

LA GUELAGUETZA Y LOS PROCESOS DE SIMBOLIZACIÓN DE LA RITUALIDAD FESTIVA EN LAS COMUNIDADES DE OAXACA

MARÍA DE LA LUZ MALDONADO RAMÍREZ

senisebiyorum@msn.com

RESUMEN

Analizaremos los procesos de simbolización que instaura la Guelaguetza en las delegaciones participantes que representan la ritualidad festiva de las tradiciones en su comunidad, a través de tres momentos: la adaptación, la recreación, la recuperación y/o la invención de las fiestas y tradiciones con miras a participar en los Lunes del Cerro; la degradación simbólica en las representaciones de Guelaguetza, como descontextualización de las prácticas y significados rituales adaptados para el espectáculo turístico; y el impacto que suscita en las comunidades participar en la Guelaguetza, como reanudamiento de las cadenas significantes de los símbolos que articulan las fiestas y tradiciones en las comunidades que participan. Para lograrlo, esbozaremos el proceso de organización de la Guelaguetza, cambios fundamentales en su historia y estudiaremos el caso de tres delegaciones: Sola de Vega, Tlacoahuaya y Tuxtepec.

PALABRAS CLAVE

Guelaguetza, ritualidad festiva, tradiciones, degradación simbólica, comunidad.

ABSTRACT

We will analyze the symbolization processes established by the Guelaguetza, which represent the festive rituality in the traditions of the different participating communities through three stages -the adaptation, recreation, recovery and/or invention of the festivities and traditions involved in the *Lunes del Cerro* (Mondays on the Hill); the symbolic deterioration in the Guelaguetza ceremony due to the decontextualization of ritual practices and meanings adapted to tourism; and the impact generated inside the participating communities as a restart of the significant strings of symbols that are part of the festivities and traditions

in these communities. In order to achieve this, we will outline the Guelaguetza's process of organization and the fundamental changes in its history. We will study the case of three specific delegations: Sola de Vega, Tlacoahuaya and Tuxtepec.

KEY WORDS

Guelaguetza, festive rituality, traditions, symbolic deterioration, community.

Introducción

La Guelaguetza ha logrado ser la máxima fiesta de los oaxaqueños. Año con año, más de 11 mil personas se concentran en el Auditorio Guelaguetza para admirar la fiesta cultural indígena y mestiza más grande de América Latina, el lunes posterior a la celebración de la Virgen del Carmen, el 16 de julio, y a la muerte de Benito Juárez, 18 de julio, y en su octava. Con una derrama económica que supera los 200 millones de pesos, resultado de una ocupación hotelera mayor al 70 por ciento y de una serie de actividades culturales, artísticas, deportivas y comerciales que atraen al turismo nacional e internacional a la Ciudad de Oaxaca, la Guelaguetza es, sin duda, uno de los máximos referentes de la industria cultural que toma al folclor como medio de sus ganancias.

La organización de esta fiesta cumple un papel central en este contexto. Organizada por la Secretaría de Turismo y Desarrollo Económico del estado de Oaxaca, la Guelaguetza también puede ser vista como una manifestación de la centralización del poder económico y político propio de la ciudad y sus dirigentes. En pos del objetivo mercantil, se perpetúa un escenario de interacción social que legitima las diferencias, más allá de reconocer las cercanías que articulan la alteridad, resultando una suerte de imposición de las identidades o, en el mejor de los casos, un ejercicio de idealización de lo que son el indio y el mestizo oaxaqueños, en aras de su comercialización.

Si este es el panorama general que circunda a la Guelaguetza, ¿por qué las comunidades tienen tanto interés en asistir a ella? Es decir, ¿por qué, año con año, aumenta el número de solicitudes para participar en algún Lunes del Cerro? Partir del panorama descrito para tratar de adentrarnos a las posibles respuestas a estas interrogantes limita en demasía los alcances de nuestra comprensión, en la medida en que implica una postura crítica externa a los principales actores de la Guelaguetza: los danzantes y músicos de las diferentes comunidades.

Lo que nos interesa indagar son las formas de participación de las comunidades oaxaqueñas en la Guelaguetza y el impacto de dicha participación en las comunidades. Analizaremos este doble motivo a través de la historia de la Guelaguetza como tradición inventada

que surge en 1932. Destacaremos los motivos de su realización y los principales cambios que ha experimentado para conformar lo que conocemos hoy en día: escenario de posibilidad de la participación de las comunidades sobre la base de una estructura organizativa particular. De esta forma, podemos trascender los criticismos externos y proponer una mirada de la Guelaguetza, a manera de hipótesis, como un espacio-tiempo de interacción social entre actores diferenciados por su posición estructural, cuyas formas de participación, a través de la representación de lo que llamamos *ritualidad festiva* de las comunidades, genera un desdoblamiento de la experiencia de esa ritualidad: la que se realiza en el contexto de la comunidad y la que se extrae para ser representada, escenificada y dramatizada en la Guelaguetza. Pero no termina allí, dado que esa representación para la Guelaguetza tiene un impacto sobre las prácticas rituales y festivas dentro de la comunidad.

A partir del trabajo de campo realizado en la Guelaguetza 2014 con diez delegaciones, analizaremos el proceso de simbolización que activa la participación en ella en tres momentos: *el proceso de adaptación, recreación, recuperación y/o invención de las fiestas y las tradiciones* en el espacio de la comunidad para ser presentadas en la Guelaguetza; *la degradación de lo simbólico* de las representaciones en la fiesta de la ciudad; y el impacto, como *reapropiación de las fiestas y tradiciones*, que suscita participar en ella.

