distintivos culturales de las comunidades de la región a través de sus trajes: en la vestimenta de las mujeres de Tuxtepec. Todas las comunidades aportan a la danza sus trajes y las que no tienen, curiosamente San Juan Bautista Tuxtepec y Loma Bonita, aportan las danzantes y la piña, respectivamente.

Dos acciones se han realizado para aminorar la imposición del baile regional y una identidad que también afecta a los pobladores de San Juan Bautista, pero desafortunadamente caen en la misma lógica de la invención y exclusión. En 1976 fue diseñado un huipil para San Juan Bautista Tuxtepec, por Felipe Matías Velazco, poeta y cronista originario de Tuxtepec, quien también participara escribiendo el poema “Flor de Piña”. Los distintivos del huipil, compuesto por tres lienzos, son: el bordado de un conejo en el pecho, símbolo de Tuxtepec (*Tochtépetl*, en el cerro del conejo), y una franja de mariposas debajo del conejo haciendo alusión al Río Papaloapan (Río de las mariposas). Además, se incluyeron elementos de otras comunidades de la región como franjas verticales de diversos colores tal como en los huipiles chinantecos y flores y aves propias de los huipiles mazatecos. Completa la vestimenta el uso de un refajo en color rojo característico de la región.



Huipil inventado para San Juan Bautista, Tuxtepec

Por otra parte, Actualmente, en el grupo que pertenece a la Casa de Cultura Víctor Bravo Ahuja, se han integrado muchachas de otras comunidades de la región, como es el caso de mujeres de Loma Bonita. Por otra parte, algunas de las integrantes, si bien habitan en la ciudad de San Juan Bautista, sus raíces familiares son de Usila, de Valle Nacional u otros poblados. Sin embargo, siguen siendo las muchachas de la ciudad de San Juan Bautista, con los recursos necesarios, las que forman parte de la delegación.

¹⁰⁰ Inclusive, nos parece acertado pensar que el baile “Flor de Piña” no sólo es una invención, también es una imposición a los pobladores de San Juan Bautista Tuxtepec.

San Juan Bautista Tuxtepec con Flor de Piña ha centralizado, regionalizado, la representación de Tuxtepec o Papaloapan en Guelaguetza a tal grado que no es necesario hacer la distinción entre el municipio y la región: se presentan como lo mismo. En este contexto, que traza la influencia que tiene una tradición inventada en el efecto de la creación de otra invención, podríamos argumentar que, dado el éxito de este baile para Guelaguetza y sus pretensiones de representatividad regional, no se discutía la participación de San Juan Bautista Tuxtepec. Sin embargo, no es así.



Flor de Piña en la Guelaguetza 2014

El proceso de ampliación participativa de la Guelaguetza, que generó los intereses de la representatividad en las comunidades, con el consecuente rescate o reapropiación de las tradiciones y la ritualidad festiva, así como la complejización organizativa de la celebración en la ciudad, tuvo un impacto muy interesante en las comunidades de Tuxtepec. El impacto fue tal al ver su indumentaria portada por mujeres que no eran de la comunidad, en un contexto ajeno al que lo usan y realizando una danza que ellos desconocen. Esto llevó al planteamiento de varias interrogantes que apuntaban a las posibilidades de participación en Guelaguetza, pues las comunidades tienen sus trajes, música y danzas propias, que realizan en acontecimientos importantes para la comunidad.¹⁰¹

¹⁰¹ Un distintivo tajante de este hecho es que las mujeres de San Juan Bautista Tuxtepec registran una mínima participación en el certamen Diosa Centeotl. Como mencionamos en el apartado donde desarrollamos el tema, toda delegación que haya sido evaluada, sea invitada o no a la Guelaguetza, tiene derecho de mandar a su representante al certamen. El que San Juan Bautista Tuxtepec carezca de traje propio lo deja en gran

Así surgen delegaciones como la de San Pedro Ixcatlán, pertenecientes a la etnia mazateca, que registra participación en Guelaguetza en 1970 y 1983, quienes presentan la “India Bonita” y “La Borrachita”, bailes con una antigüedad de 260 años, aproximadamente; la delegación de Santiago Jocotepec, quienes participaron en 2014 con una danza que representa el proceso de limpieza del maíz con manos y pies en el río, donde mujeres se esmeran para dar paso a la transformación en nixtamal y, posteriormente, a tortillas y; Loma Bonita, quienes bajan desde el último municipio del estado, en su colindancia con Veracruz, a presentar “Rinconcito Oaxaqueño”.¹⁰² Esta es la delegación que nos interesó estudiar por un motivo particular: los límites inciertos de la identidad regional oaxaqueña a partir de la influencia de la cultura jarocho en la región de Tuxtepec. Nos explicamos.



Delegación de San Pedro Ixcatlán en la Guelaguetza 2014.

4.4.2 Loma Bonita y el son de sotavento en la Guelaguetza

Loma Bonita se localiza en la frontera norte de los límites territoriales de Oaxaca que colindan con Veracruz. Esta característica territorial es definitoria para el desarrollo económico y cultural del municipio pues, dada la cercanía, las relaciones interregionales con Veracruz son más intensas que las relaciones intrarregionales en Oaxaca. Esto, evidentemente, es base del intercambio comercial. Nació a inicios del siglo XX como una

desventaja en el certamen, por lo que han recurrido a invitar a jovencitas de otros poblados, con sus trajes y la viveza de sus tradiciones, para que los representen. Sin embargo, eso imposibilita que ganen el concurso.

¹⁰² Es oportuno mencionar otras delegaciones de la región que no participaron en 2014 en Guelaguetza pero que ha realizado el arduo trabajo de rescate y reactualización de sus tradiciones, como es el caso de la delegación de Valle Nacional y su “Fiesta Tabacalera”.

colonia de norteamericanos que llegaron a la región para introducir el cultivo de la piña, como parte de la compañía Morrison. En 1905 se realizan diversos acuerdos entre Veracruz y Oaxaca para fijar los límites limítrofes de sus territorios y, como Loma Bonita era catalogada como una zona conflictiva, los veracruzanos no hacen mucho por incorporarla y queda como parte de territorio oaxaqueño. La construcción del ferrocarril tuvo gran impacto en la zona, con lo que en el poblado surgen dos haciendas. Así tenemos que en Loma no había población originaria, sino que se fue formando con la llegada de diferentes trabajadores en torno al cultivo introducido de la piña.

Pero hay otra característica territorial importante de Loma Bonita: pertenece a la región del sotavento (donde azota el viento). La región del sotavento se caracteriza por un contexto de actividad agrícola y de expresión musical, donde el son es interpretado con jaranas, requintos y panderos (algunas veces con arpa y violín y, antaño, con flauta) mientras hombres y mujeres zapatean en el tablado de las noches de fandango. Comúnmente se identifica la región del sotavento con una región de Veracruz, pero culturalmente, la región del sotavento abarca desde la Sierra Madre Oriental hasta la Sierra Juárez, lo que incluye: la región media de Veracruz,¹⁰³ el noroeste de Oaxaca¹⁰⁴ y el oeste de Tabasco,¹⁰⁵ bañada por las aguas de tres ríos: el Papaloapan, el Coatzacoalcos y el Grijalba. A su vez, es la región donde floreció la cultura Olmeca.

¹⁰³ En Veracruz de Bravo, B Cosamaloapan Acula, Amatit Cabada, Playa Mecayapan, S Alemán, Tex Cosolecaque, Cárdenas del I
¹⁰⁴ En Oaxaca Magón, Santa San José Tena Flores, Santa M de Díaz, Chiqu San Andrés Te Bautista Valle Jacatepec, Ay Comaltepec, S Matías Romer



Medellín Valles, huacan, Angel R. temaco, iyula de gotitlán, Lázaro e Flores iménez, Villa de e Jalapa Teutila, San Juan a María an Juan chicovi,

La tradición musical de la región del sotavento comenzó a gestarse en el siglo XVII, con la influencia del comercio español que, además de sus productos, traían sus costumbres y tradiciones, mismas que la población aprendía e incorporaba a las tradiciones propias. En una región con presencia importante de población negra y mulata, marineros locales y españoles fusionaron su música. El son de sotavento se identifica comúnmente con el son jarocho,¹⁰⁶ como la expresión musical que lo engloba y lo contiene. Sin embargo, el maravilloso son jarocho es una expresión de tantas de las que conforman la región. La diversidad expresiva está marcada por los elementos particulares de cada comunidad (la vestimenta y los días importantes cuando se baila en el tablado)¹⁰⁷ y por el uso de ciertos instrumentos (como en el caso de la chilena): algunos incluyen arpa, otros sólo pandero y jaranas, otros pandero, jarana y requinto.

La expresión creativa, dancística y musical de la cultura del sotavento gira en torno al Fandango. Nos explica Roció Ramírez, en su artículo *El son jarocho. Una tradición que se niega a morir*, que “El fandango –explica la antropóloga Amparo Sevilla– es una fiesta popular, que a diferencia de otras, se da con música, zapateado y tarima. ‘Es una trilogía muy importante en la que se interpretan sones conocidos, pero también hay mucha versificación improvisada (repentista)’”.¹⁰⁸ Así mismo, la autora indica que en el fandango hay reglas a seguir para guardar la armonía musical y dancística: no se puede tocar ni bailar en cualquier momento, el turno se guarda con el ritmo de la interpretación colectiva, a la

¹⁰⁶ Jarocho es la palabra con la que los españoles nombraron la mezcla racial entre hijos de negros e indios, también identificados como “mulatos pardos”. Evidentemente, era una denominación con uso despectivo y denigrante pero que, con el paso del tiempo y como resultado de las constantes luchas de reivindicación y resistencia contra la opresión racial, el término jarocho tomó otro sentido: el de personas alegres, trabajadores y festivos, por lo que, en la actualidad, se utiliza indistintamente para referirse a los originarios de Veracruz. Otra fuente menciona que la palabra jarocho proviene de “jara”, unas varas largas que eran usadas como arpas.

¹⁰⁷ Los días de fandango más importantes son en las fiestas patronales de cada comunidad, articulada con su calendario agrícola. Sin embargo, es la fiesta de la Virgen de la Candelaria, en Tlacotalpan, el más grande de los fandangos de la región, donde se reúnen diferentes comunidades y se realizan festivales de la jarana o de improvisación. Por ende, además de la importancia religiosa crucial que tiene para la región, la fiesta de la Virgen de la Candelaria se constituye como un encuentro cultural, donde conviven diferentes manifestaciones de la cultura de la región del sotavento.

¹⁰⁸ Roció Ramírez, en su artículo *El son jarocho. Una tradición que se niega a morir*, INAH, reportaje especial, México, Sin fecha, p. 5

vez que hay sones exclusivos para mujeres.¹⁰⁹ La ejecución, musical y dancística, puede durar hasta 30 minutos.

En cuando a la vestimenta, que es un distintivo de la cultura del sotavento de cada comunidad, los danzantes bailaban con su ropa de trabajo. El hermoso traje blanco de diversos faldones y encaje con una blusa bordada con la que asociamos a los danzantes de este son, era el traje de las mujeres adineradas de Tlacotalpan que, en el siglo XIX, utilizaban para los eventos sociales más importantes. El uso y la asociación de esta vestimenta con el son de sotavento se la debemos a los grupos de danza folclórica que lo incorporaron a sus presentaciones por su vistosidad. Con el tiempo, las comunidades lo adoptaron a su tradición cultural, por lo que su uso se generalizó.

Esta es la tradición cultural que nos presenta, hoy en día, Loma Bonita en la Guelaguetza. Sin embargo, transitaron por un proceso de exclusión, resultado de las limitantes comprensivas de los organizadores de la “fiesta” en la Ciudad de Oaxaca, de los propios pobladores de la ciudad capital e incluso de las autoridades del municipio de Loma Bonita, quienes construían una imagen ideológica limitada de la identidad oaxaqueña regional diferente a lo veracruzano, que se vinculaba sin cuestionamiento con el son jarocho, y no cuestionaba las fronteras inciertas de la identidad.

4.4.2.1. Loma Bonita y su experiencia participativa en la Guelaguetza

La primera participación de Loma Bonita fue en el 2005, en la Guelaguetza Infantil. Fueron invitados por los organizadores para participar con Flor de Piña, bajo el criterio de que tal baile representa una región. La maestra Miriam Pedroza Vidal, que en eso años era la directora de la Casa de Cultura de Loma Bonita, organizó a un grupo de niñas para acudir a la ciudad. Sin embargo, en la mañana de su participación fueron informados de que había una demanda en su contra interpuesta por la creadora del baile, la maestra Paulina Solís, y las autoridades de San Juan Bautista Tuxtepec, bajo el argumento de derechos de autor, pues el baile le pertenecía a la maestra Paulina y lo había creado exclusivamente para el municipio de San Juan Bautista Tuxtepec. Ante tal eventualidad, los organizadores de la Guelaguetza Infantil resolvieron que se presentaran los dos grupos

¹⁰⁹ Un ejemplo de este tipo es el son “Siquisirín” o baile de montón que bailan las mujeres en Loma Bonita para abrir los fandangos.

(al enterarse de la participación de Loma Bonita, la delegación infantil de San Juan Bautista Tuxtepec se trasladó a la capital para bailar su danza).¹¹⁰

A partir de esta experiencia, la maestra Miriam Pedraza Vidal se dio a la tarea de formar una delegación con los elementos culturales propios, característicos de la región cultural a la que pertenecen. La tradición del fandango si bien, no estaba olvidada en el municipio, era mínima, pero se seguía practicando. El son de sotavento era interpretado por varios músicos de la comunidad pero, en particular, había una rica tradición de versificación improvisada, de formación poética, una cultura de la décima que desplegaban con maestría sus practicantes. No obstante, a petición del Presidente Municipal, la música del sotavento, que en Loma se toca con jarana y requinto, para la delegación se adapta en estilo banda, a fin de que fuera mejor recibida en la ciudad. Afortunadamente, esta mala decisión fue modificada gracias a la presión de la maestra Miriam, de los padres de los integrantes de la delegación y de especialistas locales y de la Ciudad de Oaxaca. Así es como surge “Rinconcito Oaxaqueño” e invitan al decimista improvisador Mauro Domínguez Medina para que acompañe el son y dé el saludo en la Guelaguetza.

El trabajo de Mauro Domínguez lo respaldaba sin lugar a dudas, cuya presteza fue cultivando desde su niñez bajo la influencia de su padre Enrique y en complicidad con su hermano Julio Alberto. Es un decimista improvisador reconocido en la región, con participaciones e invitaciones a diversos encuentros en Veracruz.¹¹¹ Dentro de su abundante creación de décimas, tanto improvisada como escrita, destaca “Las tres verdades”, que forma parte de su libro *El urdimbre del viento* (2012), donde responde, con picardía e ingenio, a ese famoso chiste que los oaxaqueños utilizan para referirse a Loma Bonita como el lugar de las tres mentiras: porque no es loma, porque no es bonita y porque no es Oaxaca, indicativo irrefutable, desde la comicidad, de los límites impuestos e incorporados de la identidad oaxaqueña. Mauro Domínguez responde de la siguiente manera:

¹¹⁰ La demanda continuó y la perdió la maestra Solís y las autoridades de San Juan Bautista Tuxtepec. Al año siguiente, la maestra Miriam y el presidente municipal de Loma Bonita invitaron a la maestra Paulina Solís a un homenaje que harán en su honor, a fin de limar asperezas.

¹¹¹ Donde recibió, en el 2010, la medalla Cházaro Lagos como reconocimiento a su destacada labor como decimista. Así mismo, está al frente del primer taller de décima e improvisación en Oaxaca, dentro de la Casa de Cultura de Loma Bonita, lo cual combina con su trabajo como operador de tractor camión.

No somos desmemorados
como algunos argumentan
que desprestigiando inventan
recuerdos desordenados.
Que siendo buenos letrados
ocupan sus facultades,
en puras irrealidades
bordando historias guajiras,
Loma no eres tres mentiras
eres tres grandes verdades.

Desde lo alto tu vista
es de colina entre nubes.
Por Agua Clarita subes
como por San Juan Bautista
quien en lo contrario insista
miente de forma rotunda
sólo bajío te circunda,
hoy la farsa se desploma,
y si dicen que no es Loma
por qué chingao no se inunda.

El creador te hizo un otero
de clorofílica esencia,
y la fiel reminiscencia
de un colorido piñero,
eres bonita, un lucero

LAS TRES VERDADES
Mauro Domínguez Medina

que en la lontananza se agita,
no es una causa fortuita
que sigas marcando huella
pues las mujeres más bellas
nacén en Loma Bonita.

Oaxaqueño quién diría
que tú no eres rinconcito
si está Díaz junto a Benito
dándote su valentía
tu cultura, tu alegría
nunca jamás se te opaca
es como brillante laca
del gran Rufino Tamayo
cuando te soñaba en mayo
Loma Bonita, Oaxaca.

Por todas estas razones
tu no eres las tres mentiras,
sólo verdades respiras
en tus pródigas regiones.
Y sin falsas pretensiones
voy de la verdad en pos.
Si quieres oír la voz
de la Loma verdadera,
consulta Herencia Piñera
de Don José Luís Muñoz

Además del son y de las décimas, se buscó que lo que caracterizara el fandango de “Rinconcito Oaxaqueño” fuera el elemento central de la economía del municipio: el cultivo de piña. Así, inicia el baile con la cosecha de la piña: los poniteros recogen la piña madura en los campos de cultivo y las arrojan a su ponite, o canasto de carrizo, que traen colgando de su espalda, sujeta a su frente:¹¹² de vez en cuando, limpian una piña con su machete y prueban su dulce sabor. A continuación comienza el zapateado en el tablado que ejecuta una pareja, mientras las demás parejas bailan alrededor formando una media luna.



¹¹² En el trabajo diario, los poniteros llegan a cargar hasta 100 kilos de piña.

Finalmente, la vestimenta. Los muchachos que representan la cosecha de la piña visten la ropa de trabajo: un overol café y un paliacate en la cabeza. En cuanto a las parejas que bailan el fandango, los hombres portan pantalón de vestir gris, blusa blanca y un sombrero de palma. Las mujeres visten la blusa blanca de Tlacotalpan, una falda con tela de flores y detalles de encaje, un rebozo que amarran a su cintura como ceñidor, un relicario, aretes, tacones negros, el cabello trenzado y recogido con una flor decorando su oreja. Evidentemente, este traje fue inventado para la Guelaguetza, así como la música, en tanto que el baile se adapta de los fandangos del pueblo. Por supuesto, no falta la piña, no sólo en la demostración de su cosecha, sino como elemento del baile de las mujeres, con lo que plasman una “cultura de la piña” que trasciende el uso y el valor comercial del producto o mercancía primaria, y se perfila como un elemento de anclaje cultural fundamental para los habitantes

Bonita.

de Loma



“Rinconcito Oaxaqueño” en la Guelaguetza 2014

Con la experiencia de la delegación de Loma Bonita tenemos un escenario a contracorriente en diversos sentidos: primero, a contracorriente de la apreciación, como autoconciencia cultural, de sus pobladores: más cercanos a Veracruz y más lejanos a Oaxaca, lo que marca los lazos de afinidad y afectividad en los márgenes de una identidad que reclama integridad total (de un lado o del otro), cuando no puede verse en el otro y en las distancias. Segundo, a contracorriente de la apreciación de Loma desde la capital del

estado, de forma similar marcada por las distancias comprensivas y afectivas, más que por las territoriales, de una población más parecida a “los otros que no somos nosotros”, con base en un desconocimiento profundo del *nosotros* que se plantea más como una imposición ideológica que como un elemento integrativo y fraterno.

La delegación de Loma Bonita trastocó las limitantes de la “identidad oaxaqueña”, cuestionando aquello que se define como “lo oaxaqueño”, y nos puso a la mano una serie de criterios para cuestionar los lugares desde los que se dicta “lo que somos” (incluso internos).

