BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE ANTROPOLOGÍA SOCIAL

PATRIMONIALISMO E IDENTIDAD EN LOS FESTIVALES ATLIXCAYOTONTLI Y HUEY ATLIXCAYOTL. ANÁLISIS COMPARATIVO (2012-2013)

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

MAESTRA EN ANTROPOLOGÍA SOCIAL

PRESENTA
ANA LUZ MINERA CASTILLO

COMITÉ:
DRA. ISAURA CECILIA GARCÍA LÓPEZ

DR. ERNESTO LICONA VALENCIA

DRA. ROSALBA RODRÍGUEZ RAMÍREZ

PUEBLA, PUEBLA SEPTIEMBRE, 2014

Índice

Introducción 5

Capítulo 1: Patrimonio y patrimonialismo: una discusión crítica 12

I.I. ¿Qué es la patrimonialización de la cultura? 12

I.II. El discurso del patrimonio 16

I. II. I. El patrimonio en la historia 16

I. II. II. El patrimonio desde el ámbito jurídico 19

I. II. III. El patrimonio desde la antropología 27

I. II. IV. El patrimonio desde la gestión cultural 32

I. II. V. El patrimonio desde la promoción cultural 35

I. II. VI. El patrimonio cultural y la educación 37

I.III. ¿La cultura como cultura o la cultura como patrimonio? 39

I.III. I. La danza como ritual y la danza como patrimonio 42

I.III.II. El discurso del patrimonio en Atlixco 45

Capítulo II. Atlixco y el festival Atlixcayotl 50

II.I. La construcción de la identidad y del patrimonio en Atlixco. Dos perspectivas distintas 50

II.II. Atlixco, una semblanza histórica 56

II.III. Creación y desarrollo histórico de los festivales 60

II.IV. El uso del espacio en el cerro de San Miguel 79

Capítulo III. Estudio comparativo entre los festivales Atlixcayotontli y Huey Atlixcayotl 87

III.I. Los festivales como espacio estratégico y de expresión de la identidad social de Atlixco y de Puebla 88

III.II. Conflictos y relaciones de poder en el Atlixcayotl 96

III. III Comparaciones entre el Atlixcayotontli y el Huey Atlixcayotl 101

Ruta de los convites 102

Organización Huey Atlixcayotl 106

Organización Atlixcayotontli 110

Huey Atlixcayotl 2012 y 2013 118

El acceso 120

Algunos pormenores 121

Atlixcayotontli 2012 y 2013 124

Sobre el acceso y algunos otros detalles 126

III.IV. Patrimonialización en el Atlixcayotl. Un debate entre el patrimonio cultural y la cultura 127

Capítulo IV. Las danzas en el Atlixcayotl. Identidad y patrimonio cultural 133

IV.I. La danza desde la antropología 133

IV.II. Ejemplos analizados de algunas danzas en el Huey Atlixcayotl 2012 y 2013 141

Ritual: Boda axocopeña 141

Danza: Santiagos o Santiagueros 143

Baile: Jarabe mixteco 145

IV.III. Ejemplos analizados de algunas danzas en el Atlixcayotontli 2012 y 2013 147

Ritual: Fiesta del 3 de mayo, de Huaquechula 147

Danza: Huizos, del Cerro de San Miguel 153

Baile: Chinas atlixquenses y Charros de “a pie”, ciudad de Atlixco 156

IV. IV. Las danzas como expresión de la identidad social 157

Referencias consultadas 176

Sitios consultados en internet 181

Legislación. Conferencias y Convenciones Internacionales 185

Otras fuentes 187

Entrevistas realizadas 188

Ilustraciones 1. Municipio de Atlixco 2014. Imágenes: Atlixco.gob.mx..... 190

Ilustraciones 2. Chinas atlixquenses y charros de a pie, Atlixcayotontli 2012. Imágenes: Ana Luz Minera Castillo. 190

Ilustraciones 3. Inauguración Huey Atlixcayotl 2012. Imágenes: http://www.cincoradio.com.mx/..... 191

Ilustraciones 4. Danza de Tecuanes del municipio de Acatlán de Osorio, Festival Huey Atlixcayotl 2012. Imágenes: http://www.contenido.com.mx y http://www.periodicoenfoque.com.mx/2013 191

Ilustraciones 5. Atlixcayotontli 2013. Imágenes: Ana Luz Minera Castillo 192

Ilustración 6. Banda Campesina de San Miguel Ayala, del municipio de Atlixco. Atlixcayotontli 2013. Imagen: Ana Luz Minera Castillo. 192

Ilustraciones 7. Carnaval de Huejotzingo. Huey Atlixcayotl 2013. Imágenes: Ana Luz Minera Castillo. 193

Ilustración 8. Cayuqui Estage Noel, fundador del Festival Atlixcayotl. Huey Atlixcayotl 2012. Imagen: http://heraldodepuebla.com.mx/ 194

Ilustración 9. Músicos de la danza Fandango Santalucero, de la 194

Ilustraciones 10. Jarabe mixteco. Huey Atlixcayotil 2013. Imágenes: Ana Luz Minera Castillo..... 195

Ilustración 11. Comida del cierre del festival Atlixcayotontli 2012. Mujeres danzantes de Yancuitlalpan, Tochimilco. Imagen: Ana Luz Minera Castillo..... 195

Introducción

La presente investigación está enfocada en realizar un análisis comparativo entre los festivales Atlixcayotontli (fiesta chica) y Huey Atlixcayotl (fiesta grande), que forman parte de la celebración o fiesta municipal conocida como el Atlixcayotl, la cual se efectúa a lo largo de los cuatro domingos del mes de septiembre y consiste en un encuentro de música y danza que se lleva a cabo desde 1965, aunque fue a partir de su segundo año de representación, 1966, cuando se integra a ambos festivales.

El propósito del Atlixcayotl es agradecer por las cosechas, además de festejar al santo patrono del municipio de Atlixco: San Miguel Arcángel. Atlixco se ubica en el centro-oeste del estado de Puebla y sus habitantes son principalmente mestizos, aunque también existe un porcentaje de población de origen náhuatl.

El sentido del primer festival se estudia como significante e integrador de la identidad social de los participantes y de la población representada en el evento, mientras que el segundo se analiza como parte de la acción patrimonialista promovida por las autoridades estatales. Para ello se abordan los conceptos de patrimonialización, identidad y danza con el fin de develar los sentidos atribuidos a éstos por actores disímbolos e intentar comprender el papel de la danza patrimonializada y el de la danza como identidad, es decir, como una serie de recursos culturales y conocimientos que forman parte de la memoria individual, histórica y colectiva de un determinado grupo social, que lo distinguen, le brindan sentido de pertenencia, contribuyen a su cohesión social y fungen como reproductores de cultura.

Cabe señalar que la identidad social, objeto de estudio de esta investigación, se manifiesta en ambos festivales, aunque de manera diferenciada; mientras que en el Huey Atlixcayotl existe una identidad imaginada o impuesta, en relación con el patrimonio cultural, como parte de un proceso de construcción ejercido por quienes ostentan el poder, en el Atlixcayotontli se observan

identidades étnicas o sociales compartidas en mayor grado por la población participante, así como un uso social del patrimonio.

La identidad puede ser comprendida, entre otras acepciones, como un proceso constituido por prácticas con significado cultural, ideológico y social claramente delimitado (Aguado y Portal, 1991: 31), ya que constituye una dimensión más de la cultura por ser una construcción social cargada de sentidos colectivamente compartidos, y aunque se puede hablar de identidad en diferentes niveles dependiendo del contexto en que ésta se practique, también representa una categoría ideológica, por lo cual lo social y lo cultural igualmente se relacionan. Es así que en ambos festivales las danzas tradicionales contribuyen a crear y reproducir un orden significativo que otorga una identidad diferenciada como grupo, como etnia e incluso como Estado y nación, a quienes forman parte de él y a la población que participa como público espectador y se siente representada por medio de los danzantes. Sirve, además, como espacio para la recreación y para transformar en materiales diversas prácticas simbólicas. La realización de estos festivales fortalece la pertenencia sociocultural del grupo, pues al reconocerse en sus danzas, la memoria histórica y la identidad social se consolidan.

Autores como Héctor Díaz Polanco aseguran que todo grupo social constituido posee una identidad propia. Lo cierto es que “la identidad es un proceso de identificaciones históricamente apropiadas que le confieren sentido a un grupo social y le dan estructura significativa para asumirse como unidad” (Aguado y Portal, 1990, en Aguado y Portal, 1991:33, 1992: 56). Esto lo podemos observar en los contextos originales de las danzas, las cuales fueron y han sido construidas en determinados momentos históricos y dan cuenta de creencias e ideas que prueban un importante intercambio de valores humanos a lo largo del tiempo dentro de un área cultural específica. Por ello son referentes de determinadas formas de identificación, sentido de pertenencia y cohesión social para los grupos que las conocen y las comparten. Así, el espacio y el tiempo en el que han sido producidas como prácticas culturales las dotan de un significado, las ordena y las estructura en forma relativamente definida y concreta.

Cabe precisar que la categoría de identidad es estudiada a partir del marco teórico, pero se considera igualmente importante incluir distintas categorías de análisis vinculadas al concepto de patrimonio cultural, así como algunos de los principales estudios y aportes del mundo académico relacionados con las diferentes culturas dancísticas de los grupos étnicos de México. Se esbozan los ejes más sobresalientes de análisis relacionados con el patrimonio cultural: *a*) su papel en la historia; *b*) desde el ámbito jurídico; *c*) con base en el enfoque antropológico; *d*) concebido desde la gestión cultural, *e*) cuando es utilizado para la promoción cultural, y también *f*) sus diferentes usos en el ámbito de la educación.

Es necesario considerar que la disciplina antropológica al estudiar las formas de vida, las distintas prácticas sociales de los grupos humanos y analizar los discursos de la "alteridad" y de otras culturas generalmente distintas a la del investigador, debe tomar en cuenta la influencia de elementos como el capitalismo, la ciencia y la tecnología en la occidentalización o imitación y práctica de modelos culturales globalizados que influencian a la gran mayoría de las culturas, a pesar de lo apartadas que algunas puedan encontrase geográficamente. Estas características no escapan a la realidad de Atlixco, municipio donde convergen personas de todo tipo: indígenas, mestizos, turistas, todos los cuales inyectan a la región una gran variedad de elementos culturales. Esto, aunado a la cercanía geográfica con la ciudad de Puebla, concede al lugar una especie de mezcla entre ciudad y pueblo importante de analizar, pues de forma cotidiana conviven toda clase de servicios "modernos" y comerciales, tanto nacionales como internacionales, al mismo tiempo que sistemas y prácticas tradicionales, aunados a la diversidad de fenómenos que en este contexto puede suscitarse. Es decir, la realidad presenta características que guardan relación estrecha con el mundo interior y exterior al municipio.

Es este escenario diverso y contrastante el que da cabida a ambos festivales dancísticos. En él, las danzas intercambian, producen y reproducen formas simbólicas, pues mediante símbolos y creencias convencionales acerca de la vida, los seres humanos y la sociedad, enfrentan a los individuos con realidades

determinadas, lo mismo a los propios danzantes que al público espectador. El ritual, los gestos, los enunciados, la utilización de reglas, códigos y convenciones representan algo, transmiten una historia y forman parte del contexto y proceso sociohistórico específicos en los cuales se producen. Las danzas como prácticas rituales efectuadas por las comunidades, en determinados momentos o bajo criterios o intereses concretos, pueden ser consideradas y utilizadas incluso como una estrategia del poder, lo cual se manifiesta en la organización y la puesta en marcha del "festival grande" o Huey Atlixcayotl.

El poder simbólico es invisible, pero constituye un instrumento de conocimiento al representar construcciones de la realidad social. De esta manera, las danzas hacen posible un consenso sobre el sentido del mundo, promueven la integración grupal y contribuyen a la reproducción del orden social de una determinada colectividad. "Comprender el significado de las formas simbólicas permite comprender las relaciones de competencia, supervivencia y dominación que se dan de manera natural dentro de un entorno social estructuralmente formado" (Espinoza Morales, *op. cit*.: 8, cap. 1). El poder simbólico se define por la relación entre quienes lo ejercen y quienes lo sufren en la estructura de cada escenario o contexto, en el que se produce y se reproduce "la creencia", y se transfiguran las relaciones de poder con la finalidad de legitimarse.

Precisamente con esta intención, el 29 de julio de 1996, la celebración del Atlixcayotl fue declarada por el entonces gobernador del estado, Manuel Bartlett Díaz, "Patrimonio Cultural del Estado de Puebla" (Contreras Vargas, 2010: 20), pues esta "tradición inventada" hace 47 años por iniciativa del estadounidense Raymond Estage Noel (Cayuqui), se ha consolidado hasta convertirse en la celebración más importante y representativa del municipio de Atlixco.

En este contexto, la pregunta que guió a esta investigación fue:

¿De qué manera las danzas de la región presentadas en los festivales Atlixcayotontli y Huey Atlixcayotl sirven para representar las identidades sociales de los diferentes grupos étnicos participantes o bien en qué medida son utilizadas por las autoridades locales y estatales como parte de una política cultural patrimonialista en pos de intereses políticos y económicos?

El anterior cuestionamiento generó posteriormente la hipótesis de que: en el festival Huey Atlixcayotl, las danzas forman parte de un discurso patrimonialista promovido por las autoridades estatales, mientras que en el festival Atlixcayotontli, simbolizan un esfuerzo de la comunidad por hacerlas fungir como expresiones significantes de la identidad social de los participantes y de la población regional representada en este evento.

El objetivo general de este trabajo, por su parte, consistió en elaborar un estudio comparativo de los usos que se otorgan al patrimonio cultural, la organización y la realización de los festivales Atlixcayotontli *y* Huey Atlixcayotl, específicamente durante sus emisiones número 47 y 48, es decir, *2012-2013*, y el papel que las danzas desempeñan en la expresión de la identidad y la cohesión social de la población considerando la presencia de las políticas patrimonialistas estatales.

Por otra parte, los objetivos particulares fueron, en primer lugar, discutir la idea de la patrimonialización de las danzas y cómo esta política cultural impuesta construye una identidad local y estatal imaginada. Enseguida, contextualizar la historia y el desarrollo de los festivales, así como los motivos que propiciaron las condiciones para que el municipio de Atlixco fuera la sede de estos eventos; analizar comparativamente la organización, los espacios, las prácticas, los sentidos y los significados de ambos festivales y efectuar el registro etnográfico de algunas danzas representativas del municipio y del estado participantes en el Atlixcayotl, con el fin de contribuir a su conocimiento y difusión.

Por lo que se refiere al eje de identidad, se analizaron primordialmente las propuestas de Gilberto Giménez y de María Ana Portal; el primero asume que en la identidad hay reconocimiento, adscripción y distinguibilidad; da prioridad a los marcos simbólicos, al mundo subjetivo y significativo y con una visión más teórica y abstracta, la estudia, desde una perspectiva intersubjetiva, como un instrumento teórico utilizando los conceptos de interacción y comunicación. Su teoría propone que la identidad se basa en el reconocimiento, la distinguibilidad, la interacción y la comunicación (2004: 47). Para Giménez, las identidades no son nada si no existen en el marco de las interacciones sociales; por eso estudia la generación

social de significados, las prácticas, el ejercicio y el discurso en torno a ellos. Cree que la identidad permite entender procesos de reflexión, de adscripción, la construcción social de las diferencias y la atribución de valores y asigna un peso importante al papel desempeñado por las representaciones sociales, pues en éstas se encuentran los procesos de diferenciación y de reconocimiento y se basa el sentido de pertenencia. Giménez privilegia al colectivo y sostiene que la identidad es una dimensión selectiva que jerarquiza valores mediante acciones y decisiones, además de que integra y enlaza experiencias y creencias a partir de la continuidad, pues requiere de un escenario común que permita su preservación.

María Ana Portal, por su parte, afirma que la identidad es un proceso que incluye niveles como la identificación, el estigma, las evidencias, la memoria, la experiencia o la ideología, en el que siempre habrá relaciones de poder de acuerdo con la posición que cada sujeto ocupe en el espacio social. Pone especial énfasis en los aspectos ideológicos que son los que determinan de manera más contundente las fronteras entre los factores antes citados, los cuales configuran las características más sobresalientes que ella propone para la categoría de identidad.

El análisis comparativo que se pretendió realizar de los festivales Atlixcayotontli y Huey Atlixcayotl se basó en el estudio de sus diferencias e igualdades, lo cual se efectuó durante el periodo comprendido entre septiembre de 2012 y septiembre de 2013, lapso que abarcó la realización del festival número 47, así como la organización y ejecución del 48.

Bajo esta perspectiva, la metodología que se empleó durante el desarrollo del presente trabajo se basó en la generación de confianza en los actores sociales propiciando situaciones temáticas que ayudaron a despertar el debido *rapport* y, así, poder obtener información y datos etnográficos mediante la observación participante, la realización de entrevistas y el registro audiovisual.

Se recurrió a la palabra y a los testimonios como vehículo de experiencias personalizadas y se le otorgó la debida validez y autenticidad a la voz de los sujetos para posibilitar la reflexión y la estructuración de lo vivido por los

informantes, así como la resignificación en la distancia de las historias de vida, testimonios o anécdotas que compartieron para los fines de esta investigación.

Capítulo 1: Patrimonio y patrimonialismo: una discusión crítica

A lo largo de esta investigación se aborda el concepto de patrimonio, puesto que de los dos festivales estudiados en esta tesis, el Atlixcayotontli y el Huey Atlixcayotl, este último ha sido nombrado "Patrimonio Cultural del Estado de Puebla", razón por la que se analizarán los discursos hegemónicos en torno a este término, cuál es su definición oficial y cuáles los mecanismos que los gobiernos emplean para su implementación en las políticas culturales, a la vez que se considerará cuál es la idea que la población, en este caso, los habitantes de Atlixco y los danzantes que participan en el festival Atlixcayotl, particularmente en la parte concerniente al Atlixcayotontli, o fiesta chica, posee en relación con el concepto de patrimonio y qué significa para ella.

Por lo tanto, el contenido de este capítulo se concentrará en la discusión teórica en torno a este concepto, a manera de estado de la cuestión, y los distintos usos sociales que a éste pueden otorgarle los gobiernos o la sociedad civil. Asimismo, se analizará críticamente a los procesos de patrimonialización empleados por las autoridades oficiales con el objetivo de transformar aquello que posee valor simbólico en torno a una cultura a partir de políticas públicas, con la finalidad de lograr que se incorpore a la herencia cultural del estado o incluso de la nación, sin que realmente aporte nada para la propia comunidad generadora del conocimiento, de la práctica o de la tradición en cuestión.

I.I. ¿Qué es la patrimonialización de la cultura?

El término "patrimonio cultural" forma parte de una construcción social utilizada generalmente por las clases que detentan el poder; precisamente, al asociarlo con la cultura suele relacionársele con aquellos elementos únicos que heredamos a lo largo del tiempo y que hablan de nosotros y de nuestro entorno como sociedad; que congregan la historia, forman parte de una naturaleza compartida y, por ende, nos pertenecen a todos. Empero, esto no es posible en países como México, el

cual sobresale por su diversidad étnica, razón por la que hablar de un solo tipo de patrimonio capaz de aglutinar y de representar a toda la población no resulta plausible.

No obstante, a lo largo de la historia el Estado mexicano se ha empeñado en difundir la idea de que todos los ciudadano compartimos los mismos elementos identitarios y, por consiguiente, que un mismo y único patrimonio cultural nos representa. La labor de los distintos gobiernos ha sido fundamental en torno a la definición, conservación y difusión del concepto como un bien ligado al pasado, a aquello digno de resguardarse y de exhibirse como fiel representante de la memoria histórica del país.

Así, para ellos, la patrimonialización consiste en lograr que un bien natural o cultural sea declarado "patrimonio" a fin de desarrollar distintas estrategias de conservación, promoción y reactivación, entre las que sobresale el turismo, como bien lo señalan Villaseñor y Zolla:

> Los Estados-nación suelen promover como patrimonio a aquellas prácticas que tienen un potencial especial para proyectar al país en el extranjero (tal es el caso de las danzas del Totonacapan o la Celebración del Día de Muertos, las cuales aportan importantes beneficios para las economías regionales), mientras que muchas otras expresiones, quizás menos espectaculares y aparentemente humildes, son generalmente ignoradas" (2012: 83).

Lo mismo ocurre con las danzas tradicionales analizadas en esta investigación, las protagonistas de los festivales Atlixcayotontli y Huey Atlixcayotl, en el municipio de Atlixco, en el estado de Puebla, las cuales son utilizadas por las autoridades municipales y principalmente las estatales, para legitimar las ideologías dominantes al urbanizar prácticas propias de la ruralidad modificando sus sentidos y sus significados originales para obtener rentabilidad económica o beneficios políticos y generar posibles votos, por citar sólo algunos de los principales propósitos. Como señaló Carlos Monsiváis: a veces, el Estado se interesa por el patrimonio para frenar el saqueo especulativo; en otros casos, porque el alto

prestigio de los monumentos es un recurso para legitimarse y obtener consenso y en otros, por simple "autocomplacencia escenográfica" (1983: 3).

Ahora bien, de acuerdo con Del Mármol Cartañá: “Los procesos de patrimonialización no están determinados, son complejos e impactan a las estructuras y a los imaginarios sociales, ya sean locales o globales, debido tanto a las políticas de las administraciones o los gobiernos en turno como a la acción de los diversos agentes sociales” (2010: 6). Aunque es cierto que la elite política modifica la manera en que los actores sociales viven y valoran las danzas, de acuerdo con la ideología que legitiman a partir de una selección determinada de elementos del pasado, también es cierto que el papel que algunas comunidades o grupos de danzantes desempeñan para reivindicar sus tradiciones, sus rituales dancísticos, su cultura esforzándose por recalcar lo que para ellos es importante, debe considerarse patrimonio y digno de difusión.

> Los procesos de patrimonialización abren nuevas vías de interpretación del pasado convirtiéndose en escenarios de confrontación en los que continuamente se crean nuevos significados y se modifican las relaciones de poder. Para Prats (1997), la eficacia simbólica del patrimonio depende de muchos factores, entre los cuales están la contextualización de los símbolos en prácticas y discursos y el nivel de consenso de que gocen referentes y significados (citado en Del Mármol Cartañá, *op. cit*.: 15-16).

De esta forma, en función de las nociones que se manejen sobre el pasado y cómo éstas sean puestas en escena en la realidad social, serán los conflictos y las negociaciones de las colectividades con el afán de consolidar jerarquías, discursos o posiciones dominantes. Como lo demuestra la postura de la UNESCO al establecer que ciertas prácticas son dignas de ser declaradas patrimonio y, en consecuencia, susceptibles de reconocimiento y de protección, mientras que otras no. Es decir, de manera implícita construye una escala de valor que jerarquiza las expresiones culturales entre sí (Villaseñor y Zolla, *op. cit*: 82).

Generalmente, las autoridades parecieran no preocuparse por conocer lo representativas que son para las comunidades determinadas prácticas culturales,

como la música o la danza, y el mundo simbólico del que forman parte; tal vez por eso las políticas o programas de conservación no protegen en realidad al conjunto de relaciones sociales que se producen y se manifiestan en estos elementos culturales, de lo cual adolecen particularmente las pertenecientes a la categoría calificada como patrimonio intangible o inmaterial, en la cual se privilegia:

> […] una visión taxonómica y más bien estática de la identidad cultural en la que ésta aparece como una entidad con límites y rasgos reconocibles, en vez de un proceso abierto y fluido, sujeto al cambio, en donde el conflicto y la contradicción son elementos centrales. El criterio utilizado por la UNESCO para determinar qué es el patrimonio inmaterial privilegia la salvaguarda de productos culturales específicos en detrimento de los procesos y relaciones que determinan la producción de éstos […] Las declaratorias suelen concentrarse en el rescate, protección y promoción de los rasgos visibles y materiales de una práctica (sea una fiesta, una danza, un ritual o un mercado), y no en la lógica social que le dio origen (*ibidem*: 83-84).

La patrimonialización es resultado de la acción de grupos o sectores sociales que otorgan determinado valor a ciertos elementos de la cultura con base en una posición privilegiada, sin tomar en cuenta la diversidad de opiniones de la sociedad o lo que identifica a cada sector de la población o le resulta significativo de manera específica.

> Llorenc Prats ha designado a este proceso como “activación patrimonial”, a través del cual se escogen determinados referentes culturales o naturales, se les expone y sacraliza; se propone entonces una versión de la identidad (un “nosotros del nosotros”) y se recaban adhesiones para la misma. Las activaciones patrimoniales han sido principalmente realizadas por el poder político, aunque también pueden ser realizadas desde la sociedad civil, pero no debemos perder de vista que sin poder (fuerza social capaz de activarlo) no existe patrimonio (Prats, 1997, en Rosas Mantecón, 2005: 7).

Por eso resulta relevante la tarea de la etnografía, ya que por medio de ella se pueden conocer los conceptos, los valores, los sentidos y los significados que los propios sujetos sociales atribuyen a sus prácticas culturales, a fin de interpretarlas debidamente y que tales explicaciones sean tomadas consideradas en el momento de aplicar proyectos, programas o políticas gubernamentales y se reflexione en torno a las posibles consecuencias o impactos que los procesos de patrimonialización pueden generar en cada contexto.