Para fines de este texto expondremos tres casos que ilustran formas diferenciadas del proceso de simbolización, determinadas por la orientación de los procesos que preparan la participación en la fiesta: recreación, recuperación e invención de las tradiciones en las delegaciones de Sola de Vega, San Jerónimo Tlacoahuaya y San Juan Bautista Tuxtepec, respectivamente.

Apuntes teóricos para el estudio de los procesos de simbolización de la ritualidad festiva

En el acervo de conceptos construidos y compartidos por los diversos estudios que configuran el horizonte académico de la sociología y la antropología de la religión, son inciertos los límites explicativos de conceptos como *culto*, *ritual*, *rito* y *fiesta*, que según las líneas de investigación, las propuestas epistémicas y la construcción del objeto, responden a realidades diversas.

Para esclarecer nuestro compromiso epistémico, nuestra orientación metodológica, así como nuestros alcances explicativos, retomamos la distinción conceptual del antropólogo catalán Lluís Duch, quien utiliza el término *culto* para designar “el conjunto de la vida ritual de una determinada religión” (Duch 2012:398); *ritual* entendido como “un complejo

cultural que se activa para una determinada situación” como una fiesta o una ceremonia; y por *rito*, “los diversos componentes y acciones parciales de un ritual concreto”, por lo que todo rito es una “figura de la historia”, es decir, una traducción espacio-temporal 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” (Duch 2012:399).

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” (Duch 2012:400). 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.

A partir de las reflexiones de Lluís Duch (2012), consideramos que la fiesta 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” (Duch 2012:394). A través de las fiestas se hace evidente el carácter público y político-religioso del culto: expresión de la relación entre iglesia y esfera pública.

La fiesta posee una función pública, una función político-religiosa: refuerza el vínculo social. A su vez, genera una situación de efervescencia, que los medios de comunicación, de interesarse, amplían en la escenificación y dramatización de las emociones del pueblo que participa. La fiesta genera una suerte de escisión en la realidad, cercana al término fenomenológico de *verticalidad* (Merleau Ponty 1975): provoca una apertura en la visión y experiencia del mundo en la medida en que permite una especie peculiar de terapia colectiva que apunta a minimizar los conflictos sociales, las diferencias políticas de una sociedad, momentáneamente (Durkheim 2000). “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 vívida de una ontología” (Duch 2012:381).

En esta cadena de acciones significantes (culto, ritual y rito), 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, lo que llama-

mos *ritualidad festiva*.¹ Partiendo de este postulado, queremos plantear, siguiendo a Lluís Duch (2012), que la fiesta es un proceso de simbolización en el que se configuran praxis de dominación de la contingencia.

En la fiesta, los símbolos entran en un proceso de reactivación a través de las prácticas rituales y de los ritos, entendidos como praxis de dominación de contingencia. Esta premisa 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, a la manera de rutinizaciones. 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” (Duch 2012:378).

La diferencia entre las rutinizaciones y los rituales radica en cómo se anuda lo simbólico con las experiencias del mundo. Evidentemente, lo que nos interesa en esta investigación es destacar el despliegue del *homo ritualis* en su relación con lo sagrado, pero es indudable que 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 introduce 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. Dicho de otra forma, la capacidad simbólica del *homo ritualis* 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.

En las prácticas rituales y en los ritos que conforman la fiesta, como expresiones de un culto anclado a la tradición, se despliega en plenitud el conjunto de símbolos que comparte

1 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.

una comunidad y que permiten generarse una *imagen de mundo* compartida. Pero, ¿cómo es que sucede esto? Es decir, ¿qué potencia la capacidad simbólica del hombre para dar lugar a la fiesta? Consideramos que esto es posible mediante la descolocación vivencial, como descentración existencial del ser social normalizado y normativizado mediante los procesos de simbolización que trazan los caminos hacia la experiencia de lo sagrado, lo que genera otra sensibilidad de lo social y permite que la sociedad pueda mirarse en el devenir y cuestionar sus rumbos.

Esta descolocación de la vivencia cotidiana hacia la experiencia de lo sagrado se encuentra, en la mayoría de los casos, anclada a una tradición. Entenderemos por *tradición* un acervo de saberes y prácticas simbólicas comunes entre un grupo social, comunidad o sociedad, del que emanan las orientaciones cruciales para dar forma al *oficio de ser hombre y ser mujer*. Pero este acervo no se mantiene inmutable. La tradición no se mantiene tradición conservándose inmune al paso del tiempo, al contrario, una tradición, como transmisión-traducción, requiere del cambio constante pues, al dinamizar la actividad simbólica, no puede mantenerse inmune a la acción creativa e incluso destructiva que emana de la potencia simbólica configurada y configuradora de las prácticas del hombre.

Toda tradición es una recreación, en su propia estructura interna es necesaria la actualización constante de los saberes que provee a los individuos en contextos prácticos, con base en la relación que el hombre establece con su entorno social y natural. De esta forma, el falso dilema en torno a las tradiciones como estructuras o como contexto histórico puede ser rebasado y podemos pensarlas como procesos comunicativos que, por medio de las transmisiones, permiten al hombre “empalabrar”² su mundo (Duch 2002). Aunado a ello, el objetivo de toda tradición ya no será solamente la incorporación de un sistema de valores y normas de comportamiento que propicia el proceso de socialización por el cual una persona se acredita como miembro de una comunidad, sino la formulación de una visión de mundo y el despliegue creativo del habitar colectivo.