De esta forma nos muestran que sí son Oaxaca, una población mestiza y de migrantes que habitaron el territorio después del desbordamiento del Papaloapan en la década de 1940 (con lo que demuestran que también son loma), lo que nos haría pensar en una cultura incierta o hasta desdibujada pero que, como parte de una región cultural viva y rica en expresiones musicales, los pobladores de Loma Bonita, a través de su delegación y los esfuerzos de sus promotores culturales, nos invitan a gozar de la belleza de su cultura y a beber un refrescante jugo de piña.

4.5 Delegación de la Cañada en la Guelaguetza 2014: San Jerónimo Tecóatl

La región de la Cañada se localiza en los límites del estado que colindan con Puebla; es la más pequeña de las regiones de Oaxaca y la región que presenta mayor rezago económico y menor índice de desarrollo social: está dividida en dos municipios, Teotitlán y Cuicatlán, que a su vez se dividen en 45 municipios. San Jerónimo Tecóatl es un municipio del distrito de Teotitlán y que a su vez cuenta con dos agencias municipales: Los Naranjos y Plan Guadalupe.

En la región prepondera la etnia mazateca,¹¹³ cuyo nombre proviene del vocablo nahua *mazatecatl*, gente del venado.¹¹⁴ Por su parte, los mazatecos se denominan *ha shuya enuma*, “gente humilde que habla mazateco”. Encontramos dos versiones históricas del origen de los mazatecos. La primera proviene de los *Anales de Quauhtinchan*, donde se describe el abandono de Tollan o Tula por parte de los nonoualcachichimeca después de un enfrentamiento con los toltecachichimeca en 1117. Los nonoualca huyeron hacia Morelos y Puebla, por Tehuacán, por donde llegaron a la Cañada y se establecieron en Huautla y Zongolica. Fundaron Eloxochitlán, Ayautla, Teotitlán, Mazatlán, Nanahuatipan, Chilchotla e Ixcatlán, formando el señorío de la Mazateca Alta. Los acontecimientos registrados en los Anales datan de la segunda mitad del siglo XII d.C.

4.5.1. Breve historia de los mazatecos y de San Jerónimo Tecóatl

Otra versión histórica del origen de los mazatecos cuenta que los mazatecos llegaron al territorio que poblarían después de una peregrinación (de la que se desconoce su origen) en el año 850 d.C., y fundaron su capital *Matza-apatl*, “lugar o tierra de las piñas” (cerca del actual Jalapa de Díaz). “En el transcurso del primer señorío, de 1170 a 1300 d.C., los gobiernan nueve soberanos de una misma familia, que nació, según la tradición oral, de

¹¹³ El censo de 2010 arrojó 230 124 mazatecos en el país, de los cuales, 174 352 mazatecos habitan en Oaxaca, colocándose como la entidad que aglutina una mayor población mazateca (por encima de Veracruz, que registra población mazateca en 4 municipios y Puebla, que sólo registra mazatecos en dos municipios) y la tercer etnia con mayor número de personas en el estado. En los 21 municipios donde su ubican los mazatecos, su lengua es la predominante, a excepción de Teotitlán de Flores Magón.

¹¹⁴ Este nombre fue otorgado por nonoualcas debido al respeto que tenían al venado o por la abundancia del animal en la zona de la Cañada. Cfr. Xicohténcatl Luna Ruíz, *Los mazatecos*, Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, México, 2007.

unos troncos de árbol.” (Luna, 2007:15). Posteriormente, fueron derrocados por los nonoualcas, lo que hizo que el territorio y su población se separaran en dos señoríos: “el señorío del Oriente que se asentó en la parte baja y el del Poniente que se ubicó en la Mazateca alta.” (Luna, 2007: 16). Los aztecas llegaron y conquistaron el territorio en 1455, estableciendo guarniciones en cada uno de los señoríos: en Teotitlán, del señorío Poniente, y en Tuxtepec, del señorío del Oriente.

Por su parte, los mazatecos ubican su origen mítico en el bosque del *Ampaad* “lugar donde nace la gente”: de los árboles grandes nacieron los gigantes, de los medianos los hombres y de los pequeños los monos. “A los mazatecos también se les conoce con el nombre *guatiniquiname* y *pinome-tenime*, y se dice que los antiguos mazatecos en la región se les nombraba originalmente como *chá ndi yó*”.¹¹⁵ El significado de ese vocablo es “hombre viejo de los humos”, “hombre del humo y del cacao” o “hombre de las ceremonias”. Previo a la llegada de los españoles, los mazatecos fueron conquistados por los mixtecos y aztecas. En 1548 llegó la orden de los franciscanos y comenzaron el proceso de evangelización en Teotitlán y Huautla. Posteriormente llegaron los dominicos y los jesuitas pero se quedaron por un tiempo menor a cinco años. Durante la Colonia se explotó la grana, la caña de azúcar y el trapiche. Fue hasta 1893 que llegaron los primeros finqueros para plantar café, desplazando la producción del gusano de seda y el algodón.

No se sabe con certeza el origen de los pobladores de San Jerónimo Tecóatl. Se dice que llegaron mazatecos al territorio, provenientes de lo que es actualmente San Bartolomé Ayautla, y comenzaron a poblarlo. Fueron los mismo nonoualcas quienes nombraron el lugar como *tecóatl*, “serpiente estampada en una piedra” pues encontraron una piedra de gran tamaño con una serpiente grabada encima. En lengua mazateca se le conoce como *Naxi’í*, “peña grande”. Con la llegada de los españoles, los mazatecos de Tecóatl sufren el proceso de evangelización, volviéndose devotos a San Jerónimo Doctor, cuya fiesta principal es el 30 de septiembre. La iglesia en su honor se construyó en 1546, de oate y

¹¹⁵ Maximino Cerqueda García. *Efemérides de la Mazateca Alta*, Colección Voces del Fondo, Fondo Editorial de Proyectos Estratégicos-IEEPO, Oaxaca, México, 2003, p. 5

palma, y fue reconstruida en 1892 con piedra y lodo, en cuya labor participaron hasta los niños, cargando las piedras y la arena.¹¹⁶

En la actualidad, el municipio de San Jerónimo Tecóatl se rige por sistema de usos y costumbres. Los bastones de mando se entregan cada tres años. Cuenta con una población de 1702 habitantes, de los cuales 793 son hombres y 909 mujeres (pueden prestar servicios pero no desempeñar cargos públicos o municipales, no participan en la asamblea). Más del 63% de población adulta habla mazateco: 1336 personas hablan mazateco: 1022 son bilingües (mazateco-español) y 308 personas sólo hablan mazateco.

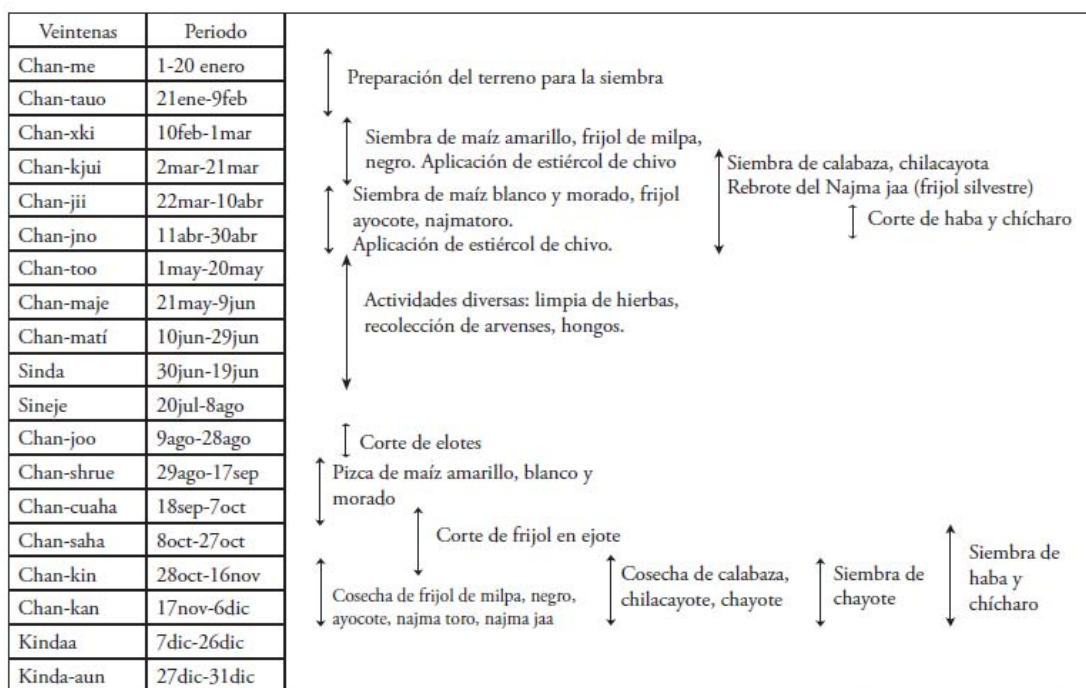
La etnia mazateca encuentra en su lengua, el mazateco, el elemento central de su identidad y cosmovisión. Se tiene registro de que el mazateco se desprendió de su grupo lingüístico, olmeca-otomangue, en el año 500 a.C., separándose del popoloca, ixcateco y chocho. La base del idioma es la oralidad. “En la actualidad cuenta con diez variantes dialectales, que en ocasiones coinciden con las divisiones municipales, en algunas agrupa a varios municipios y en otras, en uno solo hay más de una variante.” (Luna, 2007: 6), este es un elemento de distinción y reconocimiento entre las comunidades mazatecas. San Jerónimo comparte la variante dialectal con los municipios de San Francisco Huehuetlán, San Mateo, San Lucas, Santa Cruz Acatepec, San Pedro Ocopetatillo y Eloxochitlán. La etnia mazateca se vio fuertemente afectada tras el proyecto de construcción de la presa Miguel Alemán, entre 1948 y 1954, al grado de ser despojados de sus territorios y desplazados incluso a otra región, al Papaloapan y al sur de Veracruz. Esos son los “mazatecos reubicados”.¹¹⁷

A la variante dialectal como elemento distintivo y de pertenencia a la etnia, se le suma la comunidad, el municipio y, actualmente, la región donde se ubican. Otro elemento importante es el trabajo en relación con el entorno natural que se altera: la sierra, el cerro y la planicie, tal como lo registró Eckart Boege. De esta forma, el conocimiento compartido

¹¹⁶ Otra fiesta importante en el municipio es en honor a la Virgen de los Pobres, el 11 y 12 de mayo, cuando se realiza la Feria Anual

¹¹⁷ Esto implicó un cambio tremendo para las personas que fueron obligadas a vender sus tierras, reubicadas y sin tierras nuevas, por ende, no tenían dónde cultivar, lo que deterioró no solo su situación económica de autosuficiencia, sino su relación con el trabajo y la tierra. Además, al llegar a otro territorio, comenzaron a relacionarse con otras etnias que se encontraban allí (chinantecos, mixes y mixtecos), lo que les ha traído conflicto y ha alterado su forma de vida. 22 mil personas fueron reubicadas.

en torno a la siembra de la milpa y el ciclo agrícola, que proporciona un conocimiento preciso para tumbar y rozar, sembrar, doblar y cosechar el maíz, principalmente, es otro distintivo entre las diversas comunidades mazatecas. Este es un elemento que los vincula con un tiempo y espacio sagrado pues, para los mazatecos la actividad agraria implica el trabajo solidario con la tierra: entre los cerros y manantiales siembran su milpa según el calendario agrícola *Chan* que, a su vez, marca el tiempo de realización de los rituales importantes para la comunidad.¹¹⁸



Chan mazateco

Elaborado por Silvia Carrera García, Hermilio Navarr -Garza, Ma. Antonia Pérez Olvera, Bernardino Mata García.¹¹⁹

¹¹⁸ Cfr. “Calendario agrícola mazateco, milpa y estrategia alimentaria campesina en territorio de Huauteppec, Oaxaca” en *Agricultura, Sociedad y Desarrollo*, Octubre – Diciembre, Volumen 9, Número 4, 2012, pp. 455-475 “Los resultados de trabajo de campo indican que el *Chan* se inicia el 1 de enero, consta de 18 periodos de veinte días cada uno, dando 360, más un periodo de cinco días (*Kinda-aun*), para un total de 365 días. Este resultado coincide con lo señalado por Van Doesburg y Carrera (1996), quienes añaden que cada pueblo tiene su *Chan*, ya que la diversidad geográfica de la región imprime cierta variación en los momentos de siembra.” Pp. 461.

¹¹⁹ 1. *Chan-me*. *Me*, refiere a querer. *Najme* (Maíz). Veintena de pensar en la siembra de maíz. 2. *Chan-taou*. *Taou*, refiere a viento. Veintena de viento. 3. *Chan-xki*. *Xki*, refiere a medicina, remedio. Veintena de curar. 4. *Chan-kjui*. Sin interpretación. 5. *Chan-jii*. *Jii*, refiere a ocho. 6. *Chan-jno*. *Jno*, refiere a milpa. Veintena de milpa. 7. *Chan-too*. *Too*, refiere a fruta. Veintena de fruta. 8. *Chan-maje*. *Maje*, refiere a grande, crece, desarrolla. Veintena de crecimiento. 9. *Chan-mati*. *Mati*, refiere a enojar *matile* refiere a se enojó. *Veintena de enojo* (ruido, trueno). 10. *Sinda*. *Sinda* refiere a hacer, haciendo. *Veintena de trabajo*. 11. *Sineje*. *Sine*, refiere a amarillo. Veintena en que la milpa comienza amarillar. 12. *Chan-joo*. Sin interpretación. 13. *Chan-shrue*. Sin

El espacio de la siembra es sagrado, habitado por lo sobrenatural, por *Chikon Nanguí*, el señor de la selva, a quien piden permiso para entrar a su morada y gozar de sus frutos. A lo largo del territorio mazateco, que dividen en tres zonas ecológicas: tierra caliente, la tierra templada y la tierra fría, se ubican lugares sagrados, cerros y árboles principalmente, donde se realizan diversos rituales, como pedimentos para trabajar en el cerro y protección de la cosecha: el Cerro de la Adoración o *Nindo Chichón Tokosho*, donde se realizan rituales de fertilidad y en la zona baja del cerro, donde se ubica un árbol sagrado llamado “el ombligo del mundo”. En la parte baja de la sierra está la *pochota sagrada*, puerta de entrada a la Mazateca baja y a la Chinantla; en el Cerro Rabón hay dos piedras que representan los pechos de la madre-padre Rayo, donde también se realizan rituales de fertilidad, pedimento de lluvias, principalmente. Para los mazatecos, el cosmos se organiza de oriente a poniente: en el primero se encuentra el Padre Eterno y en el segundo el Padre Maligno. En el centro de ese orden está nuestro mundo, el pueblo *ndé o naxinandá*, gobernado por los *chikones*, dueño, patrón, juez del cerro. Lidia Manrique Rosado, en *Cosmovisión y geografía sagrada mazateca* (2010), precisa lo siguiente:

El supramundo o espacio celeste mazateco está subdividido en dos planos; el superior está conformado por trece cielos o pisos, a manera de peldaños, formando un arco que inicia en el oriente y concluye en el poniente, coincidiendo con el recorrido que *N'ainá tzu vina* (Nuestro Padre Sol), realiza cada día sobre la superficie de *Na so'nde* (la Madre Tierra). Estos cielos se piensan ordenados de la siguiente manera: seis cielos son de subida y se enumeran de oriente a cenit, el cielo número siete está ubicado en el centro, momento de máximo esplendor del sol, y los seis cielos restantes son de bajada y van del cenit al poniente. En cada piso existe una mesa atendida por una pareja sagrada; los primeros sabios, considerados como ancestros comunes de la etnia.¹²⁰

El pensamiento simbólico de la cosmovisión mazateca define la realización de los acontecimiento más importantes en la comunidad: en el cenit, los seis primero cielo han

interpretación. 14. *Chan-cuaha*. Sin interpretación. 15. *Chan-saha*. Sin interpretación. 16. *Chan-kin*. Sin interpretación. 17. *Chan-kan*. *Kan*, refiere a veinte. 18. *Kindaa*. Sin interpretación. *Kinda aun*, días complementarios. Aun refiere a cinco. *Íbid*, p. 465.

¹²⁰Lidia Manrique Rosado. “Cosmovisión y geografía sagrada mazateca” en Alicia Barabas y Miguel Bartolomé (Coords.), *Dinámicas Culturales. Religiones y Migración en Oaxaca*. Colección Diálogos Pueblos Originarios de Oaxaca, CONACULTA, INAH-OAXACA, Fundación Alfredo Harp Helú, SECULTA-OAXACA, Oaxaca, México, 2010, p. 303

realizado su recorrido, dotando de luz, claridad y transparencia, por lo que son tiempos propicios para la comunicación con la pareja sagrada de la creación, *N'ai na niná*, que habitan en el *Do Asean*. Marca el tiempo idóneo para la realización de negocios, comercio, asambleas comunitarias y ritos tales como el matrimonio y compadrazgo, la consagración de los niños y curaciones. Cuando empieza el camino de los cielos restantes, los que van de bajada al poniente, lugar del ser maligno, no se realizan actividades importantes, pues el día está muriendo, por lo tanto, es el tiempo de los rituales fúnebres. En el inferior del cielo habita *N'ai ch'aon*, el Padre trueno. Los mazatecos conciben la tierra de forma rectangular, sostenida por cuatro enormes montañas, “Al respecto, Doesburg y Carrera señalan que la casa, la milpa, el altar y la mesa ritual, en forma cuadrada o rectangular, son espacios que reproducen la superficie de la Tierra”.¹²¹

Los mitos son elementos muy importantes para los mazatecos. De la mano del rito, reproducen el origen del mundo, alivian enfermedades y tienden un puente entre los hombres y los dueños del entorno en el que co-habitan. Entre los mazatecos, los mitos son llamados “cuentos”: algunas veces se recitan para divertir y otras en ceremonias de curación. Todos los pobladores cuentan los cuentos para divertir, pero sólo los chamanes, curanderos, brujos y ancianos cuentan un cuento para provocar su potencia curativa. Pues en las comunidades mazatecas, además del anciano, el brujo y el curandero, *shuta tshinea* (diferente al *shuta teej* o *shuta taa* o hechicero), son figuras centrales de su organización social, asociados con conocimientos ancestrales de tipo mítico y simbólico.

La mayoría de los hombres de conocimiento son ancianos y no jóvenes, debido a que la gente confía en que guardarán abstinencia sexual para realizar curaciones. En cambio, no todos los ancianos son brujos y curanderos ni se reducen al anciano principal o *shuta chungá ditho*. Otro tipo de personas pueden desempeñar este papel, como los homosexuales y las viudas. También varias mujeres de conocimiento que se dedican a la hechicería, partería, brujería pueden ser viudas”.¹²²

¹²¹ *Ibid*, p. 307

¹²² Boege, 1988, citado en Xicohtécatl Luna Ruíz, *Los mazatecos*, Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, México, 2007, p. 24

Finalmente, entre los mazatecos, nos dice Xicohtencátl Luna (2007), la pertenencia a una comunidad se establece a través del nacimiento y de la participación en su organización social. Los mazatecos refuerzan sus lazos solidarios al realizar (o entran en conflicto con la comunidad al no realizar) el tequio (*xabasen*), la ayuda mutua y los cargos. Dado la migración que presenta, en San Jerónimo, los originarios del pueblo que no viven en la comunidad, no pueden ocupar cargos municipales ni prestar servicios, es decir, no se les toma en cuenta para la toma de decisiones en la asamblea. El gobierno se organiza por trienios y se castiga a quienes no ejerzan su cargo, así como a aquellos que no asistan a la asamblea y no realicen su Tequio, con multas o cárcel.¹²³

4.5.2. El proceso de adaptación del *Bautizo Mazateco* para la participación de San Jerónimo Tecóatl en la Guelaguetza

Los elementos que hemos mencionado tienen una importancia especial en la religiosidad festiva de San Jerónimo Tecóatl que, pese a los procesos de evangelización, está fuertemente arraigada a la cosmovisión mazateca. Un ejemplo de esto es el rito del bautizo. Una característica de la ritualidad festiva de los mazatecos es que sus fiestas, si bien comienzan en la iglesia, lo más importante del rito se realiza en la casa de los involucrados. En el caso del bautizo tecoalteco, los padrinos, familiares e invitados acompañan al niño a la iglesia, donde lo visten y le ponen amuletos de protección.