I.II. El discurso del patrimonio

I. II. I. El patrimonio en la historia

Tanto en nuestro país como a nivel mundial, la construcción y el uso del concepto de patrimonio cultural han sido manejados por los grupos dominantes, los que, en pos de distintos intereses, lo utilizan con muy variados fines en la medida en que las políticas culturales se adaptan a los cambios o a nuevas circunstancias sociales. En México, a partir de 1920, el Estado intentó homogeneizar la representación de una cultura nacional mediante la puesta en marcha de programas de recuperación de la historia, pese a la gran diversidad étnica y cultural que existe a lo largo de todo el territorio, lo que impedía, y continúa impidiendo, que se pueda encasillar a toda la población en una sola definición cultural.

Es así que desde la lógica estatal se crean, a finales de la década de los años 30 y el transcurso de los 40 del siglo XX, las primeras instituciones dedicadas a la reconstrucción de la identidad nacional y al resguardo de los diversos tipos de patrimonio cultural, entre ellas el INAH (1939), el INI (1941) y el INBA (1946-1950); durante la década de los años cincuenta los museos, gracias a la intervención de los gobiernos en turno, adquieren también gran importancia como fuentes de divulgación de la historia y del patrimonio nacionales. Durante los años setenta, siguiendo la tendencia de propuestas museológicas internacionales, en México también se pretende hacer del patrimonio cultural un elemento de conocimiento y de participación social más allá del poder y del control de la clase hegemónica. Un

ejemplo de esto lo constituyó el hecho de que el INAH, ante la dificultad de conservar y resguardar el patrimonio arqueológico del país, promovió que la población, por medio de asociaciones, juntas vecinales o particulares, pudiera auxiliar en la labor de protección como garante y promotora del patrimonio, efectuar labores educativas y promover la asistencia de visitantes a centros de interés histórico o bien, en la creación de museos locales, en un intento por responsabilizar también a la sociedad de la tarea del cuidado y el resguardo del patrimonio (Vázquez Rojas, 1993: 29-30).

Más tarde, durante la década de los años ochenta, independientemente de partidos políticos o corrientes ideológicas, los estudios se concentraron en los cambios, las pérdidas y las permanencias culturales, no obstante:

> La definición teórica de lo que se considera patrimonio cultural y las formas de llevarlo a la práctica, responden a políticas desarrolladas en un tiempo y espacios determinados y de acuerdo con las formas en que se organizan las relaciones sociales. Cada grupo étnico, clase social y sector de una sociedad cualquiera delimita los elementos que constituyen su patrimonio cultural y social, así como las prácticas de difusión y control que de él se desprenden […] El patrimonio cultural se define como la propiedad, herencia y riqueza de un pueblo concretizado en bienes materiales y representaciones simbólicas culturales […] Algunas de ellas le sirven para establecer tradiciones y permanencias culturales que definen la particularidad de su cultura. Otras son creaciones nuevas con características propias o externas. Es por eso que el patrimonio se realiza en la vivencia cotidiana (*ibidem*: 9, 14-15).

Volviendo al recuento histórico de la aplicación del concepto de patrimonio en México, es importante mencionar que las transformaciones sociales resultado de conflictos que van desde la Revolución y la Guerra Cristera hasta el 68 y la crisis de la década de los ochenta produjeron diversas modalidades de relaciones laborales; asimismo, la repartición de tierras y la regionalización del país trajeron como consecuencia la aparición de nuevos estratos sociales y formas de relación

entre el campo y la ciudad, lo que provocó, a su vez, el deseo de reivindicación de distintas colectividades y la reafirmación de sus identidades particulares.

Por lo tanto, es notorio cómo en cada época el pasado ha sido rescatado de distinta manera de acuerdo con las concepciones, principalmente, de los grupos dominantes. Según el historiador Enrique Florescano, las etnias o grupos sociales que exigen autonomía e independencia frente al Estado no han logrado que sus voces sean del todo escuchadas, o al menos, se carece de una propuesta articulada, por parte de las autoridades, que les dé la proyección adecuada a sus demandas. Él ha propuesto tres desafíos a las instituciones por medio de los cuales sus obligaciones como garantes y promotoras del patrimonio puedan ser desempeñadas con más eficiencia:

> 1. La necesidad de incrementar el presupuesto asignado. 2. La urgente creación de medidas fiscales y financieras para obtener más ingresos propios y de un programa de mediano y largo plazo destinado a que las instituciones de cultura y los múltiples servicios que ofrecen perciban recursos directos con un sentido de autofinanciamiento. 3. La necesidad de reorientar las áreas de investigación, conservación, administración y el sector jurídico al cumplimiento prioritario de los programas de inventario, seguridad y mantenimiento del patrimonio (2003: 42).

Sin embargo, para que estas propuestas puedan surtir algún efecto hacen falta más diálogo y consenso entre las instituciones y la sociedad, más demandas y organización ciudadana capaces de vincular y equilibrar los intereses y las necesidades de los diversos grupos y de fomentar una mayor atención por parte de autoridades de los tres niveles, específicamente, las relacionadas con el arte y la cultura. Existen muchas iniciativas y propuestas civiles valiosas, tanto, como algunas por parte de grupos o instituciones en el poder; no obstante, en numerosas ocasiones los esfuerzos o las mismas actividades se duplican, es decir, se realizan o persiguen los mismos objetivos, pero de manera aislada, cada quien actuando desde su lógica y sus posibilidades, por lo que los logros suelen estar desvinculados o ser muy locales impidiendo, cuando existen buenos resultados, que éstos tengan la cobertura adecuada o necesaria.

Asimismo, tanto el mundo académico como el institucional organizan constantemente congresos, coloquios o proyectos relevantes relacionados con la cultura o con el patrimonio pero que adolecen de difusión o vinculación con las problemáticas o los sujetos que se analizan, lo cual provoca que la información y el conocimiento no fluyan y los resultados permanezcan dentro de un mismo círculo hermético sin que sea posible implementar propuestas concretas de acción.

I. II. II. El patrimonio desde el ámbito jurídico

Otro de los discursos o enfoques teóricos con los que ha sido abordado el concepto de patrimonio a lo largo del tiempo pertenece al ámbito jurídico, tanto a nivel nacional como internacional. La principal institución rectora al respeto es la UNESCO, organismo internacional que ha sentado las bases y ha servido de modelo alrededor del mundo. Surge a raíz de la Segunda Guerra Mundial, cuando los gobiernos europeos en contra de la Alemania nazi y sus aliados se cuestionan cómo reconstruir los sistemas educativos una vez restablecida la paz; el proyecto crece y adquiere una dimensión mundial. Se celebra en Londres una Conferencia de la Organización de las Naciones Unidas para el establecimiento de un organismo educativo y cultural (ECO/CONF), el cual reúne a los representantes de 40 Estados, aproximadamente. Con el impulso de Francia y del Reino Unido, dos países muy afectados por el conflicto, los delegados deciden crear una organización destinada a instituir una verdadera cultura de paz e impedir que se desencadene una nueva guerra mundial. Al final de la conferencia, en 1945, 37 de estos Estados firman la Constitución que marca el nacimiento de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.[1] México fue el séptimo en firmar el Acta Constitutiva de la Organización. Además, en 1947, fungió como anfitrión de la segunda Conferencia General de la UNESCO, que congregó a 37 Estados miembros y 27 organizaciones no gubernamentales, y de

[1] Disponible en: http://www.unesco.org/new/es/unesco/about-us/who-we-are/history/

1948 a 1952, el diplomático mexicano, poeta y escritor, Jaime Torres Bodet, se desempeñó como el segundo Director General del organismo. Asimismo, en 1982, México fue sede de la reunión MONDIACULT (Conferencia Mundial sobre Políticas Culturales), en la que se sentaron las bases para considerar a la cultura, como fundamento de la identidad y del desarrollo social. Nuestro país cuenta con 31 sitios inscritos en la Lista de Patrimonio Mundial, nueve acervos en el Registro Internacional Memoria del Mundo y siete expresiones culturales en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial.[2]

Así, la UNESCO, a partir de la década de los cincuenta, genera distintas Convenciones en favor de la protección del patrimonio cultural de sus diferentes Estados Parte. Entre ellas: la Convención de los derechos de autor, en 1952 (modificada en 1971); la Convención para la protección de los bienes culturales en caso de conflicto armado, en 1954; la Convención contra el tráfico ilícito de bienes culturales, en 1970; la Convención para la protección del patrimonio mundial cultural y natural, en 1972; la Convención para la protección del patrimonio cultural subacuático, en 2001; la Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial, en 2003 y la Convención para la protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales, en 2005.

De acuerdo con su definición, el patrimonio cultural comprende el conjunto de objetos producidos por el intelecto y la mano del hombre a los que la sociedad atribuye un particular valor: artístico, histórico, documental, estético, científico, espiritual o religioso, y que constituyen la herencia material y cultural del pasado. De ahí que a lo largo del tiempo los seres humanos se han preocupado por proteger, como parte importante de su propia historia, los distintos tipos de patrimonio que existen en el planeta, tanto de las destrucciones naturales y ambientales como de los posibles conflictos armados que puedan dañarlos; para ello se crean, a nivel nacional e internacional, tratados, convenciones y leyes que velan por su protección. La inscripción como patrimonio de la humanidad la decide

[2] Disponible en: http://www.unesco.org/new/es/mexico/unesco-in-mexico/history/

un comité de la UNESCO compuesto por representantes de los Estados firmantes de la Convención (pacto entre las naciones que se admite tácitamente).

Por otra parte, además del patrimonio producido por los seres humanos, también la UNESCO considera como tal a determinados paisajes naturales que forman la flora y la fauna de un territorio específico y poseen un valor especial y, por lo tanto, deben ser objeto de salvaguarda.

Es también la UNESCO, la que ha dividido al patrimonio cultural en las categorías de “tangible” e “intangible”, conforme a su soporte individual. El primero se refiere a todos aquellos parajes naturales y culturales a los que la humanidad otorga un valor especial y, por lo tanto, los hace objeto de una protección específica. Su cualidad tangible se refiere a su carácter material, es decir, que se puede ver y tocar.

Este tipo de patrimonio se divide, a su vez, en tangible mueble (testimonios únicos de una civilización viva o desaparecida formados por bienes materiales que se pueden trasladar: cuadros, joyas, muebles, esculturas, libros, documentos, manuscritos, objetos religiosos o artesanales importantes, fotografías, etc.) y tangible inmueble, que incluye edificios, conjuntos arquitectónicos o tecnológicos ilustrativos de un momento significativo de la historia o del ingenio empleado al construirlos por alguna cultura en particular, y el cual está representado por bienes que no se pueden trasladar: pirámides, zonas arqueológicas, conventos o edificios antiguos).

Por otra parte, el patrimonio cultural intangible ofrece testimonios directa o tangencialmente asociados con sucesos o tradiciones vivas, con creencias e ideas que prueban un importante intercambio de valores humanos a lo largo del tiempo o dentro de un área cultural específica. Lo constituyen las lenguas, la tradición oral, los ritos, la gastronomía, la medicina tradicional, la poesía, la religiosidad popular, la indumentaria y, por supuesto, la música y la danza tradicionales, que en el caso de México ocupan un lugar trascendental respecto de la identidad, la riqueza y la herencia cultural de nuestros pueblos.

> La noción de patrimonio intangible o inmaterial prácticamente coincide con la de cultura, entendida en sentido amplio como "el conjunto de rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o a un grupo social" y que, "más allá de las artes y de las letras", engloba los "modos de vida, los derechos fundamentales del ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias". A esta definición hay que añadir lo que explica su naturaleza dinámica, la capacidad de transformación que la anima y los intercambios interculturales en que participa.[3]

Sin embargo, el concepto de “intangible” ha generado diversos planteamientos en el ámbito académico que abogan por eliminar la diferenciación de ambos tipos de patrimonio (material e inmaterial). Aducen que al emplear términos como “intangible” o “inmaterial” pareciera que estamos haciendo invisibles a este tipo de manifestaciones o elementos culturales, sin tomar en cuenta, además, que expresiones como el teatro, los ritos, la gastronomía o la medicina tradicionales, así como la música y la danza, operan bajo componentes materiales y físicos que les dan sustento. Por otro lado, todo tipo de patrimonio cuenta con ambas naturalezas (material e inmaterial) pues un edificio, una zona arqueológica o una obra de arte también poseen carácter intangible, el cual está presente en los códigos simbólicos y en los significados que encierra. Ambos tipos de patrimonio van de la mano, ya que la manifestación física de lo material no es, sino eso, el vehículo que expresa el concepto del universo, la relación con la naturaleza o la correspondencia de lo ritual en las sociedades.

El antropólogo, José Antonio Mac Gregor Campuzano, quien ha trabajado para el CONACULTA, además de fungir como consultor internacional de la UNESCO y de la Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura, se ha empeñado en debatir la separación entre los conceptos de patrimonio cultural tangible y patrimonio cultural intangible aduciendo que tal división es ilógica, ya que un tipo de patrimonio necesita del otro para existir;

[3] Disponible en: “Tipos de patrimonio”, en: http://www.mav.cl/patrimonio/contenidos/tipos.htm

ambos son integrantes de una misma unidad, posición que se comparte en esta tesis. Él lo explica de la siguiente manera:

> Toda expresión cultural proveniente de cualquier sector o grupo humano, de cualquier clase social y en cualquier circunstancia, tiene una naturaleza material y tangible e, igualmente, todas ellas tienen una naturaleza inmaterial e intangible generada por los procesos de significación simbólica, individual y colectiva que los humanos les confieren en contextos determinados; por ello, no podemos definir a ninguna (como ahora se hace con la popular) a partir de sólo uno de los dos componentes referidos. La cultura hegemónica posee, de acuerdo con esta reflexión, tanto una naturaleza tangible como otra intangible y ésta siempre será, como la de las culturas populares, resignificable y polisémica. [4]

Una vez expuesto lo anterior, se puede concluir que el concepto "patrimonio de la humanidad" extiende a nivel internacional la noción del Derecho Romano que define al patrimonio como "bien heredado que se transmite de padres y madres a hijos". Esta mundialización del concepto es una aplicación, a escala global, de los principios de la Declaración Universal de los Derechos Humanos en su artículo 27 (Bolfy Cottom, 2001: 81).

Por tales motivos se puede aseverar que el patrimonio cultural resulta esencial e imprescindible para conocer e interpretar la realidad de la humanidad; constituye la explicación de la vida integral del hombre sobre la Tierra por medio de los hechos y los objetos por él producidos a lo largo del tiempo y conservados y transmitidos generación tras generación hasta nuestros días. Se basa en la tradición[5] y es un referente innegable para la adecuada interpretación del hecho histórico-cultural en su propio contexto, por lo que sirve de apoyo a la

[4] Disponible en: http:www.sic.conaculta.gob.mx/documentos/951.doc

[5] A este respecto, dice Velasco García que: "La tradición es un proceso cultural en constante movimiento y transformación que se adapta a las nuevas condiciones del mundo globalizado no sólo para subsistir, sino para desarrollarse y tener presencia con voz propia fuera de su ámbito regional" (citado en Híjar Sánchez, 2009: 225).

investigación histórica, lo mismo que a la documental, la técnica y la científica. Gracias a él podemos adquirir conocimientos más profundos acerca del pasado, de nosotros mismos y del mundo, aunque esto dependerá del uso y la finalidad que cada sociedad o colectivo le dé, pues cabe reiterar que el concepto de patrimonio no deja de ser una construcción social.

De esta forma, se concluye, en el caso particular de México, que por tratarse de una sociedad multiétnica y diversa, no es posible considerar la existencia de un solo tipo de patrimonio que represente a todos, dada la interacción de diversos factores: culturales, geográficos, políticos, económicos o religiosos que dan pie a luchas de poder entre los distintos sectores sociales, por ello resulta imprescindible establecer leyes que contribuyan a un mejor manejo del legado histórico y cultural en los diferentes niveles: local, estatal y nacional.

En este tenor, autores como Bolfy Cottom, antropólogo y abogado especialista en legislación y políticas culturales, José Ernesto Becerril Miró, maestro en Derecho y Secretario General de ICOMOS México y José Alfonso Suárez del Real, periodista jurídico y político, miembro del PRD, quien fuera Presidente de la Comisión de Cultura en la LX Legislatura, hasta 2009, han debatido distintas cuestiones al respecto. Cottom ha definido el marco legislativo y conceptual del patrimonio nacional, ha abordado en diferentes artículos y ponencias, el riesgo que corre el patrimonio arqueológico de México ante políticas y legislaciones endebles en materia cultural y ha analizado el proyecto de ley propuesto por el CONACULTA.

Becerril Miró, por su parte, ha escrito sobre el derecho del patrimonio histórico y artístico en México y examinado los principios legales de la Convención del Patrimonio Mundial; ha explicado, además, la situación legal a nivel nacional de la salvaguarda del patrimonio, del papel de las instituciones responsables y lo que significan, en forma práctica, los principales artículos de las leyes más sobresalientes en la materia. Sin embargo, se ha limitado a abordar la problemática del patrimonio tangible, arquitectónico y monumental sin contemplar la relevancia de elementos culturales que no poseen una materialidad palpable. No obstante, ha puesto énfasis en que la conservación del patrimonio no debe

considerarse únicamente una actividad de carácter técnico, sino que debe tomarse en cuenta, adicionalmente, la parte social, así como su valor y su lugar para la colectividad, dirigido a la conservación, sí, pero sin perder de vista la dinámica social alimentada por los valores, usos, relaciones e interacciones de los actores sociales respecto de los bienes culturales que dan forma a la idea de la trascendencia del patrimonio en la vida comunitaria. De ahí su relevancia en las políticas públicas de toda la nación (2003: 46).

En esta tesis se coincide con tal planteamiento, ya que el patrimonio, como parte integral de la cultura, debe estar ligado a las demandas y a las necesidades de la población, pues pertenece a quienes lo usan y conocen su significado, pero es importante fomentar una conciencia capaz de protegerlo y transformarlo sin dañar su esencia, pues sólo participando de él se puede garantizar su preservación; si una colectividad conoce su patrimonio y se reconoce en él, podrá redefinirlo de acuerdo con sus necesidades.

Es por eso que resulta tan necesaria e importante la labor que determinados grupos sociales desarrollan al utilizar sus distintos tipos de patrimonio como estrategias de identidad, por ejemplo, los danzantes que participan en el festival Atlixcayotontli, quienes al asumirlas como propias, algo que los distingue en tanto colectividad, al reconfigurarlas o mantenerlas vigentes como mecanismos de identidad cultural, les otorgan un uso, un sentido y una razón de ser.

Becerril Miró destaca, asimismo, la introducción del concepto “gestión del patrimonio cultural” en el ámbito académico, el cual surge a raíz de discusiones en múltiples foros nacionales e internacionales: concepto que él define de la siguiente manera:

> La gestión del patrimonio es el conjunto sistemático de acciones, basadas en principios y criterios de las ciencias de la conservación, que tiene por objeto regular, coordinar y promover mediante políticas, ordenamientos jurídicos y diversos instrumentos legales y administrativos, las actividades de los diversos sectores sociales involucrados a fin de proteger el patrimonio en beneficio del desarrollo integral de una comunidad (o*p. cit*.: 50).

Aunque hay que recordar que este autor define la gestión desde el punto de vista legal y jurídico que él maneja, el cual difiere del de otros autores que tienden a relacionar a la gestión con la promoción cultural, como sería el caso de Ezequiel Ander Egg, o con el turismo y la economía, tal como lo hace Jordi Juan Treserras.

Por otra parte, hay que señalar la labor realizada por el ex diputado Suárez del Real, quien junto con un pequeño equipo, al dirigir la Comisión de Cultura de la Cámara de Diputados, propuso las reformas constitucionales que el 30 de Abril de 2009 se publicaron en el *Diario Oficial de la Federación* como el Decreto por el que se adicionó el párrafo noveno al artículo 4o., se reformó la fracción XXV y se adicionó la fracción XXIX-Ñ al artículo 73 de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos,[6] un gran logro en materia de legislación cultural. En sus propias palabras:

> A través de la adición del párrafo IX al artículo 4°, la Soberanía popular reconoció como derechos y garantías constitucionales tanto el acceso a la cultura como el disfrute de los bienes y servicios que brinda el Estado en la materia y, evidentemente, el pleno ejercicio de los derechos culturales de las y los mexicanos. Pero dictó como obligación irrenunciable del Estado, la promoción, difusión y desarrollo de la cultura en todas sus manifestaciones y expresiones obligando a la autoridad al pleno respeto a la libertad creativa, es decir, la disposición constitucional emancipa la creatividad de la censura […] Al proponer la reforma y al construir consensos, nuestro objetivo como representantes populares no fue otro que el de enriquecer, dentro de nuestro Pacto Social, garantías y derechos constitucionales que nos cohesionan como sociedad y fortalecen las manifestaciones y expresiones del quehacer cotidiano de un pueblo eminentemente creativo, al cual en estos tiempos de violencia, le resulta urgente encontrar alternativas válidas ante un proceso antagónico a la creación, al desarrollo de la libertad creativa y a la construcción de ámbitos de respeto e intercambios culturales y de paz social.[7]

[6] Disponible en: http://josealfonsosuarezdelreal.wordpress.com/aprueban-en-el-pleno-el-derecho-al-acceso-a-la-cultura/

[7] Disponible en: http://www.florycanto.org.mx/3531560.html

Los estudios realizados en materia legislativa en torno al patrimonio cultural, como vemos, se asocian no sólo a lo material, sino también a los derechos y a las obligaciones como herencia de los individuos sociales.

I. II. III. El patrimonio desde la antropología

El patrimonio también se ha considerado desde la perspectiva de distintas ciencias sociales, entre ellas, la antropología, misma que estudia la naturaleza de los seres humanos y formula conclusiones basadas en un conocimiento derivado de observaciones sistemáticas y recopilaciones de datos etnográficos.

Por medio de las manifestaciones y prácticas culturales representadas en el patrimonio vivo de los grupos sociales, los sujetos podemos compartir simbólicamente expresiones y prácticas propias, como la música y la danza en los festivales realizados en Atlixco y analizados en la presente investigación, puesto que expresan un legado de los antepasados que conserva valor significativo por lo que enseña, hermana, identifica y transmite acerca de sí mismos a sus ejecutantes, a sus generaciones venideras y a las distintas sociedades que les rodean.

Diversos autores, partiendo del paradigma del patrimonio, han contribuido a la reflexión y la crítica acerca de este concepto; el antropólogo mexicano Guillermo Bonfil Batalla desarrolló una labor sobresaliente en esta línea, pues fue pionero en el análisis de los conflictos que el concepto de patrimonio cultural encerraba; reconoció su carácter de construcción social y el peso que los criterios occidentales incorporaban en los mecanismos de selección del patrimonio universal y nacional, lo cual promovía la desacreditación o no legitimación del patrimonio de los pueblos indígenas, sobre los cuales, los grupos dominantes poseían una visión negativa.

Así, afirmaba, desde la década de los años setenta, que en México no existía un solo patrimonio unívoco, sino muchos, debido a la gran diversidad

cultural y étnica del país, por lo que unos ciudadanos tal vez no podían sentirse representados con lo que otros se identificaban y reconocían; también explicaba la imposibilidad de una única cultura nacional, pues entre tanta heterogeneidad siempre se manifiestan relaciones asimétricas y de subordinación. Por ello promulgaba la valoración de la diversidad, la eliminación de las desigualdades y la liberación de las potencialidades creativas de cada grupo social.

Otros autores, entre ellos el antropólogo y filósofo Néstor García Canclini y el sociólogo Gilberto Giménez Montiel, constituyen un referente en la temática, aunque la hayan abordado desde diferentes ángulos y relacionado de forma relevante con distintos conceptos o corrientes teóricas. García Canclini ha explicado las transformaciones que el patrimonio cultural presenta a partir de fenómenos como la modernidad y la globalización, así como su papel ante la creciente interculturalidad y multiculturalidad imperantes a nivel mundial. Giménez, en cambio, al ser especialista en el tema de cultura, ha relacionado obviamente al patrimonio con ésta, al igual que con el concepto de identidad, ya que, obviamente, los tres forman parte de una misma unidad. Él desde los estudios culturales y las representaciones sociales se acerca constantemente al tópico.

García Canclini afirma que “si bien el patrimonio sirve para unificar a una nación, las desigualdades en su formación y apropiación exigen estudiarlo también como espacio de lucha material y simbólica entre las clases, las etnias y los grupos” (1999: 18), además de que las desigualdades sociales también guardan estrecha relación con el acceso que los sujetos puedan tener o no al patrimonio; hace, además, una aportación importante en referencia a los usos sociales del patrimonio; aunque reconoce la acción de instituciones, gobiernos, funcionarios y profesionales, igualmente registra la de distintos sectores de la sociedad como indígenas, artesanos, campesinos, migrantes, asociaciones u organizaciones civiles, entre otros, por lo que destaca la relevancia de las necesidades cotidianas de la sociedad en torno al uso y adjudicación del patrimonio, así como la importancia de encontrar un equilibrio en la participación de la ciudadanía. Canclini considera que:

> El tener presente la aleatoriedad de la constitución del patrimonio permite develar las políticas de la tradición y allanar el camino a la lucha permanente por ampliar el patrimonio valorado para que puedan reconocerse otros grupos sociales, otras voces que pugnan por pluralizarlo –para que abarque no sólo los bienes producidos por las elites, sino también los populares, no sólo los tangibles, sino también los intangibles, no sólo lo producido por el hombre, sino también los recursos naturales– y actualizarlo para que se extienda no sólo a lo creado en el pasado, sino también a bienes y expresiones culturales del presente (García Canclini, 1987, citado en Rosas Mantecón, 2005: 8).