¿Por qué aludir a saberes y prácticas simbólicas? Entendemos por *símbolo* el conjunto de mediaciones ontológicas, epistémicas y sociales que los hombres de todos los tiempos han construido para vincularse y conocer la realidad, a sí mismos y a los otros. Todo símbolo es

2 *Empalabrar* es un neologismo introducido por Lluís Duch (2002) 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.

posible porque el hombre es un *capax symbolorum*, es decir, posee una aptitud simbólica que le orienta en la construcción de mediaciones significativas con la realidad. Una realidad que no se le presenta de forma directa, sino a través de representaciones.³

En este mismo tenor, el filósofo neokantiano Ernst Cassirer (1944) nos dirá que la diferencia entre el hombre y 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” (Cassirer 1944:47-48). Se trata del tránsito de la instintividad animal, condición biológica de la insuficiencia humana, a la cultura, sin que se esté declarando una negación de la primera, sino un potencial de diferenciación que apunta a la compleja articulación entre naturaleza y cultura en el ser humano (Levi-Strauss 1981).

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 presenta como la búsqueda del sentido (Lanceros 2006). Una de las formas de esta reconciliación apunta al reconocimiento de la otredad y la pertenencia a la comunidad. “*Symbolon* 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*” (Duch 2004:26-27). Por lo tanto, la mediación simbólica está referida a las posibilidades y a los límites de una cultura que se caracteriza por el flujo 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” (Duch 2004:25).

3 Parfraseando los postulados ontológicos del filósofo alemán Immanuel Kant, en *Crítica de la razón pura* (1787), 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).

Finalmente, la relación entre símbolo y tradición orienta el trabajo del símbolo que realiza el hombre en sus acciones. 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.

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 frecuencia 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) (Duch 2004:30).

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. Esta es la forma del uso de los símbolos que caracteriza a los procesos de degradación simbólica, pero hay que indagar, en todo momento, desde dónde se están propiciando: si es dentro de la propia comunidad o si surgen externamente y son impuestos a las comunidades. Ante esto, es pertinente afirmar que a toda forma de imposición se puede generar una reacción de asimilación o de resistencia en función del trabajo del símbolo dentro de las tradiciones de la comunidad. La diferencia radica en los símbolos que se reactivan, en los usos que se le dan y en las consecuencias que surgen. Este movimiento es el que nos interesa estudiar en tres comunidades que participan en la Guelaguetza 2014 en la ciudad de Oaxaca.

El análisis que sigue busca indagar tres momentos específicos de este circuito analítico y comprensivo: *el proceso de adaptación, recreación, recuperación y/o invención de las fiestas y tradiciones* en la comunidad cuyo fin es participar en la Guelaguetza; *la degradación simbólica* como característica principal de las representaciones en la Guelaguetza, resultado de la descontextualización de las prácticas y sus significados que son adaptadas para el espectáculo turístico; y las consecuencias de participar en la fiesta de la ciudad: *la reapropiación de las*

fiestas y las tradiciones, que suscita el reanudamiento de las cadenas significantes de los símbolos que articulan las fiestas y tradiciones en las comunidades que participan. Pero antes de ahondar en ello, es necesario hacer un esbozo de la organización de la fiesta de la Guelaguetza como complejo festivo que configura un espacio de interacción social.

Organización, actores y formas de participación en la Guelaguetza.

La Guelaguetza es una tradición inventada (Hobsbawm y Ranger 2012), que surge en 1932 para celebrar el IV Centenario de la obtención del estatuto de ciudad para Oaxaca y al calor del descubrimiento de la Tumba 7 de Monte Albán. Para ello, se formó un comité organizador dirigido por los funcionarios del municipio del Centro, al que pertenecía la ciudad, y miembros de la “sociedad oaxaqueña”, la clase alta y media alta que la historiadora norteamericana Francie R. Chassen-López (2010) llama *vallistocracia*.

Los intereses de esta celebración superaban los motivos de festejo y se volcaban sobre la necesidad de levantar la economía de la ciudad que se había desplomado un año antes tras una serie de sismos que destrozaron parte de su estructura urbana y fracturaron las relaciones interregionales entre los mercados de las regiones, Puebla y Veracruz. Para ello, se ideó una serie de actividades deportivas, culturales, sociales y artísticas. Pero sin duda, el “Homenaje Racial” fue el evento que acaparó todas las miradas en 1932, realizado el 25 de abril en la Rotonda de las Azucenas, un escenario perteneciente al teatro del pueblo de la época en el Cerro del Fortín. Los organizadores invitaron a la ciudad a una “delegación racial” representante de cada región para que participara en el evento con su vestimenta, música y danza autóctonas.

El “Homenaje Racial” no se volvió a realizar, pero en su lugar se impulsó una tradición de la época virreinal conocida como “Lunes del Cerro”, la cual consistía en ir al Cerro del Fortín a realizar un paseo y degustar de la comida regional después de haber participado en la celebración a la Virgen del Carmen, el 16 de julio de cada año. Fue hasta 1959 que tales celebraciones conformarían el complejo festivo denominado Guelaguetza. A partir de ese año, los organizadores, liderados por el gobierno del municipio del Centro, se preocuparían por invitar a las comunidades a la fiesta, dado que entre 1932 y 1959 la participación estuvo a cargo de grupos folclóricos y escuelas de la Ciudad de Oaxaca.

En 1980 tuvo lugar un cambio fundamental en la Guelaguetza: la organización de la fiesta pasa del municipio del Centro a la Secretaría de Turismo del estado. Con ello comienza la consolidación de la fiesta de la ciudad como espectáculo folclórico para el turismo. En este

nuevo contexto, fue necesario crear un organismo que se encargara de cuidar las formas de la representación del folclor de las comunidades: el Comité de Autenticidad. A su vez, las posibilidades de participación dejan de estar mediadas por la invitación del municipio: ahora las comunidades interesadas en participar tendrían que realizar una solicitud a la Secretaría de Turismo para que el Comité de Autenticidad las visitara, evaluara y diera un fallo a favor o en contra de su solicitud.