Después se dirigen a la casa de los padrinos acompañados por una banda de música que toca el son “Zopilote mojado”. A la entrada de la casa, las personas de mayor edad reciben a los invitados frente a un arco hecho con milpa y decorado con flores típicas del lugar, un copalero, dos ceras grandes y dos ramos de flores, de esta forma sacralizan el espacio al cruzar el umbral hacia la celebración y se hace el recibimiento de los invitados a la celebración. Los anfitriones besan ambos hombros de los padrinos y les obsequian los ramos de flores, se les acompaña hasta una mesa donde se realiza el ritual de purificación “Lavada de manos”, pues se cree que al tomar al pequeño durante la ceremonia eclesiástica para que reciba el agua del bautismo, ellos se quedan con el pecado de nacimiento de su ahijado.

¹²³ Fuente: Documento *San Jerónimo Tecóatl*, del Instituto Estatal Electoral de Oaxaca, Dirección de Elecciones por Usos y Costumbres. 2011.

Todos los invitados, uno a uno, son recibidos por los ancianos y muestran sus regalos en una mesa que es colocada en la entrada. Se sirve la comida que puede ser mole con guajolote o caldo de chivo al estilo mazateco, tamales agrios o de frijol. En otra mesa colocan los productos que se darán como ofrenda a los padrinos: café, canasto con maíz, frijol, manteca, aguardiente, un guajolote cocido dentro de un *chicate* y uno vivo adornado con flores de *cempoaxuchilt*, mole, tamales para los familiares que se quedaron cuidando la casa. Durante la celebración bailan los sones mazatecos, en los que muestran los productos que llevaron como ofrenda o regalía.

Este es el ritual que los pobladores de San Jerónimo se interesaron en mostrar al mundo a través de la Guelaguetza, pero tuvieron que realizarle cambios. Los pobladores de Tecóatl fueron conscientes que, pese a la belleza y a la riqueza significativa que tienen sus rituales en el contexto del pensamiento mítico y simbólico de su etnia, donde radica su importancia práctica y social para la comunidad, no podría presentarse en su totalidad en Guelaguetza. Además, se dieron cuenta que, aun siendo poseedores de una herencia cultural ancestral, muchas de sus tradiciones ya no tenían la viveza anterior y estaban quedando en el olvido. Este es el panorama interno de la comunidad de San Jerónimo Tecóatl cuando se interesaron por formar su delegación para Guelaguetza, en el 2005. Empezaron formando un grupo folclórico, pues el pueblo no tenía un grupo de danza. Fue hasta que la autoridad municipal del trienio del señor Miguel Ángel Perada Zúñiga se interesó por crear uno.

Como vemos, fue una iniciativa de la comunidad y sus autoridades, quienes llamaron al maestro José Diego Torre Cuevas, originario del municipio de Huautla de Jiménez, estudioso y profesional de la danza y las tradiciones de su región, danzante de Huautla desde niño y director de la delegación en 2004. Si bien, la aceptación del profesor por parte de la comunidad fue complicada, dado que era de un pueblo vecino, justo el pueblo con el que disputarían la representación de la región en Guelaguetza, el trabajo del maestro Diego lo respaldó en todo momento. El trato respetuoso, el compromiso e interés porque la comunidad tuviese una digna representación en la Guelaguetza, cuestión que compartía con los pobladores de la comunidad jugaron positivamente para su integración. Así lo expresa el maestro José Diego:

Desde el 2005 se empezó a trabajar y me di cuenta de algo que tenía el pueblo, las personas: tienen mucha visión y tienen ganas de hacer las cosas bien, se organizan. Será porque también son gente un poco adulta, pero es ese, el gusto por hacer las cosas así, que no les importa cargar, subir, bajar, pero sacar adelante. Tienen identidad. Se sienten muy comprometidos con su pueblo y aparte el pueblo es por usos y costumbres, no por partidos políticos y creo que eso favorece mucho.¹²⁴

Esa visión se manifestaría en una seria indagación sobre su música, su vestimenta y sus rituales. Cuando Tecóatl comenzó a formar su delegación, Huautla de Jiménez era la única delegación que representaba a la Cañada, es decir, había centralizado la representación regional, muy similar al caso de San Juan Bautista Tuxtepec, pero con tradiciones propias adaptadas para el espectáculo. Evidentemente, por ser de la etnia mazateca, Huautla y Tecóatl comparten sones, como el son Flor de Piña, pero para darle singularidad a su representación, la delegación de Tecóatl decidió rescatar sones que ya no se tocaban, muy antiguos y olvidados, y hacer la extracción para la representación en Guelaguetza. Lo nombraron “Sones antiguos mazatecos”, pero lo cambiaron a “Sones tecoaltecos”.

4.5.2.1. La vestimenta de los tecoaltecos.

Comenzaron la investigación sobre el traje antiguo de la comunidad. El traje que utiliza la delegación estaba por perderse, sólo cuatro señoras mayores de la comunidad lo portaban, pero era común, en los días de plaza o mercado, ver algunas personas de comunidades cercanas a San Jerónimo con el mismo traje, salvo por algunos detalles singulares según cada comunidad.

El traje de la mujer consta de un refajo de popelina blanca, una falda de percal con flores, decorada con listones de colores y un huipil corto. Nos cuenta el maestro José Diego que la tela antes estaba muy reforzada y el deshilado de la parte de abajo del refajo y del huipil no era bolillo, sino otro encaje más fino de la comunidad, pero que ya se perdió. Esto lo supieron cuando filmaron un documental que ganaron de Cortv, para el que la población

¹²⁴ Entrevista semiestructurada a profundidad aplicada a José Diego Torre el 9 de agosto de 2014 en la Ciudad de Oaxaca.

prestó fotos antiguas del pueblo en la época colonial, en camafeos y guardapelos, que mostró que el deshilado que anteriormente se usaba se introdujo durante la colonia por la influencia francesa, porque una señora de la comunidad fue criada en la corte de Maximiliano y otras personas que también prestaron servicios a la corte del emperador, aprendieron las técnicas de deshilado francesas y las adoptaron al traje indígena.

El huipil corto se destaca por los detalles del bordado en la pechera. Anteriormente esto se hacía con tafeta pero ese tipo de tela se dejó de hacer. La presidenta del DIF hizo un taller para la reproducción del vestuario. Puso especial atención en que se aprendiera la técnica de bordado en picos, único en la comunidad, presente en los detalles de la pechera del huipil corto de las mujeres. Para no perder el traje regional, dado que la fabricación de tafeta se discontinuó, se tuvo que implementar el uso del satín opaco para que siguiesen bordando, aunque cuesta más trabajo. El material que se incorporó es el que le da brillo a la pechera. Dentro del rescate, otro elemento importante fue que la delegación mandó hacer sus trajes con las técnicas de costura antiguas, sin máquina de coser, a mano, lo que también impactó rescatando las técnicas antiguas e incentivando de nuevo su uso.



Al inicio, los jóvenes fueron renuentes a la apropiación de la elaboración del huipil antiguo, pero insistiendo se ha logrado con buenos resultados. Esto es muy importante porque las costureras, al ser de mayor edad, perecieron. Por ende, era crucial que se transmitiera la tradición, siendo ellas las principales interesadas, pero los receptores la incorporaron con dificultad y desinterés, hasta que, por medio de la organización de un taller de costura, se les enseñaron las técnicas del bordado y se les instruyó sobre la importancia de la

conservación de ese arte, dotando de criterios a los jóvenes para reconstruir constantemente no solo los hilos de una identidad compartida, también una conciencia histórica que les ayude a valorar los conocimientos de la comunidad, con lo que logran conformarse como verdaderos agentes en la dinámica social y cultural de San Jerónimo Tecóatl. Hoy en día, gracias al rescate que hizo la delegación para su participación en Guelaguetza, se creó un mercado de huipil, lo cual generalizó su uso en la comunidad. Las mujeres portan un rebozo de seda que enredan a sus brazos y dejan caer sus largas trenzas decoradas con listón o estambre negro.



Huarache prehispánico de San Jerónimo Tecóatl, rescatado por la delegación

Podrán haber intuido, a lo largo de la exposición de los casos que hemos trabajado, que hay una constante que diferencia el traje de la mujer con el traje del hombre: su complejidad y el gasto que requiere para su realización. En el caso del traje de los varones en Tecóatl, también prepondera la sencillez: un pantalón bombacho de manta blanca, una camisa de colores opacos y un sombrero de palma. Lo interesante fue el rescate de los huaraches antiguos que utilizan los hombres. Para la primera valoración, en 2005, muchas personas de la comunidad, así como miembros de la delegación, llegaron con los trajes de sus abuelos y abuelas. La delegación se presentó descalza. Pero un señor llegó con la única plantilla que se tenía del huarache antiguo de la comunidad y logró reproducirse gracias a la insistencia del maestro Diego y a la autoridad municipal que decidió invertir en este pequeño proyecto

de rescate del huarache que no tiene hebillas, es una correa que se amarra. Tanto el traje del hombre, como el traje de la mujer que fueron rescatados no se usan en la cotidianidad, sino en los momentos más importantes: en sus fiestas y en sus celebraciones rituales.

4.5.2.2. La preparación para la presentación en la Guelaguetza

Finalmente, el rescate de su ritual: el ritual del bautizo. Los sones que rescataron se tocaban cuando se bautizaba a un niño. Como los sones mazatecos como son muy largos, tuvieron que hacer una extracción de sones. Eso ya implicaba una complejidad grande, pero el verdadero reto de la delegación era la representación del ritual del bautizo. No solo se trataba de bailar al son de los sones mazatecos, sino que hay toda una serie de elementos, objetos de suma importancia para la realización de los acontecimientos del ritual. Lo que hacía la representación muy complicada, principalmente en lo concerniente a la escenografía, que tanto el maestro José Diego como los integrantes de la delegación y personas alrededor de ellos, consideraban crucial para ejemplificar su tradición.

Conservaron el arco, usan ollas para el ritual de la lavada de manos, mesas que, como ya vimos, son un símbolo importantísimo de la cosmovisión mazateca (pero finalmente tuvieron que prescindir de ellas), canastos, guajolotes, al pequeño que se va a bautizar (dos años), entre otros detalles que hacían una presentación tremendamente detallista pero muy larga. Además, añadieron una narración que explicaba cómo se eligen a los compadres en el tianguis, el recibimiento en las mesas, la lavada de manos, la ofrenda y los sones. Realmente estaban generando una imagen del ritual, con todos los elementos y momentos que la componen, explicitando las formas de las prácticas simbólicas que acompañan al ritual: con su representación, procuraban generar el ambiente de esa forma específica de su ritualidad festiva.



El arco en el recibimiento del bautizo

Esto tuvo un impacto doble. Por lo extenso de los sones, comenzaron a dejarse de tocar y de bailar. Pero, tras la participación en Guelaguetza, la comunidad lo retomó y se reapropiaron del ritual del bautizo, que había perdido ciertos elementos que la delegación incorporó a su presentación, con lo cual lograron que en la comunidad se esmeraran en que se siga realizando en su conjunto. Todo esto, aunado al rescate del huipil, al Comité de Autenticidad le pareció maravilloso, pero el verdadero beneficiado fue el pueblo.

Sin embargo, la comunidad, su autoridad y la delegación tuvieron que responder a una necesidad para su participación en la ciudad: la adaptación del ritual al espectáculo. El primer conflicto fue con el tiempo de la representación. El cuadro de Tecóatl se pasaba de los estándares en torno al tiempo de participación de Guelaguetza, por lo que tuvieron que reducirlo. Esto impactó en el baile que tuvieron que estilizar para la presentación. Las personas sabían que así no se baila en la comunidad, pero entendieron muy bien de lo que se trataba en la plática oficial posterior a la primera evaluación, entre la delegación, la autoridad municipal, los músicos y el Comité y el representante de Turismo. Argumentaron que tal como lo hacían se baila en la comunidad y que los pasos fueron extraídos de allí, de sus fiestas, pero entendieron que tienen que procurar un estándar de calidad, en eso se comprometieron la autoridad y la comunidad para la presentación en Guelaguetza: “te tienes que adaptar a lo que te dicen los anfitriones de la fiesta en la ciudad”, por lo tanto, la tradición se modifica para el cerro, se estiliza.

Nos han obligado a cambiar la versión, precisamente porque se han reducido los tiempos, han tratado de que no fuera tanto ritual sino un poco de más baile, porque es un espectáculo. Desde que la tradición se monta para lunes del cerro, deja...empieza a perder...no la idea principal, como que ya se folcloriza, porque va a pertenecer a situación de espectáculo, ya solo es la probadita de lo que se hace en

el municipio para invitar a la gente a que la vayan a ver allá. Es solo un panorama global.¹²⁵

Cuando la delegación se creó, todos sus miembros eran bilingües, no se permitió la incorporación de personas que no hablaran mazateco. Eso lo mantuvieron los primeros tres años. Pero las exigencias del espectáculo comercial, con sus estándares de una estética folclórica perfecta, orilló a la delegación a introducir no sólo cambios en la composición de sus presentaciones, también en la composición de sus integrantes, pues empezaron a poner una atención central en las técnicas de la danza: la postura, la ejecución del paso, lo que los llevó a incorporar gente más joven, que por lo general no es bilingüe, pero con mucha presencia escénica y con pocas equivocaciones. Algo inadecuado, desde el punto de vista de los interesados en la delegación, pero necesario para su participación en Guelaguetza.

4.5.2.3. La delegación de San Jerónimo Tecóatl

Podríamos decir que la delegación de San Jerónimo Tecóatl está conformada por 20 jóvenes, 10 hombres (quienes bailan con los regalos) y 10 mujeres (una pareja representa a los padrinos que bailan la olla del atole y la canasta de los panes), el director de la delegación, Diego Torre, quien da el saludo y realiza la narración durante el baile, dos personas adultas mayores que hacen el ritual del recibimiento en el bautizo, el niño por bautizar¹²⁶ y su madre y la banda de música de la comunidad, con dos participaciones en la Guelaguetza 2014, en la edición de la mañana y de la tarde de la octava. Pero, lo que realmente estamos describiendo es el grupo que participa en la Guelaguetza: la delegación de San Jerónimo Tecóatl está formada por los danzantes y los acompañantes que

¹²⁵ Entrevista semiestructurada a profundidad aplicada a José Diego Torre el 10 de agosto de 2014 en la Ciudad de Oaxaca.

¹²⁶ Cada año se realiza un casting en la comunidad para elegir al pequeño que subirá al Cerro con la delegación. Consiste en una visita al Jardín de Niños donde se eligen a tres para hablar con sus padres y con la autoridad para saber quiénes están interesados.

mencionamos, por su director de delegación, por las autoridades municipales y por la comunidad.¹²⁷



Madre e hija en la representación del bautizo en Guelaguetza 2014

Tal afirmación nos es posible porque estos son los actores involucrados en el proceso de creación de la delegación y en el proceso de preparación para su participación año con año desde el 2005. Ya hemos mencionado cómo la comunidad y sus autoridades se interesaron por tener representación en Guelaguetza (el trabajo fue tal que fueron la tercera delegación que, en la historia de la Guelaguetza, al ser valorada por primera vez, sube al Cerro), a lo que se suma un constante involucramiento en el trabajo de los miembros de su delegación.¹²⁸ Un mecanismo de encuentro entre las partes es a través de reuniones donde se intercambian las impresiones de los presentes.

La gente se involucró mucho. Los mejores jueces que te critican y todo es la gente de la comunidad. Porque las primeras veces, como allá es de usos y costumbres, toda la gente se sienta, todo el pueblo, los políticos de allí, prácticamente la mitad

¹²⁷ Como comparten el traje con otros municipios y algunas otras artesanías, como la alfarería, han tratado de incluir en la delegación a miembros de esas comunidades, quienes mandaban a sus representantes para que se integraran, pero eso se dejó de hacer, porque el pueblo de San Jerónimo pugnó por ser autosuficiente. Eso causó roces como con esas comunidades, pero no fueron tan fuertes como el conflicto que se generó con Huautla de Jiménez. Cuando surgió la delegación de Tecóatl surgió el problema de la disputa de la representatividad de la región, cuestión que empeoró cuando Huautla no fue invitado y Tecóatl participó en las cuatro ediciones de Guelaguetza del 2011.

¹²⁸ En el pueblo, SECULTA del estado retiró la categoría de Casa de Cultura, por lo que no cuentan con una, por falta de actividades. Pero ahora con la delegación, las autoridades y el maestro Diego están gestionando retomar la categoría. Ya tiene talleres de pintura y de música, desde dos años atrás formaron una orquesta infantil.

del pueblo, ven el bailable y todos opinan. Hice como tres reuniones así y yo creo que fue lo que me funcionó. Me acuerdo que hasta votaban por qué flor tenía que ser la más antigua para ponerla en el arco. Cada quien daba su opinión diferente, de cómo lo vivió en su época, la última vez que lo hicieron.¹²⁹

Para invitar a la gente interesada a bailar en Guelaguetza representando a su comunidad, se vocea a lo largo del pueblo. Pese a no ser de la comunidad, el maestro José Diego se ha involucrado a tal grado que participa de la forma de organización social y política de la comunidad, como un gestor cultural, que tiene que explicitar su proyecto, cómo lo realizará, qué necesita y los resultados de su trabajo del año anterior.¹³⁰ Los cortes de caja de la delegación, que es un proyecto de la comunidad, se dan en asamblea.

Otro mecanismo de encuentro, intercambio y valoración se da durante los ensayos. En los ensayos es constante la presencia de dos miembros del cabildo que atestiguan el trabajo y los avances de la delegación en pos de su preparación para Guelaguetza, o el regidor de cultura o el presidente y su esposa u otros regidores, lo que demuestra la integración entre las autoridades municipales, la comunidad y la delegación, mejor aún, como lo hemos expresado, que en la delegación está integrada la autoridad municipal y la comunidad. Esto es de gran importancia porque en los ensayos los integrantes aseguran su participación en Guelaguetza, en esto es muy estricto el maestro José Diego, quien se ha encargado de introducir una fuerte disciplina al interior del grupo: quien no ensaya, no baila en Guelaguetza, criterio que avalan completamente sus autoridades, pues el esfuerzo es parejo y de todos. De esta forma, la autoridad municipal está al pendiente del trabajo de la delegación que representa al pueblo, mostrando no sólo un gran interés, sino mucho apoyo, en la medida de lo posible, a sabiendas que los recursos escasos.

Por otro lado, la relación con el Comité de Autenticidad siempre ha sido de mucho respeto. Es la relación entre dos partes que se invitan: unos invitan a los otros a su comunidad y estos, a su vez, invitan al representante de la comunidad a la fiesta en su

¹²⁹ Entrevista semiestructurada a profundidad aplicada a José Diego Torre el 10 de agosto de 2014 en la Ciudad de Oaxaca.

¹³⁰ Incluso, ha sido votado en la asamblea para ser regidor, cargo al que declinó argumentando que no podía ejercer dos funciones en el pueblo, del que no es originario, pero agradeciendo la consideración y el reconocimiento que le hacían.

ciudad. Cuando llega el Comité, las autoridades le entregan el bastón de mando de la comunidad, que pertenece al consejo de ancianos, porque ellos son los invitados especiales, se les da la importancia como invitados de honor. Y es que en el pueblo siempre ofrecen lo mejor, así sea frijoles y tortillas, pero lo comparten con gusto.