Giménez, entretanto, opina que el patrimonio está íntimamente vinculado con la memoria colectiva y, por ende, con la construcción de identidad, además de ser en gran medida territorializado debido a que cada colectividad tiende a arraigarlo a su terruño. Reconoce que los procesos de patrimonialización son propensos a poner énfasis en la revaloración del pasado y a mantener una identidad colectiva gracias a la escenificación de éste en el presente mediante instituciones como museos, archivos, monumentos históricos y los arqueológicos, y considera que las declaratorias oficiales que asignan a algún legado cultural la categoría de patrimonio cumplen, entre otras funciones, las siguientes:

> 1. Alimentar, como se ha dicho, la memoria colectiva y la identidad de los grupos sociales en diferentes escalas.
> 2. Simbolizar por metonimia el conjunto de una cultura particular mediante la puesta en relieve de lo que se considera sus mejores ejemplares o exponentes.
> 3. Realzar, de cara al exterior, la excelencia de la producción cultural del pasado, contribuyendo a acrecentar su prestigio y a suscitar la admiración de los extraños.
> 4. Frecuentemente adquieren una valencia económica indirecta, en la medida en que los bienes patrimoniales pueden convertirse, por ejemplo, en bienes de consumo turístico que atraen a visitantes de diferentes latitudes (2004:179).

Otra antropóloga contemporánea de relevancia en materia de patrimonio es Ana Rosas Mantecón, quien ha hablado de la importancia de las políticas culturales para su defensa y difusión, de la apropiación del mismo por parte de la

ciudadanía, de sus usos sociales, sus representaciones, los desafíos para su conservación, del patrimonio cultural urbano y del papel de la globalización. Reconoce que la línea prevaleciente al hablar de patrimonio ha estado estrechamente vinculada a la de acervo (1998: 3) por disciplinas como la arqueología, la arquitectura y la restauración, por lo que resulta común considerarlo como algo estático, al margen de los conflictos de clase y de los grupos sociales; razón por la que propone atender la complejidad de su estudio, entenderlo como una construcción colectiva, como una cualidad que puede atribuírsele a determinado bien una vez que es seleccionado de acuerdo con jerarquías que valorizan unas producciones y excluyen otras. Plantea que el patrimonio debe actualizarse para que no se extienda sólo a lo creado en el pasado, sino también a los bienes y expresiones culturales del presente.

Además, igualmente registra la relación de los ciudadanos con el patrimonio que, en algunos casos, devela su utilidad para la identidad pero también para la diferencia y la alteridad, ya que el acceso de las clases sociales a él "es diferencial, así como es diferente la contribución de los diversos grupos sociales a la construcción de esa obra colectiva a causa de la división social del trabajo y de las diferencias regionales, tradicionales, históricas, etc." (2005: 9). Por ello, al igual que García Canclini, concluye que un efectivo rescate del patrimonio incluye su apropiación democrática y colectiva, o sea, la creación de condiciones materiales y simbólicas para que todas las clases puedan compartirlo y encontrarlo significativo (García Canclini, 1987:15, en Rosas Mantecón, 2005: 15).

De la misma manera, José Antonio Mac Gregor Campuzano, quien ya fue mencionado, continúa desde sus puestos como funcionario público tratando de relacionar al patrimonio cultural directamente con la sociedad. Actualmente es el Director del Instituto Municipal de Cultura del estado de Querétaro, donde su propuesta de trabajo gira en torno a cuatro ejes: fortalecimiento de las identidades culturales; patrimonio cultural y recuperación de la memoria; educación y formación, y disfrute y acceso a los bienes culturales.[8]

[8] Disponible en: http://www.oem.com.mx/diariodequeretaro/notas/n2725831.htm

Eduardo Nivón Bolán, doctor en antropología, profesor e investigador, es especialista en políticas públicas en materia de patrimonio y cultura. Como parte de su trabajo ha tomado en cuenta la diversidad, así como la situación y problemática del llamado "patrimonio intangible". En este mismo tenor, en un artículo cita a un colega cubano, Jesús Guanche, quien afirma que resulta absurdo el concepto de inmaterial o intangible, a pesar de la dificultad de evaluar la noción a partir de su consistencia teórica.[9] En su papel de promotor cultural, Nivón Bolán, también propone la recuperación de espacios públicos por medio de la cultura.

También otros antropólogos, como es el caso de los españoles Gaspar Mairal Buil y Jesús Ángel Mejías López, estudiosos de diversos casos específicos en España y otros países de Europa, creen que la antropología ha intervenido en el patrimonio considerándolo una propiedad de la cultura por medio de conocimientos, datos y distintas metodologías, entre ellas: la aplicación de las perspectivas *emic* y *etic*, las cuales pueden aportar la visión y validez de una sociedad en general y no tan sólo de un fragmento de ésta; la implementación de procesos reflexivos y selectivos que remitan a la identidad cultural como categoría interpretativa que posibilite explicar la construcción cultural del patrimonio; el empleo de técnicas antropológicas como la observación participante y la entrevista en profundidad, las cuales permiten a los investigadores involucrarse en los procesos socioculturales, generar empatía con los agentes sociales que analizan, extraer significados e interpretar los distintos tipos de interacciones, profundizar en torno a información relevante y poder integrar las dimensiones discursivas (manifestaciones en sí mismas) culturales (contexto cultural de producción) y simbólicas (construcción significativa de la manifestación) de los procesos que estudian.

Lo anterior, constituye también una clave fundamental para lograr la adecuada interpretación de los fenómenos que como antropólogos estudiamos, puesto que sólo tomando en cuenta los diferentes puntos de vista de los involucrados, así como la ideología, los imaginarios simbólicos e identitarios y las

[9] Disponible en: http://eduardonivon.blogspot.mx/2011/03/la-problematica-del-patrimonio.html

relaciones de poder de cada contexto, podremos comprender los significados de las manifestaciones o prácticas sociales y culturales relacionadas con el concepto de patrimonio cultural. Al referirnos a éste deberíamos hacerlo siempre en función de los sujetos en tanto actores sociales, es decir, considerándolos permanentemente como los "protagonistas culturales" de las prácticas a analizar.

I. II. IV. El patrimonio desde la gestión cultural

El ámbito de la gestión cultural es otra de las categorías de análisis en relación con el patrimonio; en él sobresalen autores como el español Jordi Juan Treserras, director del laboratorio de patrimonio y turismo cultural de la Universidad de Barcelona, quien sostiene una visión más enfocada a la gestión, pues considera al patrimonio como un motor de desarrollo y coadyuvante de la economía. Él estudia las tendencias del turismo cultural en Iberoamérica y cree firmemente que "el patrimonio constituye un recurso potencial en las iniciativas de desarrollo local y regional, especialmente en las estrategias de desarrollo a partir del turismo,"[10] las cuales forman parte, sin duda, de las políticas culturales aplicadas actualmente en México, donde, al parecer, la rentabilidad de las prácticas culturales tiene más relevancia que los sentidos sociales y los significados culturales que les dieron origen.

Treserras tiende a equiparar la gestión cultural con la administración, ya que al igual que ésta, guarda relación con áreas muy diversas, entre ellas: la organización, las infraestructuras, las finanzas, la logística, el mercadeo, las ventas y servicios, la tecnología, los recursos humanos, etc., y relaciona la planificación, la dirección, el control y todas las acciones contempladas en ellas con la consecución de objetivos organizacionales previamente definidos y marcados por la **demanda** (Bermúdez, 2004: 64. *Las negritas son mías*). En este punto no coincido con el autor, ya que si se enfoca al patrimonio bajo esta lógica, a mayor demanda, mayor puede ser también la pérdida de autenticidad de la

[10] Disponible en: http://www.fundacioabertis.org/rcs_jor/2005_patrimonio_tresserras.pdf

cultura social o comunitaria. A pesar de que afirma que la gestión es “el conjunto de actuaciones programadas con el objetivo de conseguir una óptima conservación de los bienes patrimoniales y un uso de estos bienes adecuado a las exigencias sociales contemporáneas” (2001: 15), considero que esta postura representa un riesgo potencial para la manifestación real y auténtica del patrimonio, cuyos usos pueden ser manipulados en beneficio de la promoción turística y en detrimento de la auténtica preservación cultural.

De acuerdo con cada contexto cultural y social, la gestión se adapta o se rige por principios y criterios propios del entorno o de la institución responsable de esta labor. En el caso de México, la gestión cultural la desempeñan instituciones federales, estatales y municipales: INAH, INBA, CONACULTA, la Secretaría de Cultura del GDF, las Secretarías de cultura o educación estatales y los agentes municipales o locales destacados en el área; museos, galerías, universidades (públicas o no) y distintos agentes del sector privado como fundaciones o grupos empresariales interesados en el arte y la cultura; también la sociedad civil integrada por asociaciones, creadores, grupos o talleres. Entre las principales funciones que estos sectores desempeñan está el identificar sobre qué tipo de patrimonio van a trabajar para luego catalogarlo, registrarlo, documentarlo, estudiarlo, conservarlo, exponerlo o difundirlo e interpretarlo, según sea el caso.

Los gestores culturales deben siempre analizar las necesidades sociales para después generar proyectos o productos útiles en forma de resultados concretos para la sociedad (por ejemplo: un libro acerca de la historia de una colectividad; un video documental sobre determinada danza o tradición, la accesibilidad a la zona arqueológica de una ciudad concreta, etc.). A partir de una actuación integral basada en principios, metodologías y técnicas, un “buen gestor cultural” debe manejar estratégicamente los recursos patrimoniales con los que cuenta a fin de optimizar sus beneficios económicos (en caso de existir) y sociales procurando, a la vez, dirigir su trabajo hacia la construcción y el desarrollo de políticas culturales regionales y nacionales u orientarlo hacia las ya existentes.

Si bien es cierto que “el patrimonio puede tener un valor de uso y de cambio en la medida en que permite realizar una inversión de capital; puede ser un

incentivo económico para desarrollar alguna empresa, crear centros de recreo, hoteles, museos, restaurantes, centros de estudio…" (Vázquez Rojas, 1993, *op. cit*: 31), para que pueda ser motor de desarrollo económico de una sociedad y que su rentabilización se convierta, incluso, en una demanda de la ciudadanía, no deben perseguirse exclusivamente beneficios económicos o empresariales, sino sobre todo sociales y culturales, ya que se interactúa con personas, grupos y comunidades a las que, ¿por qué no?, se pueda motivar a ser cada vez más autogestivas e independientes, pero siempre anteponiendo el ejercicio de la libertad y la diversidad en una relación de intercambio horizontal que debe aspirar a un nivel especializado de comunicación y actuación.

Entonces sí, el patrimonio cultural puede servir, además, de impulso a las economías locales y nacionales mediante la incentivación del turismo, pues es cierto que sobre la base de estrategias adecuadas de difusión, el significado de los recursos culturales puede acrecentarse y, simultáneamente, generar beneficios económicos cuidando de no banalizar la cultura y convertirla en una simple mercancía.

En Atlixco el patrimonio dancístico (entendido como el conjunto de saberes y herencias relacionados con la danza que se ha aprendido y mantenido por construcción tradicional) llega a significar identidad y fortalecimiento de la propia historia (Tontli), y a la vez propicia un efecto positivo en el desarrollo de la economía, al aumentar las posibilidades de aprovechar los recursos culturales con un enfoque turístico (Huey). Los organizadores de este último dan mayor peso a la espectacularización de la realidad y a la masificación del turismo procurando beneficios que no llegan precisamente a la población del municipio, al menos no a los participantes del Atlixcayotontli, quienes consideran que el sentido de las danzas se pierde ante las condiciones que los organizadores del Huey Atlixcayotl imponen como parte de su política patrimonialista. La señora Edith Martínez, coordinadora de los grupos del festival chico, así lo expone:

> Yo traje a un grupo que representó "La boda de Axocopan", aunque por cuestiones de tiempo nosotros también les pedimos que resuman lo más importante de sus

> danzas, ya que hay algunas que pueden durar horas o incluso días; les tratamos de dar el tiempo necesario para que transmitan lo mejor posible la historia que sus danzas pretenden contar. En cambio, en el Huey Atlixcayotl, no sólo nos copiaron trayendo al mismo grupo el mismo año, lo cual no debería ser, pues se supone que hay tal variedad de danzas en el estado que alcanzan para no repetir la misma por espacio de varios años, sino que al momento de la bendición, "los cortaron" y entonces no hubo bendición, por lo tanto, no hubo boda; el público no se pudo enterar de la historia original de la danza ni de su verdadero significado. Además, en el Huey también es común que les cambien el nombre a las danzas que presentan, dan el título de una cuando en verdad se trata de otra, o no dejan que se completen las ceremonias que se representan (entrevista 18/11/2012).

Por su parte, Juan Ernesto Martínez, auxiliar de la oficina de turismo del municipio de Atlixco comenta: "Yo creo que los danzantes del Atlixcayotontli danzan más por algo religioso que por un interés cultural y por eso no les importa lucirse ni dar la mejor imagen al espectador, como sí sucede con los que participan en el Huey Atlixcayotl" (entrevista 29/09/2012). Como puede observarse, a diferencia del festival grande, en la fiesta chica, al danzar, el ejercicio de la cultura se convierte en una manifestación del patrimonio local e identitario de cada comunidad, por lo cual pertenece a las sociedades y los beneficios pretendidos no guardan relación con la economía ni con el espectáculo; a los danzantes no les interesa salir uniformados o lucir bien, sino dar testimonio de prácticas significativas en la vida de su sociedad específica y compartirlas con otras colectividades.

I. II. V. El patrimonio desde la promoción cultural

El patrimonio también puede ser estudiado desde el ámbito de la promoción cultural, entendida ésta como la labor que genera la participación de los miembros de una comunidad en el fortalecimiento y rescate de todos aquellos elementos simbólicos que otorgan identidad, sentido de pertenencia y cohesión social, como es el caso del patrimonio. En este terreno existen autores como Guillermo Marín Ruiz o Raúl Ortiz Bupunary, promotores culturales mexicanos que se dedican a

dicha labor y han escrito artículos referentes a su oficio y sus particularidades. También hay que mencionar a Silvia Irene Aballay, Carla Avendaño Manelli y Ezequiel Ander Egg, argentinos que han puesto énfasis en el privilegio del desarrollo cultural de las comunidades en contra del beneficio económico, al momento de poner en práctica proyectos que incidan de forma directa en la vida de una colectividad, ya sea por promotores culturales, antropólogos, administradores u otros. Ellos conciben que el desarrollo debe estar basado en:

> […] la actualización de las propias potencialidades materiales y culturales, por lo que depende del conocimiento de la cultura del pueblo en el que se desenvuelve, por eso el proceso de desarrollo de cada lugar o país es específico, no se puede copiar de otro contexto, ya que cada realidad es diferente en sí misma y contiene sus propias particularidades. No existe un modelo de desarrollo a seguir ni se debe medir o considerar el éxito de éste basándonos simplemente en criterios económicos, pues también hay que tomar en cuenta el grado de satisfacción de los involucrados, los grados de autonomía, expresión o participación social. O sea, la felicidad o bienestar de los integrantes de esa sociedad, grupo o colectividad, la formación integral de los seres humanos (2010: 29-30).

Por su parte, Ander Egg sostiene que el patrimonio guarda estrecha relación con el concepto de identidad y que ésta, entre sus principales características, posee la dualidad de lo permanente y lo cambiante, precisamente por formar parte de un patrimonio vivo y en constante construcción, por lo que no es posible prescindir de ninguno de esos aspectos:

> […] en un caso, porque no existiría memoria histórica que identifica y, en el otro, porque se trataría de una cultura fosilizada incapaz de dar respuesta a los nuevos problemas y a las nuevas circunstancias […] En el devenir de las sociedades, la identidad cultural se realiza permanentemente en la tensión y a veces en la contradicción de esa polaridad constituida por “lo propio” y por “lo ajeno” (2006: 147-148).

Este señalamiento es importante porque de igual forma remite a la división hegemónica entre el patrimonio tangible y el intangible. Asimismo, recalca la importancia del pluralismo cultural y la diversidad para la vida de una comunidad. Afirmación muy cierta, ya que la diferencia de formas de pensar, de ser y de ver y comprender el mundo, proporciona la riqueza del dinamismo social y de contar con alternativas diversas para la solución de problemas locales y mundiales.

I. II. VI. El patrimonio cultural y la educación

Por último, hay que mencionar la relación que puede existir también entre el patrimonio cultural y la educación. En dicho ámbito es importante la labor que lleva a cabo el arqueólogo y doctor en antropología social, Manuel Gándara Vázquez, investigador y docente de la ENAH y del Programa Latinoamericano del posgrado del ILCE y pionero en la utilización de nuevas tecnologías en México, entre ellas las multimedia. Él ha propuesto que los museos pueden, mediante un adecuado discurso museográfico que incluya todos los sentidos: visual, olfativo, táctil, auditivo y gustativo, coadyuvar en ser generadores de conciencia, fuente de conocimiento y vínculos de apropiación del patrimonio cultural para una sociedad. Sus investigaciones referentes a las aplicaciones educativas de la computación, con énfasis en los problemas de interfaz y usabilidad, le han permitido dictar múltiples conferencias en instituciones nacionales y extranjeras, así como ofrecer cursos y talleres acerca de las aplicaciones prácticas de éstas ligándolas específicamente a la conservación del patrimonio.[11]

Asimismo, cabe señalar que la temática patrimonialista adquiere relevancia día con día, a nivel nacional e internacional, al grado de que ha llegado a constituir parte de diversos programas de educación básica. De igual forma, cada vez son mayores las ofertas a nivel licenciatura o posgrado que se especializan en la

[11] Disponible en: clon.uam.mx/.../index.php/.../42-manuel-gandara-vazquez; http://lourdesveraalva.blogspot.mx/2007/02/un-mexicano-ejemplar-manuel-gndara.html

materia o que la estudian e integran en los programas o contenidos de otras disciplinas o especialidades (antropología, historia del arte, turismo, gestión cultural, hotelería, promoción cultural, administración de empresas turísticas, historia, gastronomía, entre otras); aunque con distintos fines, todas coinciden, por medio de la educación, en vincular la construcción social del patrimonio con referentes de memoria histórica e identidad para las sociedades.

Al tomar en cuenta los anteriores aspectos, desde los cuales es factible estudiar el concepto de patrimonio cultural, esta investigación da prioridad al enfoque antropológico, por considerar que son los propios agentes culturales quienes, a partir de determinados referentes, establecen los distintos usos sociales del patrimonio dependiendo de su acceso a él y de qué tanto lo asuman como propio o qué tanto compartan con los demás miembros de su colectivo específico los sentidos y los significados por aquello que, mediante la construcción de consensos, los representa y distingue.

El contexto de los festivales Atlixcayotontli y Huey Atlixcayotl no es la excepción, en ellos, el patrimonio se vive y se apropia de diferente manera por parte de los distintos sectores de la sociedad. En la fiesta chica, los involucrados parecen estar más conscientes de los propósitos originales con que la celebración fue creada, pues los organizadores se encargan de transmitirlo a los grupos de danza invitados a participar. En el Huey Atlixcayotl, en cambio, se persiguen otros fines, aunque veladamente, razón por la que la transmisión del origen de la fiesta no parece ser un objetivo. Sin embargo, la ideología patrimonialista de las autoridades parece incluso convencerlas de que la bandera que enarbolan en cuanto al rescate y la preservación del patrimonio es la más adecuada. Por ello, no es remoto pensar que los propios funcionarios lleguen a considerar que su labor es pertinente, importante en aras de mantener viva una tradición representativa del estado y, sin duda, los mismos grupos de danzantes que participan, pese a la falta de información histórica relativa al festival y sus objetivos primigenios, es probable que también crean que al danzar como se les pide o cumplir con las órdenes impuestas por el comité organizador que los convoca, contribuyen a la difusión y conocimiento de las danzas de sus comunidades o

municipios y a la “buena imagen” que se pretende transmitir del estado de Puebla y de esta fiesta de música y danza en particular.

En consecuencia, pese a que ambos festivales forman parte de una misma celebración, los usos sociales que se llevan a cabo en relación con las danzas como parte del patrimonio cultural, son distintos en uno y en otro. Puesto que el patrimonio es una herencia cultural que se transmite de generación en generación, que en principio debería estar siempre ligado a la identidad y a la memoria histórica, como sucede en el Atlixcayotontli, la razón de conservarlo a lo largo del tiempo radica en la importancia de los significados y sentidos que las propias comunidades le atribuyen como parte de sus prácticas culturales y cotidianas. Así, la danza, desde la perspectiva de los usos sociales y no desde la política que patrimonializa, misma que se inserta en el discurso hegemónico de quienes ostentan el poder, me parece, sí puede considerarse parte integral del patrimonio cultural inmaterial, al pertenecer a la herencia de los pueblos, a su cultura y al conjunto de saberes que se mantienen por tradición, es decir, que se transmiten de una generación a otra readaptándose a nuevas realidades y necesidades con el paso del tiempo.

I.III. ¿La cultura como cultura o la cultura como patrimonio?

La definición de cultura ha sido tema de debate entre científicos sociales y especialistas a lo largo de la historia. Se han manejado cientos de definiciones y conceptos a lo largo del mundo y en distintas épocas. La primera formulación del concepto antropológico, en 1871, se debe al antropólogo inglés Edward Burnett Tylor, para quien: “La cultura o civilización, en su sentido etnográfico amplio, es el todo complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, la costumbre y cualquier otra capacidad o hábito adquiridos por el hombre en cuanto miembro de la sociedad” (1977: 28). A principios de la década de los años setenta del siglo pasado, otro antropólogo, en este caso, estadounidense, Clifford Geertz, agregó conceptos históricos, esquemas de comportamiento y ámbitos simbólicos, y por medio de sus investigaciones y

estudios, elaboró un nuevo significado para el término “cultura”, mismo que generó y continúa generando polémicas y opiniones encontradas, pero que en este caso sirve para establecer un primer acercamiento al concepto y relacionarlo con el objeto de estudio de esta investigación: las danzas como práctica cultural en el municipio de Atlixco.

Según Gilberto Giménez [citado en González y Galindo, 1994: 39], la definición de Geertz puede resumirse de la siguiente manera:

> La cultura designa pautas de significados históricamente transmitidos y encarnados en formas simbólicas (que comprenden acciones, expresiones y objetos significantes de la más variada especie), en virtud de los cuales los individuos se comunican entre sí y comparten sus experiencias, concepciones y creencias.

Aunque Geertz no formula un planteamiento teórico en torno a los conflictos de poder y la existencia de distintas clases sociales en relación con la cultura, coincide con otros especialistas en que la cultura es algo que se transmite, que tiene que ver con la necesidad humana de expresarse y comunicarse con los semejantes y que para ello los seres humanos utilizan símbolos que tienen sentidos y significados determinados.

La UNESCO, por su parte (2007: 4), se refiere a la cultura de la siguiente manera:

> […] frente a una industrialización que despersonaliza, la cultura aparece como el medio para que la persona recupere su identidad y su capacidad de crear y de expresarse. Frente a la expansión de los nuevos medios de comunicación de masas y su influencia uniformadora, la cultura se afirma como el medio de juzgar y el acto de escoger. En un momento en el que la urbanización separa al individuo de sus raíces, la cultura le ofrece la posibilidad de mantenerse en contacto con sus tradiciones y de adquirir al mismo tiempo un conocimiento del patrimonio y de las actividades culturales del resto de la humanidad multiplicando así las fuentes en que se alimenta su creatividad […] la cultura conserva y sintetiza la experiencia colectiva

> que los pueblos acumulan a lo largo de su historia [y] es, por ello, memoria colectiva, conocimientos transmitidos de generación en generación, herencia social que hace posible la integración de los miembros de una comunidad impregnando sus comportamientos y expresiones. Cada sociedad hereda y reestructura la herencia cultural acumulada por su historia: selecciona, jerarquiza y pondera sus elementos según las necesidades y aspiraciones de su presente (1977: 27).

Este organismo contempla a la cultura como una dimensión fundamental del desarrollo que contribuye a formar la independencia e identidad de las naciones, como una fuente dinámica de cambio y de creatividad (vista ésta como generadora de energía, poder e inspiración) que permite innovar, satisface aspiraciones espirituales y fomenta la diversidad.

Con base en las definiciones anteriores se puede concluir que la cultura se refiere a todos los conocimientos y comportamientos adquiridos o aprendidos en la sociedad, es decir, saberes transmitidos, ya sean hábitos, costumbres o creencias y que son heredados de generación en generación. La cultura es una concepción del mundo que unifica a los individuos y genera, a la vez, una identidad colectiva; es cualquier tipo de manifestación que emplea códigos, reglas, símbolos y significados dentro de una determinada red de convivencia social y que son relativamente compartidos por todos los individuos interconectados en dicha red. Está integrada también por el conjunto de bienes materiales y espirituales producidos por el hombre en su labor de transformación de la naturaleza por medio del trabajo. Es decir, es todo lo que el ser humano crea y transforma a lo largo de su convivencia con el mundo y su entorno. Por consiguiente, la cultura tiene mucho que ver con el contexto en el cual se desarrolla, con las situaciones características de cada época y lugar histórico, o sea, con un tiempo y un espacio específicos, pero está presente en todos los ámbitos de la vida social del hombre: económico, político, religioso, lo que hace más fácil comprender que el ser humano es uno y que las culturas son las que varían; por ello, todos los pueblos son portadores de cultura, no existen culturas inferiores, sólo diferentes.

Por otra parte, todas las culturas se encuentran siempre en proceso de actualización. Nuevos significados sociales les son incorporados como un capital

simbólico que después son considerados comunes o propios en la vida cotidiana, por lo que se convierten en una especie de “memoria colectiva”, aunque la cultura también puede ser un elemento dinamizado por la estructura de clases y las relaciones de poder, lo que genera el surgimiento de culturas dominantes y culturas subalternas.