Ese es el contexto organizativo y participativo de la Guelaguetza en la actualidad. En las comunidades se forman las delegaciones que las representarán en la fiesta y realizan su solicitud vía la autoridad municipal en una fecha determinada: el día inmediatamente después a la octava de la Guelaguetza, y hasta el 31 de diciembre de ese año. La actual Secretaría de Turismo y Desarrollo Económico (STyDE) da lugar a todas las solicitudes, las envía al Comité y éste se organiza para visitar a las delegaciones entre los meses de febrero a junio.

La primera semana de julio, idealmente, se publican las listas de aceptados para participar en la Guelaguetza. Pero esta lista final no es resultado cabal del trabajo realizado por el Comité de Autenticidad, cuyos miembros evalúan el conocimiento de la delegación sobre su tradición o festividad a través de dos elementos: la presentación del cuadro que proponen para la Guelaguetza —que se ajuste a los tiempos del espectáculo y se conforme como un extracto de la “esencia” de la festividad o tradición representada (mayordomía, boda, vela, bautizo, Semana Santa, carnaval, rendida de culto o la sola danza); y una investigación monográfica que sustente dicho cuadro.

El Comité propone una lista que es revisada por un “Comité ampliado” y por los funcionarios de la STyDE. Este es el peldaño estructural donde se realizan los “acuerdos políticos”, en el que los presidentes municipales negocian la participación de la delegación de su municipio cuando ésta no fue evaluada favorablemente. Así surge una distinción de posibilidad fundamental: los municipios organizados bajo el sistema de partidos políticos tienen más posibilidades de negociar, vía los acuerdos políticos con los funcionarios de la ciudad, en detrimento de los representantes de las comunidades organizadas por usos y costumbres internos (lo cual no significa que esto sea imposible). Lo cierto es que es más común que un municipio de sistema de partidos incurra en este tipo de prácticas que un municipio usocostumbrista, por lo que las posibilidades de éste último se ciñen a la organización de la propia comunidad para apoyar el trabajo de su delegación.

Las delegaciones aceptadas no reciben pago alguno por su participación. La STyDE cubre los gastos de alimentación, transporte y hospedaje en la ciudad para las delegaciones que vienen de otras regiones, mientras que para las locales sólo les ofrece el transporte y en algunas ocasiones les da alimentos. Las delegaciones llegan a la ciudad desde el viernes

previo al primer lunes de la Guelaguetza, lo mismo para las delegaciones que participarán en la octava. El sábado asisten a la “Comida de la Hermandad” con las demás delegaciones que se presentarán el mismo día y con el Gobernador del Estado. Terminando se preparan para el “Desfile de delegaciones” que recorre las principales calles del centro de la Ciudad.

Tanto el sábado como el domingo, las delegaciones asisten al ensayo general en el Auditorio Guelaguetza (construido en 1974, con capacidad para 11 mil personas): el sábado para las delegaciones que traen su propia banda de música y el domingo para las delegaciones que recurren a la interpretación musical de la Banda de Música de la Policía del Estado. Se retiran a sus comunidades el martes posterior al lunes de su presentación.

Ante este escenario de participación reglamentado, un par de preguntas nos saltan irremediablemente ¿Por qué quieren participar las comunidades en la Guelaguetza? ¿Qué motiva a los pobladores para organizar y formar parte de una delegación para participar en la Guelaguetza? Cada pregunta apunta a un actor diferente, con alcances de acción diferentes, pero vinculado: los danzantes y el director de la delegación y la comunidad que representan, mediado por las autoridades municipales. Los músicos no forman parte de las delegaciones, dado que las bandas de música cobran a la delegación por su acompañamiento en los ensayos, en la evaluación y en todas las actividades de Guelaguetza.⁴ Durante el trabajo de campo logramos la saturación teórica en las entrevistas semi-estructuradas en torno a dos motivos que orientan la acción de los participantes en la Guelaguetza. 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.

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 en la Guelaguetza hay una *disputa por el prestigio* que da la presencia en la fiesta, “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 la 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

4 Los cobros oscilan de los \$6,000 hasta los \$50,000 pesos.

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 este 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.⁵ Un elemento de distinción hace muy evidente la diferencia de actores: el conocimiento práctico que tienen sobre su danza. Esto lo incentiva la monografía que tienen que entregar al Comité de Autenticidad para la evaluación: quienes sienten la responsabilidad de representar a su comunidad, participan activamente en la indagatoria de información por todo el pueblo: van a las casas a preguntar a los ancianos, piden fotos prestadas, realizan bocetos de los trajes, investigan la historia de su música, entre otras cosas. Al contrario, quienes sólo quieren poseer el prestigio que da la presencia en la fiesta, preparan los conocimientos mínimos en caso de ser entrevistados por los medios que hacen la cobertura.

En este contexto se establece la relación entre actores: entre los miembros de una delegación y la comunidad. En el caso de las comunidades de sistema de partidos, el interés del presidente municipal es crucial para lograr la participación en la Guelaguetza. Hay presidentes que no se interesan y que no dan apoyo a las delegaciones, salvo como conductos para la solicitud. Hay otros presidentes que apoyan con las regalías, con algún elemento del vestuario e incluso con la banda de música, gastos que cubrirían los integrantes de la delegación de no ser apoyados.

Otra cosa sucede con las comunidades de usos y costumbres, ya que en las asambleas se resuelve si la comunidad tiene el interés y los medios económicos para apoyar a su delegación, así que por más que haya sido invitada por los organizadores, si la comunidad decide que no van por falta de recursos o por incurrir en faltas a sus cargos y actividades con la comunidad, la delegación no participa. Por ende, el involucramiento de la comunidad y las autoridades con la delegación es más cercano.