El compromiso es muy fuerte de todas las partes involucradas, lo que genera un sistema de exigencias en torno al interés de quienes quieren representar a la comunidad en la ciudad:

Hay jóvenes que sólo quieren salir en televisión, sus cinco minutos de fama, pero hay otros que no. Yo he cuidado mucho eso. Que tiene que venir gente que tenga gusto, porque si nada más viene gente a pasar sus vacaciones que no puede pagar, tampoco es correcto. Porque se demuestra cuando están en una entrevista. Me paso de cuidadoso, de exigente o de loquito, pero yo veo eso, que tiene que ser gente que le guste realmente y a mí la gente, por lo regular, cuando nada más viene por venir a la Guelaguetza, no me dura, antes de la Guelaguetza se sale. Porque es mucha presión: no solamente tienes que ser responsable de tu vestuario...hay comisiones internas, como es un ayuntamiento pequeño, no tenemos empleados, entonces tienes que apoyar, tienes que cargar, ya sea hombre o mujer: embazas los chiles, embazas el pan. Son situaciones muy pesadas... Todos tienen idea de lo que están representando y eso es muy importante, que aprendan, que conozcan.¹³¹

El caso de San Jerónimo Tecóatl nos muestra que la forma en que un pueblo de usos y costumbres puede asegurar su participación en Guelaguetza es a través de la organización para el trabajo que se requiere. La comunidad y su delegación en San Jerónimo Tecóatl se reapropiaron de sus tradiciones, les dieron mayor dinamismo, rescataron elementos que estaban por quedar en el olvido; pero fueron receptivos en el contexto al que dirigían su representación: la ciudad capital del estado, en la que prepondera una visión moderna del mundo diferente y en contraposición a la visión tradicional de la comunidad mazateca. Esto no fue un obstáculo, sino un escenario en el que en el pueblo se propuso generar un diálogo cordial entre ambas visiones e integrar lo necesario a fin de lograr la difusión de su pueblo,

¹³¹ Entrevista semiestructurada a profundidad aplicada a José Diego Torre el 10 de agosto de 2014 en la Ciudad de Oaxaca.

una comunidad de mazatecos que se preocupa por su comunidad y se ocupa de ponerla siempre en alto, orgullosos de sus orígenes, de su ser humilde, de sus prácticas festivas, de su religiosidad pero, más aún, orgullosos de su organización social.

4.6 Delegación de la Sierra Sur en la Guelaguetza 2014: San Miguel Villa Sola de Vega

Esta región se encuentra entre los Valles Centrales, el Istmo de Tehuantepec, la Mixteca y la Costa. Comprende 67 municipios distribuidos en cuatro distritos: Putla, Sola de Vega, Yautepec y Miahuatlán. Es una región con mucha biodiversidad, la cual es aprovechada por sus pobladores para la agricultura, la ganadería, la minería y el trabajo artesanal. Del total de su población, el 47% son indígenas: zapotecos, mixtecos y chatinos, principalmente, quienes conviven con los mestizos que habitan la región, resultado de la mezcla de españoles, portugueses, franceses y estadounidenses que llegaron durante la Colonia a explotar los recursos minerales de la región, haciéndose propietarios de importantes haciendas de beneficio.

4.6.1 Breve historia de los zapotecos de la Sierra Sur.

Durante el Clásico Tardío, conocido como la etapa Xoo, del 500 al 800 d. C., posterior a la etapa Monte Albán III-A, los pobladores del Valle sufrieron una segunda reconfiguración social que daría paso a la formación de los cacicazgos del Posclásico (Monte Albán V, 800 al 1521 d.C.). Esta etapa se desarrolló sobre la desarticulación gradual del poderío de Monte Albán, que había concretado una importante alianza de intercambio principalmente comercial con Teotihuacán, misma que se disolvió a partir del 500 d.C. Monte Albán estaba perdiendo el monopolio del poder, lo que dio paso al surgimiento de otros centros organizativos basados en las relaciones inter e intrafamiliares de las comunidades cercanas, base del posterior sistema de cacicazgos. De esta manera, surge una “organización multicomunitaria” que “consistía, más bien, en establecer relaciones horizontales de equivalencias y cooperación entre varios dirigentes”.¹³² Al descentralizarse la política, también se descentraliza y diversifica la religión, “Las comunidades contaban en su centro con un templo-patio-adoratorio, el palacio de gobierno y un juego de pelota, edificaciones todas que indicaban el control político-religioso de los dirigentes”.¹³³ Prueba de ello también son los vestigios de los ritos mortuorios, pues los pobladores reutilizaron las

¹³² Marcus Winter, “La arqueología de los Valles Centrales de Oaxaca”, en *Arqueología Mexicana*, Vol. V, Núm. 26, Editorial Raíces, S.A. de C.V. 1997, p. 13

¹³³ *Ibid*, p. 14

tumbas en varias ocasiones y colocaron lápidas con los retratos, nombres y fechas calendáricas de sus muertos.

Esta es la época en que se formaron los señoríos en Zollintlán (Sola de Vega), Coatlán, Loxhicha, Miahuatlán, Ozolotepec, Xanica y Amatlán. Aproximadamente en el año 850 d.C., fue fundada Sola de Vega. Se cuenta que un grupo de zapotecos agricultores, a raíz de la diversificación de grupos tras la paulatina pérdida de poder de Monte Albán, decidieron movilizarse a la Sierra Sur, dirigidos por Calchicalhuala, quien también fundó Miahutlán. Pero esto corresponde a una segunda expansión de los zapotecos hacia el sur, con miras en la Costa, que ya estaba ocupada por los Chatinos y los Chontales, por lo que se quedaron en Sola de Vega, lugar estratégico que, por su amplia expansión, no sólo es una fuente rica en recursos naturales, también es el camino seguro de la ruta comercial con la Costa y la Mixteca.

De hecho, el control de la ruta comercial con la Costa y la Mixteca es uno de los argumentos centrales del estudio de Andrew K. Balkansky, *The Sola Valley and the Monte Alban State: A Study of Zapotec Imperial Expansion* (2002), sobre la expansión de los zapotecos en la Sierra Sur: no buscaban adueñarse del territorio de chatinos, chontales y mixtecos para obtener el pago de tributos, buscaban asegurar el control sobre las rutas de intercambio a La Costa, obteniendo así una salida al Pacífico y el abastecimiento de productos del mar, y una subruta con el Istmo, y a La Mixteca, que les aperturaba el intercambio con los nahuas de Puebla y Guerrero. El propio autor argumenta que la fundación de Ejutla por parte de los zapotecos de Monte Albán fue para disputarle la ruta comercial a los zapotecos de Sola de Vega. También se proponían, en menor medida, que Sola de Vega constituyera un centro de defensa militar ante los conflictos con los aztecas.

Pronto se organizaron aldeas alrededor de Sola de Vega, quienes rendían tributo al señorío zapoteco asentado allí, parcialmente autónomo pero integrado al grupo de comunidades que formaban el “imperio zapoteca” del Valle, que no de Monte Albán, en el Posclásico. Los tributos consistían en alimentos y trabajo en las tierras del cacique, quien se encargaba de administrar las aldeas. Lo cierto es que, con anterioridad, la Sierra Sur había sido poblada por zapotecos, durante el primer periodo de Monte Albán, entre los años 400 y

500 a.C., lo cual llevó a la fusión entre el chatino y el zapoteco, que posteriormente se diferenciarían.

A la llegada de los españoles, Hernán Cortés mandó a Pedro de Alvarado a la Sierra Sur para someter la rebelión de Tututepec y los señoríos de la región, a fin de ocupar sus redes políticas, establecidas por los señoríos y cacicazgos, y comerciales, principalmente la ruta del Pacífico hacia el Istmo, para organizar la red de dominio española. Durante la Colonia, el principal producto comercial fue la grana cochinilla, posterior a la Independencia ocuparía su lugar el ixtle, el café y el mezcal,¹³⁴ por lo que se formaron varias haciendas para explotar la tierra.

Zollintlan significa lugar de codornices, también se acostumbraba llamarlo Zolla “El Palmar” nombre que se asentó y se completó con el de José María de la Vega, quien vivió en Sola en el Siglo XVIII, y mandó construir la Parroquia en honor de San Miguel, en 1782.

En 1889, Sola de Vega fue elevada al rango de villa. Villa Sola de Vega fue elevada a cabecera distrital en 1915. El distrito está formado por 16 municipios.¹³⁵ Registra llegada de migrantes de origen francés, portugués y estadounidense durante el Siglo XIX y XX para la explotación de las minas y haciendas.

Sola de Vega es un lugar de convergencia de varias etnias, pues su ubicación geográfica la coloca en el punto cumbre de la Sierra Sur que se comunica con la Costa, con los Valles Centrales y con la Mixteca. Por ello, en su territorio, si bien, predominan los zapotecos serranos, también hay presencia de chatinos,¹³⁶ mixtecos y afrodescendientes, así

¹³⁴ Cfr. Emanuel Gómez Martínez, *Zapotecos del sur*, Proyecto etnografías contemporáneas de México, 2005.

¹³⁵ La organización política de la Villa es de sistema de partidos.

¹³⁶ Los chatinos son una etnia que habita en municipios del distrito de Juquila: Santa Catarina Juquila, Santiago Yaitepec, San Juan Lachao, Santa María Temaxcaltepec, Santos Reyes Nopala, San Miguel Panixtlahuaca, Tataltepec de Valdez; Santa Cruz Zenzontepec dentro de Sola de Vega. El origen del idioma chatino data del 400 a.C, lengua otomangue que se desprende del zapoteco. Hay cuatro variantes del chatino que se hablan en Nopala, Yaitepec, Santa Cruz Zenzontepec y Tataltepec de Valdés. Uno de los mitos del origen de los chatinos, que se narra en Panixtlahuaca y Juquila, cuenta que los primeros hombres provienen del mar y entraron a tierra por la laguna de Chacahua. Los que se quedaron a las orillas del mar fueron avisados por un anciano de la presencia de la “serpiente de siete cabezas” que inundaría todo. Por temor muchos se refugiaron en la Sierra, mientras que los que sobrevivieron a la inundación fundaron el pueblo de Santiago Cuixtla. Por otra parte, gracias a los códices mixtecos se sabe que el jefe mixteco 8 Venado hizo alianzas con los señores de Juquila, Nopala y Zenzontepec para ampliar el poder del señorío de Tututepec, quienes harían frente a la invasión azteca, “Los mexicas (dirigidos por Cuauhnochtli) llegaron en 1463 a

como mestizos. Esa mezcla tan singular se puede observar en el texto *Idolatría y superstición entre los indios de Oaxaca*, de Heinrich Berlin (1988), quien hace un valioso compilado y análisis de las declaraciones de los pobladores en los juicios que organizó el bachiller Gonzalo de Balsalobre entre 1634 y 1665, cura del pueblo de Sola de Vega con un encargo en particular: investigar y erradicar la supervivencia de creencias paganas en la sierra, de las que llegaron noticias a los altos mando eclesiásticos de la Nueva España. Este material le permitió a Heinrich Berlin construir un panorama general de las creencias de los habitantes de Sola de Vega en el siglo XVII, ese material conforma el *Libro de los Trece Dioses*.¹³⁷

4.6.2 La participación de San Miguel Villa Sola de Vega en la Guelaguetza

Otro elemento en el que podemos observar la convergencia étnica que distingue la cultura y las tradiciones de Sola de Vega es en la danza, la música y la vestimenta que retomó la delegación para Guelaguetza. Sola de Vega participó en el “Homenaje racial” de 1932, representando a la región de La Costa, representatividad que continuaría en los Lunes del

Tejomilco, que por esa época era un pueblo chatino. De allí pasaron a Zanzintepec donde fueron recibidos por el Señor Cuché; quien los recibió en paz porque era enemigo de los mixtecos. Después los mexicas fueron a Tlapanaquiahuitl y a Tepenixtlahuaca. Desde allí partieron para asaltar Tututepec.” Alicia Barabas y Miguel Bartolomé. *Historias y palabras de los antepasados. Investigación y devolución social de la información antropológica*, Carteles Editores, Oaxaca, México, 2003, p. 39. Pese al dominio en forma de tributos que ejercieron los mixtecos sobre los chatinos a la muerte de 8 Venado, ambos se unieron para defender Tututepec de la invasión española, pero fueron derrotados en 1522. Con la llegada de los españoles, se impuso la religión católica y el culto a la Virgen de Juquila que, hasta hoy, es uno de los santuarios más visitados en todo México.

¹³⁷Con el violento proceso de conquista, muerte y enfermedad que se suscitó a la llegada de los españoles, el conocimiento profundo de la religión antigua en los pueblos zapotecos de la Sierra Sur pasó a ser resguardado por los *letrados*, también conocidos como *sacerdotes*, *maestros* o *Colanis*, quienes poseían los libros donde se consultaban los nombres de los Dioses, los tributos, sus días y los lugares donde se realizarían los pedimentos. Los pobladores los consultaban para curar enfermedades, procurar cosechas abundantes, consultar los días de las cosechas, los días de lluvias, los mejores días para contraer nupcias, la deidad que protegería a los niños según el día de nacimiento, es decir, para saber que dioses intervenían en los acontecimientos primordiales de sus vidas y qué ofrendas dar. Es de suponerse que las declaraciones más importantes que conforman los documentos de Balsalobre provienen de los letrados y dentro de ellas, la mayoría refiere al letrado Diego Luis. De ello se obtiene el siguiente panteón, con nombres en solteco, zapoteco y chatino: *Liraaquitziño*: el máximo Dios. *Licuicha Niyoa*: Dios supremo de los cazadores. *Coqueelaa*: Dios de la grana y el nopal. *Locucui*: Dios del maíz. *Lerra Huila*: Dios del infierno. *Nohuichana*: Diosa de la vida. *Lexee*: Dios de los brujos y de los ladrones, dios del sueño. *Nonachi*: Dios que protege a los cazadores y pescadores de la enfermedad, que a su vez se distingue entre *Nosanaaguela*, Dios de las pesca, y *Nosanaquiataa*, Dios de la caza. **Losio**: Dios de las lluvias, de los aguaceros. Dios de la cosecha y del chile. *Xonatzi Huilia*: Diosa de la muerte y el infierno. *Cosana*: Dios de la pesca de trucha. *Leraa queche*: Dios de la enfermedad y la medicina. *Liraa cuec*: Diosa de la enfermedad y la medicina. Véase Heinrich Berlin, *Idolatría y superstición entre los indios de Oaxaca*, Ediciones Toledo, México, 1988. **Mi agradecimiento es total a mi querido amigo José Porfirio Ramírez, quien, con toda bondad y confianza, me proporcionó una copia de tan valioso texto.**

Cerro hasta 1957, cuando por fin llega Santiago Pinotepa Nacional a la Ciudad de Oaxaca. A partir de entonces, Sola de Vega continuaría su participación en la Guelaguetza como parte de la Sierra Sur, al igual que Miahuatlán y Ejutla de Crespo. En las presentaciones de esos años, la delegación iba ataviada con la indumentaria campesina: las mujeres con enaguas de popelina, rebozo, mascada, huaraches, trenzas, collares de azabache y aretes, mientas que los hombres vestían la camisa solteca de pechera con alforzas a los costados, calzón de manta, paliacate rojo, huaraches pata de gallo y sombrero negro panza de burro.¹³⁸ Es de llamar la atención que los integrantes de la delegación no eran de origen campesino, eran hacendados o familiares de los hacendados, de quienes explotaban las minas y eran cercanos a las autoridades de la Villa. Esta indumentaria se mantuvo hasta 1995.



Delegación racial de Villa Sola de Vega, 1953.
Fuente: José Porfirio Ramírez

A partir de entonces, la historia y la costumbre de la participación de la delegación en la Guelaguetza llevó al pueblo, sus autoridades y los integrantes de la delegación a descuidar su presencia, su organización y su participación, observada por el Comité de Autenticidad y la Secretaría de Turismo. A causa de ello, en el 2003, la Villa había perdido su lugar en la Guelaguetza. Fue entonces que el maestro José Porfirio Ramírez decide tomar la

¹³⁸ Fuente: José Porfirio Ramírez, *Gestión e intervención cultural, artística, turística y económica para el desarrollo sustentable en Villa Sola de Vega, Oaxaca. 2011-2013*. Monografía presentada al Comité de Autenticidad y que el propio José Porfirio Ramírez nos confió.

responsabilidad de levantar a la delegación de su pueblo y recuperar su lugar en el cerro, como homenaje a la delegación de 1953 y 1954 que participó en el Lunes del Cerro. Pero más allá del compromiso con su pueblo, la principal motivación de José Porfirio fue homenajear a su madre, integrante de la delegación en 1953 y 1954.

4.6.2.1 El rescate del traje regional solteco.

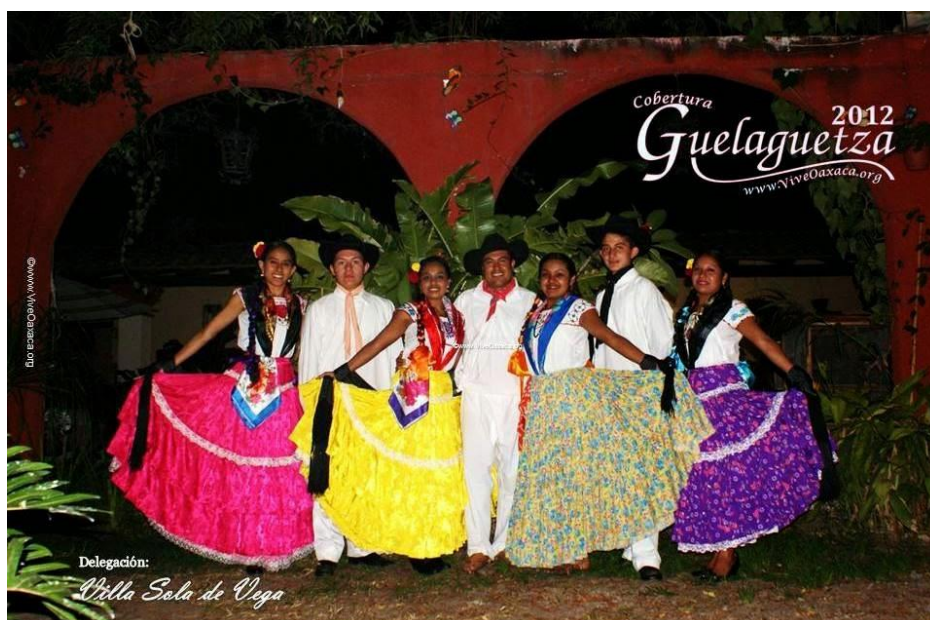
La decisión de los organizadores ya había sido tomada, pero José Porfirio Ramírez logró ponerla en duda con un proyecto de suma importancia e interés para los involucrados en la Guelaguetza: una propuesta del rescate del traje regional solteco.

Los antecedentes del traje regional solteco presentado en el año 2003 están sustentados en una ficha elaborada por el maestro José Francisco Blanco Quiroz Alcántara (+), solteco de origen y defensor de la cultura de Villa Sola de Vega (1986) entrega de la ficha. Ante esta tarea, el maestro José Demetrio Quiroz Alcántara, integrante del Comité de Autenticidad y conocedor también de la cultura de Villa Sola de Vega intervino para que se integraran los elementos necesarios para renovar la presencia de la delegación de Villa Sola de Vega. En este trabajo, el maestro José Demetrio Quiroz Alcántara le pide a la Sra. Galdina Petra Calvo Quiroz quien a sus 76 años platicaba cómo se vestía la mujer solteca, compartiera sus diseños de enaguas así como los tipos de las telas usadas, ella tenía conocimiento de costura y era hija del señor Rubén Calvo quien bailó en el año de 1932.¹³⁹

Por su parte, el maestro José Porfirio Ramírez, coordinado con las autoridades municipales y el director de la Casa de Cultura, recorrió la Villa visitando a diversas personas de edad avanzada para consultar sobre los diseños de las enaguas, buscando fotos antiguas donde estuviera el traje del hombre solteco, así como a familiares de los primeros participantes soltecos en el “Homenaje racial” y los Lunes del Cerro, entre los que destaca la Sra. Elia Quiroz Moreno, hija de la Sra. Olivia Quiroz, nieta de la Tía Lolita Quiroz, quien enseñó a bailar a la delegación de 1953. José Porfirio iba dibujando las enaguas como se lo indicaban

¹³⁹ José Porfirio Ramírez, *Ibid*, sin página.

las señoras que consultaba, resultando 12 modelos de enaguas y tres tipos de trajes: traje regional campesino, traje regional de media gala y traje regional de gala.



En la imagen, de izquierda a derecha: el traje de gala, el traje campesino y el traje de media gala o calenda de la mujer. Al centro, un hombre con atuendo de campesino y a los costados hombres con atuendo de gala.