A la cultura la encontramos en todas partes, en todas las manifestaciones de la vida individual y colectiva: en los discursos, en los mitos o tradiciones orales; en los rituales, en la enseñanza tanto como en el aprendizaje, en nuestras expresiones verbales o corporales, en el vestido, en la alimentación, en la vivienda, en la organización del espacio y del tiempo, en los ciclos festivos, en las prácticas sociales y, por supuesto, en las danzas.

Así como el concepto de cultura está vinculado al significado de lo que se produce socialmente, el término patrimonio tiene relación con la idea de herencia, de lo que una generación recibe de sus antecesores; todo aquello que un grupo humano o un individuo reconoce como propio con un sentido de continuidad en función de su uso.

La idea de “patrimonio” en relación con la cultura se ubica en función del significado que le otorga la sociedad reconociendo que el elemento básico en la percepción del mismo, vinculado con los bienes culturales, reside en el *uso* que de él haga la población. Cuánto más rica sea la carga simbólica atribuida en el pasado a un bien cultural, más lo serán también las posibilidades de su utilización futura. La cultura como patrimonio, asimismo, se transmite generación tras generación y se reproduce por medio de la tradición oral e involucra los significados.

I.III. I. La danza como ritual y la danza como patrimonio

Como se mencionó anteriormente, la danza puede ser considerada patrimonio cuando las mismas comunidades la relacionan con la reproducción cultural y la transmisión de saberes compartidos colectivamente. Además, muchas danzas encierran también un proceso o significado ritual, pues se realizan en fechas o en

contextos especiales, ya sea con el fin de agradecer o pedir algo a las deidades o santos patronos, ofrendar, pagar mandas, orar por medio del cuerpo, o bien, mantener viva una tradición ancestral. Cuando forman parte de un ritual, éste:

> […] ejerce una acción profunda sobre el alma de los fieles que toman parte en él. Estos extraen de él una impresión de bienestar cuyas causas no ven claramente, pero que está bien fundada. Tienen conciencia de que la ceremonia les es saludable […] Por el solo hecho de estar reunidos, los hombres se reconfortan mutuamente; encuentran el remedio [a las crisis periódicas] porque lo buscan en conjunto. La fe común se reanima naturalmente en el seno de la colectividad reconstituida […] Tienen más confianza porque se sienten más fuertes, y están realmente más fuertes, porque las fuerzas que languidecían se han despertado en las conciencias (Durkheim, 1968: 356-357, 370, en Díaz Cruz, 1998: 107).

Como parte de la experiencia dancística se establece una conexión con el tiempo mítico y con el espacio cósmico. Los danzantes pueden llegar a abandonar la realidad y adentrarse en otros tiempos y espacios incluso “no humanos”. Aunque, cabe precisar que representar las danzas fuera de sus contextos originales en un escenario construido para llevar a cabo un festival, no implica necesariamente la pérdida de significados para sus intérpretes; éstas se reconfiguran, se adaptan, no obstante, continúan transmitiendo un mensaje, contando una historia o tratando de enseñar o dar a conocer algo a los espectadores. Su valor radica en la comprensión que se haga de su función simbólica, es decir, lo que significa o trata de representar de la realidad, de la vida diaria o cotidiana de sus ejecutantes.

Por lo general, las danzas están ligadas al mundo ritual cuando se realizan con un significado religioso o sagrado, pues hablan de las creencias o de la cosmovisión, implican reproducciones culturales, órdenes morales, códigos preestablecidos, delimitan tiempos y espacios distintos entre la vida cotidiana y la sacra. Como señala Rodrigo Díaz Cruz: “Los rituales muestran y dicen algo de la sociedad en que se ejecutan; son concebidos como análogos al lenguaje, susceptibles de ser decodificados” (1998: 106).

Sin embargo, no todas las danzas presentes en el Atlixcayotl son de carácter sagrado o implican la realización de un ritual en sus contextos de origen, ya que también hay otras que pueden ser catalogadas como profanas y cuyos contenidos guardan relación con la fiesta, con la descripción del medio ambiente o con los animales y sus comportamientos; con alguna historia o leyenda local o con el cortejo y la relación de pareja.

Si ambos tipos de danza, rituales o profanas, se exponen como parte de un festival, puede ser porque los propios ejecutantes las consideran parte de su patrimonio cultural y desean compartirlas, darlas a conocer, transmitir un mensaje por medio de ellas o representar un episodio de su historia o de su realidad. Aunque no debe perderse de vista que se convierten entonces en una representación simbólica de la construcción de esa realidad. A diferencia de lo que sería la conmemoración de una boda o de una fiesta o ritual agrícola en la vida cotidiana de las comunidades, donde sí formarían parte de una tradición cultural local.

Debido a esto, se puede pensar que no es lo mismo una representación del carnaval de Huejotzingo *in situ* que la escenificación que se realiza en Atlixco, por más lucidora que resulte, y que en los contextos originales se ponen de manifiesto la costumbre y la tradición que se hacen por conocimiento, por práctica y por los significados impregnados de valores, que lo otro es sólo una representación recortada, adaptada o espectacularizada. Quizá la diferencia radica, una vez más, en los usos y sentidos que los diferentes actores dan a las danzas. Por ejemplo, para las autoridades organizadoras del Huey Atlixcayotl, es claro que el espectáculo se da en función de la reproducción y no de otra cosa.

No obstante, para los danzantes originales que participan en ambos festivales (ya que no todos los integrantes de la fiesta grande son originarios de comunidades, también se incluyen bailarines académicos o de escuelas públicas), las representaciones que escenifican son legítimas, puesto que para ellos es un honor ser invitados y su participación llega a ser incluso solemne en el momento de transmitir, mediante la expresión corporal, conocimientos culturales o prácticas locales de sus comunidades nativas. Independientemente de los intereses de los

organizadores, ya sean buenos o malos, o de que la representación no tenga el mismo significado de la práctica real: un entierro, una celebración, un nacimiento, una petición, etc., para ellos como danzantes sí es equivalente a la realidad.

En el caso de los participantes del Atlixcayotontli, quienes representan las danzas son, en su totalidad, vecinos originarios de cada comunidad y no bailadores contratados o capacitados miembros de un bachillerato o de un ballet folclórico, como puede ocurrir en el Huey, y aunque igualmente se trate de representaciones con valor simbólico, como ya se mencionó, para los danzantes, entre los que se encuentran campesinos, comerciantes, amas de casa u obreros nativos de cada lugar invitado, tales escenificaciones están cargadas de identidad, pretenden compartir una muestra de la cotidianidad de sus ejecutantes, quienes quieren divulgarlas y promocionarlas como parte importante de sus costumbres y saberes locales o regionales, mismos que ansían sean vistos y admirados.

Al formar parte de la cosmovisión de los pueblos, las danzas representan, para ellos, parte intrínseca del patrimonio, puesto que significan orgullo por sus raíces, por su identidad comunal o regional, así como parte de su raigambre cultural, la cual incluye su vinculación con la naturaleza, con los otros seres vivos, con los dioses tutelares y con el cosmos.

I.III.II. El discurso del patrimonio en Atlixco

El patrimonio, tal como se utiliza en el municipio, consecuencia de la política cultural estatal y nacional, parece concentrarse en tratar de unir el pasado histórico mitificado con el presente mediante el vínculo de la identidad y su permanencia en el tiempo y en el espacio actuales. Con ello se corre el riesgo de transformar prácticas culturales, como la danza, en productos meramente comerciales sujetos a las demandas de la industria turística y a satisfacer estereotipos, muchas veces creados desde “afuera”, en torno a la identidad de los protagonistas. Existe, además, la tendencia a restarle los sentidos sociales y los significados culturales a las danzas al otorgarle mayor peso y valor a los beneficios económicos, turísticos y de difusión masiva que ambas fiestas pueden

llegar a generar. Lo anterior, sin duda, constituye una práctica o visión patrimonialista de la cultura.

Al concentrarnos en las diferencias de los festivales dancísticos de Atlixco podemos dar testimonio de que al Huey Atlixcayotl las autoridades lo han convertido en una especie de "espectáculo", más que en un ritual de convivencia y cultura, que era uno de los objetivos con los que fue creado. Las relaciones de poder y los intereses particulares de los distintos grupos políticos responsables, a nivel estatal, se reflejan en la festividad; puesto que el hecho de que el sistema de organización del festival implique una concepción de diversión turística para lucimiento de las autoridades "del momento", obviamente ha generado divisionismo entre la comunidad, ya que hay quienes piensan que como espectáculo, las danzas ni aportan ni refuerzan cosa alguna en torno a la identidad y a la cohesión social.

Por esta razón, los participantes y colaboradores del comité organizador del Atlixcayotontli se empeñan anualmente en no permitir que "la fiesta chica" se pierda. Es notorio, para quien tiene la posibilidad de asistir, la diferencia entre éste y el Huey Atlixcayotl, no sólo en afluencia y disposición de recursos, sino en el sentido de la fiesta misma, la cual se percibe todavía como una tradición local, más "íntima" o "familiar", en la que lo que importa es compartir y dar a conocer la cultura y no "lucir bien para la foto" o desarrollar la coreografía "parejitos", cual ballet turístico.

En Atlixco es evidente, como señala Ariño Villarroya al referirse al contexto actual en torno a esta temática, cómo en las últimas décadas sobresalen dos dinámicas particulares de patrimonialización: por un lado, las comunidades locales y los movimientos sociales que defienden la perduración de aquellos elementos en los que encuentran las huellas de su identidad (considérese a muchos de los vecinos originarios, danzantes, maestros y organizadores) y, por el otro, el dinamismo turístico y la generalización de las prácticas de consumo respecto de

los bienes patrimoniales (promovidos por autoridades municipales y empresarios).[12]

Estas dos lógicas distintas conviven en el municipio y en la celebración del Atlixcayotl. El comité organizador del Atlixcayotontli intenta reivindicar la festividad y demuestra lo que ellos consideran como patrimonio, a pesar de que su propio consenso no esté libre de negociación y de desencuentros. Sin embargo, la organización le disputa simbólicamente al Estado patrimonialista la capacidad de definir su propia realidad y reclama para sí plena legitimidad en la determinación de los bienes dignos de preservación. “En definitiva, el patrimonio cultural se encuentra en un proceso de expansión indisociable de su peculiar manera de integrar comunidad, identidad y continuidad histórica en el marco de la hipermodernidad” (*op. cit*.: 10-11).

El comité logístico del festival Huey Atlixcayotl, por su parte, de alguna manera traslada prácticas rurales para consumo de gente de la ciudad, es decir, las urbaniza, puesto que varios de los grupos de danza no pertenecen realmente a alguna comunidad en específico, debido a que si el gobernador o los miembros del patronato consideran que no bailan “parejitos” o no cuentan todos con la debida indumentaria, suele solicitar a algún ballet folclórico académico o perteneciente a alguna escuela pública de la entidad, que monten una coreografía de acuerdo con la danza que se pretende difundir, de manera que: “los rituales indígenas terminan siendo espectacularizados y recodificados con criterios homogéneos, burocráticos y técnicos y se transforman en objetos para ser ‘mirados’” (*ibidem*: 14).

En cambio, en el contexto del Atlixcayotontli, las danzas producen, intercambian y reproducen formas simbólicas, pues mediante símbolos y creencias convencionales acerca de la vida, los seres humanos y la sociedad, enfrentan a los individuos con realidades específicas, sean éstos los propios danzantes o el público espectador. Desde el ritual, los gestos, los enunciados, la utilización de reglas, códigos y convenciones, representan algo, transmiten una

[12] Disponible en: http://www.academia.edu/1198690/La_patrimonializacion_de_la_cultura_y_sus_paradojas_postmodernas

historia y son resultado del contexto y del proceso sociohistórico específicos en el que son creadas. Mientras que en el Huey Atlixcayotl, las danzas como prácticas culturales efectuadas por las comunidades, en el caso de las que llegan a paticipar, son consideradas y utilizadas como una estrategia de poder, tanto en determinados momentos o bajo criterios o intereses concretos.

También en el mundo de la danza se asumen posiciones de autoridad y de poder, lo que se puede analizar en diferentes ejemplos, entre ellos, el momento en que danzantes novatos se incorporan a un grupo y aceptan un estado de subordinación, pues comprenden que para acceder a este campo específico, deben contar con medios económicos o simbólicos determinados, al igual que ser capaces de descifrar los códigos pertinentes. Asimismo, la relación de fuerzas entre los agentes y las instituciones involucradas reproduce una serie de conflictos, ya sea entre los comités organizadores, entre los danzantes y los responsables de cada evento o entre los propios grupos participantes, por mencionar sólo algunos ejemplos de las negociaciones, acuerdos, disputas o estrategias que se viven socialmente ante el deseo de imponer una jerarquía, una ideología o cierta autoridad. Los danzantes ajustan, mediante procesos de percepción, valoración y acción, sus particulares aspiraciones de acuerdo con las exigencias de su *campo* profesional, recreativo o ceremonial, en este caso, la danza tradicional.

Como afirma Del Mármol Cartañá: “Los discursos y las prácticas de la tradición, el patrimonio y las narraciones y metáforas de la identidad se construyen con acontecimientos seleccionados y combinados por relatos enunciados desde posiciones particulares, a la par que son disputados dentro y fuera del grupo” (2010: 7). En el caso del Huey Atlixcayotl, las autoridades, al pretender que estas manifestaciones culturales luzcan estéticamente y sus ejecutantes reflejen el dominio de una técnica, terminan construyendo sentidos e identidades estrictamente de acuerdo con sus parámetros u objetivos particulares. Las instituciones se preocupan por generar un imaginario en torno a la identidad nacional, por lo que ponen énfasis en los discursos oficiales de rescate, conservación, fomento y difusión de este tipo de tradiciones. Su discurso en

relación con el patrimonio tiende a revalorizar el pasado, maneja la idea de preservarlo, promoverlo y reactivarlo por medio de diversas estrategias, entre las que destaca el turismo. De esta forma, “el patrimonio trata de suturar las rupturas entre pasado y presente imponiendo un único marco interpretativo, la celebración de la identidad y su continuidad temporal” (*ibidem*: 15).

Pero el patrimonio para las comunidades, como ya se señaló, también está ligado a la identidad, en función del uso que de él se haga en ellas, por lo que también es cierto que mediante sus danzas bien pueden celebrar una identificación grupal, étnica o colectiva, tal como lo afirma don Emilio Aragón Castellano, músico y danzante del municipio de Ixcamilpa de Guerrero, Puebla: “La danza de tecuanes nos la enseñaron desde los abuelos. Es algo muy de nuestra comunidad que nos diferencia y distingue de otras comunidades o pueblos. Bailar es un gozo, una alegría, algo que nos recuerda de dónde venimos y lo que valemos y valen nuestras tradiciones como nahuas” (entrevista, 08/09/2013). Es así que en el imaginario de muchas etnias o sociedades las danzas adquieren un valor simbólico con base en la experiencia cognitiva de la cultura y constituyen una práctica compartida con una significación especial, es decir, poseen una dimensión identitaria y otra social integrada por un código simbólico.

Capítulo II. Atlixco y el festival Atlixcayotl

En el presente capítulo se describirán brevemente distintos elementos que integran o definen a la categoría o concepto de identidad y cómo, dependiendo de los actores de cada festival, se interiorizan y representan la cultura de cada grupo, así como los distintos usos sociales que éstos le dan al patrimonio desde sus respectivas lógicas de acción ligadas a sus patrones culturales.

Por otra parte, se esbozará una breve reseña del municipio de Atlixco a fin de describir el universo de estudio de esta investigación. Asimismo se proporcionarán elementos que abonan al cumplimiento de uno de los objetivos particulares del trabajo, el cual consiste en contextualizar los orígenes, la historia y el desarrollo del festival Atlixcayotl, así como las principales características que presenta en la actualidad y los motivos que propiciaron las condiciones para que el municipio de Atlixco fuera la sede de este evento. Finalmente, el último apartado describirá el porqué del Cerro de San Miguel como espacio elegido para la representación del festival en sus dos partes: Atlixcayotontli y Huey Atlixcayotl.

II.I. La construcción de la identidad y del patrimonio en Atlixco. Dos perspectivas distintas

El papel y la visión del Estado presentes en el festival Huey Atlixcayotl encajan en la lógica multiculturalista que concibe a la identidad como una adscripción y como la construcción social de la diferencia a partir de estudiar a las colectividades y no a los individuos. Las autoridades estatales, de acuerdo con sus propios intereses, apoyan o difunden al festival; más allá de que las condiciones reales de marginación en que se encuentran muchas de las comunidades participantes, así como las situaciones particulares de cada danza o tradición, no se atiendan ni se modifiquen. La importancia sólo radica en resaltar las diferencias y demostrar los universos simbólicos de los grupos involucrados, sin comprender que aún los grupos minoritarios no son iguales u homogéneos y sus necesidades son también

diferentes, según las prácticas de cada uno, el concepto que posean o el uso que hagan del patrimonio y el acceso o participación que tengan en las danzas como parte habitual de su cotidianidad sociocultural.

A partir de la vinculación de los agentes sociales con el patrimonio éste detonará referentes identitarios o no, pues no faltan vecinos en Atlixco que debido a sus condiciones económicas, culturales y sociales no se interesan por esta temática y más allá de sentirse incluidos en lo que promueven los discursos oficiales de igualdad o distinguibilidad frente a otras poblaciones o grupos sociales, se sienten alejados y diferenciados de aquellos elementos que pretenden unificarlos.

No obstante, el discurso multicultural que promueven muchos Estados-nación, incluido México, se empeña en resaltar las particularidades de los diversos grupos étnicos o de las minorías. Respeta las diferencias pero desde una distancia "saludable" y una posición privilegiada que evidencia aún más las desigualdades sociales y continúa sin modificar o atender las condiciones reales de marginación. Bajo esta mirada, la identidad en el Huey Atlixcayotl es propuesta como una adscripción. Por ello la patrimonialización, desde la ideología multicultural, puede llegar a aprovechar los usos sociales de la identidad en el marco de las reflexiones, simbolismos y significados que los individuos llevan a cabo y utilizarlos con determinados fines.

La ideología multicultural pretende mostrar los universos simbólicos de los grupos, pero parece que ignora a los sujetos. Lo intersubjetivo no importa, sino sólo aquello que sea digno de registrarse, de fotografiarse, de sobresalir en determinado momento, según los intereses del gobierno en turno. Es entonces cuando las diferencias merecen ser tomadas en cuenta, pues la categoría de identidad radicará en la construcción social de las mismas; precisamente en el mundo subjetivo y significativo, según Giménez (2004), en el que la interacción y la comunicación sirven como elementos para comprenderla.

Como parte de los paradigmas político-culturales que explican las formas de uso y los intereses que entran en juego en la preservación del patrimonio cultural, García Canclini afirma que los aparatos políticos llegan a ver a este último

como una ocasión para valorizar económicamente el espacio social desde una lógica mercantilista, que a la vez favorece una estética exhibicionista. También lo utilizan para exaltar la nacionalidad como símbolo de cohesión y grandeza (Pérez Ruiz, 2004, *op. cit*.: 20). Se convoca la memoria al servicio de la identidad colectiva en un mundo en donde la innovación es la norma; la conservación constituye, así, una tabla de salvación (Ariño Villarroya: 3).

Esta es la versión que prevalece en el festival grande o Huey Atlixcayotl, en el que las instituciones de cultura a nivel estatal aprovechan la ocasión para resaltar su labor como defensores de las tradiciones, lo cual tal vez no es más que una trampa que esconde la verdadera falta de apoyos y de programas sociales y culturales que beneficien, de una manera más abarcadora, a la población del municipio y del resto del estado de Puebla, pues no se trata de conservar, cual muestrario cultural, la diversidad de las danzas, sino de proteger el conjunto de relaciones sociales que se producen y se manifiestan en dichas prácticas. En palabras de Villaseñor y Zolla:

> Este acento sobre la manifestación en sí misma y sobre la cultura material que le es inherente, es precisamente lo que hace posible que la patrimonialización se constituya en un acto de poder, no sólo porque el acto de definición recae sobre todo en el actor institucional, sino porque la protección no está dirigida a las condiciones de producción de la expresión, sino a la expresión misma. Lo anterior abre la posibilidad de modificar la función social de aquello que se declara como patrimonio por medio de su inserción en prácticas y discursos controlados por el Estado, la industria turística o los medios. Podría decirse que la lógica que guía el concepto de patrimonio inmaterial promovido por la UNESCO salvaguarda la manifestación pero se olvida de las razones que le dieron origen y sentido; protege el signo pero no se ocupa del significante (*ibidem*: 84).

De ahí la importancia del trabajo etnográfico, puesto que éste ayuda a conocer con mayor profundidad los intereses, las motivaciones y las valoraciones de los individuos y de las comunidades que crean y reproducen las prácticas o expresiones culturales que se estudian, así como las percepciones que los

impactos de los procesos de patrimonialización generan en cada contexto, como pueden ser el peligro de la folclorización de otredades legitimadas al ser incorporadas o autentificadas por una elite y el riesgo de que ciertas prácticas culturales, en este caso, las danzas tradicionales, sean convertidas en productos comerciales sujetos a la demanda de la industria turística; que sus sentidos y sus significados sociales y culturales sean valorados nada más como espectáculo y por la rentabilidad que producen (*ibidem*: 83-97).

No obstante, tampoco se puede dejar de lado que la inserción de muchas comunidades a los espacios institucionales es utilizada como estrategia para hacer visibles demandas y reclamos ciudadanos o reconocimiento cultural y social. Además, las tradiciones se transforman y se reconfiguran constantemente, pues son expresiones vivas y como tales no necesariamente pierden su significado cosmogónico al presentarse en un escenario diferente al original. Muchas veces lo ritual se limita a sus propios contextos particulares, mientras que al ser representadas en otro distinto, su función consiste en transmitir y mantener viva una memoria histórica determinada. De acuerdo con Hobsbawm, "la construcción del patrimonio es una operación dinámica enraizada en el presente, a partir del cual se reconstruye, selecciona e interpreta el pasado. No se trata del homenaje a un pasado inmóvil, sino de la invención *a posteriori* de la continuidad social −en la que juega un papel central la tradición−" (1983: 13).

Por lo tanto, para comprender la identidad de los grupos de danzantes que participan en el festival *Atlixcayotl*, necesitamos conocer el papel que desempeñan las autoridades locales y estatales, su ideología y el simbolismo de sus acciones, así como la interrelación entre las diferentes clases sociales involucradas, puesto que las sociedades no deben ser concebidas de manera homogénea, ya que tanto en Atlixco como en otros contextos o escenarios, existen grupos identitarios con fuertes sistemas de diferenciación social, del mismo modo en que hay una clase que engloba a diversos grupos culturales. Es importante saber quién dice o propone las danzas o las reglas del juego, desde dónde lo dice, a quién lo dice, por qué, en qué contexto y con qué finalidad. De esto dependerá que la identidad

pueda ser considerada como un elemento integrador, o bien, como un franco escenario de diferenciación social.

Lo anterior se debe a que todos los sujetos sociales de las comunidades participantes en el festival poseen una conciencia histórica y una ideología (tanto los involucrados en el Atlixcayotontli como los relacionados con el Huey Atlixcayotl), y a pesar de formar parte de una estructura, de un colectivo y de un estado, también cuentan con una cultura y con capitales simbólicos propios, lo que les otorga la capacidad de transformar sus condiciones sociales mediante el ejercicio de sus propias prácticas culturales, aun si están inmersos en el marco de escenarios particulares o incluso de situaciones de desigualdad social.

Como vemos, las identidades pueden ser utilizadas en ambos festivales para transformar, hacer ejercicios de acción y crítica o generar conciencia, la cual puede emplearse con un determinado fin; son susceptibles de modificación y de reconfiguración en medio del proceso social, pues sólo pueden existir en el marco de las interacciones sociales. La identidad es una dimensión selectiva que jerarquiza valores mediante acciones y decisiones. Como bien lo señala María Ana Portal, se trata de un proceso que incluye distintas expresiones o niveles, entre ellos *la identificación*, pues todos los agentes sociales nos identificamos por aquello que nos distingue de otros, a la vez que construimos una determinada imagen para esos otros; *el estigma*, que se refiere a todas aquellas marcas o etiquetas impuestas socialmente y que no pueden ser ignoradas por los demás (profesar una religión, poseer un aspecto físico particular o un específico color de piel, etc.), aunque se asuman o no. Un ejemplo etnográfico de esta investigación lo encontramos en la selección que los organizadores del festival grande llevan a cabo, en la cual dan preferencia a un bailarín de academia frente a un indígena de tez oscura y aspecto poco estético o a una bailarina esbelta frente a una danzante originaria subida de peso.

Las evidencias, que corresponden a los elementos que constituyen lo que somos y no podemos negar (el género, la edad, el grupo étnico de pertenencia, la adscripción a alguna profesión o quehacer); *la memoria*, que integra y enlaza experiencias y creencias con base en la continuidad, pues la identidad requiere de

un escenario común que permita su preservación y aunque oscila entre la continuidad y el cambio, requiere de la garantía de permanencia en el tiempo, “las comunidades necesitan pensarse en continuidad a pesar del evidente cambio que sufren con el paso del tiempo. Esta continuidad se construye desde el pasado a partir de la memoria” (Portal, 2014, artículo en prensa). Por eso no es extraño que muchas danzas de carácter histórico continúen reproduciéndose a través de las distintas generaciones (el palo volador, moros y cristianos, los quetzales, los negritos, etc.), aunque se reconfiguren o transformen. El tiempo y el espacio son dos evidencias ideológicas básicas sobre las cuales la cultura modula e incorpora a los individuos que la integran e imprime un sentido social a sus prácticas cotidianas (Aguado y Portal, 1991: 31).