Pese a las diferencias en la cantidad de pobladores, tanto las comunidades con mayor población como las que presentan una cantidad menor se interesan por participar en la Guelaguetza y se mantienen atentas del papel de su delegación. Esto es así porque consideran

5 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, las presentaciones y el comportamiento de los participantes en la Guelaguetza. De incurrir en faltas, a la delegación se le sanciona negando su presencia la próxima edición si meten solicitud. El año de la investigación, quienes cometieron la falta que ejemplificamos, fueron los integrantes de la Delegación de Comitancillo, al acceder a incluir en su grupo a 4 integrantes de Unión Hidalgo.

que la Guelaguetza es un foro de alcances internacionales para promover el turismo en las comunidades que participan o simplemente para dar a conocer sus tradiciones. En este caso, falta investigación dura al respecto, pues son muy inciertos los datos que aseguren que hay un repunte turístico en las comunidades que participan en la Guelaguetza. Quizá a largo plazo podría darse, pero en el corto plazo el beneficio para las comunidades es de otro tipo: la renovación de sus tradiciones y fiestas, así como de los elementos centrales que se manifiestan en ellas: danza, música y vestimenta, pese al proceso de degradación simbólica por el que transitan al ser parte de un espectáculo folclórico turístico.

Procesos de adaptación y preparación para participar en Guelaguetza: recreación, recuperación e invención de las tradiciones y su ritualidad festiva

Si la fiesta es un proceso de simbolización, es decir, la fiesta propicia, activa, dinamiza un proceso de simbolización, podemos decir que la singularidad del proceso de simbolización en torno a la Guelaguetza es la mediación de un proceso de degradación simbólica, resultado de los vínculos entre 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 son 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 ellos mismos, pues tanto la invención de la tradición como los procesos de degradación simbólica generan contextos de interacción que incentivan la creatividad humana, a la vez que pueden ser objeto de manipulación. Ahora expondremos tres ejemplos que ilustran tres caminos diferentes que orientan el proceso de simbolización que propicia la participación en Guelaguetza.

La recreación de las danzas de conquista a través de la cosmovisión zapoteca: la *Danza de la Pluma* de San Jerónimo Tlacoahuaya

Numerosos trabajos de investigación han dedicado su esfuerzo a estudiar las danzas de conquista y han formulado un consenso más o menos estable que propone entenderlas como un complejo dancístico cuyo núcleo dramático gira en torno a una confrontación de carácter étnico y religioso de las contrapartes, en el contexto de la representación de un conflicto épico-militar (Jáuregui y Bonfiglioli 1996). La confrontación se realiza, en la mayoría de los

casos, entre los conquistadores españoles y los nativos, resultando diversas versiones del conflicto y su resolución. Siguiendo la clasificación que propone el cubano Demetrio Brisset (1991), ubicamos la *Danza de la Pluma* como una expresión dancística perteneciente al ciclo azteca de las danzas de conquista, donde se representa la disputa entre Moctezuma y Cortés en México, Jalisco, Puebla y Oaxaca, principalmente, así como en Panamá, llamada *Los Montezumas*, y Guatemala, *El Baile de Cortés*.

En Oaxaca, el texto más antiguo que se tiene de la *Danza de la Pluma* pertenece a la cultura mixteca de Cuilapan de Guerrero, el *Códice Gracida-Dominicano*, el cual responde a la estructura general que analizan los estudiosos del tema. Sin embargo, durante el trabajo de campo nos dimos cuenta de que esta explicación no alcanza para explicar la forma en que comprenden su danza las comunidades zapotecas.

Tal fue el caso de San Jerónimo Tlacoahuaya, población de origen zapoteco perteneciente al Valle de Tlacolula, donde tuvo lugar un proceso de resignificación de la danza a partir de la cosmovisión de su etnia. En la investigación que realizó Jorge Hernández-Díaz (2012) sobre la *Danza de la Pluma* en Teotitlán del Valle, además de referirse a su origen colonial, que la vincula con las danzas de conquista, menciona otra hipótesis de la siguiente manera: “Con ella rendían culto al movimiento de los astros: los movimientos del danzante principal, Moctezuma, es el movimiento del sol en sus distintas fases y al conjugarse con los pasos de los demás danzantes representa el movimiento de los planetas alrededor del sol y de sus propias órbitas” (Hernández-Díaz 2012:25). Este mismo referente lo encontramos durante el trabajo de campo con los danzantes de San Jerónimo Tlacoahuaya, quienes nos explicaron que las formas de la coreografía que presentan, más que líneas o cruces, se trata de solsticios, equinoccios y eclipses. Así mismo, bailan hacia los cuatro puntos cardinales.

El Grupo Huehuecoyotl Danza de la Pluma de San Jerónimo Tlacoahuaya surge como un grupo de promesa en 2010. La mayoría de sus integrantes ya habían participado en un grupo de promesa en 1999, con el objetivo de prepararse un año para presentarse durante la fiesta titular del pueblo, el 30 de septiembre, en honor a San Jerónimo Doctor. Por otro lado, algunos de los integrantes del grupo tenían familiares que habían formado parte del grupo de danza que participó en la Guelaguetza de 1983. Impulsados por ese motivo familiar y por generar un espacio de representatividad en la Guelaguetza que despuntara el interés por la danza en su comunidad, se organizaron para solicitar su inclusión en la Guelaguetza 2011. El magnífico resultado que consiguieron en esa ocasión, 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 “co-



Figura 1. Guelagueta 2014, Oaxaca, 2014, María de la Luz Maldonado.

yotes viejos” sobre la danza en su comunidad, su significado, la relación con la música y la vestimenta.