Se decidió que, para darle mayor presencia a la delegación, se usaría el traje de gala antiguo. Este traje también es un homenaje a la mujer solteca, no sólo de la Villa, pues está compuesto de elementos de la mujer campesina, como lo es la blusa bordada en punto de cruz, con motivos de flores: rosas, claveles y orquídeas.¹⁴⁰ Si bien, la blusa solteca se distingue de las blusas de Pinotepa o Yaitepec, es cierto que guardan mucha cercanía con las mismas, como parte de su herencia chatina. Sobre la blusa, la mujer solteca cubre sus pechos con una mascada.¹⁴¹

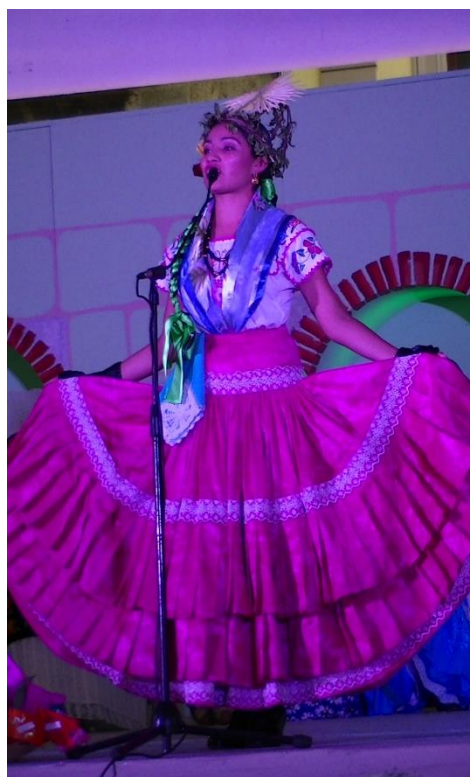
La falda es de una belleza sin igual en Oaxaca, consta de dos olanes al aire confeccionados en tablones, confeccionada en brocado bordado, en ocho metros de tela.¹⁴² Los colores pastel son usados por las mujeres adultas, mientras que las jovencitas usan colores fuertes. La enagua lleva un peto a la altura de la cadera, tres vueltas de tira bordada o blonda, no encaje. Este modelo, exclusivo de Sola de Vega, recuerda las faldas de las

¹⁴⁰ Con un costo de \$1000 pesos

¹⁴¹ Que implica un gasto de \$300 pesos

¹⁴² El costo de la falda es de alrededor de \$2500 pesos.

hacendadas, de las esposas de los franceses que llegaron a la Villa. No es la típica falda de un solo nivel o pliegue que estamos acostumbrado a ver en las mujeres de la Costa o en la mujer de los Valles. Es una falda que resalta por varias particularidades: el vuelo abre en la cadera, no en la cintura, lo cual le da mayor longitud a la figura de la mujer, es decir, hace el talle de su dorso más estilizado. Por otro lado, los diferentes pliegues o niveles de tela que presenta la falda, acompañados de tira bordada, le dan una vista peculiar y un movimiento espectacular, mismo que pudimos apreciar en la presentación de 2014. Debajo de la falda visten un refajo blanco, con bordado de cambalache o deshilado en la orilla y una calzonera blanca.¹⁴³



A partir del proyecto de rescate, la falda se volvió a confeccionar en la Villa, en cambio, la blusa era confeccionada desde tiempo atrás. Acompaña un rebozo de Santa María y una pañoleta doblada colocada en la cintura del lado derecho. Las mujeres trenzan sus cabellos con listones que rematan con un moño en flor y se colocan una rosa en la oreja derecha en honor al Señor de los Milagros y para darle más elegancia a su atuendo.

Monserrat Cabrera Reyes. Participante en el certamen Diosa Centeotl 2015. Portando el traje de gala regional.

No puede faltar el collar de azabache negro y cuentas de oro, así como los aretes de filigrana en forma de gusanos o jardineras. Finalmente, destaca el uso de botines negros, tal como lo hacían las hacendadas durante el porfiriato, en cuero, ante, gamuza o charol.¹⁴⁴ Como vemos en la imagen, las mujeres portan una corona con resplandor, elemento de importancia y prestigio en los fandangos. Por su parte, los hombres usan la camisa solteca

¹⁴³ Con un costo de \$900 pesos.

¹⁴⁴ Un gasto de alrededor de \$700 pesos. En total por todo su atuendo, las mujeres invierten más de \$10000 pesos. En tanto que los hombres alrededor de \$3000. Además de ellos, tiene que invertir en la guelaguetza que se regala y el costo de la banda de música que los acompaña, en 2014 fue *Alma Solteca*, que les cobra \$20 000 pesos sólo por la presentación en Guelaguetza, aparte es el pago por los ensayos. Todo esto, en muchas ocasiones lo tiene que cubrir la delegación si el municipio no los apoya, como fue en su participación del 2015.

de pechera con alforzas¹⁴⁵ y nudos en los costados, propia de la Villa. Un pantalón comercial, una mascada de ceda que se sujeta con una argolla en el cuello de la camisa. Llevan un sombrero negro de panza de burro al que colocan una banderita de calenda en contraste con el color de la mascada y calzan unos botines negros de varón.

4.6.2.2. Las chilenas soltecas

Los integrantes de la delegación de Sola de Vega bailan chilenas, sones y jarabes, tradición musical que forma parte de su herencia chatina y zapoteca. Hemos esbozado algunas ideas generales sobre la chilena en el apartado de Santiago Pinotepa Nacional, pero la chilena solteca nos permite introducir otras particularidades de esta tradición musical y dancística. Hemos mencionado que las chilenas se distinguen por los instrumentos musicales que las acompañan, pero también hay que mencionar que en la actualidad una chilena se interpreta con orquesta para que sea bailada. Esta orquesta se compone de clarinetes, saxofones, trombones, contrabajo y batería o tambora.

Esta forma de ejecución introduce en la chilena un son, “Este ritmo es más enérgico que la chilena, es en realidad un zapateado y así se baila de principio a fin, en cambio en la chilena las parejas zapatean cuando están de frente”.¹⁴⁶ El mismo Román García Arreola, en su texto *La música y el baile de “La Chilena” en la Costa Oaxaqueña*, indica que este son que acompaña a la chilena es una reminiscencia de la “fuga” con la que terminan las piezas andinas, “pues en ambos casos se trata de una parte ejecutada en ritmo REDOBLADO que se baila zapateado”. Esta es una de las particularidades de las chilenas de la costa oaxaqueña, principalmente en Juquila, Nopala, Pinotepa Nacional y Sola de Vega.

Pero ¿cómo llegó la chilena a Sola de Vega? En Sola de Vega, desde tiempo atrás, se tocaban sones que son característicos de la tradición musical zapoteca, como es la “La Chicharra”. Se cuenta que fue en 1866 que un joven solteco que formó parte de las fuerzas del General Porfirio Díaz en la defensa contra los franceses, cuyo nombre se desconoce pero sus apellidos era Martínez Gaspar, conoció a varios chilenos que formaban parte de la

¹⁴⁵ Las alforzas son marcas que los hacendados impusieron a sus trabajadores para reconocerlos.

¹⁴⁶ García, *Op. cit.*, p. 4

División de Oriente. Hasta 1880 se vuelven a reencontrar los amigos en la costa chica, en Puerto Minizo, compartiendo bebida y música. Allí los soltecos escuchan las cuecas chilenas y tanta fue su emoción que pidieron a los chilenos les enseñaran a tocar y bailar tan bella música. Al volver a Sola de Vega, ese grupo de soltecos enseñó a los arrieros y así empezaron a contagiar con tal expresión musical y dancística a los pobladores de los otros poblados cercanos.

En Sola de Vega se tocan varias chilenas, entre ellas: El tiempo de aguas, La baraja, Al caer la tarde, La india, Sola de Vega, pero sin duda una de las más queridas y escuchadas en el pueblo y proyectada fuera de él gracias a la Guelaguetza es “Arrincónamela”.¹⁴⁷ No obstante, es el “Toro Rabón” el son-chilena considerado el himno de los soltecos. Es difícil definir si esta pieza musical es una chilena o un son, pues para algunos es uno u el otro, pero como hemos visto, las chilenas soltecas incorporaron sonos en su estructura musical y dancística. Las coplas que lo componen son de la autoría de Alfonso Merlín Ángeles, quien fuera vocalista de la orquesta Alma Solteca:

El Toro Rabón

Al escuchar este son
me voy a aventar un grito
este es el toro rabón
el himno del soltequito
de notas del saxofón
se desprende este torito.

Este es el toro rabón
querido de las mujeres
es gusto de mi región
y de don Carlo Felgueres
siendo henchido el corazón
mi Sola qué lindo eres.



¹⁴⁷ De la autoría de Don Mateo Arreola Calvo, en 1920.

Este son tan movidito
con ritmo y con alegría
bailamos los soltequitos
de esta patria chica mía,
arriba los oaxaqueños
que nos gusta la alegría.

Hay reata no te revientes
que es el último jalón
que me voy y yo quisiera
exponerles mi razón,
que en mi tumba cuando muera
toquen, toquen el toro rabón

Como vimos en el apartado de Pinotepa, el baile de la chilena representa el cortejo del gallo a la gallina, la clueca. Para ejemplificarlo mejor, el hombre y la mujer revolotean un pañuelo que asemeja la cresta o el plumaje de la cola de las aves. Se bailaba sobre una canoa o artesa, que se colocaba boca abajo, fungiendo como tarima. Así aseguraban el ritmo que se produce con el zapateado. El movimiento de los pies y las piernas es intenso, veloz, mientras el torso y la cabeza de los bailarines se mantienen inmóvil. Es un baile coqueto, que encuentra descanso en los momentos de las coplas, para regresar al enérgico zapateado. Sin embargo, una de las características del baile de las chilenas soltecas, a diferencia de las demás chilenas de Oaxaca, es que el baile de la mujer es más bien pausado, con cadencia y elegancia. La intensidad es propia del zapateado de los hombres. Las chilenas en Sola de Vega se bailan durante las fiestas populares: en jaripeos, bautizos, bodas, cumpleaños, incluso hay chilenas con coplas dedicadas a las pérdidas.¹⁴⁸

Durante su presentación en la Guelaguetzta 2014, participaron con “Fiesta Solteca”, bailando “Arrincónamela” y “El Palomito” donde dieron muestra de la coquetería propia del baile solteco. También presenta el “Son de la Rosa” son tradicional durante las bodas en la Villa. El “Baile del Zopilote” es el que más nos llamó la atención, no solo por la

¹⁴⁸ Las fiestas titulares de la Villa son a San Miguel Arcángel, en septiembre, y al Señor de los Milagros, en mayo.

dificultad de los movimientos en aras de imitar al ave de carroña, sino por la presteza de la ejecución que, acompañada con la pícaro letra y la alegre música, nos genera una imagen, a manera de un cuadro, de una pintura, por las líneas que forman los danzantes semejando una ave.¹⁴⁹ Sierran su presentación con el “Toro Rabón” y la quema de un torito.



Delegación de Villa Sola de Vega bailando “El Zopilote” en la Guelaguetza 2014.

4.6.2.3. El Comité Comunitario.

Las observaciones y sugerencias que hace el Comité de Autenticidad durante la visita de evaluación son consideradas por los integrantes, quienes reconocen que el propio comité tuvo un papel importante en el proyecto de rescate del traje regional solteco, dando asesoría y apoyo para que fueran evaluados después de la primer evaluación que no gustó. Pero, para mantener constante el trabajo de rescate, se formó un jurado comunitario que supervisa a la delegación antes de la evaluación de Comité de Autenticidad. En el 2014, el jurado comunitario estuvo integrado por Alejandrina Martínez y Flora Morga, representantes de la delegación folclórica de Villa Sola de Vega en 1953, María Silva y Glorinda Mancebo, expresidentas municipal de la Villa, Edmundo Pérez, músico y compositor de Sola de Vega. Cada uno de los integrantes realiza una serie de observaciones después de la presentación de la delegación, sugiriendo correcciones en la forma de la ejecución. Todo eso queda asentado en un acta que el director de la delegación y el director de la Casa de Cultura conservan para introducir los cambios que sugiere el comité, todo ello supervisado por las autoridades municipales y el regidor de cultura.

¹⁴⁹ Curiosamente, este fue un baile que se creó para la Guelaguetza. El son existía en la Villa, pero no se bailaba, sólo se tocaba.



Evaluación de la delegación ante el Jurado Comunitario, 2014.

Los integrantes de la delegación de Villa Sola de Vega, dirigidos por José Porfirio Ramírez, generaron una estrategia para mantener y sustentar la participación en la Guelaguetza: forjaron una visión desde la tradición en la que integraron modernidad e innovación. Indagaron sobre las raíces más profundas de su pasado para mirar con claridad aquellos elementos que subsistían en su presente, aguardando ser comprendidos. Pero no se quedaron contemplando con nostalgia su pasado reencontrado, generando un discurso histórico por lo auténtico y original. Al contrario, generaron los criterios adecuados para pensar su pasado en el presente y proyectar sus deseos de futuro. ¿Qué es lo auténtico en Sola de Vega? La producción del mezcal tobalá, las chilenas soltecas, los sones y jarabes, el traje regional como ventanas que les permiten orientarse desde sus raíces hasta la enredadera de verdes tallos que alcanza el presente. Es un pueblo mestizo, de mujeres bellas y hombres gallardos, con raíces zapotecas, chatinas y mixtecas, cuya cultura se entreteje en la diversidad étnica y las disputas por la tierra, entre su religiosidad católica y sus jaripeos.

Es honesto aclarar para los interesados en relación a la palabra autenticidad cuando se preguntan ¿dónde quedó el traje auténtico de Villa Sola de Vega? Formativo es explicar que las manifestaciones costumbristas de Villa Sola de Vega sólo se dan realmente cuando se cumplen con las reglas que exige la costumbre solteca, ahora

cuando estas manifestaciones salen de la comunidad se convierten en tan sólo una muestra cultural. Recordemos también que todos nuestros usos, costumbres y tradiciones ya no son estrictamente auténticas, todo es producto de un mestizaje, una fusión de culturas zapoteca, mixteca, chatina, con españoles, franceses y portugueses.¹⁵⁰



Delegación Villa Sola de Vega, 2014.

¹⁵⁰ José Porfirio Ramírez, *Op. cit.*, sin página.

4.7.Delegación de la Sierra Norte en la Guelaguetza 2014: San Pablo Macuilianguis

La cultura de los pobladores de la Sierra Norte o Juárez conforma un hermoso tejido que hilvana una cosmovisión ancestral, en el que conviven zapotecos y mixes, que orienta las prácticas cotidianas y las prácticas festivas, marcada por una fraterna relación con el paisaje de serranías que los circunda. Quien, con atrevimiento, se adentra a los curvados caminos de la Sierra oaxaqueña, podrá encontrar, a poco más de dos horas de la ciudad capital, entre neblina, quizá llovizna, y árboles gigantes que parecen salidos de las más profunda entrañas de la tierra con dirección a las nubes, el poblado zapoteco de *Macuilianguis* (cinco tianguis), perteneciente al municipio de Ixtlán.



Vista de San Pablo Macuilianguis desde el Cerro del Pájaro

Macuilianguis es un pueblo de origen zapoteca, el último de la región que colinda con la región de la chinantla, que se funda alrededor del 1500 d.C. por pobladores de Teoteocuilco de Marcos Pérez. Posteriormente, cae bajo el dominio del Imperio Azteca, quienes lo nombran el lugar de los cinco tianguis. En la actualidad, el pueblo se rige por sistema de usos y costumbres. Tiene una población pequeña de 500 personas, aproximadamente. La población presenta altos índices de migración, cuyo destino es Estados Unidos (a Los Ángeles, principalmente), la Ciudad de Oaxaca y en DF (en los

Reyes la Paz).¹⁵¹ Su principal actividad económica es la industria verde: la madera y los recursos forestales. Poco más del 50% de la población adulta habla zapoteco.

4.7.1 San Pablo Macuiltianguis y el *Torito Serrano* en la Guelaguetza

La primera participación en Guelaguetza de Macuiltianguis fue en 1971 y no se tiene registro hemerográfico de participación posterior. La delegación que actualmente representa a Macuiltianguis se formó en el 2003 como un grupo de baile infantil vinculado a la escuela de la comunidad, conformando una delegación de jóvenes, cuyas edades van de los 16 a los 25 años. Tomó la delegación con el objetivo de participar en Guelaguetza, quien incentivó un proceso de aprendizaje que va de la participación en las fiestas hacia la organización del baile por la escuela con miras a presentarlo fuera de la comunidad, principalmente en Guelaguetza. Entonces comenzaron su proceso de indagación sobre el baile principal de su pueblo: el Torito Serrano.

Es un baile que data de la colonia, cuando se introdujo el ganado en la región. Se trata de una danza donde las mujeres representan al toro y los hombres a un torero. El baile inicia con “El Mosquito”, continua con “El Jarabe” y llega a su clímax con “El Torito” cuando comienza la toreada, en el que las mujeres esquivan el paliacate rojo de los hombres y los golpean con su cabeza en el cuerpo. Como resultado de los golpes, los hombres pierden el equilibrio o caen al suelo, donde las mujeres continúan la embestida sin dejarles posibilidad de recobrase. Algunos más ágiles logran esquivar el golpe, pero las mujeres no dejan de insistir hasta propinarles golpes certeros.



Den
tro
de

¹⁵¹ Este
conside
Macuil
comuni
represe

l son
es de
en la
en su

la comunidad, el Torito Serrano se baila al final de cada fiesta. Sin embargo son dos los momentos importantes de su ejecución: en el funeral de un niño y al final del Carnaval. El primer caso ha disminuido, consecuencia de la mejoras de salud infantil que se procuran en la comunidad.¹⁵² Sin embargo, el baile se ejecuta de darse el deceso. En el velorio de un niño que murió de sarampión, durante una epidemia que no se controló, nos cuenta el alcalde del pueblo durante el periodo 2005-2007:

A las 12 de la noche estaba el baile, así como de civil, sin uniforme y todo. Entonces entraban los músicos cuando se daban cuenta de la hora, que tocaba el Torito. Entraban allí y a bailar ahí, dentro de ese espacio, poquito, unos 4 metros cuadrados. A veces hasta debajo de la mesa del altar no íbamos cuando nos sorprendían los cabezazos. Pero en ese espacio, así bien reducido, así era. Ya donde había pario pues otros allí en el patio. La cosa era bailar. Y el porqué de eso era para acompañar, porque según se dice que el niño no vivió mucho tiempo, no tuvo oportunidad, entonces para que se fuera un poquito, digamos, más complementado, como si hubiera vivido otro poquito más, para acompañarlo. Esa es la visión, acompañar al niño y complementarlo por no haber tenido oportunidad de vivir más tiempo.

En un contexto de duelo, la colectividad se une en una efervescencia afectiva que busca acompañar al pequeño difunto en su partida y bailar por él lo que ya no podrá bailar. Por medio del baile, además de la despedida-acompañamiento-complemento, la comunidad se compromete en un duelo colectivo que guarda poca solemnidad, repleto de arrebatos violentos al ritmo de la vida que acompaña la que no será más.

En la misma línea explicativa, es decir, en su sentido colectivo, simbólico y afectivo, se realiza el baile al finalizar el carnaval, que comienza después de las celebraciones del santo patrono de la comunidad, San Pablo Apóstol, el 25 de enero. El Torito Serrano se baila al finalizar el Carnaval, en uno de los momentos centrales, el último aliento de liminalidad, de trasgresión festiva, de inversión ritual. Durante el carnaval, se queman unos toritos hechos de madera, hilo y petate, en cuyos costados se escriben los

¹⁵² De forma irónica me comentaron las autoridades que eso ya no pasa porque llegaron las vacunas al pueblo.

sucesos nefastos para la comunidad durante el año anterior, como robos, sequías, entre otros, como una forma de expiación de culpas en pos de la restitución del tejido social.