Otra expresión de la identidad es *la experiencia*, presente en todas las decisiones que tomamos basados en conocimientos y saberes previos, mismos que se determinan sobre la base de la cultura y de *la ideología*, por medio de la cual también construimos las prácticas sociales, ya que fundamentados en evidencias ideológicas culturalmente significativas accionamos nuestro actuar, puesto que las evidencias ideológicas “[…] constituyen un presupuesto básico, empírico y funcional, no necesariamente falso, que establece las mediaciones sociales y entre los grupos sociales entre sí, en un contexto determinado” (Aguado y Portal, 1992: 63).

Debido a las particularidades señaladas, es necesario analizar las distintas visiones, lógicas, sentidos y significados que las danzas pueden proporcionar a los diferentes agentes sociales (el extraño, el turista, el que baila, el que organiza, el migrante, el funcionario, el vecino originario o nativo, el espectador, el político, el informante, etc.), según el *campo* en el que se encuentren, en el que siempre se manifestarán relaciones de poder, y con base en la posición que cada sujeto ocupe en el espacio social, pues cada uno contará con un nivel diferente de ideología, de imaginario simbólico y de identidad, lo que se evidenciará en sus distintas acciones socioculturales.

Del mismo modo, dependiendo del nivel de acceso y de relación o uso de cada grupo social respecto del patrimonio cultural, será el nivel de identidad

imaginada, impuesta o atribuida, bien sea para que un festival represente para la colectividad un momento de la celebración identitaria como expresión, o bien, para que el patrimonio sea aprovechado, mediante un discurso o una ideología partidista, para suturar diferencias entre el pasado y el presente. También es importante para propagar la idea de una nacionalidad compartida cuya grandeza esconde las diferencias de clase social, económicas y culturales de una población muy diversa.

II.II. Atlixco, una semblanza histórica

El municipio de Atlixco se ubica en la parte centro oeste del estado de Puebla; la localidad está integrada por un extenso valle que la recorre de norte a sur donde se concentra la mayor parte de sus comunidades y sus vías de comunicación; su población es principalmente mestiza, aunque también posee integrantes del grupo étnico náhuatl. Según fuentes como la Etnografía del Estado de Puebla y el Programa Municipal de Desarrollo Urbano de Atlixco,[13] este último es un toponímico de origen náhuatl cuya traducción equivale a: “agua en el valle o donde hay agua en la superficie” (*atl*: “agua”; *ixtla*: “llanura” o “valle”). Durante la época prehispánica se le conocía como Cuauhquechollán, "águila que huye", posteriormente, como Acapetlahuacan, "lugar de esteras de caña". Fuentes históricas determinan que sus primeros pobladores fueron los teochichimecas y que tiempo después fue habitado por xicalancas, pueblos tributarios de la gran Tenochtitlan.

La posición geográfica privilegiada del valle de Atlixco lo convirtió en un territorio disputado por diversos grupos indígenas, entre ellos, Calpan, Cholula y Huejotzingo. Bajo el dominio de este último se encontraba a la llegada de los españoles y más tarde, los conquistadores Pedro del Castillo y Cristóbal Ruiz de Cabrera, lo instituyen como Villa de Carrión el 22 de septiembre de 1579.

[13] Disponibles en: Etnografía del Estado de Puebla, V. II, 2003: 172 y: http://www.atlixco.gob.mx/index.php/noticias/item/1012-programa-municipal-de-desarrollo-urbano-de-atlixco-puebla-pare, respectivamente.

Después, en 1632 fue designada cabecera, independiente de Huejotzingo, con 11 poblaciones a su cargo, mientras que en 1706 es convertido en señorío y el 14 de febrero de 1843, en la época independiente, el general Nicolás Bravo, presidente suplente de la República, le otorgó el título de Ciudad. Además, en dos ocasiones distintas, durante la invasión de Estados Unidos a México (en 1847 y en 1848), Atlixco llegó a fungir como capital del estado de Puebla.

Gracias a la prosperidad del valle, también ha sido importante desde el punto de vista agrícola, razón por la que se le designa como el primer granero de la Nueva España. Entre los productos que se cosechaban había maíz, trigo, frijol, calabaza, cebada, sorgo, frutas variadas de clima templado, granadas, hortalizas y también se cultivaba gusano de seda, café, caña de azúcar, manzana, pera, tejocote, durazno, higo, capulín, jinicuiles, flores, hierbas aromáticas y medicinales "[…] se criará aquí tanta cantidad de seda que será una de las ricas cosas del mundo, y éste será el principal lugar del trato de la seda…" (Motolinía, 2001: 288). Entre otros factores, la fertilidad de la tierra propició el asentamiento de diversas órdenes religiosas: franciscanos, carmelitas, mercedarios, agustinos, juaninos y clarisas, ya que el municipio es regado por distintas corrientes que provienen de los ramales del Iztaccíhuatl, como el río Nexapa, el de mayor importancia por ser permanente y atravesar el valle de Atlixco, así como el Cuescomate, que cruza la ciudad, el río Molino y el Palomas, entre otras corrientes temporales, consecuencia de los deshielos del volcán y del sistema de canales de riego.

Describía de la siguiente forma este territorio el misionero franciscano Motolinía: "Esta es una vega que llaman los españoles el Valle de Atlixco, mas entre los indios tiene muchos nombres, por ser muy gran pedazo de tierra… [en este lugar] nace una muy grande y hermosa fuente, de tanta abundancia de agua, que luego se hace de ella un gran río, que va regando muy gran parte esta vega que es muy ancha, y muy larga, y de muy fértil tierra" (*op. cit*: 287).

Así, los recursos hidrográficos del municipio son utilizados desde el pasado en beneficio de la agricultura y también del esparcimiento, puesto que en la actualidad son diversos y reconocidos los balnearios y manantiales de la región. Asimismo, el territorio presenta dos variantes de clima: templado y cálido. Entre

los campos de cultivo predominantes se encuentran el de temporal y el de regadío; es notable además, la producción de plantas y árboles de ornato y flores para huerto o decoración, así como también existe una zona dedicada al pastizal, todo ello gracias a la gran variedad de suelos con los que cuenta Atlixco.[14]

Parte importante de la historia del municipio la constituyen el papel de las haciendas y el impacto que ejerció en la localidad la instalación de distintas factorías después de la Revolución. Las haciendas explotaban tierras agrícolas y la producción de ganado lanar, pero la ganadería entró en crisis al prohibirse los paños poblanos para el mercado intracolonial y de exportación, además de la franca competencia que representaban otros obrajes de regiones vecinas.

Al ser abolidas las haciendas –que en Atlixco eran diversas y relevantes–[15] y modificarse las estructuras productivas y resultado, asimismo, de la repartición de las tierras entre las masas campesinas, sobre la base jurídica del ejido, los nuevos propietarios formaron distintos pueblos, entre ellos, Xahuentla, Santa Lucía Cozamaluapan y Chilhuacan.[16]

> En Puebla, las Haciendas trigueras y azucareras fueron la frontera histórica de las comunidades y los pueblos, donde la manufactura a domicilio estaba muy desarrollada. La disputa por la tierra y por el agua, así como el régimen tecnológico basado en el control de la fuerza motriz hidráulica (ruedas para Molinos), permitieron la extensión de un sistema de fábrica con costos unitarios relativamente bajos, al aprovechar mano de obra, tecnología, caminos y mercados de consumo populares relativamente cercanos. El sistema fabril mexicano no se explica sin el dinamismo de las haciendas, el aprovechamiento de las aguas de ríos y manantiales […] Entre 1835 y 1880 la expansión del sector manufacturero textil era notable, y con mucho, era el más dinámico de la industria mexicana en la época (Morales: 2006: 2-3).

[14] Etnografía del Estado de Puebla, *ibidem*.

[15] Santo Domingo, San Ignacio, San José Actipan, San Miguel Acocotla, Xalpatlaco, Chiluacan, San Mateo, Tejaluca, San Diego la Blanca, Buenavista, Tecolotitlán, Jerónimo y Cabrera, por citar las principales.

[16] Soberanes, Rita. Trabajo de titulación de licenciatura en antropología social en preparación, BUAP.

Desde finales del siglo XVIII el principal cultivo era el trigo, que se procesaba en molinos como La Concepción, El Matadero, La Candelaria, El Cristo y San Mateo y se distribuía a las ciudades de México y Puebla generando una boyante economía local, que prosperó aún más gracias al temprano auge de la industria textil. “A pesar de la crisis de mercados de Puebla a finales del XVIII, la importancia de las harinas de Atlixco llegó a ser tal que para mediados del siglo XIX el consejo municipal de la Villa pidió que el famoso ‘camino del sur’ se financiara con los fondos que reportaba la producción de harinas de Atlixco” (*ibidem*: 13).[17]

El municipio se modificó y fue escenario de obras importantes, como la construcción del ferrocarril que comunicaba a sus fábricas con las de Cuautla y las de México. A partir de la segunda mitad del XIX el sistema fabril proliferó, en gran parte debido a la ubicación geográfica del valle, cercano a la ciudad de Puebla, situada en la ruta principal entre el puerto de Veracruz y la Capital de la Nueva España, lo cual la convertía en centro comercial y polo de atracción demográfica. Se desarrollaron así la industria de la seda, la lana y el algodón mediante los sistemas de obrajes.

A lo largo del siglo XIX, el valle de Atlixco pasa de ser un territorio agrícola a una zona urbanizada, a partir de la instalación de diversas fábricas modernas; para finales de esta centuria la industria de hilados y tejidos alcanza un notable desarrollo gracias al fortalecimiento de los sindicatos debido a la influencia de las ideologías posrevolucionarias. Se establecen distintas factorías: La Carolina, La Concepción, El León, El Carmen, El Ejido, El Volcán, Los Molinos y Metepec; esta última fue una de las más importantes. La industria textil llegó a representar la principal fuente de empleo en la región al ser el municipio uno de los principales centros manufactureros del país.

[17] En relación con la Villa de Atlixco, la expansión triguera fue de Centro a Noroeste tocando las poblaciones históricas de antigua frontera indígena calpaneca-huejotzinca de Tochimilco y Tianguismanalco (Morales, *op. cit*.: 13-14).

No obstante, la década de los años setenta del siglo XX se caracterizó por el ocaso de la actividad fabril; el principal motivo fue la explotación y las malas condiciones laborales que enfrentaban los obreros, las cuales desencadenaron el estallamiento de huelgas; por otra parte, “surgió un fuerte cacicazgo proveniente de diferentes líderes sindicales, quienes llegaron a cobrar a los trabajadores cuotas de hasta 25% de sus salarios” (entrevista realizada a Edith Martínez, 24 de agosto de 2013), situación que llegó a ser insostenible, tanto para las brigadas como para los dueños de las fábricas, que no podían mantener ni tolerar más a los líderes; además, estos últimos se negaban a la idea de que se instalaran nuevas empresas, entonces éstas comenzaron a cerrar una a una.

Si bien Atlixco ha transitado a lo largo de la historia de una economía esencialmente agrícola durante el virreinato para convertirse en un relevante centro de manufacturas desde el siglo XX, en la época contemporánea también goza de un gran desarrollo comercial. Durante la década de los noventa se construyó la autopista Atlixcayotl, que comunica al municipio con la capital, esto, sumado al desarrollo turístico –en el que juega un papel trascendental el festival Atlixcayotl–, proporciona a la localidad una importante fuente de ingresos en la actualidad.

II.III. Creación y desarrollo histórico de los festivales

El Atlixcayotl (“canto, danza de Atlixco”), como comúnmente es conocido, consiste en un evento de música y danza que se efectúa a lo largo de los cuatro domingos del mes de septiembre y que se lleva a cabo desde 1965 (incluye a los festivales Atlixcayotontli: fiesta chica, al Huey Atlixcayotl: fiesta grande y a los “convites” o invitaciones previas a ambos festivales, además del acto de elección de la Xochicíhuatl, “mujer flor”, y sus dos Xochipilme, “niñas flores”); es a partir de su segundo año de representación, 1966, cuando se integra el Atlixcayotontli a la celebración. El propósito del Atlixcayotl es agradecer por las cosechas y a la vez festejar al santo patrono del municipio de Atlixco: San Miguel Arcángel.

Esta festividad surgió por iniciativa de un etnólogo neoyorquino, Raymond (Cayuqui) Estage Noel, quien desde entonces radicaba en México e investigaba las tradiciones culturales del país, entre ellas, los géneros musicales y dancísticos. En una de sus prácticas de campo visita y registra la fiesta de la Guelaguetza, originaria del estado de Oaxaca, de la cual rescata el sentido comunitario y simbólico, así como la diversidad de música y danzas vernáculas que en ella se presentan. Mientras permanece en aquel estado tiene la oportunidad de trabajar con miembros del Taller de Danza Regional de la Casa del Estudiante Oaxaqueño, del maestro Enrique Audiffred. Con ellos idea un programa de las manifestaciones coreográficas oaxaqueñas menos conocidas con la finalidad de contrastar al programa "oficial" de la Guelaguetza. Al regresar al municipio poblano, Cayuqui invita al grupo a presentarse en las ciudades de Puebla y Atlixco.

Sin embargo, las bailarinas oaxaqueñas no pueden viajar pues sus padres, debido a la época, les niegan el permiso de trasladarse solas y participar en las funciones del estado de Puebla. Ante esta situación, el investigador se ve obligado a transmitir la coreografía de aquellas danzas a muchachas atlixquenses reclutadas de la escuela Vicente Guerrero, quienes bailarían con los jóvenes oaxaqueños del taller de danza. Es así que el evento se realiza en la llamada "escalera ancha",[18] entre la calle 11 sur y la Avenida Hidalgo de la ciudad de Atlixco durante el mes de septiembre de 1965 (Estage Noel, 2010: 9).

Dos meses después, el entonces delegado de turismo, Alfonso Oropeza, le solicita a Cayuqui presentar nuevamente el programa con el fin de ofrecerlo como muestra de las tradiciones culturales del país, dada la visita de un grupo de 400 turistas estadounidenses al municipio. Para entonces los jóvenes ya habían regresado a Oaxaca y el grupo de niñas atlixquenses se había desintegrado, motivo por el cual Cayuqui decide invitar a algunos pueblos de los alrededores para presentarse con sus propios bailes y danzas, mismos que él ya había

[18] Con 85 peldaños, esta escalera es una de las primeras construcciones franciscanas en el municipio. Es una de las principales rutas de acceso al ex convento de San Francisco y a la capilla de San Miguel y constituye un lugar simbólico de Atlixco.

comenzado a investigar; surge así el primer Atlixcayotl, realizado el 20 de diciembre de 1965 también en “La escalera ancha” resultando un gran éxito (*ibidem*: 10).

Para 1966, un grupo de vecinos entusiastas había integrado, junto con Cayuqui, una comisión logística, la que posteriormente sería Asociación Civil; además, varios pueblos del municipio deseaban participar con sus danzas. Para reunir a más de 2 000 espectadores, el comité organizador planea realizar el festival en el Cerro de San Miguel, por lo cual solicitan la autorización del entonces presidente municipal, el ingeniero Pablo Maurer Ávalos, quien pretendía construir en ese lugar un tanque de agua para surtir a la colonia aledaña al cerro y, creyendo que el festival no reuniría a tanta gente, promete en caso de que se superen los 2 000 asistentes, destinar la explanada del Cerro de San Miguel como sede de los futuros Atlixcayotl. El festival se instituyó a partir de entonces y se programó para el mes de septiembre, junto con los festejos del santo patrono.

Juan Ernesto Martínez, auxiliar de la oficina de turismo del municipio de Atlixco, comenta que el festival:

> Comenzó siendo un evento de plazuela, pues no se esperaba que convocara a tanta gente. El gobernador no creyó que Cayuqui reuniera a tantas personas, pero años después, el propio Pablo Maurer hospedaba en su casa a los danzantes. Allí los alimentaba y recibía (entrevista, 29 de septiembre de 2012).

Es importante tomar en cuenta que el Atlixcayotl se ha convertido en la tradición más representativa del municipio, no obstante, no hay que perder de vista que se trata de una tradición inventada, tal vez ante la añoranza nostálgica que Cayuqui sintió al presenciar cómo muchas danzas, músicas, usos y costumbres de los grupos étnicos poblanos desaparecían con rapidez o quizá por el deseo de resaltar una identidad étnica que distanciaba a campesinos o indígenas de mestizos, terratenientes y líderes sindicales de aquella época en Atlixco; distinguibilidad que para él no requería más definición que la propia afirmación.

El historiador Eric Hobsbawm refiere en torno a este concepto:

> La «tradición inventada» implica un grupo de prácticas, normalmente gobernadas por reglas aceptadas abierta o tácitamente y de naturaleza simbólica o ritual, que buscan inculcar determinados valores o normas de comportamiento por medio de su repetición, lo cual implica automáticamente continuidad con el pasado. De hecho, cuando es posible, normalmente intentan conectarse con un pasado histórico que les sea adecuado […] Todas las tradiciones inventadas, hasta donde les es posible, usan la historia como legitimadora de la acción y cimiento de la cohesión del grupo (1983: 8, 19).

Sin embargo, la invención de esta tradición también sirvió, y continúa haciéndolo, para que las autoridades políticas satisficieran su necesidad de propagar entre la población la idea de un nacionalismo y una identidad compartida con la cual ya muchas personas concordaban.

Asimismo es importante considerar que Cayuqui venía de estudiar antropología en Estados Unidos y había sido alumno de Margaret Mead, lo cual, lógicamente, impregnaba su visión de aquellos años cuando la escuela culturalista estadounidense tenía gran auge y sus posturas gozaban de gran popularidad. Franz Boas, pionero de esta antropología, había propuesto estudiar a los diferentes grupos humanos sobre la base de un esquema interpretativo en torno a las diferencias y semejanzas culturales, más atento y respetuoso a las dimensiones históricas y espaciales de cada sociedad. Mead había sido alumna de Boas, por lo que la influencia de éste se reflejaba en los trabajos etnográficos de la antropóloga, quien procuraba mostrarse sensible al estudio de otras culturas, al igual que Cayuqui lo hizo durante sus muchos años de investigación en distintas regiones de México.

En nuestro país, la antropología enfrentó una severa crisis durante la década de los años sesenta. Muchos antropólogos cuestionaban la mirada etnocentrista y el papel velado de dominación y racismo que el indigenismo, como política pública, había venido desempeñando, al igual que el proyecto de nacionalismo que equivocadamente pretendía unificar a múltiples pueblos diversos en un mismo conjunto.

Es en este contexto que Cayuqui intenta darle voz y presencia a los distintos grupos del estado de Puebla mediante un festival a partir del cual fueran reconocidos y tomados en cuenta para el diseño de la nueva sociedad que se intentaba construir, pues él, lo mismo que algunos intelectuales que reprobaban la imposición de una ideología mestiza, procuraba comprender las distintas prácticas culturales de los grupos étnicos, sus formas de organización, sus estructuras sociales, económicas y religiosas, el empleo de sus lenguas particulares o las cosmovisiones que los caracterizaban y los diferenciaban de los demás.

De esta forma, Cayuqui durante su investigación de campo trataba de motivar a las comunidades a reafirmar sus diversos rasgos culturales y artísticos provenientes de las danzas tradicionales, mismas que, de una u otra manera, estaban cayendo en desuso. Gracias a su preocupación e interés por registrar y promover la indumentaria y las manifestaciones dancísticas y musicales de la zona, logró entender el sentido de identificación y pertenencia que éstas significaban como parte de la experiencia colectiva, de la memoria y de la forma en que cada etnia comprendía al mundo. Cuando llegó a Atlixco, tal vez atraído por el contexto del municipio, que aunque constituía por entonces un polo de desarrollo mestizo, no perdía su interrelación con las comunidades indígenas, a pesar de la transformación de zona rural en urbana; “aún no existían caminos ni servicios, por eso todo lo visitaba a pie y eso le permitió ir entablando una relación más personalizada con los vecinos originarios que poco a poco le fueron proporcionando información relevante en torno a las tradiciones dancísticas, la música y las vestimentas originarias de cada comunidad” (Rita Soberanes, entrevista, 02 de septiembre de 2012).

Puesto que estas manifestaciones coreográficas no habían sido registradas con anterioridad, entrevistaba a las personas de mayor edad en los pueblos preguntando por los pasos, el vestuario, la música, los sentidos y los significados de las danzas. Asimismo, grababa en cintas magnetofónicas los cantos en lenguas indígenas con la intención de transcribirlos y traducirlos posteriormente. Con la ayuda de los señores Georgina y Enrique Cabrera Saavedra, quienes figuraban entre sus más fieles colaboradores y eran propietarios de la estación de

radio local XEXD, “La Voz del Valle”, los cantos, la música, las entrevistas realizadas a los pobladores y la información de las danzas era transmitida los domingos, por la mañana y por la tarde, en el programa llamado: “La Hora del Atlixcayotl”. Las comunidades, al escucharse a sí mismas e informarse acerca de otras localidades vecinas, se sensibilizaban y motivaban a participar. Al respecto, la señora Edith Martínez, coordinadora general del festival Atlixcayotontli, afirma lo siguiente:

> Existía una estación de radio a la que los coordinadores de grupo llevaban toda la música grabada para transmitirla en el programa. Se hablaba en las diferentes lenguas de la región y esas dos horas a la semana eran muy bonitas; la población participaba, hablaban en su lengua natal y todos estaban interesados en que la fiesta no se perdiera (entrevista, 18 de noviembre de 2012).

Como las danzas no podían filmarse, debido a la falta de equipo y presupuesto adecuados, se registraban por escrito, al igual que las indumentarias, mediante anotaciones basadas en “retratos hablados”; cuando no podía obtener alguna prenda original para el acervo del festival, el mismo Cayuqui las dibujaba hasta aproximarse lo más posible al diseño auténtico. La gente lo corregía y ayudaba en su interpretación. De igual modo, la población participó desde el inicio en la organización del festival de diversas formas: en especie, en efectivo o con servicios. Se colectaban fondos económicos en las casas comerciales; alimentos para la comida que se ofrecía a los grupos participantes; frutas y verduras en los mercados para ofrecer al público asistente; apoyo de la policía de tránsito o de la municipalidad para el transporte de las agrupaciones, combustible con las gasolineras locales, etc. Los maestros o artesanos participaban adornando la plaza de la danza, las señoras cocinando; es decir, se trataba de que todos se involucraran y se sintieran incluidos (Estage Noel, *op. cit*: 16).

> Desde el primer Atlixcayotl, celebrado en el Cerro de San Miguel, se buscó acondicionar el lugar según las necesidades del festival. Por entonces, el señor José Huerta trazó y abrió una brecha de acceso al lugar. Un norteamericano

> residente en Atlixco, el señor Richard Gibbons, se encargó voluntariamente de acondicionar el Netotiloyan (lugar o plaza de la danza). Con pico y pala y usando pólvora en lugar de dinamita para no peligrar a los vecinos, y con fuerza de trabajo proporcionada por presos voluntarios de la cárcel municipal, Gibbons removió toneladas de tierra, roca y tepetate. Se acomodaron pequeñas terrazas de piedra rellenas con tierra y pasto para formar gradas para el público dejando el lugar con un aspecto natural. La idea era conservar el ambiente ecológico del cerro respetando el contacto de danzantes y público con la madre tierra (*idem*).

Así, a partir de 1966 se presentó el festival Atlixcayotl en sus dos partes: la fiesta chica o Atlixcayotontli y la fiesta grande o Huey Atlixcayotl, con respecto a la tradición de la veintena azteca Cempoaltonalli, que consistía en realizar dos fiestas separadas por 20 días pero que formaban parte de una misma celebración. De este modo, las principales danzas del estado de Puebla se convirtieron en las protagonistas del evento y los atlixquenses en los anfitriones. En el Atlixcayotontli los participantes son danzantes de las tres regiones que convergen con el municipio: El Valle, La Tierra Caliente y El Volcán, mientras que en el Huey Atlixcayotl se invita a representantes de los siete grupos étnicos de las distintas regiones de la entidad: 11, según la división de Cayuqui; siete, según la división "oficial".[19] Para él, de acuerdo con sus investigaciones de campo, el estado de Puebla se divide en 11 regiones culturales**:** Sierra Norte, Mixteca, Cañada, Popoloca, Sierra Negra, Valles Centrales, Volcanes, Costera, Totonacapan, Llanos y Huasteca, las cuales son habitadas por los diferentes grupos étnicos: nahuas, otomíes, totonacos, mixtecos, tepehuas, mazatecos, popolocas, además de los mestizos.

"En las vísperas del festival, los pueblos se reúnen en el zócalo de la ciudad; allí seleccionan a la mujer más encantadora y representativa de su cultura, la Xochicíhuatl (mujer flor) y sus dos Xochipilme (niñas flores), quienes son

[19] Soberanes, Rita, *op. cit.*; cotejado también en "Enciclopedia de los municipios de México. Estado de Puebla. Regionalización", en: http://www.e-local.gob.mx/work/templates/enciclo/puebla/

coronadas con guirnaldas por las autoridades estatales y municipales el día siguiente al inicio del Huey Atlixcayotl".[20]

Entre los objetivos principales con los que Cayuqui crea esta fiesta popular, mestiza e indígena, están la convivencia de los distintos grupos étnicos y el conocimiento y difusión de sus particularidades culturales. La etnia, en palabras del antropólogo Fredrik Barth, es un "recipiente organizacional":

> […] una categoría de adscripción e identificación utilizada por los actores mismos, por tanto, organiza interacción entre los individuos […] los grupos étnicos comparten valores culturales y se caracterizan por su identidad básica, la cual es determinada por su origen y su formación; integran un campo de comunicación e interacción; sus miembros se identifican, se distinguen a sí mismos, al mismo tiempo que son identificados y distinguidos por otros (1976: 10-16).