Los integrantes del grupo Huehuecoyotl propiciaron un proceso de simbolización que comenzó por la indagación profunda del motivo por el que la *Danza de la Pluma* se baila durante las fiestas patronales, antes de los motivos personales y religiosos, cuestión que cobró mayor sentido cuando se articuló con los saberes generales sobre la danza.

Antiguamente sabemos que los indígenas hacían sus danzas a sus deidades. Debido a la mano de los conquistadores fueron desapareciendo o se les fue dando otra representación. Los centros ceremoniales también fueron sustituyéndose por templos. 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 la 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 (Pablo Sernas, danzante de la Pluma de San Jerónimo Tlacoahuaya).

El grupo Huehuecoyotl forma parte del trabajo de rescate de la tradición dancística en su comunidad, que experimenta y reconoce 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, pues ellos mismos se han instruido en la creación de sus tocados, convirtiéndose en artesanos penacheros.

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, y si vemos los demás elementos son ocho: los ocho planetas que giran alrededor del sol, que tienen sus movimiento helicoidales y elípticos, alrededor del personaje principal. Cuando decimos movimiento es a ese movimiento, no sólo al de bailar. (Pablo Sernas, danzante de la Pluma de San Jerónimo Tlacoahuaya).

Otro elemento que destaca es el paso inicial de “espacio”, con el que inician la danza. En él realizan un paso llamado “rayo”, emulando el símbolo principal del Dios Cosijo, el dios de la lluvia, el rayo y la fertilidad de los zapotecos. 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 danzar, 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. (Pablo Sernas, danzante de la Pluma de San Jerónimo Tlacoahuaya).

Aunado a la danza, los “coyotes viejos” forman parte del proyecto de rescate de la música de su comunidad, al vincularse con la banda “Amigos de la Música”, heredera de la tradi-

ción musical que iniciara el maestro Romualdo Blas, quien compuso la partitura musical que acompaña la *Danza de la Pluma* de la comunidad, entre 1915 y 1936, al formar parte de un grupo de promesa en esas fechas.

De esta manera, pudimos observar un ejemplo del proceso de simbolización que tomó como pretexto la participación en la Guelaguetza, y la vinculó con la participación en las festividades titulares religiosas del pueblo, para rescatar la danza de su comunidad a través de la recreación de los elementos de la cosmovisión zapoteca que le dan sentido a su práctica dancística y se articulan, sincréticamente, con la religiosidad católica.

Recuperación de las tradiciones: la chilena y el traje solteco en San Miguel Villa Sola de Vega

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, mixtecos y afrodescendientes, así como mestizos. A su vez, tras el repunte de la actividad minera, llegaron migrantes de origen francés, estadounidense y portugués.

La cabecera municipal del distrito participó en el “Homenaje Racial” de 1932, representando a la región de la Costa, representatividad que continuaría en los Lunes del Cerro hasta 1957, cuando por fin llega Santiago Pinotepa Nacional a la ciudad de Oaxaca. Tal representatividad fue posible por dos motivos: porque la carretera que comunicaba la costa con la ciudad llegaba hasta Sola de Vega; y por el vínculo de poder que mantenía la *vallistocracia* de la ciudad con los hacendados y caciques de la Sierra Sur. 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. 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, cercanos a las autoridades de la Villa. Esta indumentaria se mantuvo hasta 1995.

A partir de entonces, la historia y la costumbre de la participación de la delegación en la fiesta de la ciudad llevó al pueblo, sus autoridades y los integrantes de la delegación, a descuidar su presencia y su organización, descuido que fue observado por el Comité de Autenticidad y la STyDE. A causa de ello, en 2003, la Villa había perdido su lugar en la Guelaguetza. Fue entonces que el maestro José Porfirio Ramírez decidió tomar la responsabilidad

de levantar la delegación de su pueblo y recuperar su lugar en la fiesta de la capital, 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 dicha delegación histórica. Fue así como este maestro solteco y gestor cultural creó el Proyecto de rescate del traje regional solteco.

Coordinado con las autoridades municipales y el director de la Casa de Cultura, José Porfirio Ramírez 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 señora Elia Quiroz Moreno, hija de la señora 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 las señoras, resultando doce modelos de enaguas y tres tipos de trajes: traje regional campesino, traje regional de media gala y traje regional 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.⁶ Si bien la blusa solteca se distingue de las blusas de Pinotepa o Yaitepec, es cierto que guarda mucha cercanía con ellas, como parte de su herencia chatina. Sobre la blusa, la mujer solteca cubre sus pechos con una mascada.⁷

La falda es de gran belleza: consta de dos olanes al aire confeccionados en tablones de brocado bordado, en ocho metros de tela.⁸ Los colores pastel son usados por las mujeres adultas, mientras que las jóvenes usan colores fuertes. La enagua lleva un peto a la altura de la cadera, tres vueltas de tira bordada o blonda, sin encaje. Este modelo, exclusivo de Sola de Vega, recuerda las faldas de las hacendadas, de las esposas de los franceses que llegaron a la villa. No es la típica falda de un sólo nivel o pliegue que estamos acostumbrados 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 pecu-

6 Con un costo de \$1,000 pesos.

7 Que implica un gasto de \$300 pesos.

8 El costo de la falda es de alrededor de \$2,500 pesos.



Figura 2. Guelaguetza 2015, Oaxaca, 2015, cortesía de Lalo Guendulain.

liar 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.⁹ A partir del proyecto de rescate, la falda se volvió a confeccionar en la villa, por su parte, 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.

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, gamuza o charol.¹⁰ Las mujeres portan una corona con resplandor, elemento de importancia y prestigio en los fandangos. Por su parte, los hombres usan la camisa solteca de pechera con alforzas¹¹ y nudos en los costados, propia de la villa. Un pantalón comercial, una mascada de seda 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.