4.7.1.1 La vestimenta tradicional para el carnaval



El traje que portan las mujeres de la delegación es el traje del carnaval en la década de 1950, al cual fueron introduciendo modificaciones. La blusa consta de dos partes realizadas con dos telas: en la parte de arriba utilizan cuadrille que permite el bordado de las flores, el cuello tiene forma de ojal y la manga tiene una tela en la parte posterior para dar mayor movimiento al brazo al bailar y realizar otras actividades cotidianas. La parte baja de la camisa es de algodón, una blusa de cajón. La enagua se amarra a la cintura, ajustada con un ceñidor negro o morado y, explica Violeta Álvarez, que

también está formada por dos partes: una alta, la *cabeza*, que llega hasta la rodilla y una baja que denominan *volado*, con mayor amplitud para poder faldear. La falda está adornada con dos tiras de flores realizadas en punto de cruz en colores verde para las hojas y rosas y rojos para las flores, entre otros, según el gusto de la señorita que lo porta.

El refajo es de manta blanca con una longitud que llega hasta la rodilla y un remate en adorno de bolillo. Calzan huaraches de cuero. En sus brazos enredan un rebozo de algodón blanco, cuya orilla revuelan durante su entrada con “El Mosquito”. Trenzan sus largos cabellos con dos trenzas al frente y listón negro que dejan suelto, sin rematar con un moño, rematan colocando una rosa o un clavel rojo en su oreja derecha. También portan collares de semillas y un tenate donde llevan la fruta que regalarán en Guelaguetza, en tanto que en su comunidad lo usan para recoger las cosechas del campo.

En el caso de los hombres, visten calzón y camisa de manta blanca, con detalles negros al frente, lo que da la forma de un taparrabo y una pechera, respectivamente. Lo acompañan con un sombrero negro y un paliacate rojo. Ambos calzan huaraches. Finalmente, los danzantes son acompañados por un torito de petate, del tipo de los que se queman durante el carnaval, que baila salvo en “El Torito”, a cargo de un niño que observa cómo las mujeres tunden a los hombres y cómo estos siguen el baile con valentía, de a ratos alejándose de su pareja, no sin que ésta le alcance finalmente.



4.7.1.2. La delegación y su comunidad

Como mencionamos, el sistema de organización social de la comunidad determina el involucramiento entre la comunidad y su delegación. Para toda participación de la delegación fuera de la comunidad, ya sea en Guelaguëtza o en alguna población a la que son invitados, la comunidad se reúne en asamblea para consensar y aprobarlo o no. Pues, en el caso de salidas a otros poblados, los viáticos muchas veces los cubre la comunidad, y en el caso de Guelaguëtza, la comunidad cubre los gastos de las regalías, por lo tanto es dinero comunal que se gasta. Así tenemos que las posibilidades de participación de Macuilianguis están en función de la vinculación activa entre la comunidad y la delegación.

De esta forma, la población es el principal crítico de su delegación, al grado de que para los danzantes es más importante dejar una buena impresión a la comunidad que al Comité de Autenticidad que los evalúa para la Guelagetza, pues sólo es para ello. Nos dice “A nosotros nos da más temor bailarlo frente a personas de la comunidad que con personas externas, es cuando nos ponemos más nerviosas. Porque las personas de acá, como conocen el baile, conocen todo, se dan cuenta si te equivocas, si sí estás pegando o no, si lo estás bailando bien, que si el paso lo hiciste mal. Entonces es más nervio, más presión. Para que las personas de acá te reconozcan que lo estás haciendo bien, lo tienes que hacer muchísimo mejor.” En el caso de la comunidad, la exigencia es por la representación del pueblo con orgullo y responsabilidad, pues no baila la delegación solamente, baila todo el pueblo a través de ellos en Guelaguetza.

Finalmente, sólo hay una banda de música en la comunidad, que acompaña a la delegación a Guelaguetza. No es una banda municipal, sino particular, por lo que cobran por su acompañamiento. En su mayoría, la banda está conformada por gente mayor, que ha cultivado la tradición musical de la comunidad. Sin embargo, en épocas recientes, se ha impulsado la incorporación de niños, para transmitirles los saberes musicales tradicionales a tal grado que ya cuentan con una banda infantil. Iniciativa de un regidor que era músico, quien presionó para organizar un taller de música en la comunidad en 2013.

CONCLUSIONES

LA AMBIGÜEDAD DE LA GUELAGUETZA: EL INDIO, EL MESTIZO Y EL AFRODESCENDIENTE ENTRE TRADICIONES Y TURISMO.

Como hemos tratado de constatar a lo largo de las líneas previas, la Guelaguetza introduce o incentiva un proceso de adaptación de las tradiciones y las fiestas de las comunidades que participan en la Guelaguetza. Es así como se realiza una representación, a manera de un extracto de “lo esencial” de una tradición para presentarla en Guelaguetza bajo un orden de prácticas distinto a la *ritualidad festiva* de la comunidad como escenario de un espectáculo orientado al turismo. Este nuevo contexto de representación exige un orden bajo los parámetros del espectáculo: puntualidad, exactitud coreográfica, higiene y responsabilidad. De esta forma, se pasa de la espontaneidad experimentada en el marco de las prácticas simbólicas en las comunidades, a un sujeto folclorizado para el espectáculo, regulado en movimientos y exigido en la emoción contenida para dar coherencia al sentido de la representación de su etnia u origen mestizo y/o afrodescendiente. A partir de ello, se exige una forma al danzante y al propio músico, acorde con las expectativas que se plantean los organizadores con el fin de mostrar al indio oaxaqueño en el marco de la “diversidad cultural” del Estado.

Como hemos visto, de 1930 a 1950, mientras en la Ciudad de Oaxaca se preparaba y se buscaba consolidar un gran espectáculo de danzas tradicionales ejecutadas por los pobladores de las comunidades, los cercanos a los caciques y a las clases políticas de tales pueblos, en la Ciudad de México se gestaba un movimiento nacionalista de renovación artística, fuertemente vinculada al poder y al proyecto educativo, que daría por resultado los primeros pasos hacia la profesionalización de las actividades artísticas, entre ellas la danza. Durante nuestra investigación, a través de las fuentes consultadas, no contamos con los elementos necesarios que dieran validez a la afirmación que explicita alguna relación, cercanía o influencia directa entre ambos procesos con lo que se pudiera plantear algún tipo de diálogo o intercambio creativo que permitiera un enriquecimiento mutuo.

Sin embargo, fue de vital importancia recurrir a este mapeo del panorama nacional y su relación con lo local para encontrar coincidencias que remiten al manejo de la política cultural referente a la población indígena, donde la educación fue el medio ideológico que

legitimó el proyecto de nación posrevolucionario. Así lo demuestra la coordinación entre los políticos oaxaqueños y los profesores, principalmente los profesores rurales que tuvieron un papel fundante en la formación de las “delegaciones raciales” que participarían en la Ciudad de Oaxaca durante el “Homenaje Racial”. Pero, la Guelaguetza plantea un giro particular en lo que respecta a la relación entre cultura indígena, educación y poder. La Guelaguetza, de alguna forma, se independiza del proyecto educativo oficial, es decir, no dependerá del impulso y promoción inicial dado por las instituciones educativas, principalmente la Secretaría de Educación Pública (SEP) y el Instituto Estatal de Educación Pública de Oaxaca (IEEPO). El interés, las posibilidades de participación y la organización estarán mediadas por los municipios, donde llegan las invitaciones del municipio del Centro, al menos hasta la década de los 80’s, cuando la organización pasa a la Secretaría de Turismo del Estado de Oaxaca.

Desde nuestro punto de vista, la invención de la Guelaguetza planteó un camino diferente al de la castellanización posrevolucionaria pero bajo los mismos motivos progresistas: la funcionalización de la cultura indígena en el mercado del folclore. El indígena, sus formas culturales y tradiciones festivas posteriormente se incorporarían al progreso como una mercancía en el turismo cultural. Pero en la Guelaguetza, el objetivo no fueron únicamente los indígenas, sino también los mestizos de Oaxaca. Es indudable que la interculturalidad es y ha sido el escenario de nuestro país, lo que vuelve obsoleto cualquier intento de diferenciación racial con intenciones de distanciamiento para construir una identidad sobre la exclusión funcional. Los esfuerzos son en vano, tienen en su raíz el fracaso mismo, pero no se han dejado de realizar siempre bajo formas aberrantes de barbarie. El indígena no era campesino, no era obrero. El indígena era exótico, sabía bailar, tejer, tocar instrumentos, cantar en su idioma, etc.¹

En este sentido, ¿cómo impacta la participación de los pueblos oaxaqueños en la Guelaguetza? Nos referimos, en primera instancia, al impacto económico, ya que hemos

¹ En este sentido es posible plantear la construcción, a manera de suposición e incluso imposición por parte de los organizadores, de *comunidades imaginadas*, noción propuesta por Benedict Anderson (1983). Si bien, el autor está desmembrando analíticamente la formación de los nacionalismos, para el caso de nuestro tema de estudio es pertinente referirnos al término en la medida en que los organizadores suponen o imaginan una idea de comunidad indígenas, mestiza y afrodescendiente que proyectan, indirectamente, en la Guelaguetza, como parte de la construcción ideológica de la celebración en la ciudad.

mencionado que las delegaciones y sus comunidades no reciben pago alguno por su participación. Antes bien, ellos desembolsan todos los gastos personales que no cubren los raquíticos viáticos que da la STyDE. Al respecto, nos encontramos con que las delegaciones entrevistadas, así como las comunidades visitadas, argumentan la importancia de su participación en Guelaguetza como un aliciente que propicia la llegada del turismo a sus comunidades. Lo que importa a las comunidades es utilizar el espacio de la Guelaguetza como propaganda turística. Sin embargo, el impacto real no es muy claro. En primer lugar, porque no contamos con las herramientas de medición cuantitativas para obtener la información que nos permitiera afirmar o negar esta proyección que hacen las comunidades. Fue así porque esta temática salía de nuestros planteamientos centrales que limitaban nuestro objeto de estudio a las formas de participación en Guelaguetza. Sin embargo, nos dimos cuenta que era un tema recurrente en la articulación discursiva que argumentaba y justificaba la participación en Guelaguetza desde las comunidades.

Por otra parte, el impacto económico vía el turismo lo acapara el Centro, principalmente la Ciudad de Oaxaca. Si bien, se han generado una serie de actividades culturales, gastronómicas y artísticas en comunidades cercanas a la Ciudad, son los Valles Centrales, en torno a la Ciudad los que captan prácticamente toda la derrama económica que deja el turismo. En las comunidades visitadas durante el trabajo de campo, la infraestructura turística es apenas suficiente, en tanto que los pobladores nos argumentan que ha crecido el número de turistas que llegan a las fiestas titulares, pero no está ni cerca del impacto económico que se queda en la Ciudad.

La Ciudad de Oaxaca acapara las ganancias turísticas durante el tiempo de la Guelaguetza, la cual asciende a poco menos de 300 millones de pesos.² Esto es así porque el desarrollo turístico de Oaxaca tiene dos focos de impacto muy claros: La Costa y la Ciudad de Oaxaca. Por lo que la Guelaguetza es un mecanismo de centralización de la ganancia turística en la Ciudad de Oaxaca, pese a las actividades que se organizan fuera de la Ciudad, en municipios aledaños al Centro. Tales actividades tienen un impacto menor

² En estas cifras no se toma en cuenta la inversión que se hace fuera de Oaxaca. Nos referimos al dinero que captan las agencias de viaje nacionales e internacionales que venden el producto “Guelaguetza” desde sus lugares de origen, dinero que no llega a Oaxaca. Estos usuarios del servicio turístico se incluyen en la cifra del gasto indirecto: alimentación y souvenirs. De suerte que hay un mercado turístico mundial alrededor de la Guelaguetza que no genera ganancias reales para Oaxaca.

debido a la poca difusión, a las carencias en infraestructura, principalmente de transporte, y a los problemas de organización.

El mejor ejemplo que encontramos durante el trabajo de campo fue la Feria de Mezcal de Matatlán, municipio mezcalero por excelencia. Esta feria compite en desigualdad de condiciones con la Feria del Mezcal en la Ciudad, que organiza la STyDE. El comparativo permitirá dar claridad a nuestro argumento: la Feria de Mezcal en la Ciudad se realiza en el Jardín El Llano, a unas cuadras del Centro Histórico, cobra a cada expositor-vendedor entre 30 mil y 80 mil pesos por acceder a un stand para vender sus productos, exige que los mezcales a ofrecer cuenten con el sello de la Secretaría de Hacienda, lo cual indica que se trata de empresas con producción a gran escala, cobra la entrada a los asistentes (30 pesos) y se realiza durante tres semanas; por su parte, para llegar a la Feria del Mezcal de Matatlán tenemos que esperar un taxi colectivo que cobra 10 pesos por persona pero tarda alrededor de 30 minutos a 1 hora en pasar, lo mismo para el regreso a la ciudad, en un trayecto que no dura más de 30 minutos, participan productores artesanales locales o de pueblos vecinos, son 10 mesas con los productos de los vendedores y se realiza durante tres días.

La Feria del Mezcal de Matatlán, al igual que las actividades culturales, gastronómicas, artísticas y deportivas de municipios cercanos a la ciudad son incluidas en los carteles de actividades de la Guelaguetza, pero poco impacto logran. Fue un indicativo que, durante mi segunda estancia de trabajo de campo en la Guelaguetza 2015, me tomó por sorpresa que la acompañante de la representante de Ejutla de Crespo en el Certamen Diosa Centeotl me reconociera como una de las pocas asistentes “extranjeras” a la Guelaguetza infantil 2014 que se realiza cada año, desde el 2010 en su comunidad, argumentándome que es muy difícil que gente que no es de la comunidad o de pueblos cercanos lleguen a dicha actividad, por la poca difusión, por lo complicado del transporte y porque prefieren quedarse en la Ciudad de Oaxaca, pese a que Ejutla está a una hora de la ciudad.

Entonces ¿qué pasa con el dinero recaudado del ingreso de los asistentes a la Guelaguetza? Desde el 2006, a raíz del movimiento magisterial, el boletaje de la

Guelaguetza ha incrementado su costo años tras año. Lo que argumenta el secretario de turismo es que buscan hacer “sustentable” la Guelaguetza, lo que quieren decir es que pretenden que la “fiesta” se pague sola, que el gobierno no invierta, que sean los propios indígenas quienes financien su participación y que del boletaje se cubran los gastos de organización del evento. Este año se realizaron modificaciones a las butacas del Auditorio Guelaguetza, pero lo que más ha llamado la atención es la inversión de 3 millones de pesos para la remodelación del “baño presidencial” del Auditorio, el cual recibiría los desechos del gobernador y sus invitados de honor. Sin lugar a dudas, las autoridades llenan sus arcas personales con el dinero recaudado por la Guelaguetza que tiene lugar en una ciudad cuyo centro histórico fue declarado, desde 1987, *Patrimonio Cultural de la Humanidad*, lo que la hace acreedora a una compensación económica por parte de la UNESCO. Dinero que llega a las autoridades estatales y municipales, encargadas de cuidar que la Ciudad mantenga las características que la sancionan como una Ciudad Colonial Patrimonio de la Humanidad.³

En este contexto ¿cuál es el impacto social de la Guelaguetza? Nuestro interés por acercarnos a indagar y comprender los procesos y dinámicas sociales que produce un acontecimiento como la Guelaguetza en la Ciudad de Oaxaca se dirigió a esclarecer el contexto de dominación ideológica que se gesta desde la organización institucional de la celebración, el cual establece modos de participación, a través del cumplimiento de los mecanismos que legitiman las posiciones jerárquicas de un evento que sus organizadores presentan como reflejo de la “hermandad entre los pueblos de Oaxaca”. No obstante, es necesario matizar el escenario.

Sí bien, analizamos un contexto de sometimiento de lo indígena a la política cultural y económica del país, lo cierto es que su implementación no es absoluta, puesto que la experiencia histórica de resistencia del indígena y del mestizo le han dotado de las estrategias y herramientas para enfrentar los más cruentos embates dirigidos hacia su forma de vida, pensamiento y organización social, es decir, su vida en comunidad, desde los intentos desestructurantes de la colonización hasta las formas modernas de dominación efectuadas por el Estado Mexicano. Consideramos que una de las articulaciones fundamentales de estos ejercicios de resistencia tienen en su núcleo o centro “el trabajo del

³ En las fuentes electrónicas revisadas no encontramos el monto que la UNESCO destina a las ciudades patrimonio para su conservación.

símbolo” que, en última instancia, después de los avatares que implica la compleja construcción simbólica del mundo, apunta a la recreación de la comunidad mediante la reactualización de la tradición y prácticas simbólicas que generan un espacio social de reconocimiento del *nosotros* y del *otro*.

Entonces ¿cuál es el impacto social, cultural y simbólico en las comunidades que participan en la Guelaguetza? Hemos mostrado cómo el interés por participar en la Guelaguetza ha llevado a algunas comunidades, bajo el liderazgo de actores clave, a indagar sobre sus tradiciones y cultura, de tal forma que no sólo generan el rescate de sus tradiciones con motivo de su participación en Guelaguetza, también propician el dinamismo propio de toda tradición: ser una transmisión en constante recreación (Duch). En este sentido, la participación de los jóvenes es crucial. Con la ayuda de los directores de delegación, que pueden ser miembros de la propia comunidad interesados en formar la delegación y con el único conocimiento que les dan sus prácticas culturales, o personas con un capital cultural que los reconoce como maestros de danza, coreógrafos, poetas, entre otros, los jóvenes se constituyen como verdaderos actores en la recreación de sus tradiciones, a través de una profunda indagación de su cultura, vinculante en cuanto a las posibilidades de constituir prácticas culturales significativas, a la vez que los acerca con los conocedores: los ancianos, de suerte que se origina un intercambio generacional marcado por la comunicación de saberes cruciales para incentivar el “trabajo del símbolo” a través de criterios que orientan a los actores frente a su realidad, en la ardua labor que requiere el *oficio de ser hombre y ser mujer* (Duch).

De esta forma, se movilizan las tradiciones, que lejos de permanecer estáticas, siempre y en todo momento se recrean, como orientaciones espacio-temporales para las comunidades. El impacto que la Guelaguetza genera implica aún también una cierta reappropriación y recreación de las tradiciones. Y con esto queremos decir que incluso quienes participan de la organización de la celebración incentivan indirectamente la renovación de los saberes y prácticas tradicionales de las comunidades (tejido, producción de alimentos y trabajo artesanal en general). Nos referimos directamente al trabajo que realiza el Comité de Autenticidad, quienes tienen una posición en la estructura organizativa de la Guelaguetza como *expertos* en el proceso de valorización de las tradiciones y sus

elementos para la Guelaguetza, para el espectáculo. De esta forma, sólo muestran las posibilidades de participación y los elementos que tiene que trabajar las delegaciones para adecuarse al espectáculo.

La celebración termina el lunes de su octava por la noche en la ciudad, pero sigue un trabajo de indagación de las presentaciones de cada delegación: los pasos y los movimientos de sus danzas, la música, la vestimenta. El proceso continúa en los pueblos respectivos, en la recepción que tienen los pobladores de la participación de su delegación y en el impacto que genera ello. Hemos mencionado casos en los que se ha retomado la hechura antigua de los trajes y se ha rescatado la música que ahora se toca durante las fiestas importantes. Las comunidades siguen corrigiendo a los integrantes de sus delegaciones, en un proceso pedagógico constante de transmisiones que permite el “trabajo del símbolo” y su función vinculante: el contacto con sus dioses antiguos, con sus fiestas rituales y sus santos. Dentro de las comunidades, como en las comunidades de la misma región, la participación en Guelaguetza genera un espacio de representación que crece con los años, pero también un espacio de disputa de la representación. El caso de las delegaciones de la región de Tuxtepec es muy representativo al respecto.