Con esta intención, en ambos festivales se invita, además, a un estado diferente cada año, pues el propósito consiste en reforzar los lazos sociales e identitarios por medio de estas expresiones artísticas. Pese a su relativa "reciente creación", el festival ha cobrado importancia año con año y se ha convertido en la "tradición" más importante y representativa del municipio de Atlixco. Tanto, que el 29 de julio de 1996 fue declarado por el entonces gobernador del estado, Manuel Bartlett Díaz, "Patrimonio Cultural de Puebla" (Contreras Vargas, 2010: 20).

Los festejos concernientes al *Atlixcayotl* se realizan, como ya se mencionó, durante los cuatro domingos del mes de septiembre. El primero consiste en "El convite", una peregrinación efectuada por los grupos de danzantes originarios del municipio, quienes se dirigen a las principales iglesias y calles de la cabecera con la intención de avisar a la población, locatarios y comerciantes ambulantes, de que el siguiente domingo se llevará a cabo "la fiesta chica" o Atlixcayotontli, cuya organización está a cargo de una Asociación Civil integrada por habitantes de la ciudad, quienes solicitan el apoyo de las autoridades y de los comerciantes locales

[20] Helio Huesca *et al*., *Música del Huey Atlixcayotl, encuentro de las etnias*, Serie Compositores Poblanos, núm. 5, CD-ROM, Puebla, México, Gobierno del Estado de Puebla/Secretaría de Cultura/Dirección de Música/Orquesta Sinfónica del Estado de Puebla/START/PRO, 2007.

para llevar a buen fin la celebración. De igual forma, el tercer domingo del mes se repite el convite para invitar a la población a participar el último domingo en "la fiesta grande" o Huey Atlixcayotl, organizada en la actualidad por las autoridades estatales, por la que cuenta con mayor difusión y presupuesto.

En un inicio, Cayuqui, junto con el presidente municipal en turno, Pablo Maurer Ávalos, y representantes de la comunidad de Atlixco crean una Asociación Civil para poder llevar a cabo el festival de manera organizada y sistemática. Desde la realización del segundo evento, el Ayuntamiento del municipio apoyó económicamente a la Asociación sin intervenir en su operatividad. En 1975 Cayuqui mudó de residencia y el festival no se realizó.

> El Atlixcayotl finalmente cristalizó en la forma planeada en el año 1976. Irónicamente en el siguiente año este festival fue, primero suprimido por la autoridad municipal, y después pasado a otras manos que lo organizaron a su antojo efectuando cambios estructurales que lo desvirtuaron llevándolo a la pérdida de sus valores esenciales (Estage Noel, *op. cit*.: 16-17).

La coordinadora general del Atlixcayotontli, Edith Martínez, cuenta que el festival chico: "dejó de realizarse como a los 10 años de su creación, probablemente, porque todos los integrantes iniciales se fueron retirando y al gobierno no le interesaba hacerlo. Se retomó nuevamente apenas hace siete años […] Yo y mi esposo nos fuimos a radicar cinco años a Veracruz y dejamos de participar." Es entonces que a partir de 1977 y hasta el año 2000, ejercieron la presidencia del festival y de la Asociación Atlixcayotl primero, la señora Guillermina Peña Márquez y, posteriormente, al morir ésta, su sobrina, la señora María Elena Pacheco Peña. Desde la década de los ochenta, el gobernador en turno del estado asignó un presupuesto a la organización. En 2001 el gobierno estatal, a cargo de Melquíades Morales Flores, creó finalmente el "Patronato del Huey Atlixcayotl". Desde entonces, el gobernador correspondiente es el encargado de dirigir el evento.[21] La señora Martínez lo cuenta de la siguiente manera:

[21] Soberanes, Rita, *op. cit*.

> Cuando todos nos fuimos, Guillermina Peña quedó a cargo y convirtió la fiesta en algo familiar, la fiesta fue entonces en decadencia. Ella recibía las partidas del presupuesto del gobierno municipal y las distribuía como mejor creía. Comenzaron a prevalecer los tenis, las gorras y el vestuario desmejoró por completo. Seguía usando la música original, pero no se preocupaba porque la indumentaria fuera la debida. Ella estuvo al frente alrededor de 10 años y luego le cedió la presidencia a su sobrina, quien continuó con la misma dinámica. El gobierno del estado consideraba que ellas eran las mejores organizadoras. Nadie aclaraba que carecían de experiencia en la organización de los grupos, pero como el festival había decaído nadie más quería involucrarse.
>
> Alicia Camacho Corripio, hermana del presidente municipal actual, Ricardo Camacho Corripio, como Jefa del Departamento de Turismo del Ayuntamiento, le dijo que ella pretendía que la fiesta mejorara y que convenía que se pusieran de acuerdo para que las cosas estuvieran mejor.
>
> No sabemos si ella decidió salirse sola o qué, pero desde entonces el gobierno del estado comenzó a hacerse cargo del festival (entrevista, 18 de noviembre de 2012).

Sin duda, la realización de esta fiesta implica mucho trabajo, esfuerzo y dinero, por ello, es imprescindible la colaboración de la presidencia municipal, así como de la gubernatura del estado. Durante la década de los setenta, el municipio retiró todo el apoyo y entonces la población, ante la cantidad de gastos y obstáculos se vio en la necesidad de ceder la organización del festival al gobierno del estado. A partir de entonces, el Huey Atlixcayotl tiene carácter estatal, mientras que el Atlixcayotontli lucha nuevamente, desde hace siete años, por salir a flote bajo la organización de un pequeño grupo de vecinos originarios de la ciudad y los cofundadores, con Cayuqui. Dice la señora Edith:

> Al cumplir 15 años el festival se le cedió la fiesta al estado por falta de recursos suficientes. La fiesta chica, el Tontli, ya no se hacía, pero ahora nosotros, un grupo de 13 personas asesoradas por Cayuqui, hemos retomado la organización del Atlixcayotontli. Al jubilarse mi esposo, se dedicó de lleno, junto conmigo, a la organización de la fiesta. Hace siete años se retomó; se hizo el registro ante una

> nueva A.C. y hubo que volver a informar a los periódicos y la televisión locales que desde un inicio hubo dos festivales y que incluso era más importante o principal el Tontli, pues mucha gente no sabía y preguntaba por qué ahora se estaban haciendo dos fiestas.
>
> Nosotros siempre solicitamos por escrito el uso de los espacios y la ayuda económica a la presidencia municipal, la cual se brinda "a discreción de ellos". Nosotros no podemos exigir y con lo que nos otorgan, más la colaboración de los ciudadanos atlixquenses, vamos resolviendo la situación. Sin embargo, cueste lo que cueste, cada año siempre lo resolvemos y la fiesta ha salido adelante hasta ahora (*idem*).

A raíz de esto, actualmente se ven muchas transformaciones en el festival Atlixcayotl en relación con años anteriores. Al Huey Atlixcayotl las autoridades estatales han preferido ligarlo con el turismo, con el espectáculo, con la mercadotecnia y con la ganancia económica. Las relaciones de poder y los intereses de los distintos grupos políticos responsables han deformado la relevancia que esta festividad encierra, al menos para las agrupaciones de danzantes y la mayoría de los habitantes del municipio.

Entretanto, el Atlixcayotontli, a pesar de no poseer el nombramiento oficial de "Patrimonio cultural del estado", a diferencia del Huey Atlixcayotl, se esfuerza, por medio del pequeño grupo de personas involucradas en su organización, por apegarse a los verdaderos objetivos y sentidos con los que la festividad fue concebida, es decir, por fortalecer la identidad sociocultural de los participantes, quienes se reconocen mutuamente y comparten identificaciones, evidencias, memorias y experiencias vividas; desde la planeación hasta la realización, el sentido y la solemnidad del evento son diferentes.

Mediante las entrevistas realizadas al coordinador operativo del festival Huey Atlixcayotl y a otros ex funcionarios (cuyos nombres se omitirán por respeto al anonimato), quienes trabajan o trabajaron para el gobierno estatal, respectivamente, y las efectuadas a la señora Edith Martínez, coordinadora general del Atlixcayotontli, así como a parte de su equipo, se pudo comprobar la diferencia en la planeación, organización y ejecución de uno y otro festival, esto

sumado a la experiencia que representó visitar algunas de las comunidades invitadas durante 2013 a participar en la fiesta chica, oportunidad que el funcionario actual no concedió para los fines de esta investigación, en concordancia con las visitas que él haría con los mismos fines a las comunidades elegidas para participar en la 48ª edición de la fiesta grande o Huey Atlixcayotl.

El coordinador operativo, quien hace más de ocho años trabaja en la organización del festival, afirmaba en 2012 que el Patronato llevaba dos años sin sesionar, pese a que el decreto oficial estipula en su Artículo 8o que "debe sesionar ordinariamente cada dos meses y extraordinariamente cuantas veces sea necesario".[22] Asimismo, reveló que, de acuerdo con los "caprichos" del gobernador correspondiente, es que se toman muchas de las decisiones del Huey Atlixcayotl; como cuál será el estado invitado o cuáles las comunidades que participarán, según su "calificación", conforme el grupo de danzantes luzca mejor o bailen más "parejitos", fallo que emite después de ver las videograbaciones que el funcionario proporciona, ya que éste es enviado, en caso de visitar las comunidades, a filmar diversas danzas para después mostrarlas a los integrantes del Patronato, entre quienes se encuentra el gobernador, y con base en la opinión de todos elegir cuál comunidad puede ser realmente invitada y a cuál conviene más "representar" o "imitar" con los bailarines de una escuela o academia de danza del estado.

El presupuesto asignado para la organización del evento le es proporcionado al coordinador casi siempre "a última hora", un mes antes, "si bien me va", según sus propias palabras. Por eso, en algunas ocasiones las gestiones se llevan a cabo desde su oficina realizando llamadas telefónicas a las municipalidades o a los encargados de los grupos de danza y no entablando una relación personal para la toma de acuerdos, como hacen las organizadoras del Atlixcayotontli. Por su parte, una ex funcionaria de cultura comenta:

> El dinero lo soltaban siempre a última hora sin importarles las necesidades previas de organización. Para la comida contrataban siempre a la misma empresa y todo

[22] Decreto del Ejecutivo del Estado que crea el Patronato del Festival Huey Atlixcayotl, disponible en: http://www.atlixco.org/transparencia/marcoN/patronato%20Atilxcayotl.pdf

> mundo sabía que se hacían muchas transas con el presupuesto debido a la dificultad de poder facturar o comprobar todos los gastos. Respecto de la burocracia, cuando yo estuve trabajando en la logística del Huey Atlixcayotl, los grupos de danza invitados tenían que solicitarnos sus necesidades por medio de un proyecto para así poder ser tomados en cuenta y participar; los contactábamos recurriendo a la Unidad Regional de los Pueblos Indígenas o de la CDI; a nosotros como empleados nos pedían llenar una ficha informativa en relación con nuestros avances, pero al menos en aquel entonces el patronato sí se reunía para sesionar (entrevista 24/05/2014).

Como muestra de una más de las decisiones por medio de las cuales quien gobierna hace gala de su poder, se puede mencionar el caso del festival número 47, realizado durante 2012, cuando el gobernador Rafael Moreno Valle dispuso cambiar el nombre del evento: suprimir la palabra Huey –que significa grande– debido a que a él le parecía que se escuchaba "altisonante" (coordinador operativo, entrevista 07/11/2012), decisión en la que demuestra la ignorancia del idioma náhuatl, así como de la historia y los contextos del festival mismo, además de arbitrariedad, puesto que pasa por alto el hecho de que existe un decreto en el cual el nombre original de la festividad está registrado de manera oficial.[23] Del mismo modo, durante la inauguración de la fiesta decidió modificar el programa del evento ordenando que el grupo de las bailarinas anfitrionas de Atlixco, en vez de ser las primeras en participar fueran las últimas, puesto que él no quería que ninguna mujer del pueblo lo besara (*idem*), le pusiera collares de flores, le ofrendara algún guajolote u objeto natural o material o lo invitara a bailar, situación que indignó a la población en general. Por otra parte, no estuvo presente hasta el final de la celebración, como suele esperarse, sino que después de una muy corta estancia en el presídium abandonó el lugar por motivos de su agenda personal, sin permitir que los organizadores anunciaran su partida y provocando la evidente

[23] Decreto que declara al festival Huey Atlixcayotl, Patrimonio Cultural del Estado de Puebla, publicado en el Periódico Oficial el 29 de julio de 1996, Tomo CCLV, Número 13, Tercera sección, así como el Decreto que crea el Patronato, con el mismo nombre, Huey Atlixcayotl, publicado en el Periódico Oficial el 13 de julio de 2001, Tomo CCCXV, Número 6, Segunda Sección.

persecución de los medios de comunicación. Al respecto se mencionarán más pormenores en el siguiente capítulo cuando se exponga la celebración del festival 47.

Por el momento se retoma el año 2011 sólo para ejemplificar cómo durante la 46ª edición del festival, el gobierno del estado promovió que la empresa Televisa filmara el evento, lo cual impactó de manera muy fuerte la difusión del mismo trascendiendo las fronteras. El coordinador operativo asevera que "ahora hay más demanda… ya vinieron los de Discovery Channel, los de Televisión Española y muchas estaciones de radio. Por eso el interés de que bailen derechitos y como profesionales, ya que está en juego el prestigio no sólo del festival, sino también del estado" (entrevista, 07/11/2012). La difusión masiva también trajo como consecuencia la presencia multitudinaria de visitantes al evento, situación que supera a las propias autoridades municipales y estatales, a quienes se les dificulta controlar el acceso a la plaza de la danza y al Cerro de San Miguel, ya que por cuestiones de seguridad debe limitarse la entrada a un determinado número de personas para evitar posibles accidentes.

Por éste, entre otros motivos, el funcionario opina que los boletos de acceso deberían tener un costo, tal como ocurre en la Guelaguetza, pues de esta manera se impediría el acceso a las "masas populares", lo cual resulta incongruente si se piensa en la finalidad primigenia del festival: lograr un espacio horizontal de convivencia entre los pueblos, entre los danzantes y el público, donde todos tengan cabida y se sientan integrados.

Diferencias de criterios como esta son algunas de las razones por las que Cayuqui ha entrado en conflicto a lo largo de los años con las autoridades y los organizadores municipales y estatales. Él siempre deseó que el Atlixcayotl fuera una fiesta popular y cultural que no tuviera relación con la política; no obstante, debido a la falta de recursos para su continuación, tuvo que resignarse a la injerencia gubernamental pero, precisamente por eso, prefirió alejarse y abandonar la dirección del evento.

Luego del primer acondicionamiento de la plazuela de la danza, realizado por él y muchos entusiastas habitantes de Atlixco, el entonces gobernador Mario

Marín mandó construir la plaza como se conoce actualmente, como una especie de teatro al aire libre con un palco especial para los invitados de honor y funcionarios políticos. Obviamente este proyecto decepcionó en demasía a Cayuqui y a muchos de los organizadores originales del festival, pues rompió no sólo con el entorno ecológico que se pretendía conservar en la primera remodelación, sino que también terminó separando a los danzantes respecto del público, así como a las propias autoridades, tanto de los invitados como de la población, lo cual provocó otra de las modificaciones estructurales del sentido colectivo y de convivencia originales.

Sin embargo, como en muchos otros aspectos relacionados con el Atlixcayotl, las opiniones llegan a ser encontradas, es decir, contradictorias o diferentes entre sí debido a distintos factores, entre ellos, los diferentes niveles de apropiación del espacio, la fiesta, las danzas, el patrimonio; a la información o al conocimiento que se tenga en relación con la tradición del festival; a la experiencia individual y colectiva de cada actor social en torno al tema, etc. Así lo ejemplifica el testimonio de otra ex funcionaria estatal, quien colaboró con la organización del Huey Atlixcayotl: “A partir de mi experiencia en la coordinación del evento, podría decir que no todo fue malo, también hubo cosas positivas hechas por el gobierno. Se construyeron muros de contención en el cerro para la seguridad del público asistente; se hizo un espacio adecuado para el escenario; el lugar y la plaza de la danza quedaron más bonitos” (entrevista 24/05/2014).

El haber efectuado remodelaciones al espacio y separado a los funcionarios o invitados especiales y jerarquizando el acceso no ha dejado de generar polémicas. Durante la celebración 47 del festival, la muchedumbre “abucheó” al gobernador Moreno Valle y aplaudió y coreó “vivas” a Cayuqui. Pese a la voluntad de éste por estar cerca del público asistente, parte de los espectadores le solicitaron que pasara a tomar asiento al palco de honor. Tratando de darle gusto a la población accedió a estar allí un momento, sin embargo, al poco tiempo descendió y volvió a sentarse entre las gradas junto a sus amigos y la gente del pueblo, como lo hace actualmente cualquier persona común que acude al Atlixcayotl. Dice Juan Ernesto Martínez: “colocaron un palco principal, que si fuera

por Cayuqui, él lo derribaría, pues la idea original es que los invitados de honor fueran los danzantes y la convivencia fuera vertical para poder convivir todos con todos" (entrevista, 29/09/2012). Irónicamente, el palco de honor ostenta una placa homenaje a la señora Guillermina Peña por su labor en la dirección del Atlixcayotl y el nombre de Cayuqui Estage Noel ni siquiera figura en ella. Ésta, junto con otras acciones implementadas por el gobierno en contra del estadounidense-mexicano en relación con la tutela del festival demuestra cómo se pueden ejercer procesos de patrimonialización por quienes ostentan el poder en la práctica cotidiana de las políticas culturales.

Cabe mencionar que otra de las causas importantes de la separación entre la señora Peña y Cayuqui se debió a que él poseía una colección de indumentaria de distintas partes de México, la cual había tardado 18 años en reunir invirtiendo sus propios recursos provenientes de herencias familiares o de su sueldo, cuando lograba tener un trabajo estable, así como de donaciones de sus informantes a lo largo de sus investigaciones de campo. Su intención era regalarla al Ayuntamiento de Atlixco para que éste creara un museo del traje regional. No obstante, su propuesta nunca tuvo eco. La colección era parte del patrimonio de la A.C. original, pero al tomar posesión de la misma la señora Guillermina Peña, no sólo manejó a su antojo el futuro de la organización y del festival, sino que se adueñó de la colección, la cual hasta la actualidad continúa en manos de su sobrina, quien igualmente se niega a devolverla al pueblo de Atlixco alegando que sólo lo hará en caso de que las autoridades competentes se lo demanden, pero ninguna "autoridad" toma cartas en el asunto hasta el día de hoy (Información de dominio público).

Posteriormente las señoras Peña y Pacheco comenzaron indudablemente a transformar la organización y el sentido del Atlixcayotl; después, el hecho de que el control del evento haya sido asumido por el gobierno estatal también propició que las modificaciones fueran en aumento; ambas afirmaciones fueron referidas por distintos entrevistados, incluso, por personas ajenas a cualquiera de las dos organizaciones del festival. Un ejemplo de lo anterior lo constituye la siguiente

revelación que el coordinador operativo, sin ninguna clase de reservas compartió en una de las entrevistas concedidas:

> Cuando yo inicié en esto iba a las comunidades a invitar a los danzantes. Ellos me preguntaban:
>
> –¿Y a qué santo le vamos a bailar?
>
> –A ninguno –les decía yo– van a bailar para el gobernador y su familia, para los funcionarios y los políticos del estado.
>
> –Ah, entonces no queremos ir, muchas gracias –me decían ellos–.
>
> Entonces tuve que ingeniármelas y me compré una escultura de bulto de San Miguel Arcángel. También el sacerdote de esta iglesia de Atlixco me regaló una pintura del santo bendecida. Regresé entonces a los pueblos y les presenté a San Miguel y les dije que a él irían a bailarle. Entonces sí aceptaron. Cuando llegó el día de la fiesta me preguntaron que por qué no habíamos hecho una peregrinación desde sus lugares de origen hasta el Cerro de San Miguel, como era lo debido, que les hubiera dicho bien de qué se trataba para que ellos trajeran a sus rezanderos y mayordomos.
>
> Con tal de que se la "creyeran más", les dije que no era necesario, que bastaba con una procesión del Zócalo de Atlixco al Cerro de San Miguel. Entonces estuvieron de acuerdo, parecieron contentos y gracias a mi ocurrencia (dice con orgullo) quedó instituida la procesión como una especie de tradición año con año, la cual se realiza un día antes del Huey Atlixcayotl (entrevista marzo de 2013).

Sorprende que el organizador mismo, habiendo estudiado antropología social, se jacte de los "trucos" y engaños que suele emplear con tal de convencer a los grupos de participar en el Huey Atlixcayotl. A mi parecer, él hizo uso indebido del simbolismo sagrado que muchos danzantes conceden a sus prácticas culturales. Asimismo, gracias al testimonio de otras fuentes, que por razones obvias solicitaron permanecer en el anonimato, es sabido que el coordinador operativo maneja a su discreción los recursos que le otorgan para la logística y la operatividad del festival debido a que las bandas de música y algunos de los transportes o vestuarios se contratan o se obtienen en las propias comunidades, razón por la que no pueden emitir un recibo, factura o comprobante fiscal que permita la adecuada auditoría o control de los gastos, situación lamentable que

contribuye al detrimento de la fiesta, ya que el Huey Atlixcayotl cuenta con un presupuesto mayor a un millón de pesos, mientras que al Atlixcayotontli la municipalidad le otorga entre $ 10 000 y $ 15 000, y aun así, el festival pequeño es relevante, sobre todo por sus razones profundas o significados simbólicos.

Al respecto comenta Rita Soberanes: “El Tontli es como la fiesta de la casa, de los amigos; la más íntima, se podría decir. La otra es la de los militantes del partido y los turistas, la gente de afuera. Ellos eligen a los grupos como cae, como pueden o se les da la gana, en cambio en el Tontli, se hacen milagros con lo poco que se tiene y sin embargo, siempre es mejor” (entrevista, 02/09/2012).

Sin duda el festival ha sufrido demasiadas transformaciones desde su creación, en 1965, hasta la fecha. Juan Ernesto Martínez considera:

> Yo creo que los 10 primeros años sirvieron para establecer la fiesta y sentar sus raíces o bases para que subsista, pero no para que se fortalezca. Ni el Congreso ni el gobierno del estado hacen nada para que a 47 años de existencia todo esté resuelto. La fiesta se reinventa cada año y se lucha por sacarla a flote y mantenerla. ¡No puede ser!
>
> Los poblanos o atlixquenses, a diferencia de los oaxaqueños, no saben ni valoran esta fiesta como aquellos a su Guelaguetza. No existe interés por parte de las autoridades de conservar ni difundir los trajes regionales. Los poblanos no tienen raigambre a sus tradiciones; presentan estampas de otros estados en las escuelas en vez de las de la propia Puebla. Nadie sabe el significado o conocimiento de las danzas, como la del calabazo, por ejemplo, que consiste en un juego en el que se baila en parejas y un solo hombre baila con una escoba esperando que alguien se “alente” para poder cambiarle su papel y así tener compañera. La gente sólo se acuerda del Atlixcayotl o para ellos es importante cuando llega septiembre, pero nada más (entrevista, 29 de septiembre de 2012).

El funcionario que coordina el festival grande alude a que los ballets son necesarios para que las coreografías luzcan mejor y muchas veces es buena su participación porque “levantan” el evento; además: “gracias a ellos se han rescatado danzas que ya se estaban perdiendo, como la de los vaqueros, y que si no fuera por ellos no se conocerían […] Lo que pasa es que Cayuqui se niega a

evolucionar. Él quiere que los grupos de danza no cambien, que sigan usando huaraches y calzones de manta, algo que no puede ser" (entrevista, 07/11/2012). Debido a esta opinión resulta lógica la constante presencia de ballets folclóricos en el festival Huey Atlixcayotl, combinada con la participación de comunidades originarias, lo cual en el Atlixcayotontli nunca se verá, pues la asociación organizadora se empeña en que sean los mismos grupos originarios los que participen, más allá de edades, condición social, apariencia física o estado civil.

Cabe señalar que el funcionario, después de trabajar por varios años para el gobierno estatal de cultura, parece estar tan ideologizado o convencido de la visión de las autoridades con las que colabora, que, sin duda, cree que mediante sus prácticas y su labor realmente está defendiendo al patrimonio y a la cultura del estado.

Pero estas diferencias palpables entre los dos festivales molesta sobremanera a Cayuqui, quien piensa que el gobierno ha convertido al Atlixcayotl en un *show*. De ahí que sean comunes sus rabietas y pleitos con todo tipo de funcionarios y personas. No obstante, es más la gente que lo admira y le profesa un cariño sincero que la que está en su contra. Esto resulta evidente en las emisiones anuales de cada festival. Al respecto, Juan Ernesto Martínez opina que:

> Cayuqui puede ser todo lo diva que quiera porque gracias a él la economía del municipio se sostiene de una u otra manera. Él es totalmente antigobierno y por eso se deslindó de la dirección cuando el gobierno la tomó como suya. El Ayuntamiento se encarga de mantener el orden, pero si se le pidieran recursos para maquillaje o vestuario, la fiesta del Tontli dejaría de existir. La fiesta del Huey perdió el sentido social del Tontli. Antes venía la gente de los pueblos a ver cómo ayudaban o participaban. Ahora hay que rogarles para que lo hagan (entrevista, 29/09/2012, *op. cit*.).

En otros rubros, comenta:

> También hay que reconocer cómo la fiesta fortalece la economía hormiga: los tamales, el atole, el estacionamiento, las bebidas, etcétera.