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. 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

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. 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

9 Con un costo de \$900 pesos.

10 Un gasto de alrededor de \$700 pesos. En total por todo su atuendo, las mujeres invierten más de \$10,000 pesos, en tanto que los hombres alrededor de \$3,000. 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 de 2015.

11 Llamam alforzas a unas marcas que los hacendados impusieron a sus trabajadores para reconocerlos.

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” (García Arreola s.f:4). 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, desde tiempo atrás, se tocaban sones que son característicos de la tradición musical zapoteca, como es *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 eran Martínez Gaspar, conoció a varios chilenos que formaban parte de la 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 que 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 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*.¹² No obstante, el son-chilena *Toro Rabón* es 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 sones 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 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,

12 De la autoría de don Mateo Arreola Calvo, en 1920.

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.¹³

Todos estos elementos fueron recuperados para mantener la participación del municipio en los Lunes del Cerro. Pero el trabajo sigue e incentivó una indagación profunda en las comunidades cercanas a la cabecera distrital. El cuadro de gran calidad dancística y musical que actualmente presenta la delegación de Sola de Vega es resultado del interés de un hombre que contagió a todo un municipio, que les hizo recordar la importancia de la presencia de la comunidad en la fiesta, como una tradición iniciada con el surgimiento de la Guelaguetza, mediante la recuperación de los elementos centrales de la ritualidad festiva de una comunidad pluriétnica y mestiza.

La invención de la ritualidad festiva en la Guelaguetza: *Flor de Piña en San Juan Bautista Tuxtepec*

El caso de San Juan Bautista Tuxtepec nos ilustra el impacto de las tradiciones inventadas sobre las tradiciones, en el “límite” regional en Oaxaca. Por su ubicación territorial, la región del Papaloapan tiene una mayor cercanía con Veracruz y su cultura. Pero más que la cultura de Veracruz, el Papaloapan forma parte de la región del Sotavento. 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 al Sotavento con una región de Veracruz, pero culturalmente, dicha región abarca desde la Sierra Madre Oriental hasta la Sierra Juárez, lo que incluye la región media de Veracruz, el noroeste de Oaxaca y el oeste de Tabasco, y está bañada por las aguas de tres ríos: el Papaloapan, el Coatzacoalcos y el Grijalva.

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, traía sus costumbres

13 Las fiestas titulares de la Villa son la de San Miguel Arcángel, en septiembre, y la del Señor de los Milagros, en mayo.

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,¹⁴ 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)¹⁵ 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. Rocío Ramírez (2013), en su artículo *El son jarocho. Una tradición que se niega a morir*, señala que el fandango es una fiesta popular, que a diferencia de otras, se da con música, zapateado y tarima, como explica la antropóloga Amparo Sevilla: “Es una trilogía muy importante en la que se interpretan sones conocidos, pero también hay mucha versificación improvisada (repentista)”. 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 vez que hay sones exclusivos para mujeres.¹⁶ La ejecución, musical y dancística, puede durar hasta 30 minutos.

En cuanto a la vestimenta, 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

14 *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, tomó otro sentido: el de personas alegres, trabajadores y festivas, 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 impulsar las embarcaciones sobre las que bajaban los comerciantes por el río Papaloapan para vender sus productos en el mercado de San Juan Bautista.

15 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.

16 Un ejemplo de este tipo es el son “Siquisiri” o baile de montón que bailan las mujeres en Loma Bonita para abrir los fandangos.

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.

Con estas expresiones culturales de la ritualidad festiva de la región participó San Juan Bautista Tuxtepec en el “Homenaje Racial”. Pero dicha participación fue muy criticada por los habitantes de la ciudad y organizadores de la fiesta, quienes se preguntaban por qué había “jarochos” en la fiesta de los oaxaqueños, evidenciando los límites ideológicos de la identidad regional oaxaqueña de la época, que asimilaba al otro más que reconocer la alteridad. A raíz de ello, en 1957, las autoridades de Tuxtepec, el municipio más urbanizado de la Cuenca de Papaloapan, por mandato del gobernador Alfonso Pérez Gasga, crearon la danza *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.

Pronto, *Flor de Piña* se volvió uno de los referentes más poderosos de la Guelagueta. ¿En qué radica su éxito? Consideramos que esto se debe a que 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 del distrito 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 de una identidad que también afecta a los pobladores de San Juan Bautista, aunque reproducen la misma lógica de invención y exclusión. En 1976 fue diseñado un huipil para San Juan Bautista Tuxtepec por Felipe Matías Velasco, 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.

Actualmente, al grupo que pertenece a la Casa de Cultura Víctor Bravo Ahuja se han integrado muchachas de otras comunidades de la región, por ejemplo de Loma Bonita. En la



Figura 3. Guelaguetza 2015, Oaxaca, 2015, cortesía de Lalo Guendulain.

misma línea, algunas de las integrantes, si bien habitan en la ciudad de Tuxtepec, 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.

San Juan Bautista Tuxtepec, con *Flor de Piña*, ha centralizado, regionalizado, la representación de Tuxtepec o Papaloapan en la Guelaguetza, a tal grado que durante la fiesta no es necesario hacer la distinción entre el municipio y la región: se presentan como lo mismo. 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 los Lunes del Cerro.

No obstante, la riqueza de los elementos que combina la ha colocado como una de las danzas más atractivas en la fiesta, 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 intereses que genera en las tradiciones locales la invención de tradiciones como la Guelaguetza.