En las 9 delegaciones que trabajamos pudimos concluir que el impacto en la comunidad de la participación en la Guelaguetza ha generado un proceso de recuperación de la fiesta tradicional y de los elementos centrales que la conforman: la danza, la música y la vestimenta. Los casos varían según la prioridad que le dan a los elementos a recuperar, en función de las necesidades e intereses de los grupos, lo cual depende de la historia de participación de las delegaciones en la Guelaguetza o aún viva de la tradición en la comunidad. Las nuevas delegaciones tiene que hacer un trabajo de indagatoria profunda de todos los elementos de la tradición que van a representar para Guelaguetza, pero habrá elementos que requieren de mayor trabajo si en la comunidad ya no se practica o está perdiéndose. Otras delegaciones nuevas, en cuyas comunidades la tradición se ha recuperado, indagan sobre la historia y el significado de los elementos que configuran y se integran en su práctica ritual, tal fue el caso de San Jerónimo Tecoaatl que, pese a que el bautizo mazateco sigue vigente, recurrieron al rescate de la vestimenta y sones antiguos, ya no estaban en uso.

Nos encontramos con el caso de delegaciones que tienen una larga y constante historia de participación en la Guelaguetza, aunado a que sus tradiciones y ritualidad festiva se practican con mucha viveza en la actualidad. Tal es el caso de las delegaciones del Istmo de Tehuantepec. En estos casos, las delegaciones se ciñen al trabajo de adaptación de sus prácticas festivas para la representación en Guelaguetza, sin dejar de investigar la historia y el significado de las mismas, así como el cambio que han tenido a través de los años. Pese a este escenario de tradiciones con mayor viveza, también se presenta el proceso de recuperación de las tradiciones y revitalización de la ritualidad festiva en la medida en que las delegaciones investigan y rescatan prácticas que no son tan frecuentes en su calendario festivo, como es el caso de la delegación de Juchitán de Zaragoza, que emprendió un trabajo de rescate de los sones prehispánicos que se bailan en fechas apegadas al calendario agrícola ritual. También es el caso de las Chinas Oaxaqueñas de Doña Genoveva Medina que no paran de investigar sobre las leyendas e historias pertenecientes a la religiosidad católica de la Ciudad de Oaxaca. Lo más importante en estos casos, como lo es en la delegación de San Pablo Macuiltonguis, es el involucramiento de los miembros de las delegaciones con las celebraciones en sus comunidades, convirtiéndose en actores partícipes y practicantes de la ritualidad festiva, así como agentes de la trasmisión de saberes generacionales.

Se nos presentaron casos de delegaciones que también tienen una historia de participación importante en la Guelaguetza y que la refrendan año tras año. Es el caso de la delegación de Sola de Vega, que recurrió al rescate de la indumentaria solteca, la investigación sobre las chilenas tan peculiares de la región, marcando la diferencia con las chilenas de la Costa, principalmente con Pinotepa Nacional, delegación que, a su vez, ha recurrido a la inclusión representativa de los elementos que forman su identidad mestiza: la mezcla de indígenas, mestizos y afrodescendientes, lo que ha llevado a promover el respeto y reconocimiento de la población afrodescendiente en Oaxaca. La delegación ha jugado un papel de suma valía en la ruptura de tabúes excluyentes de las identidades, sin embargo, muchas cosas quedan por hacer.

Finalmente, el trabajo con la delegación de Loma Bonita, cuyos límites lindan con Veracruz, fue realmente esclarecedor sobre los límites de las identidades, cuyo sustrato ideológico, sustentado por intereses clasistas, recurre a sancionar lo que es y lo que no es oaxaqueño. Sin duda, Loma Bonita se sitúa en el borde de esos límites de inclusión y exclusión, contexto social en el cual se presenta a contracorriente de la unidireccionalidad identitaria y denuncia la pluralidad cultural que se nutre de la cultura del sotavento, lo que genera un proceso de identificación que descubre el yo multiétnico en la base del mestizo oaxaqueño, así como la cercanía y singularidad de los elementos culturales y simbólicos de la región, que nutren prácticas que nos orientan a con-vivir con el otro.

Algo similar aconteció con la delegación de San Jerónimo Tlacoahuaya. En el caso de las comunidades de Tuxtepec es común del oaxaqueño considerarlas más cercanas a la cultura de Veracruz que a la de la Ciudad de Oaxaca, como si la “cultura de Oaxaca” se encontrara en la ciudad capital. Sin embargo, Tlacoahuaya es una comunidad que pertenece a los Valles Centrales, localizada a 20 minutos de la ciudad capital del Estado. Esta situación nos muestra con mayor fuerza los límites ideológicos de las identidades que exigían a Tlacoahuaya la “correcta ejecución” de la danza de la pluma, sin pensar que la danza es un entramado de significados que parten del cuerpo-símbolo que in-corpora los saberes de su tradición y la emoción del danzante. Fue así como los “coyotes viejos” recurrieron a los elementos más profundos de su cosmovisión étnica: sus dioses, los animales símbolo, los conocimientos astronómicos, articulado con su devoción católica para encarnar la religiosidad popular que hoy en día convoca a los habitantes de Tlacoahuaya a sus fiestas, ceremonias y prácticas rituales donde la danza de la pluma es el punto cumbre de la vivencia de lo sagrado en colectividad.

En contraste, para los organizadores de la Guelaguetza es el espectáculo el objetivo central, así como las ganancias económicas y las formas de prestigio y manipulación política. Las posibles formas de reapropiación de las tradiciones en las comunidades poco importan a los organizadores, solamente a los pueblos de Oaxaca. Nuestras argumentaciones al respecto no pueden ser concluyentes, pues parten del análisis de una celebración que se ha configurado como un escenario que propicia *un proceso de degradación simbólica a través de la adaptación de las tradiciones de la ritualidad festiva*

de las comunidades para el espectáculo turísticos. Esta adaptación toma muchas formas y genera muchos conflictos al interior y entre comunidades.

Queda por preguntarnos qué pasa con las delegaciones que postulan y no son invitadas a la Guelaguetza, no sólo en una ocasión sino en diversas ocasiones. Podemos distinguir tres casos: el primero incluye a las comunidades que, tras las negativas, se desaniman y no vuelven a postular, por lo que el proceso de recreación de su ritualidad festiva no se moviliza bajo el contexto de la Guelaguetza; tenemos el caso de las delegaciones que siguen trabajando para subir al cerro, pese a las constantes negativas, en cuyo caso suelen solicitar algún tipo de asesoría de los expertos en el tema, como fue el caso de la Delegación de China Oaxaqueñas de Casilda Flores, quienes realizaron un trabajo de indagación de más de 10 años, pero no lograban subir, para lo cual se acercaron a los miembros de Comité a solicitar asesoría; finalmente ubicamos las delegaciones que no son invitadas a la fiesta pero procuran su presencia vía el Certamen Diosa Centéotl, como mecanismo para hacerse de un espacio de representatividad, a la vez que continúan con sus indagatorias para sustentar su trabajo, como es el caso de la delegación de Villa de San Pablo Huixtepec. En otro plano, también están las comunidades que recurren a una invención completa de las tradiciones, como es el caso de San Juan Bautista Tuxtepec con Flor de Piña (la danza fue un invento a encargo del municipio en 1958), y otras que incurren en el uso de aditamentos, principalmente en el vestuario, que no son propios de la comunidad, como es el caso de la blusa que utiliza Santa Catarina Juquila, propia de la comunidad de Yaitepec, y la blusa que visten las mujeres de Ejutla de Crespo, originaria de San Vicente Coatlán, según la propia delegación, por mencionar algunos ejemplos.

La Guelaguetza se nos presenta pues como una “tradicción inventada” que genera un discurso y una narrativa, que reúne a los diversos pueblos del Estado en un auditorio inmenso para representar sus tradiciones y fiestas ante miles de turistas. Tanto el contexto local como nacional dotaron al espectáculo de una serie de elementos que se integraron al discurso construido bajo intereses políticos y económicos, a fin de que los participantes, tanto actores como espectadores, se incorporaran y aceptaran la “fiesta”. Tales formas de incorporación y aceptación de la Guelaguetza son los elementos que configuran la apropiación que realizan algunos participantes, pero que, en ocasiones, como también

hemos visto, toman la forma de prácticas en resistencia o de reactualización y reapropiación de sus tradiciones. De allí que la Guelaguetza tome una importancia crucial para las comunidades que participan, y un interés mayor para los estudios culturales, atendiendo a la comprensión simbólica del hombre, como de la ambigüedad que suscita como rasgo inalienable de su humanidad.

Mucho se puede seguir diciendo de la Guelaguetza, mucho tienen que decir quienes están involucrados y gustamos de ella, para que, pese a todas las maldades que la acechan, (es decir, frente a aquellas formas de imposición ideológica folclorizada de la cultura de las comunidades indígenas, mestizas y afrodescendientes que limitan sus prácticas autónomas en torno a la recreación de y participación en su cultura), tengamos los criterios necesarios, adecuados y suficientes para preguntarnos y concernir ¿qué celebración queremos? ¿Cómo es posible construir la celebración que queremos? ¿Qué tenemos que hacer y dejar de hacer para lograrlo? Lo cual, sin duda alguna, puede ser formulado y parcialmente resuelto en colectividad, pues, en el sustrato de estas preguntas se sitúa una interrogante que es crucial: ¿Qué sociedad queremos? Este trabajo de investigación intenta contribuir a la construcción de los criterios necesarios, pero nunca se piensa como una formulación de conocimiento suficiente y concluyente, antes bien, quizá como una primera guía de saber y hacer que abre la escucha de muchas voces pacientes a contarnos su historia y sus estrategias de lucha a través de ese mágico y creativo impulso de vida: lo sagrado, la cultura y el arte.

BIBLIOGRAFÍA

1. *50 Encuentros de Música y Danza Indígena*, Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, México, 1982.
2. AA,VV. *Diccionario de hermenéutica*, Universidad de Deusto, 2006.
3. ACOSTA Márquez, Eliana. *Zapotecos del Istmo de Tehuantepec*, Pueblos Indígenas del México Contemporáneo, CDI, México, 2007.
4. ACUÑA, René (Compilador). *Relaciones del siglo XVI: Antequera*, UNAM, México, 1985.
5. ALCINA Franch, José. *Calendario y Religión entre los Zapotecos*, IIH-UNAM, México, 1993.
6. ÁLVARO, Daniel. “Los conceptos de ‘comunidad’ y ‘sociedad’ en Ferdinand Tönnies”, en *Papales del CEIC*, núm. 1, marzo 2010, pp. 1-24, Universidad del País Vasco, España.
7. ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*, FCE, México, 1983.
8. ARET, Isabel. *Ritmo Andinos*, Ediciones Ricordi, Argentina, 1952.
9. ARISTÓTELES, *La Política*, Losada, Argentina, 2005.
10. BAJTIN, M.J. *Carnaval y literatura. Sobre la teoría de la novela y la cultura de la risa*. Consultado en Scribd. pp. 310-333.
11. BALKANSKY, Andrew K. *The Sola Valley and the Monte Alban State: A Study of Zapotec Imperial Expansion*, University of Michigan Museum, EUA, 2002.
12. BARABAS, Alicia y BARTOLOMÉ, Miguel. *Historias y palabras de los antepasados. Investigación y devolución social de la información antropológica*, Carteles Editores, Oaxaca, México, 2003.
13. BERLIN, Heinrich. *Idolatría y superstición entre los indios de Oaxaca*, Ediciones Toledo, Juchitán, Oax., México, 1988.
14. BOURDIEU, Pierre. *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Anagrama, Barcelona, 1997.
15. BOURDIEU, Pierre y WACQUANT, Loïc. *Invitación a una sociología reflexiva*, S. XXI Editores, Argentina, 2008.

16. BRIGGS, Charles, "The Politics of Discursive Authority in Research on the "Invention of Tradition" en *Cultural Anthropology*, Vol. 11, No. 4, Resisting Identities. (Nov., 1996), pp. 435-469.
17. BRISSET, Demetrio. "Una familia mexicana de danzas de conquista" en *Gazeta de Antropología*, núm.8, artículo 3. 1991, 13 páginas.
18. BRODA, Johanna. "Ritos y deidades del ciclo agrícola" en *Arqueología Mexicana*, Vol. XIX, Núm. 120, Editorial Raíces, S.A. de C.V., pp.54-61.
19. BUBNOVA, Tatiana. "Fiesta, ruptura y transgresión según Bajtin", en Yvette Jiménez de Báez, *Lenguajes de la tradición popular. Fiesta, canto, música y representación*. El Colegio de México, México, 2002. Pp. 417-432.
20. BURGOA, Francisco, *Geográfica Descripción* (I y II), Publicaciones del AGN 25,26, México, 1934.
21. CAILLOIS, Roger. *El Hombre y lo Sagrado*, FCE, México, 1942.
22. CANNADINE, David. "Contexto, significación y significado del ritual: la monarquía británica y la 'invención de la tradición', 1820-1977" en Eric Hobsbawm, y Ranger Tarrence, *La invención de la tradición*, Crítica, Barcelona, 2012, pp. 107-172.
23. CARRERA García, Silvia et. al. "Calendario agrícola mazateco, milpa y estrategia alimentaria campesina en territorio de Huatepec, Oaxaca", en *Agricultura, Sociedad y Desarrollo*, octubre-diciembre 2012, México. Pp. 455-475.
24. CASSIRER, Ernst. *Antropología Filosófica*, FCE, México, 2006
25. CASTRO Mantecón, Javier. *El Lunes del Cerro*, Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, Oaxaca, 1974
26. CERQUEDA García, Maximino. *Efemérides de la Mazateca Alta*, Colección Voces del Fondo, Fondo Editorial de Proyectos Estratégicos-IEEPO, Oaxaca, México, 2003.
27. CRUZ, Wilfredo C., *Oaxaca Recóndita*, IEEPO, Oaxaca, México, tercera edición, 2002.
28. CHASSEN-LÓPEZ, Francie R. *Oaxaca, entre el liberalismo y la revolución. La perspectiva del sur (1867-1911)*, UAMI-UABJO, Oaxaca, México, 2010.
29. DALTON, Margarita. *La Guelaguetza: Breve Semblanza*, Instituto Oaxaqueño de las Culturas, Oaxaca, 1993.

30. DÍAZ Riog, Mercedes, "La danza de conquista", en *Boletín editorial* del COLEGIO DE MÉXICO, pp. 176-195.
31. DOMÍNGUEZ Medina, Mauro. *El urdimbre del viento*, Ediciones Códice, Jalapa, Ver., México, 2012.
32. DUCH, Lluís, *Antropología de la vida cotidiana, Símbolo y salud*, Tomo I, Trotta, Madrid, 2002.
33. ----- *Las estaciones del laberinto*, Herder, Madrid, 2009.
34. ----- *Religión y comunicación*, Fragmenta Editorial, España, 2012.
35. ----- *La educación y la crisis de la modernidad*, Paidós, Barcelona, 2003.
36. ----- *Las ambigüedades del amor*, Trotta, España, 2009.
37. DUCH Lluís, SOLARES Blanca, LAVANIEGOS Manuel et. al.. *Lluís Duch, Antropología simbólica y corporeidad cotidiana*, Cuadernos de hermeneusis 2, CRIM-UNAM, México, 2008.
38. DURAND, Gilbert. *La Imaginación Simbólica*, Amorrortu, Buenos Aires, 2007
39. DURKHEIM, Emilie, *Las formas elementales de la vida religiosa*, Colofón S.A, México, 2000.
40. -----, *La división social del trabajo*, Biblioteca nueva, España, 2012.
41. ELIADE, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*, Paidós orientalia, Barcelona, 1998.
42. ESPINOSA Hernández, René. *Representación gráfica de los personajes de la danza de moros y cristianos de la región centro del estado de Veracruz*, CONACULTA, Instituto Veracruzano de Cultura, México, 2008.
43. ESTUDILLO Florentino, Fermín Antonio, "La chilena de Santiago Pinotepa Nacional, Oaxaca: de los orígenes a la identidad étnica", en *Boletín oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, México, núm. 91, enero-abril, 2011. Págs. 168-176.
44. -----, "La chilena en Santiago Pinotepa Nacional, Oaxaca, una aproximación desde la interculturalidad en la Costa Chica". En De la Garza Chávez, María Luisa y Cicerón Aguilar (Coords.), *La música como diálogo intercultural. Actas del Primer Encuentro de Etnomusicología*. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, Centro de Estudios, 2013.

45. FLORESCANO, Enrique. *El nuevo pasado mexicano*, Cal y Arena, México, 1994.
46. GARCIA Arreola, Román, *La música y el baile de “La Chilena” en la Costa Oaxaqueña*, Sin información.
47. GARCÍA Manzano, Guillermo. “Centeótl” en *Centeotl en los Lunes del Cerro en Oaxaca*, Prometeo Sánchez Islas (Coord.), Carteles Editores, Oaxaca, 2014, pp. 65-80.
48. GEERTZ, Clifford, *La interpretación de las culturas*, Gedisa, Barcelona, 1996.
49. GÓMEZ Martínez, Emanuel. *Zapotecos del sur*, Proyecto etnografías contemporáneas de México, 2005.
50. *Grandes maestros del arte popular de Oaxaca*, Fomento Cultural Banamex A. C., México, 2011.
51. GRIMSON, Alejandro. *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*, Siglo XXI, México, 2011.
52. GUBER, Rosana. *La Etnografía. Método, Campo y Reflexividad*, Siglo XXI, Argentina, 2011.
53. HERNÁNDEZ-DÍAZ, Jorge, *La Danza de la Pluma en Teotitlán del Valle. Expresión de identidad de una comunidad zapoteca*, Colección Diálogos Pueblos Originario de Oaxaca, CONACULTA, Secretaría de las Cultura y Artes, Gobierno de Oaxaca, México, 2012.
54. HOBBSAWM, Eric y TARRENCE, Ranger. *La invención de la tradición*, Crítica, Barcelona, 2012.
55. HORKHEIMER, Max y ADORNO, T. *Dialéctica de la Ilustración*, Trotta, Madrid, 2009.
56. *Huaxyacac en el Siglo XV*, editado por la Casa de Cultura de Oaxaca.
57. INCHÁUSTEGUI, Carlos. “Eterno enemigo. Los mazatecos y sus sobrenaturales”, en *Desacatos, Revista de Antropología Social*, Invierno 2000, CIESAS, México, pp. 131-148.
58. *Informe Anual Sobre la Situación de Pobreza y Rezago Social*, SEDESOL, CONEVAL, 2010
59. JANSEN, Maarten y PÉREZ Jiménez, Gabina Aurora. *Literatura e ideología de Ñuu Dzauí. El códice Añute y su contexto histórico-cultural*, CSEIIO-SAI-IEEPO, Oaxaca, México, 2007.

60. JAUREGUI, Jesús y BONFIGLIOLI, Carlo (Coords.), *Las danzas de conquista, I. México contemporáneo*, CONACULTA-FCE, México, 1996.
61. KING Plant, Byron, “Secret, powerful and the stuff of legends: revisiting theories of invented tradition”, en *The Canadian Journal of Native Studies* XXVIII, 1, Canadá, 2008. Pp 175-194.
62. KROPOTKIN, Piotr. *El apoyo mutuo, un factor de evolución*, Dharana, España, 2014.
63. LVALLE, Josefina, *En busca de la danza moderna mexicana, dos ensayos*, Teoría y práctica del arte, México, 2002
64. LÉVI-STRAUSS, Claude, *Antropología Estructural*, Paidós, Barcelona, 1995.
65. LIZAMA Quijano, Jesús, *La Guelaguetza en Oaxaca: fiesta, relaciones interétnicas y procesos de construcción simbólica en el contexto urbano*, CIESAS, México DF, 2006.
66. LUNA Ruíz, Xicohtécatl, *Los mazatecos*, Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, México, 2007
67. MALDONADO Alvarado, Benjamín. *Autonomía y comunalidad india. Enfoques y propuestas desde Oaxaca*, INAH-Oaxaca, Coalición de Maestros y promotores indígenas de Oaxaca, México, 2002.
68. MANRIQUE Rosado, Lidia. “Cosmovisión y geografía sagrada mazateca” en Alicia Barabas y Miguel Bartolomé (Coords.), *Dinámicas Culturales. Religiones y Migración en Oaxaca*. Colección Diálogos Pueblos Originarios de Oaxaca, CONACULTA, INAH-OAXACA, Fundación Alfredo Harp Helú, SECULTA-OAXACA, Oaxaca, México, 2010. Pp. 302-332.
69. MARINO Flores, Anselmo. *Las cifras de monolingüismo indígena y población total de la república mexicana en 1930 y 1950*, Revistas INAH, México, 1960.
70. MARTÍNEZ Gracida, Manuel. *Historia antigua de la Mixteca*. Libro IV. Oaxaca, Gobierno del Estado, 1905.
71. MARTÍNEZ Luna, Jaime. *Eso que llaman comunalidad*, CONACULTA-Secretaría de Cultura de Oaxaca, México, 2010.
72. MATOS Moctezuma, Eduardo. “La agricultura en Mesoamérica”, en *Arqueología Mexicana*, Vol. XIX, Núm. 120, Editorial Raíces, S.A. de C.V., pp. 28-35.