> En cuanto a la difusión del festival, resulta triste que el canal oficial del estado no promueva la fiesta. La historia del Atlixcayotl no se narra tampoco en los libros de texto ni de primaria ni de secundaria, cuando pienso que debería forzosamente estar. Al gobierno parece no importarle lo suficiente. La fiesta depende de los cambios de poder, pues en función del que llegue serán las decisiones que se tomen y por eso el futuro del festival es incierto (*idem*).

En la actualidad, resulta un esfuerzo valioso el hecho de que el Atlixcayotontli haya resurgido y varios de los organizadores y cofundadores del festival Atlixcayotl original, junto con Cayuqui, se estén dando a la tarea de mantenerlo vigente y sobre todo, luchando porque sus sentidos y significados primordiales prevalezcan, pues como afirma el creador de esta fiesta:

> Atlixcayotl fue, y debe ser, un escaparate en el que los pueblos mestizos e indígenas por igual recuperen los valores perdidos para reconocerse a sí mismos; fue y debe ser nuevamente museografía viva mediante la cual se rescaten los valores ancestrales reevaluándolos para su continuo servicio a la cultura regional, nacional y universal; debe recuperar su carácter de foro en el cual los pueblos puedan presentarse, tal como eran y tal como son en el fondo del corazón y poder hablar de tú a tú con sus autoridades. En palabras del musicólogo Samuel Martí: "[…] El Atlixcayotl resultó un canto a la naturaleza generosa, un poema de luz y una ofrenda a la abundancia y al amor fecundo, y sobre todo, un rayo de esperanza en nuestra lucha contra las máquinas y la deshumanización y el conformismo disfrazado de progreso material…"
>
> Hay que rescatar este Atlixcayotl de los efectos nocivos de un cuarto de siglo de vicios que le han acumulado desde 1977. Hay que reenderezarlo en el sendero perdido. Si es necesario, hay que reinventar el Atlixcayotl (2010, *op. cit*.: 17).

II.IV. El uso del espacio en el cerro de San Miguel

Los seres humanos siempre han transformado a la naturaleza, al medio ambiente en el que habitan, por ello los espacios vividos guardan estrecha relación con las

sociedades que los ocupan y con sus prácticas sociales, producto de un pasado y de una historia, pero también de un presente en el que los grupos pueden ya sea disputarlo, o bien, apropiarse de él de manera cotidiana. En palabras de Ernesto Licona: “En el espacio se refleja y se reconfigura la estructura de la sociedad y la dimensión sociocultural de manera dinámica; el espacio se actualiza diaria y necesariamente pues es de naturaleza procesual, por lo que la estructura espacial no está dada para siempre. Entonces, el espacio es estructura porque determina y es determinado” (en prensa).

El Cerro de San Miguel es un espacio público de la ciudad de Atlixco en el que la gente lleva a cabo sus actividades cotidianas (pasear, ir con el novio o la novia, utilizarlo como mirador) o rituales (actos cívicos, festival Atlixcayotl, procesiones religiosas), las cuales cohesionan e identifican a la comunidad. Sin embargo, su historia se remonta a varios siglos atrás. “Mi insistencia en que los próximos festivales tuvieran lugar en el Cerro de San Miguel obedecía a la importancia que esta eminencia ha tenido en la región de Atlixco desde tiempos muy remotos […] según algunos investigadores el nombre prehispánico del cerro era Macuilxochitepetl, y por otro nombre Totolquemetl. Estaba dedicado al Señor Machuilxochitl, dios de la fertilidad, la cosecha, la agricultura, la danza, flor y canto” (Estage Noel, *op. cit*: 13).

Distintas crónicas de frailes, como Motolinía y Torquemada, mencionan que el territorio de Atlixco fue habitado por olmecas-xicalancas; por nonoalcas bajo el mando del caudillo Xelhua; por toltecas procedentes de Tolla-Xicocotán y posteriormente por teochichimecas.[24] Piezas arqueológicas encontradas fortuitamente en excavaciones o en distintas etapas de construcción de la ciudad demuestran una larga ocupación humana que remonta desde el periodo

[24] De Benavente, Fray Toribio (Motolinía), *Historia de los indios de la Nueva España*, Madrid, Dastin Historia, 2001.
De Torquemada, Fray Juan, *Monarquía Indiana*, Capítulo XXXIII. De la fundación de la Villa de Carrión y de su origen y principio y cómo se fundó de españoles y otras curiosidades de aquel tiempo, pp. 436-440, disponible en: http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/monarquia/volumen/01/mi_vol01.html

Preclásico hasta la época azteca tardía abarcando un sinnúmero de civilizaciones indígenas, entre ellas la olmeca, la teotihuacana, la maya y la mixteca. De esta forma podemos comprobar y a la vez entender cómo los espacios presentan continuidades y a la vez rupturas que marcan un antes y un después en la disposición, reconfiguración y significación que las sociedades le otorgan.

> Pero aun así, sería muy aventurado conjeturar que supervivan vestigios de la música y las danzas practicadas por estos grupos. Nos enfrentamos con la imposibilidad de recrear un festival "prehispánico", ya que no somos prehispánicos y no existen datos precisos ni descripciones pormenorizadas de las prácticas musicales y coreográficas de etapas tan remotas. Sin embargo, las formaciones coreográficas básicas y universales de las diversas épocas culturales se presentan a lo largo y a lo ancho del área estudiada. Entre ellas se encuentran las circulares, que son las formaciones más antiguas de la danza; las serpentinas, en líneas onduladas; las lineares, en cuadro, y las más complicadas, cadenas de doble fila formando arcos al cruzarse los bailadores.
>
> Siempre se buscaron razones históricas para fundamentar las danzas y los bailes representados en el Atlixcayotl. Las noticias de restos arqueológicos hallados en ese lugar y el hecho de que prevaleciera la romería popular de San Miguel durante el mes de septiembre dieron la pauta para celebrar el festival en este lugar y esta temporada (*idem*).

La tradición oral de Atlixco menciona la existencia de un *teocalli* indígena dedicado al dios de los vientos, Ehécatl Quetzalcóatl, donde actualmente existe la capilla dedicada a San Miguel. Asimismo, se dice que en el cerro tuvieron lugar las llamadas Guerras Floridas entre mixtecos y huaxtecos. La gente también habla de una gran batalla entre el Demonio y San Miguel. De acuerdo con Cayuqui, después del cotejo de fuentes como Ángel María Garibay y Francisco del Paso y Troncoso:

> Eso sigue un razonamiento, ya que es conocido que los conquistadores españoles sustituyeron las deidades indígenas por los santos del santoral católico. Parecía lógico que el reemplazo de Ehécatl Quetzalcóatl, la "serpiente emplumada" y

deidad del aire, fuera San Miguel Arcángel, quien también viste de plumas y es del aire, amén de ser el vencedor de la serpiente infernal la que, desde el punto de vista de los primeros misioneros, se manifestaba en el propio Quetzalcóatl. Las referencias a éste en la región cercana a Atlixco, particularmente en Cholula, son abundantes, aunque no tan numerosas en Atlixco, por eso citamos una de las escasas alusiones tomada de un estudio del ilustre investigador Ángel María Garibay: "De ahí (Quetzalcóatl) pasó a las montañas y se fue a Cuauhquechollan (nombre antiguo del Atlixco actual) y aderezó un templo y un altar para sí y era adorado por Dios y no había más que él y allí duró 290 años y dejó allí un señor llamado Matlalxochitl…"

La referencia a 290 años de permanencia de Quetzalcóatl en Atlixco pudiera referirse a la duración de su culto en este lugar. Es interesante que este dios etéreo de plumaje precioso, siglos más tarde y por la magia del sincretismo religioso, pudiera haberse fusionado con el eje de la milicia celestial: San Miguel constituyendo así el cerro coronado con la capilla-teocalli en el eje religioso del perímetro y de los tiempos. Intuí que el pequeño espacio plano en el Cerro de San Miguel escogido para la presentación del Atlixcayotl pudiera haber tenido una función similar en tiempos prehispánicos. Esta suposición fue confirmada durante las excavaciones practicadas para la ampliación del lugar, cuando se descubrieron varios idolillos de piedra, bases de construcciones de evidente manufactura prehispánica y un piso de estuco. Apresuramos a cubrir este vestigio para su protección y quedó intacto hasta la remodelación de la plazuelita […].

Los fines de semana de las celebraciones del arcángel San Miguel caen dentro de la veintena azteca de Ochpaniztli, "barrido del camino". Tomamos una cita del *Diccionario de Mitología Náhuatl*: "La denominación Ochpaniztli era ritual, dice Francisco del Paso y Troncoso, porque la religión impuso a los indios la obligación de barrer en esta fiesta las casas y sus dependencias, las calles, las calzadas y hasta el camino real, que por tal motivo llamábase también Ochpantli, 'camino barrido'".

Sin embargo también se debe a que septiembre es el mes en que soplan los primeros vientos del invierno gobernados supuestamente por Ehécatl Quetzalcóatl, en preparación del arribo de los dioses aztecas; la veintena que sigue a ésta es Teotleco, "la llegada de los dioses". La tradicional proliferación de papalotes lanzados al aire desde el Cerro de San Miguel durante este mismo mes

> atestigua el fenómeno anual de estos vientos temporales. Es por eso que considero el lugar y las fechas en que se celebra el Atlixcayotl como inmutables (*ibidem*: 13-14).

Ante esto podemos concluir que el espacio está determinado por los sujetos que lo utilizan y el manejo que de él hacen quienes lo habitan, así como por las relaciones o vínculos que se entablan entre ellos: “El espacio es un universo construido socialmente, un territorio de lugares, de memorias e historias desplegado en las ciudades donde se viven procesos políticos sociales y culturales, los cuales actúan modificando las formas de identificación y de apego por medio de la imagen, las funciones y los significados asignados a los lugares que usa y habita la gente” (García López, en prensa).

En el espacio, las sociedades humanas también representan sus formas de pensar, de sentir o de concebir al mundo, es decir, lo simbolizan: “El espacio simbólico y reflexivo puede remitir a una cosmovisión que otorga lugar ontológico a cada cosa y también da estabilidad existencial al individuo al situarlo en un orden fundamental basado en su ubicación en el lugar” (Vergara, 2013: 21). Este sistema coherente, integrado por explicaciones de causas y efectos, se basa en una observación metódica que facilita una interpretación en torno al funcionamiento del mundo natural y permite explicar el trasfondo cosmovisivo de por qué los organizadores del festival eligieron y decidieron que la plaza de la danza se estableciera en el Cerro de San Miguel. Además:

> En la cosmovisión mesoamericana, el paisaje humanizado está formado por elementos naturales como la montaña, el cerro y la cueva −como un solo complejo terrenal− que contienen en su interior las aguas que circulan a través de todos los planos geográficos y cosmológicos de su realidad cultural [...] Más allá de ser una referencia natural y geográfica, adquieren una dimensión social y cultural que le imprime a su paisaje una representación simbólica (Broda, 1989: 42-43; 2009).

Por lo tanto, cuando los atlixquenses significan al espacio, su identidad deja de ser personal para trasladarse al ámbito de la identidad local o regional, lo mismo que

el espacio se acota y se convierte en *lugar*. De ahí la importancia del Cerro de San Miguel como un lugar simbólico e identitario en el que el hecho de representar el festival Atlixcayotl encierra una poderosa razón de ser: devolverle su posición de centro ceremonial en el cual se realizaban ritos y danzas en honor a antiguos dioses y, actualmente, al santo patrono de la comunidad, San Miguel Arcángel. Para Abilio Vergara, el lugar:

> […] es el espacio que delimito, circunscribo, demarco y cargo de determinada singularidad *emosignificativa* [significación y emoción individual o colectiva inconsciente que puede ser positiva o negativa] y expresiva; es el espacio donde específicas prácticas humanas construyen el lazo social […] El lugar produce formas rutinarias y ritualizadas de experiencia que re (construyen) la identidad, entre otros componentes. *Con-forma* a los lugareños, aunque no elimina el surgimiento de contradicciones y conflictos (*ibidem*: 35).

Los sujetos sociales se apropian de los territorios y lugares de diversas formas, ya sea social, cultural, económica o políticamente, según sus intereses o creencias y dependiendo del lugar y del momento histórico que les toque vivir; por eso el espacio debe ser analizado diacrónica y sincrónicamente para poder comprender de una forma más holística los procesos que en él se presentan. El Cerro de San Miguel, tanto en el pasado como en el presente, ha sido un lugar habitado o utilizado con fines rituales. Sin embargo, el habitar un espacio ha cambiado, en palabras de Lefebvre: "[…] en función de estas totalidades que constituyen la cultura, la civilización, la sociedad […] El habitar está constituido primeramente por objetos, por productos de la actividad práctica que forman un conjunto, existen objetivamente pero significando; los objetos que constituyen el habitar envuelven y significan las relaciones sociales" (Lefebvre, 1976: 154-156, en Licona, *idem*).

Al disponer y ordenar un espacio, las acciones se condicionan a él, se establecen reglas que determinan la forma de relacionarse socialmente de acuerdo con el lugar y con el momento histórico en particular; por eso no es una excepción que el Cerro de San Miguel haya sufrido distintas transformaciones desde la época prehispánica hasta la actualidad, puesto que como espacio público

se ha reconfigurado, pues éste "[…] se vive en diferentes dimensiones que terminan por integrarse: socio-territorial, política y culturalmente con base en el papel integrador del urbanismo; lo cual posibilita la reconstrucción de la urdimbre social (García López, *idem*). Es así que el cerro, por medio de los cambios que ha sufrido, así como del uso y la apropiación que los habitantes de Atlixco hacen de él, transmite las prácticas sociales de una colectividad, de la interacción que en él se da, de lo que representa para los atlixquenses, el concepto en que lo tienen y el sentido que le otorgan.

El Cerro de San Miguel, como paisaje físico, fue transformado por los habitantes, quienes lo modificaron con la intención precisa de construir en sus faldas una plaza escenario en la cual las danzas pudieran presentarse y darse a conocer a múltiples espectadores como parte importante de las prácticas culturales del municipio y del estado. Con el transcurso del tiempo, el lugar ha llegado a formar parte de los saberes y de la identidad de muchas personas que lo volvieron suyo convirtiendo así un paisaje físico, en un paisaje social al ligarlo con las experiencias vivenciales de los grupos que lo ocupan pero, al mismo tiempo, el cerro y la plaza también forman parte de un paisaje intangible en el que las herencias culturales se manifiestan en las prácticas, en este caso, las danzas, como expresiones identitarias de la o las comunidades que participan en el Atlixcayotl.

Mediante la memoria y la imaginación, los agentes sociales otorgan afecto y significados a ciertos espacios y lugares. Más allá de su utilidad física, los dotan de sentidos simbólicos tanto en las prácticas cotidianas como por medio de ilusiones o fantasías forjadas en torno a ellos basadas en las biografías o historias particulares de cada habitante. La función de la plazuela de la danza se resemantiza en ambos festivales a pesar de ser usada "aparentemente" para un mismo fin, ya que los organizadores y algunos de los danzantes se desplazan y se apropian de ella con distintos sentidos y en distintos niveles.

Una vez que se analizó el papel del Cerro de San Miguel como espacio localizado y territorializado al ser recortado, practicado y significado por sus habitantes, y se estudiaron los usos que puede tener el patrimonio en el festival

Atlixcayotl, bien sea para reforzar e implementar ideologías multiculturales o para tratar de construir una identidad estatal por parte de las autoridades locales y estatales, por medio del uso del poder, o bien, para resaltar y difundir una identidad étnica por parte de las comunidades participantes del Tontli, según las propias opiniones de los agentes sociales, concluye este capítulo. En el siguiente, se realizará un encuadre de los festivales que integran al Atlixcayotl por medio de comparaciones en la organización y la realización reflejados en cada uno de ellos, a fin de debatir con los elementos que dan pie al marco teórico, precisamente, los usos del patrimonio y la estructura social detrás de cada festival en relación con la identidad.

Capítulo III. Estudio comparativo entre los festivales Atlixcayotontli y Huey Atlixcayotl

Como se anunció en el capítulo anterior, esta tercera parte del estudio da cuenta de los procesos de apropiación y de los juegos de poder que se manejan en torno al patrimonio cultural representado, en este caso, por las danzas que se escenifican en el festival chico (Tontli) y en el grande (Huey), los cuales integran la celebración conocida como Atlixcayotl, con lo cual se comprueba la hipótesis formulada en la presente investigación, esta es, que en el festival Huey Atlixcayotl las danzas forman parte de un discurso patrimonialista promovido por las autoridades estatales, mientras que en el Atlixcayotontli, las danzas, gracias al esfuerzo de los organizadores y de los participantes de la comunidad, así como de los grupos invitados, fungen como expresiones significantes o referentes de la identidad social o étnica, aunque ello no esté libre de conflictos, consensos y disensos.

En ambos festivales existen estatus, jerarquías, luchas simbólicas y tensiones de diversa índole, no obstante, la apropiación identitaria y los usos dados al patrimonio varían entre uno y el otro. El Huey Atlixcayotl demuestra el empleo de una óptica vertical y jerarquizada, la oficial, en la que predominan las decisiones acordadas por un pequeño grupo e impuestas al resto de la población, mientras que el Atlixcayotontli da cuenta de un proceso más horizontal e incluyente cuyos propósitos principales radican en la celebración de una identidad compartida, aunque al mismo tiempo, se promuevan la convivencia y la difusión de la diversidad.

Asimismo, el capítulo cumple con el objetivo general del trabajo, el cual radica en el análisis comparativo de la organización y la puesta en marcha del Atlixcayotl (Atlixcayotontli “fiesta chica” y Huey Atlixcayotl “fiesta grande”) y el papel que ambos festivales desempeñan en la expresión de la identidad y la

cohesión social de la población considerando la presencia de las políticas patrimonialistas estatales.

Del mismo modo, se relaciona con dos de los objetivos particulares de la investigación: *a*) discutir la idea de la patrimonialización de las danzas y el festival y cómo esta política impuesta construye una identidad local y estatal imaginada y *b*) analizar comparativamente la organización, los espacios, las prácticas, los sentidos y los significados de ambos festivales.

III.I. Los festivales como espacio estratégico y de expresión de la identidad social de Atlixco y de Puebla

Como se ha visto hasta ahora, el acceso al patrimonio cultural y los aportes durante el proceso de construcción del mismo son diferentes para las distintas clases sociales de acuerdo con jerarquías y la desigual distribución de los bienes, así como con el desnivel en la apropiación o dominio de los capitales[25] culturales, económicos, sociales y simbólicos. Su apropiación y significados dependen, asimismo, de los contextos temporal y espacial en los que se desarrolle.

En el Atlixcayotontli la propia comunidad es la que se adueña de las tradiciones dancísticas como parte integral de sus patrimonios y saberes locales, es decir, les da un uso social, las vuelve a hacer suyas en cada presentación, las

[25] Capital cultural es un concepto propuesto por Pierre Bourdieu y Jean-Claude Passeron en su libro *La reproducción*, publicado en 1973. Se refiere al potencial individual adquirido mediante la cultura intelectual y el medio familiar, o bien, a la acumulación de cultura propia de una clase, que heredada o adquirida mediante la socialización, tendrá mayor peso en el mercado simbólico cultural mientras más alta sea la clase social de su portador. Después mencionan el capital económico, que se presenta cuando se tiene cierto control sobre los bienes de producción o los recursos económicos, pues este tipo de capital es convertible en dinero y representa una fuente esencial del poder político y la hegemonía. El capital social hace alusión a recursos generalmente inmateriales basados en la pertenencia a grupos, relaciones, redes de influencia y colaboración. Bourdieu lo describe como "un capital de obligaciones y relaciones sociales"; mientras que el capital simbólico consiste en una serie de propiedades intangibles inherentes al sujeto que únicamente pueden existir en la medida que sean reconocidas por los demás. Éste sólo se logra reunir tras la adquisición de los otros capitales. Es el prestigio acumulado o el poder adquirido por medio del reconocimiento de los agentes del *campo* (concepto que se explica en la siguiente nota al pie). La combinación entre los distintos tipos de capital es lo que caracteriza la estructura o composición de un sistema o sociedad.

ostenta con orgullo y pretende darlas a conocer, compartirlas y promoverlas como un elemento que los distingue, ya sea como etnia que comparte valores culturales o como una región que comparte un territorio o actividades y relaciones sociales en común.

Por su parte, en el Huey Atlixcayotl, las autoridades organizadoras le dan un sentido político al mismo patrimonio dancístico del estado, pues sus intenciones se enfocan en imponer veladamente o en aparentar una identidad imaginada, mediante el empleo de estrategias simbólicas, aprovechando representaciones con significados positivos socialmente compartidas que emplean en los discursos y aparentan aplicar en beneficio de la población. Esta identidad imaginaria también es supuestamente compartida a nivel estatal, según la lógica de los funcionarios públicos, quienes no toman en cuenta las diferencias históricas, culturales, económicas, sociales, políticas o religiosas de cada comunidad, etnia, municipio o región geográfica.

En el caso del Tontli, la mayoría de las danzas corresponden a un pasado ancestral y se relacionan con creencias religiosas, con santos patronos o con rituales católicos, características que se pretenden resaltar, puesto que a los grupos étnicos participantes les interesa demostrar y compartir la vigencia de sus tradiciones en el marco de los contextos actuales.

> Las ceremonias de raíz indígena siguen incluyendo creencias sobre la relación con la naturaleza y con entidades trascendentes que no se dejan diluir en las determinaciones económicas actuales. Los ritos y danzas precolombinos, algunas procesiones católicas, surgen de experiencias históricas en las que se constituyó la identidad popular; representan, con ambigüedades, esa parte de la cultura que no se entrega a la espectacularización mercantil, que no confía en las promesas del mercado capitalista o del turismo (García Canclini, 2002: 208).

Las fiestas indígenas o de origen prehispánico que incluyen danzas generalmente atañen a la vida cotidiana de las comunidades, aunque algunas se relacionan con el ámbito ritual y el momento de su realización simboliza una ruptura de la cotidianeidad o del tiempo normal; no obstante, todas ellas corresponden o se

vinculan con los diferentes momentos de la vida humana o del ciclo agrícola, o bien, con peticiones espirituales dirigidas a controlar a la naturaleza y favorecer condiciones climatológicas, de salud o de sustento acordes con sus necesidades. Por ejemplo: “Ahora, en 2013, la comunidad de Axocopan participó con el pedimento del agua; del vestuario se rescató un accesorio que ya no se usaba, el *capixaio*, sólo dos personas lo saben tejer, una en Huaquechula y otra en la Sierra Norte. Esta danza es un rito que se hace para la temporada de cosecha o cuando hay sequía” (Edith Martínez, entrevista 24 de agosto de 2013). García Canclini comenta: “Las hacen para mantener el orden, restaurarlo o reubicarse en otro nuevo, según lo descubren, ante todo, en sus prácticas económicas: el crecimiento o la declinación de los productos de la tierra, la venta de artesanías, el desempleo, la migración. También para consolidar las relaciones afectivas comunitarias, la pertenencia de los que se fueron y regresan para celebrar” (*ibidem*: 207). Lo cual es común escuchar entre el público asistente, como en el caso de Cirilo Campos, de Izúcar de Matamoros:

> Es muy bonito regresar a nuestra tierra, poder estar con la familia y recordar nuestras raíces y tradiciones gracias a la fiesta y las danzas. Hasta siente uno que nunca se fue; pero también es triste tener que regresarnos pa’l otro lado y volver a dejar a la gente de uno, su comida, su música, su baile, pero, pos, ni modo… aquí no hay trabajo ni dinero, no nos queda de otra más que sacrificarnos con tal de poder ofrecer a nuestros hijos algo mejor que lo que nosotros tuvimos (entrevista, septiembre 22 de 2012).

En el Huey Atlixcayotl, la historia o característica de las danzas son aprovechadas, en cambio, para que la fiesta cumpla funciones políticas; la intención también es en cohesionar y reforzar a la colectividad, pero por medio y para los intereses de ideologías partidistas, pues mediante su discurso multicultural, se proclaman como defensores, respetuosos y orgullosos de la diversidad étnica y cultural del estado de Puebla, a pesar de que en el resto de sus políticas públicas estas consignas no se vean reflejadas.

Así entonces, la fiesta también encierra otros objetivos, como generar una catarsis sicosocial que contribuya a que la población se distraiga o se resigne ante las realidades de desempleo, pobreza, marginación, violencia y otra serie de circunstancias poco favorables del contexto actual, pero sobre todo, generar la buena imagen política de un gobierno que se preocupa por "rescatar" las tradiciones y fomentar el turismo, lo que proporciona derrama económica en el municipio y en el estado; estas y otras razones encierra la realización de la fiesta por parte de los funcionarios de cultura poblanos. El poder busca legitimarse sobre la base de esta celebración.

Como toda fiesta, ambos festivales son escenario de conflictos: distintos grupos sociales luchan por el poder, unos transforman la tradición y otros quieren perpetuarla; pero es la misma tradición, sin embargo, la que avala las jerarquías sociales, las cuales salen a relucir durante la fiesta, que también sirve para reafirmar las identidades, en este caso socialmente compartidas; los simbolismos religiosos y políticos adquieren forma y la fuerza de lo económico y lo social se manifiestan tanto en uno como en otro festival.

> En el festejo se fijan una serie de roles sociales representativos de la jerarquía social de la que derivan y que son interiorizados por los sujetos que los asumen en el devenir diario de su sociedad […] La fiesta más que inventarse se construye […] cumple con las tres formas básicas enunciadas por Hobsbawn y Ranger: establecer o simbolizar cohesión social o pertenencia al grupo; establecer o legitimar instituciones, estatus o relaciones de autoridad y tener como principal objetivo la socialización, el inculcar creencias, sistemas de valores o convenciones relacionadas con el comportamiento (Cuño, 2013: 665).