Conclusiones

Cuando analizamos las formas de participación, organización y los procesos de adaptación que implica asistir a la Guelaguetza para las comunidades, se nos amplía el panorama de la fiesta en la ciudad, más allá de los fines políticos y económicos que la insertan en el mercado del folclor turístico. Sin lugar a dudas, el proceso de simbolización que se introduce en las comunidades con motivo de su participación en la Guelaguetza es ambiguo, en buena medida depende del buen o mal uso de los símbolos en las comunidades, como ejercicios de recreación de sus tradiciones pero también como formas de imposición de las identidades que buscan definir, más que reconocer, dentro de un complejo festivo que genera un contexto de interacción social jerarquizado en función de posicionamientos estructurales.



Figura 4. Guelaguetza 2015, Oaxaca, 2015, cortesía de Lalo Guendulain.

Sin lugar a dudas, se abrió la participación de las comunidades cuando la Guelaguetza se dividió en edición matutina y vespertina, a la vez que generó un escenario de disputa por la representatividad de las comunidades y de las regiones. No obstante, los mecanismos de participación han bloqueado las posibilidades de muchas comunidades que no se ciñen a los lineamientos del espectáculo, respetando ante todo las prácticas de su ritualidad festiva tal como lo hacen en su comunidad. Esto no quiere decir que los tres casos que analizamos sean irrespetuosos con la tradición y su comunidad, al contrario, su participación en la Guelaguetza les generó otro canal de vínculo con su comunidad y otro motivo para la recreación de sus tradiciones. La diferencia radica en que estas tres comunidades, quizá en mayor medida la delegación de Tuxtepec, lograron comprender el contexto al que apuntaba su representación, de tal forma que se adaptaron a los lineamientos que exige la fiesta. Lineamientos que oscilan entre el espectáculo y la procuración de las tradiciones.

Más que dar conclusiones tajantes, que clausuren las líneas de investigación venideras, sigue habiendo muchas interrogantes en torno a la Guelaguetza, principalmente sobre el impacto real en las comunidades, más allá del rescate, recuperación e invención de las tradiciones. La propia Guelaguetza ha generado un circuito dancístico en torno a las fiestas patronales de las comunidades que participan, pues en este espacio de interacción se perpetúan vínculos sociales a través de invitaciones a participar con sus danzas en las comunidades de otros participantes. Por supuesto que se trata de un espacio de suma valía, principalmente para la práctica y el intercambio de la danza, música y tradiciones, así como para incentivar las relaciones intrarregionales.

Pero la Guelaguetza sigue centralizando y capitalizando el potencial económico de la fiesta en la ciudad de Oaxaca. Se requiere de una organización que busque generar un impacto mayor, diversificado, de los grandes beneficios de esta fiesta para las comunidades que participan, dentro de un estado que se caracteriza por altos índices de pobreza, desigualdad, analfabetismo, pero que, pese a ese escenario que nos parecería agónico, nunca dejan de za-

patear al ritmo de un son o una chilena, y con gran alegría a la vida revolotean los pañuelos al bailar y sostienen sus enaguas, como sosteniéndose a la propia vida.

Bibliografía

Brisset, Demetrio

1991 Una familia mexicana de danzas de la conquista. *Gazeta de Antropología* (8). Documento electrónico, http://www.ugr.es/~pwlac/Go8_o3DemetrioE_Brisset_Martin.html.

Cassirer, Ernst

1944 *Antropología Filosófica*. FCE, México.

Chassen-López, Francie

2010 *Oaxaca, entre el liberalismo y la revolución. La perspectiva del sur (1867-1991)*. UAMI-UABJO, México.

Duch, Lluís

2002 *Antropología de la vida cotidiana*. Trotta, Madrid.

2004 *Las estaciones del laberinto*. Herder, Barcelona.

2012 *Religión y comunicación*. Fragmenta, Madrid.

Durkheim, Emile

2000 *Las formas elementales de la vida religiosa*. Colofón, México.

García Arreola, Román

s.f. *La música y el baile de "La Chilena" en la Costa Oaxaqueña*, reproducción en copias proporcionada por José Porfirio Ramírez.

Hernández-Díaz, Jorge

2012 *La Danza de la Pluma en Teotitlán del Valle. Expresión de identidad de una comunidad zapoteca*. Conaculta, Secretaría de las Culturas y Artes, Gobierno de Oaxaca, México.

Hobsbawm, Eric y Terence Ranger

2012 *La invención de la tradición*. Crítica, Barcelona.

Jáuregui, Jesús y Carlo Bonfiglioli (editores)

1996 *Las danzas de conquista, I. México contemporáneo*. Conaculta-FCE, México.

Kant, Immanuel

2010 *Crítica de la razón pura*. Editorial Gredos, Madrid.

Lanceros, Patxie

2006 Sentido. En *Diccionario de Hermenéutica*, editado por Andrés Ortiz-Osés y Patxie Lanceros, pp. 745-750. Universidad de Deusto, Bilbao.

Levi-Strauss, Claude

1981 *Las estructuras fundamentales del parentesco*. Paidós Iberia, España.

Merleau-Ponty, Maurice

1975 *Fenomenología de la percepción*. Península, España.

Ramírez Bohórquez, Everardo

1990 *El Homenaje Racial en el IV centenario de Oaxaca*. H. Ayuntamiento de Oaxaca de Juárez-Casa de la Cultura Oaxaqueña, Oaxaca.

Ramírez, José Porfirio

2013 *Gestión e intervención cultural, artística, turística y económica para el desarrollo sustentable en Villa Sola de Vega, Oaxaca. 2011-2013*. Monografía en archivo, Comité de Autenticidad, Oaxaca.

Ramírez, Rocío

2013 El son jarocho. Una tradición que se niega a morir. En *Boletines INAH*. Documento electrónico, http://www.inah.gob.mx/images/boletines/reportajes/20131003_sonjarocho/sonjarocho.pdf