73. MAUSS, Marcel. Ensayo sobre el don: forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas, Katz, Buenos Aires, 2010.
74. NOLASCO, Margarita. *Cuatro ciudades. El proceso de urbanización dependiente*, INAH, México, 1981.
75. OVERMYER-VELÁZQUEZ, Mark. *Visiones de Ciudad Esmeralda. Modernidad, tradición y formación de la Oaxaca porfiriana*, UABJO-H. Congreso del Estado de Oaxaca, Oaxaca, México, 2010.
76. RAMÍREZ Bohórquez, Everardo. *El Homenaje Racial en el IV centenario de Oaxaca*, H. Ayuntamiento de Oaxaca de Juárez-Casa de la Cultura Oaxaqueña, Oaxaca, 1990.
77. RAMÍREZ, José Porfirio, *Gestión e intervención cultural, artística, turística y económica para el desarrollo sustentable en Villa Sola de Vega, Oaxaca. 2011-2013*
78. RAMÍREZ, Rocío. *El son jarocho, tradición que se niega a morir*, INAH, reportaje especial, México, Sin fecha. 7 páginas.
79. REINA Aoyama, Leticia. *Los zapotecos del Istmo de Tehuantepec en la reelaboración de la identidad étnica siglo XIX*, XX Congreso Internacional LASA, Guadalajara, México, 1997.
80. RENDÓN, Juan José. *La comunalidad. Modo de vida en los pueblos indios*, Dirección general de culturas populares e indígenas-CONACULTA, México, 2003.
81. *Reseña histórica de mi pueblo, San Jerónimo Tecuatl, Oaxaca*. H. Ayuntamiento de San Jerónimo Tecuatl, Oaxaca, México, 1988.
82. RODRÍGUEZ Becerra, Salvador. “Corpus en Andalucía” en Gerardo Fernández Juárez (Coord.), *La fiesta de Corpus Christi*, Colección Estudios, Universidad Castilla-La Mancha, España, 2002, pp. 383-398.
83. SAHAGÚN, Fray Bernardino. *Historia General de las Cosas de la Nueva España*, Sepan Cuántos...Número 300, Porrúa, México, 2013.
84. *San Jerónimo Tecuátl*, del Instituto Estatal Electoral de Oaxaca, Dirección de Elecciones por Usos y Costumbres. 2011
85. SÁNCHEZ Islas, Prometeo, et. al. *Centeotl, en los Lunes del Cerro en Oaxaca*, Carteles Editores, Oaxaca, México, 2014.

86. SÁNCHEZ Islas, Claudio. *Oaxaca y sus Patrimonios Naturales y Culturales*, Carteles Editores, Oaxaca, México, Sin fecha.
87. SAROT, Marcel. “Counterfactuals and the invention of religious traditions”, en Van henten, Jan Willem y Houtepen, Anton (editores), *Religious Identity and the Invention of Tradition*, Van Gorsum, Holanda, 2001. Pp. 21-44.
88. SOLÍS, Felipe. *La cultural del Maíz*, Clío, México, 1998.
89. STANFORD, Thomas. *El Son Mexicano*, FCE, México, 1984.
90. STERN, María, *Ponte a Bailar, tú que reinas. Antropología de la Danza Prehispánica*, Editorial Joaquín Mortiz, México, 1990
91. TARRÉS, María Luisa (Coord.). *Observar, Escuchar y Comprender. Sobre la tradición cualitativa en la investigación social*, COLEGIO DE MÉXICO-FLACSO, México, 2001.
92. TÖNNIES, Ferdinan en *Comunidad y sociedad*, Losada, Buenos Aires, 1887.
93. TORRES Medina, Violeta. *Canciones de Vida y muerte en el Istmo Oaxaqueño*, INAH, México, sin fecha.
94. TRAFFANO, Daniela y SIGÜENZA Orozco, Salvador (Coords.). *Oaxaca 1932*, H. Ayuntamiento de Oaxaca de Juárez, Oaxaca, 2012.
95. TRAFFANO, Daniela. “*Ligera crónica de una lucha galante. La designación de Señorita Oaxaca a través de las páginas del Mercurio (1931-1932)*”, en *Oaxaca 1932*, H. Ayuntamiento de Oaxaca de Juárez, Oaxaca, 2012, pp. 61-90.
96. VAN DOESBURG, Sebastián (Coord.), *475 años de la fundación de Oaxaca*, (2 tomos). Oaxaca: H. Ayuntamiento de la Ciudad de Oaxaca, Fundación Alfredo Harp, Ed. Almadía, 2007.
97. WEBER. Max. *Ensayos de metodología sociológica*, Amorrortu, Buenos Aires, 2001.
98. -----, *Economía y Sociedad*, FCE, México, 2013.
99. WINTER, Marcus. “Oaxaca, panorama arqueológico” en, *México Antiguo*, SEP-Arqueología Mexicana, México, pp. 96-103.
100. ----- . “La arqueología de los Valles Centrales de Oaxaca”, en *Arqueología Mexicana*, Vol. V, Núm. 26, Editorial Raíces, S.A. de C.V. 1997, pp. 6-17.

101. ----- . “Oaxaca prehispánica: una introducción” en, *Lecturas históricas de Oaxaca*, Vol. 1. INAH, México, 1986. Pp. 31-219
102. WUNENBURGER, Jean-Jacques, “El mundo de las imágenes” en *La vida de las imágenes*, UNSAM-Jorge Baudino Ediciones, Buenos Aires, Argentina, 2005. Pp. 21-122.

Internet.

1. www.inafed.gob.mx
2. <https://oaxaca.quadratin.com.mx/En-Juchitan-solo-53-mil-hablan-el-zapoteco-INEGI/>
3. <http://www.sipaz.org/es/oaxaca/oaxaca-en-datos/412-poblacion-indigena.html>
4. <http://www.jornada.unam.mx/2015/03/26/espectaculos/a08n1esp>.
5. www.revistacirculo.com/artistas-y-entrevistas/111-artistas-y-entrevistas1/688-y-antes-de-la-guelaguetza
6. <http://san-antonino.blogspot.mx/2014/07/origen-del-jarabe-del-valle.html>
7. <http://www.fbisu.net.mx/msouth/velas.html>
8. http://www.sedesol.gob.mx/work/models/SEDESOL/Informes_pobreza/2014/Municipios/Oaxaca/Oaxaca_030.pdf
9. <https://www.uv.mx/universo/227/infgral/infgral36.htm>
10. <http://www.ptoescondido.com.mx/Noticias/fiestas2002/pueblos.htm>
11. Identidadculturalycreacionmusical.blogspot.mx/2010/09/el-son-istmeno-en-juchitan-oaxaca.html
12. www.granadatur.com
13. www.etimologias.dechile.net
14. www.elalmanaque.com
15. Víctor de la Cruz, “Los sones istmeños: oro, coral y bambú” en *La Jornada*, texto en línea www.jornada.unam.mx/2011/01/15/oja165-sones.html
16. www.revistasinah.gob.mx

ANEXOS

Julio, mes de la Guelaguetza 2014



PROGRAMA de las Principales ACTIVIDADES

Eventos a realizarse el mes de Julio, Cd. de Oaxaca

19 y 26 DESFILE DE DELEGACIONES REGIONALES

SÁBADO < 18:00 HRS.
Desfile folklórico de las Delegaciones Regionales en calles del Centro Histórico.

*Salida del Llano por Av. Juárez al Zócalo

21 y 28 GUELAGUETZA FIESTAS DE LOS LUNES DEL CERRO 2014

LUNES < 10 y 17:00 HRS.
Presentación de las Delegaciones Auténticas de las 8 regiones del Estado con sus Bandas de Música Tradicionales *Auditorio Guelaguetza

➤ VENTA DE BOLETOS EN TICKETMASTER

• EXPOSICIÓN TEXTIL XABA LULÁA
Inauguración Jueves 3, a las 19:00 hrs.
* Museo del Palacio, Espacio de la Diversidad

3 al 31
➤ TODA LA SEMANA

Exhibición de Tapes
Típicos, representati-
vos de las 8 regiones
del Estado de Oaxaca

• CONVITES DE GUELAGUETZA
4, 5, 11, 12, 18 y 25 a las 19:00 hrs.
* Del 4 al 12 salida de la cruz de piedra,
18 y 25 salida del jardín del pajarito

4 - 25
VIERNES y SÁBADOS <

Convites folklóricos
con la participación
de delegaciones de
las zonas centrales

• FIESTA, TRADICIÓN Y COLOR:
IMÁGENES DE LA GUELAGUETZA
Fotografías de Fernando Franco
Inauguración Viernes 11, a las 19:00 hrs.
* Museo del Palacio, Espacio de la Diversidad

11 al 31
➤ TODA LA SEMANA

Exposición
Fotográfica

• FESTIVAL DE LOS MOLES DE OAXACA
DÍA 16 - Ciclo de Conferencias 17:30 hrs.
* Centro Cultural San Pablo
DÍA 17 - Muestra Vivencial 16:00 hrs.
* Jardín del Pajarito
DÍA 18 - Degustación 14:00 hrs.
* Jardín Zoológico

16 al 18
➤ MIÉRC. A VIERNES

Muestra Vivencial
con los orfebres,
preparando el Mole
Degustación libre
de 20 Moles

• CERTAMEN DIOSA CENTÉOTL
1ª Etapa 17 Julio, 2ª Etapa 18 Julio: 17:00 hrs.
* Alameda de León

17 y 18
JUEVES y VIERNES <

Concurso de escri-
mientos, costumbres,
tradiciones, gastron-
omía y leyendas.

• EXPOFERIA DEL QUESO Y QUESILLO 2014
Inauguración Viernes 18, a las 12:00 hrs.
* Paraje las Peñitas, Reyes Etla

18 al 22
VIERNES A MARTES <

Exposición de Quesos y
Quesillos en el lugar
donde nació esta
deliciosa tradición

• EL LLAMADO DEL CARACOL
Viernes 18 y 25, Sábados 19 y 26 de Julio, 19:30 y 21:00 hrs.
* Jardín el Pajarito

18 - 26
VIERNES y SÁBADOS <

Espectáculo
multidisciplinario
de expresiones
prehispánicas

• ENCUENTRO ARTESANAL GUELAGUETZA
de 10:00 a 22:00 hrs.
* Paseo Juárez "El Llano" y Andador Turístico

19 al 3
➤ JULIO A AGOSTO

Exposición y exhibición
de Artesanos de las 8
regiones del Estado.

• FERIA INTERNACIONAL DEL MEZCAL
Mezcal de Oaxaca, Historia, Tradición y Cultura
Inauguración el Sábado 19, a las 12:00 hrs.
* Paseo Juárez "El Llano"

19 al 29
➤ TODA LA SEMANA

Degustación, ratos,
música y mitología,
conferencias, eventos
culturales y artísticos.

• DONAJI LA LEGENDA
Historia de Amor entre una pareja de príncipes prehispánicos
y el sacrificio de una mujer por amor a su pueblo.
* Auditorio Guelaguetza
➤ ACCESO SECCIÓN A \$200, SECCIÓN B \$150

20 y 27
DOMINGOS, 20:30 HRS. <

Espectáculo
danzístico-teatral,
Ballet Folklórico de
Oaxaca.

• FERIA DEL TEJATE Y EL TAMAL
Inauguración el 23 Julio 10:00 hrs.
* Plaza de la Danza

23 24
MIÉRCOLES y JUEVES <

Hecha y degustación de
Tamales Oaxaqueños y
la bebida prehispánica
Tejate y sus derivados.

■ Convites y Desfiles ■ Eventos en el Auditorio Guelaguetza ■ Eventos Culturales Relevantes ■ Eventos Gastronómicos ■ Exposiciones ■ Ferias y Festivales * Lugar del Evento



CONACULTA
Comisión Nacional para la Cultura y las Artes



Oaxaca
Ti. Méxicoel.
www.oaxaca.travel

ticketmaster
ticketmaster.com.mx
5325-9000

interjet
.com

México
visitmexico.com

Julio, mes de la Guelaguetza 2014



PROGRAMA DE DELEGACIONES 1er LUNES 21 DE JULIO

MATUTINO 10:00 HRS.

Diosa Centéotl
Himno a la Diosa Centéotl

Convite

Chinas Oaxaqueñas
Jarabe del Valle

San Vicente Coatlán
Jarabe Chanteño

Miahuatlán de Porfirio Díaz
Fandango Miahuateco

Huatla de Jiménez
Sones Mazatecos

El Espinal
Noche de Calenda y Labrada de Cera en Honor a la Virgen del Rosario

San Pablo Macuiltepec
Torito Serrano

Tlacolula de Matamoros
Mayordomía del Señor de Tlacolula

Villa de Zaachila
Danza de la Pluma

Huajuapán de León
Jarabe Mixteco

San Agustín Loxicha
Sones de Loxicha

San Juan Colorado
Danza de Chareas

Santa María Huatulco
Sones y Chilenas de Huatulco

San Juan Bautista Tuxtepec
Flor de Piña

Pinotepa Nacional
Sones y Chilenas de Pinotepa Nacional

VESPERTINO 17:00 HRS.

Diosa Centéotl
Himno a la Diosa Centéotl

Convite

Chinas Oaxaqueñas
Jarabe del Valle

San Melchor Betaza
Sones y Jarabes de Betaza

Huatla de Jiménez
Sones Mazatecos

Ciudad Ixtepec
Vela "Esmeralda", CL Aniversario

Santiago Juchitán
Danza de los Rubios

Ocotlán de Morelos
La Llevada del Guajolote

San Andrés Huaxpaltepec
Fandango de Cajón, Mayordomía de San Andrés

Huajuapán de León
Jarabe Mixteco

San Antonio Huixtotepec
San Palilulú

San Pedro Comitancillo
Danzas y Sones Tradicionales de Mi Tierra

San Jerónimo Tlacoahuaya
Danza de la Pluma

Loma Bonita
Rinconcito Oaxaqueño

San Juan Bautista Tuxtepec
Flor de Piña

San Juan Cacahuatpec
Sones y Chilenas de la Villa de Cacahuatpec

San Antonino Castillo Velasco
La Dote y el Tercer Día de Fandango



CONACULTA
Consejo Nacional para la Cultura y las Artes



Oaxaca de todos
un gobierno para todos

oaxaca
Tu México.
www.oaxaca.travel

Reservados por
ticketmaster
ticketmaster.com.mx
5325 • 9000

interjet
.com

MÉXICO
visitmexico.com

Julio, mes de la Guelaguetza 2014



PROGRAMA DE DELEGACIONES 2do LUNES 28 DE JULIO

MATUTINO 10:00 HRS.

Diosa Centéotl
Himno a la Diosa Centéotl
Convite
Chinas Oaxaqueñas
Jarabe del Valle
San Pedro Ixcatlán
La India Bonita y la Barrachita
San Andrés Solaga
Boda Solagueña
San Jerónimo Tecoatl
Sanes Tecoaitecos
San Pedro y San Pablo Ayutla Mixe
Sanes y Jarabes Mixes
Asunción Ixtaltepec
Procesión y Festividades en Honor a la Santa Cruz "Pasión del Cerro Blanco"
Santo Tomas Ocoatepec
La Aguja
Santo Tomás Mazaltepec
Fandango Zapoteca
H. Ciudad de Tlaxiaco
Sanes y Jarabes de Tlaxiaco
Santiago Jocotepec
La Compañera del Chinanteco
San Jerónimo Tlacoachahuaya
Danza de la Pluma
San Pedro Pochutla
Sanes de Pochutla
Juchitán de Zaragoza
Juchitán: Música y Tradición
San Juan Bautista Tuxtepec
Flor de Piña
Santa Catarina Juquila
Sanes y Chilenas de Juquila

VESPERTINO 17:00 HRS.

Diosa Centéotl
Himno a la Diosa Centéotl
Chinas Oaxaqueñas
Jarabe del Valle
Convite
Santa María Tlahuitoltepec
Sanes Mixes
Villa de Tututepec
Sanes, Juegos y Chilenas
San Jerónimo Tecoatl
Sanes Tecoaitecos
Santo Domingo Tehuantepec
Fiesta de Mayo
San Pablo Villa de Mitla
Boda Mitleña
Ejutla de Crespo
Jarabe Ejuteco
H. Ciudad de Tlaxiaco
Sanes y Jarabes de Tlaxiaco
San Bartolo Coyotepec
Danza de la Pluma
San Blas Atempa
Fiesta en San Blas
Santiago Jamiltepec
Sanes y Chilenas de Santiago Jamiltepec
San Sebastián Tutla
La Mayoría
San Miguel Villa Sola de Vega
Fiesta Solteca
San Juan Bautista Tuxtepec
Flor de Piña
Santos Reyes Nopala
Boda Chatina
Chinas Oaxaqueñas
Jarabe del Valle



CONACULTA
Consejo Nacional para la Cultura y las Artes



oaxaca
Tu México!
www.oaxaca.travel

Reservar en
ticketmaster
ticketmaster.com.mx
5325 • 9000

interjet **MÉXICO**
.com visitmexico.com

Participantes en el certamen Diosa Centeotl 2014



Guadalupe Martínez Marín.
San Lucas Zoquiapan.



Rebeca Ortiz Santibáñez. San
Melchor Betaza, Villa Alta.



Flor Galván Morales. Ayutla
Mixes.



Juritza Vázquez Vázquez.
Yalalag, Villa Alta.



Isamar Carrera Andrade. Huautla de Jiménez.



Ruth Matías Pérez. Teotocuilco de Marcos Pérez.



Ventura Mendoza. Santiago Chasumba, Huajuapán de León.



Rocío Martínez Méndez.
San Pablo Villa de Mitla



Ana Dalia Barrera Severiano.
San Pedro Ixcatlán, Tuxtepec.



Clarisa Pérez Severiano. San Lucas
Ojitlán, Tuxtepec.



Laura Morales Kler.
Loma Bonita.



Celiflora Cruz Hilario. Santa María Cuquila, Tlaxiaco.



Celia Pedro Cardozo. San Bartolo Coyotepec.



Valeria Sánchez Rivera, Chinas Oaxaqueñas de Casilda Flores.



Mónica López García. San Sebastián Tutla.



Bibiana Carlos Torres. Villa de San Pablo Huixtepec, Zimatlán.



Mitzi Zárate Barroso.
Cuilapan de Guerrero



Marla Pérez Jiménez.
Ejutla de Crespo



Ana Navarro Pérez. Santiago
Pinotepa Nacional



Miroslava Calvo Cortés. Villa
Sola de Vega.



Flor Galván Morales. San
Agustín Loxicha. Pochutla.



Celia Tanuz Salinas. Santa
María Huatulco



Alejandra Solano Barrios.
Villa Putla de Guerrero



Gabriela Toledo Alonso. Unión Hidalgo.



Gabriela Rodríguez Toledo.
Villa de San Blas Atempa



Jaqueline Reyes Sarabia. Santo Domingo Tehuantepec.



Luz Divina de la Cruz Vázquez.
Juchitán de Zaragoza



Saraí Gómez Castillejos.
Asunción Ixtaltepec.



Itzel Sosa Carrasquedo.
Ixtepec.



Ana Aldrete Veraz. Salina
Cruz.

Nota: No contamos con una fotografía de Citlali Rojas Ramírez. Miahuatlán de Porfirio Díaz.
Fotos: Vive Oaxaca y María de la Luz Maldonado Ramírez