Aunque en ambos festivales se manifiesten estas tres formas, el Tontli persigue con más notoriedad la primera y la tercera, mientras que el Huey, la segunda.

Cabe precisar que no todo acto simbólico o festivo puede considerarse una fiesta desde el punto de vista antropológico (Sevilla y Portal, 2005: 341-353), sin embargo, los procesos de modernización hacen cada vez más difícil delimitar hasta qué punto una fiesta rural se urbaniza o una local se globaliza; en lo

personal considero que el Atlixcayotl sí constituye una fiesta debido a la conjunción de diferentes elementos que se despliegan para su escenificación: *a*) representa un corte en el tiempo, una diferencia entre la vida cotidiana y el momento de festejo que no deja de tener sus propias reglas; *b*) lo lúdico se mezcla con lo sagrado, lo poético con lo comercial, lo religioso con lo mítico y lo profano con las cosmovisiones pretéritas; *c*) las normas sociales se flexibilizan y se liberan tensiones; *d*) están presentes el juego, las danzas, lo teatral, la feria, la comida, *e*) también se mezclan la ceremonia con la diversión y la economía con las relaciones de poder y el trabajo y *f*) se conjugan prácticas y códigos verbales y no verbales (*idem*).

En el marco del contexto urbano en el que se desarrolla el festival, con todo lo que esto implica, dichas características se aprecian de manera diferenciada en la fiesta chica y en la fiesta grande, pues en la primera prevalecen las expresiones estéticas y simbólicas, así como la interrelación de saberes y cosmovisiones mesoamericanas o simplemente antiguas fusionadas con influencias o concepciones modernas y conocimientos actuales, mientras que en el segundo prevalece la relación con las dimensiones económica y política, además de la complicada urdimbre de relaciones de poder que entran en escena.

García Canclini señala que “La tendencia prevaleciente en el capitalismo es reducir, o anular, la diferencia entre fiestas participativas rurales y espectáculos mercantiles urbanos, como otra consecuencia de la subordinación del campo a la ciudad” (*op. cit*.: 210). Esto puede reflejarse en el escenario y la parafernalia que se monta para el festival grande, en los que es constante la presencia de vendedores ambulantes de todo tipo y el turismo se aprovecha para generar beneficios económicos a comerciantes, restauranteros, estacionamientos y hoteleros, entre otros. Sin embargo, en el actual contexto de la fiesta del Atlixcayotl, es difícil hablar de un medio netamente rural o claramente urbano, ya que tanto Atlixco como el festival conservan elementos de uno y de otro espacios, el primero geográficamente y el segundo al contar con la participación de grupos indígenas, campesinos y urbanos.

Del mismo modo, en la celebración persisten danzas cuyo carácter es ritual o sagrado, ligado a la religión; otras que representan juegos, ritos agrícolas, cortejos, imitación de la naturaleza o simplemente diversión, y su valor radica en la participación social, al mismo tiempo que están aquellas que se manejan como espectáculo, que sólo demuestran la especialización de una técnica coreográfica y que no buscan fomentar la participación social, sino la exhibición y el consumo turístico.

En el Tontli se pretende integrar a todos los participantes, músicos, danzantes y espectadores; un ejemplo de esto se vive al finalizar la participación de los grupos invitados, pues se convida a los asistentes a subir al escenario y a bailar todos juntos, y a lo largo de la celebración se comparten dulces, frutas, pan y bebidas de la región o productos de la cosecha que los danzantes obsequian al público. También lo llevan a cabo de manera simbólica en danzas como la de Tecuanes, en la que después de cazar al tigre, los danzantes del municipio de Ixcamilpa de Guerrero simulan que una cocinera guisa al tigre y después comparte la comida con todo el pueblo.

Entretanto, el Huey Atlixcayotl, más que una integración del pueblo en su conjunto, parece un evento destinado a las autoridades y sus familias, a los turistas y los invitados especiales, puesto que ese día, el acceso a la Plaza de la danza es muy restringido y se le da preferencia a extranjeros y personas no oriundas de la región más que a los vecinos o a la población originaria del municipio. Las danzas se representan, en muchas ocasiones, por terceros y no precisamente por danzantes originales de la comunidad o de las comunidades invitadas. Así, los sentidos y los significados de la celebración se reconfiguran; el sentido religioso de muchas de las expresiones dancísticas pierde valor y prevalece la intención del espectáculo, de la recreación o la diversión, del consumo y de la mercadotecnia, más que la participación comunitaria o entre los grupos y el público espectador.

De este modo, ambos festivales constituyen un espacio estratégico y de expresión de las diferentes identidades sociales que pueden existir en Atlixco y en Puebla, en la que un colectivo comparte rasgos culturales, costumbres, valores y

creencias; aunque tales estrategias y los intereses con los que son puestos en marcha son muy diferentes. Los dos enfrentan conflictos, negociaciones, disputas y acuerdos entre los involucrados, aunque también de distinta índole, pues mientras que en el Tontli, las desavenencias pueden relacionarse con un error en la logística debido al reducido número de miembros del Comité organizador y a la falta de apoyo humano, el cual por lo general alcanza a subsanarse sin mayor problema y no afecta al sentido comunitario e identitario de la fiesta, en el Huey, los problemas pueden oscilar entre el deseo de figurar de algún bailarín sobre otro o en la forma en que los funcionarios responsables decidan optimizar los recursos en pro de un mejor lucimiento del espectáculo y de a quiénes éste hará quedar bien o ayudará a promover políticamente, según sean los beneficios sociales y económicos que se pretendan obtener de la celebración.

En el Tontli, cabe resaltar, no todas las danzas rituales se representan fuera de sus contextos originales, pues los grupos étnicos de la región, al participar en el Atlixcayotl, articulan el festejo a su santo patrón, San Miguel Arcángel, a quien ofrecen sus danzas y en cuya advocación llevan a cabo la procesión que culmina en su ermita, situada en la cúspide del cerro. Pese a ello, sí existen grupos externos invitados que escenifican sus danzas más allá de sus contextos o territorios nativos, lo cual, podría pensarse, también las convierte en una suerte de espectáculo. No obstante, los sentidos de la escenificación pretenden educar y persuadir a los espectadores con el mismo valor de la realidad, pues al ser danzantes y músicos originales de cada comunidad quienes las llevan a cabo, el carácter ceremonial que puedan llegar a tener se readapta en el escenario del Atlixcayotontli permitiendo a cada grupo “un medio para reafirmar lo que en su identidad procede del pasado y, en los cambios, la forma de actualizar la representación de sus carencias, sus desigualdades, pero también su cohesión histórica” (García Canclini, *op. cit*.: 192), su sentido de pertenencia y los saberes y prácticas que los distinguen y los hacen ser lo que son.

Mientras que en el Huey Atlixcayotl, los políticos y los funcionarios estatales de cultura seleccionan y manejan a su discreción una serie de tradiciones dancísticas y musicales de aparente “dominio popular”, de creaciones colectivas

que aprovechan para impulsar determinada ideología gubernamental o en beneficio de intereses particulares y no colectivos, ni precisamente culturales.[26]

[26] El concepto de cultura empleado por Pierre Bourdieu puede ayudar a comprender mejor la vinculación de las danzas, como formas simbólicas, con el contexto socio-histórico en el que son creadas y su importancia en el desarrollo y la interpretación de la vida social de las comunidades y de los municipios poblanos. Para él, la cultura es una realidad que puede unir a los sujetos al comunicar, a la vez que puede dividir al proporcionar instrumentos de diferenciación a cada grupo social (1984: 95-108). De igual manera, otras teorías manejadas por este autor pueden facilitar el análisis de las manifestaciones y las prácticas culturales dancísticas, entre ellas, su teoría de los *campos*. Bourdieu afirma que la vida social se reproduce en *campos*, espacios sociales relativamente autónomos pero con ciertas especificidades (pueden encontrarse en cualquier rubro: la economía, la ciencia, la política, la religión, el arte, etc.). Al formar parte de la vida social (empleado-jefe, estudiante-maestro, feligrés-sacerdote) definen las posiciones o diferencias sociales jerarquizadas según las legitimidades reconocidas y establecidas. Además, median siempre entre lo individual y lo social.

Un *campo* refiere a un espacio social estructurado y estructurante constituido por instituciones, agentes y prácticas, aunque es preciso señalar la participación de los sujetos y su capacidad de incidir y modificar estos espacios. La lucha de clases, por ejemplo, ocurre ante el deseo de obtener legitimidad y poder en cada uno de estos *campos*. Para que se constituya uno de éstos, debe existir un capital común entre sus integrantes (conocimientos, habilidades, creencias) al mismo tiempo que la lucha por su apropiación. Por eso quienes dominan un *campo* asumen posiciones de autoridad y poder, mientras que los novatos, quienes se incorporan a él, aceptan un estado de subordinación y sólo podrán acceder a estos espacios específicos aquellos que cuenten con los medios económicos y simbólicos para hacerlos suyos, quienes puedan descifrar los códigos pertinentes: "La estructura del *campo* es un 'estado' de la relación de fuerzas entre los agentes o las instituciones que intervienen en la lucha por el poder" (*ibidem*: 136).

> Los *campos* son "estructuras objetivas" que orientan o coaccionan las prácticas sociales y las representaciones que de ellas realizan los individuos […] Cada uno establece y jerarquiza formas de expresión y desarrollo de conflictos o intereses en torno a sus recursos: económicos, de prestigio o de reconocimiento social. En una dinámica permanente y compleja los *campos* tienden a evitar su propio exterminio transmitiendo de una generación a otra sus compromisos, ideales y deberes […] Además, cada uno de estos espacios sociales posee un diferente grado de desarrollo. Por ejemplo, en el caso del *campo* artístico se pueden distinguir *subcampos* como la pintura, la música y la danza (y en ésta, especialidades como la clásica, la folclórica o la contemporánea) (Espinoza Morales, s/f: 3).

En el caso de este estudio, analizar el campo cultural de los festivales a partir de los procesos de patrimonialización permite observar y delimitar los conflictos que se generan en los comités organizadores del Atlixcayotontli y del Huey Atlixcayotl con los danzantes, entre los responsables de cada evento o entre los propios grupos participantes.

III.II. Conflictos y relaciones de poder en el Atlixcayotl

En ambos festivales es posible observar ejemplos de las negociaciones, acuerdos, disputas o estrategias que se enfrentan socialmente para tratar de imponer una jerarquía, una ideología o un poder. Esto se refleja en el deseo y decisión del gobernador de suprimir la palabra Huey del nombre original de la fiesta grande o, de otra manera, en la opinión del coordinador operativo de ésta cuando menciona: "Yo no entiendo a los organizadores del Tontli, pues ni ganan nada con esto, son pura gente que por amor al arte ofrecen su tiempo y su dinero" (entrevista, 7 de noviembre de 2012).

En el caso de las danzas practicadas en Atlixco, también se presentan tales escenarios; además, inevitablemente los danzantes ajustan, mediante procesos de percepción, valoración y acción, sus particulares aspiraciones de acuerdo con las exigencias de su *campo* profesional, recreativo o ceremonial (la danza tradicional). Sin duda, los organizadores de los festivales no están exentos de resolver conflictos o superar obstáculos de distinta índole, como los que se narran a continuación:

> Un año intentamos filmar un video, pero se nos acusó de que la A.C. de seguro recibía regalías por ello y después de una fuerte discusión, el señor que nos iba a filmar mejor se retiró y ya no grabó nunca más (Edith Martínez, entrevista, 24 de agosto de 2013).

> El año pasado (2012) con la comunidad de Santa Lucía Cozamaloapan fue muy tormentoso el seguimiento porque el señor que se sabía las rimas o versos de las canciones ya es una persona muy grande y le fallaba la memoria, a veces decía que sí iba a participar, luego que no, después ya ni las recordaba, fue muy difícil juntar a los jóvenes o participantes del grupo. Eran personas de muy difícil trato. Quién sabe de dónde sacaron que se les iba a regalar $ 500 y como no se los dieron, se enojaron mucho, pero nadie les prometió eso, no sabemos de dónde lo sacaron (Ana Rosa Mijangos Rojas, entrevista, 24 de agosto de 2013).

> En una ocasión sufrimos mucho con un grupo de La Soledad Morelos, unos viejitos que eran muy pedinches tenían el vestuario de años anteriores todo maltratado. Les ofrecimos ir por ellos en una micro y tratamos de conseguirla pero

al final sólo conseguimos una combi y al llegar por ellos no querían subirse porque les habíamos prometido ir a recogerlos en microbús y como se saben importantes para nosotros consideraron que habíamos cometido una ofensa al no cumplirles (Rocío Martínez, entrevista, 24 de agosto de 2013).

Otra vez, al director de una banda se le pidió que tocara un danzón para otra comunidad de danzantes, pero como no estaba en el contrato, él se negó. Como era el único que tenía la partitura de la música de las chinas atlixqueñas, entonces de una filmación tuvimos que sacar la melodía para que otra banda pudiera elaborar la partitura y así se les quedara a ellos para posteriores eventos (Edith Martínez, entrevista, 24 de agosto de 2013).

En otra ocasión, los tecuanes de Acatlán de Osorio vinieron y al término de la comida nos salen con que había que pagarle al músico $ 1 500 y eso no se nos había dicho. Se negoció y le dimos $ 750, la mitad, que fue lo único que pudimos juntar de último momento. Por eso es muy importante dejar claro lo que se les ofrece desde el principio (Ana Rosa Mijangos Rojas, entrevista, 24 de agosto de 2013).

Dentro del comité también luego entramos en conflictos, por mencionar uno… Pablo Maurer siempre nos impone a la maestra de ceremonias, que es una amiga de él. Con tal de que la dejemos participar en el grupo, intercambia 500 piezas de pollo para la comida, pero ella ni se involucra ni mucho menos, sólo quiere lucirse el mero día, salir muy guapa en la foto, pero no colabora ni mueve un dedo para nada. Por eso en 2013 pusimos a la licenciada Rosita (Ana Rosa Mijangos Rojas) para que también participara en la conducción del evento, pues no consideramos justo para todos los que sí trabajan que esta señora nada más llegue a pararse el cuello (Rocío Martínez, entrevista, 24 de agosto de 2013).

Como se aprecia, los festivales no pueden existir sin el surgimiento de conflictos, pues son escenarios en los que salen a relucir egos, categorías, capitales o saberes culturales y relaciones de poder, entre otros. En el Tontli esto suele presentarse en el momento de tomar decisiones o a la hora de elegir los cargos de la mesa directiva de la A.C., o bien al elegir quién desempeñará el papel de maestra(o) de ceremonias, por citar sólo algunos ejemplos en los que entran en

juego los capitales sociales. Entre los danzantes prevalecen, quizás, los capitales simbólicos, pues cualquier danzante que se quiera incorporar a un grupo sentirá la necesidad de que lo acepten y lo integren; en muchos casos esto puede ocurrir desde la infancia y por ello estará dispuesto a acatar el papel de subordinación frente al capitán o líder del grupo, pues debe asumir que este último posee mayor capital cultural y simbólico que él, en su calidad de neófito.

Pero también, en el momento de ser seleccionados para participar, los conflictos pueden subir de tono, pues en caso de existir dos o tres grupos de danza, ya sea de la misma o con diferente temática en una misma comunidad, suele ocurrir, ante la imposibilidad de invitarlas a todas, que surjan cabildeos entre ellos o dimes y diretes: que si los eligieron por estar ligados a tal partido; que si son amigos o familiares de los organizadores; que seguramente ofrecieron algo a cambio, etcétera. Incluso, puesto que existen diferentes niveles de apropiación, hay quienes se creen los "auténticos" herederos de una danza o tradición, tan es así, que "además, salimos en la televisión cuando nos entrevistan durante el festival" (Pedro Escamilla, danzante de *Doce pares de Francia*, entrevista 29 de septiembre de 2013). Lo cual les atrae prestigio social, es un proceso de reconfiguración de su autoimagen y una forma de preservar sus tradiciones frente a las influencias globales.

Del mismo modo, las relaciones de poder pueden manifestarse en distintos aspectos del Atlixcayotl; por ejemplo, las autoridades municipales están conscientes de su importancia para las autoridades estatales, puesto que son ellos quienes aportan el capital cultural al festival, representado por su población y los espacios simbólicos (el Parque del ahuehuete, la Plaza de la danza y el Cerro de San Miguel). Por su parte, el estado aporta el capital económico, el presupuesto, así como su estructura de poder para el control social, encarnada en los policías y guardias de seguridad, cuya labor se centra en mantener el orden y dispensar un buen trato al turismo, nacional y extranjero en aras de fomentarlo y, con él, la derrama económica, tanto para el municipio como para el estado.

En la emisión 46 del Atlixcayotl, en 2011, también se hicieron patentes las luchas de poder entre los medios de comunicación que asistieron al evento, en la

que fue notoria la competencia por la transmisión del festival entre las empresas Televisa y TV Azteca, sobre todo, porque la presencia de medios nacionales o extranjeros no es una constante en esta celebración. Además, no hay que perder de vista que la valoración del concepto "patrimonio cultural", mediática y políticamente, ha venido en aumento desde hace varios años como un elemento más que detentan quienes ejercen el poder y se interesan por difundir todo aquello que se pueda convertir en turismo y ganancia económica.

Las relaciones de poder se manifiestan también en ambos festivales de otras maneras, como en el acceso a los diversos lugares en la Plaza de la danza, es decir, en el acomodo o disposición del espacio. La plaza protagoniza el papel principal, pues es el escenario en el que los grupos étnicos y los bailarines compartirán sus saberes; el pódium, ubicado en el extremo derecho, está destinado a las autoridades estatales y municipales, a Cayuqui, la Xochicíhuatl, "mujer flor" y sus dos Xochipilme, "niñas flores" e invitados de honor. Las primeras gradas, las más cercanas al escenario, están dispuestas para la prensa y demás invitados especiales; en las de en medio se instala a alumnos o representantes de escuelas o academias, mientras que las últimas quedan disponibles para la población visitante en general.

En el caso del Tontli, resulta más fácil obtener un buen lugar, siempre y cuando se llegue temprano, en cambio, en el Huey, las gradas resultan insuficientes, por lo que el resto del cerro se convierte también en un espacio disputado por el público que ya no alcanzó lugar pero aun así se aventura a quedarse y formar parte de la celebración, aunque su visibilidad no sea la deseada.

Por otro lado, también surgen ciertas luchas simbólicas o por imponer el "sentido legítimo", en palabras de Bourdieu (en Giménez, 2007: 213). Las autoridades y funcionarios se manifiestan cuando atribuyen representaciones positivas a sus acciones y proyectos al asociar a su demagogia banderas en pro de la solidaridad cultural, la lucha contra la discriminación, el respeto a los derechos humanos, la difusión y el fomento de la diversidad, etc., consignas, que aseguran, enarbola el Huey Atlixcayotl. Igualmente se suscita una serie de

procesos identitarios en ambos festivales, mismos que se producen en distintos niveles como resultado de la interacción del contexto en el que se desarrolle cada agente social en particular, el lugar que ocupe en la sociedad, el que desempeñe en el festival (danzantes, espectadores, autoridades, organizadores, etc.) y cómo manifieste sus prácticas culturales interiorizadas de forma individual.

Por ejemplo, el creador de la fiesta es un personaje ambivalente en torno a quien se generan muchas opiniones disímbolas y, pese a la lealtad de sus seguidores, se reconoce que él mismo ha sido propiciador de disputas y conflictos de diversa índole, tanto internos como externos a la A.C. Pese a ello, su participación sigue siendo importante hasta el día de hoy, al menos para el Comité organizador del Atlixcayotontli y para gran parte de la población atlixquense, que reconoce su legado al municipio y la labor que aun indirectamente sigue realizando, la cual, muchas veces ni siquiera es difundida o se le reconoce.

> Cayuqui se pelea con todo el mundo, pero siempre vuelve o nosotras lo vamos a traer a donde esté. Él es muy berrinchudo e impositivo; se le ama o se le odia. A veces por sus arranques nos echa a perder el trabajo que nosotras ya hemos conseguido hacer y las cosas se nos vienen abajo. Una vez, en la comunidad de San Marcos Actiopan, el señor encargado de la danza finalmente no dejó que se bailara porque Cayuqui les había ofrecido tamales para su fiesta patronal, una o dos ollas, pero la señora que los llevaba se atrasó por culpa de Cayuqui y los tamales llegaron hasta la hora de la comida y no para el desayuno como el señor esperaba; se molestó tanto que prometió que irían al Tontli y finalmente no llegaron, nos dejaron plantados (Rocío Martínez, entrevista, 24 de agosto de 2013).

Cayuqui posee los capitales social, político, ideológico y cultural, mas no el económico, que además, en el caso del Tontli, no es el más valorado, por eso su figura, presencia y opinión, al menos en la fiesta chica, son necesarias y consideradas. Lo cual demuestra que, de acuerdo con la relación de fuerzas entre aquellos que dominan u ostentan el poder (autoridades locales o estatales) y los subordinados o dominados (población municipal, organizadores y grupos de

danzantes involucrados), es posible establecer diferencias y corroborar cómo según el capital cultural, los conocimientos, las creencias y los intereses compartidos se forma y distingue un grupo de otro, cuyos integrantes se identifican entre sí y condicionan sus acciones, ya sea en uno o en otro festival.

Por ejemplo, en el caso de la fiesta grande, entre los integrantes del patronato Huey Atlixcayotl, el gobernador y los funcionarios que lo integran ejercen el control de los capitales económicos, políticos, sociales y simbólicos que el coordinador operativo debe respetar y obedecer. Lo mismo ocurre con los chicos que realizan su servicio social en la oficina de turismo del ayuntamiento de Atlixco, que deben asumir que los capitales social y simbólico corresponden al representante de cultura y turismo, por lo que tienen que someterse al "deber ser" y, así sucesivamente, puede analizarse cada espacio de acción relacionada con los festivales, donde se combinan los distintos tipos de capital y se articula todo el funcionamiento.

III. III Comparaciones entre el Atlixcayotontli y el Huey Atlixcayotl

El análisis comparativo que se pretende realizar de los festivales se basará en la concepción propuesta por el antropólogo y filósofo Esteban Krotz, quien señala que comparar no significa jerarquizar, sino complementar a partir de diferencias e igualdades (2004: 33), lo cual se efectúa, en este caso, durante el periodo comprendido entre septiembre de 2012 y septiembre de 2013, lapso que abarca la realización del festival número 47, así como la organización y ejecución del 48, con la finalidad de observar y analizar las similitudes y diferencias entre la disposición y la puesta en práctica de cada uno de los dos festivales.

De acuerdo con Krotz, denominamos desde la igualdad y la diferencia a nuestros sujetos de estudio, pero los dotamos de una carga histórica, política y económica particular. Los nombramos y ubicamos dentro del campo mismo que se encuentran y les asignamos un concepto de acuerdo con un marco teórico determinado, ya que los términos no son neutros, adquieren sentidos específicos en relación con realidades delimitadas. Por eso él contempla a la antropología

como un discurso referente a la estructura de la alteridad (Krotz, 1997, en Lins Riveiro).[27]

Bajo esta perspectiva, la metodología empleada durante el desarrollo de este análisis consistió en crear confianza en los actores sociales a estudiar mediante situaciones temáticas capaces de generar el debido *rapport* y, de esta forma, poder obtener información y datos etnográficos a partir de la observación participante, la realización de entrevistas y el registro audiovisual.

Se utilizó a la palabra y a los testimonios como vehículo de experiencias personalizadas y se le otorgó la debida validez y autenticidad a la voz de los sujetos con el propósito de posibilitar la reflexión y la estructuración de lo vivido por los informantes, así como la resignificación en la distancia de las historias de vida, testimonios o anécdotas que tuvieron a bien compartir para los fines de esta investigación.

Ruta de los convites
Huey Atlixcayotl

Ambos festivales llevan a cabo, un domingo antes de su fiesta, el llamado "convite", que consiste en recorrer las principales calles de la ciudad de Atlixco con bailarines y danzantes que anuncian que la siguiente semana se realizará el respectivo festival. Al igual que el día del evento (al menos en el Tontli), los contingentes se reúnen en el Parque del ahuehuete, sitio simbólico para los habitantes, ya que allí se fundó la ciudad de Atlixco.

La idea original del convite propuesta por Cayuqui incluía a dos mojigangas, un hombre y una mujer, las cuales representaban a las chinas y a los charros de "a pie", es decir, a la población de Atlixco, y también se incluían algunas carretas

[27] Consultado en: http://www.ram-wan.net/documentos/06_documents/antropologias_del_mundo.pdf

adornadas con papel picado, flores y sus correspondientes burros con collares de papel de diversos colores.

La diferencia entre ambos convites es también muy evidente, pues mientras que el del Tontli lleva sólo dos mojigangas, el del Huey lleva muchas y de muy distintos estilos. Las carretas, por su parte, fueron transformadas por los organizadores en una especie de carros alegóricos pertenecientes a empresas telefónicas, automovilísticas o de servicios, o bien, instituciones locales como los bomberos, la policía, algunas escuelas particulares, bastoneras, coheteros, sin que falte, obviamente, la representación de la oficina de turismo municipal. De esta forma, el convite del Huey se asemeja más a un desfile turístico o promocional que a una invitación a una verbena popular. Asimismo, mientras el festival chico sólo cuenta con la participación de una banda musical, en el grande se pueden contar varias. “Nosotros no siempre acudimos a este convite, la verdad no nos dejamos ver mucho en el Huey para que no crean que estamos pretendiendo inmiscuirnos” (Edith Martínez, entrevista, 22 de octubre de 2013).

Después de recorrer algunas calles importantes de la ciudad, la comitiva se encuentra en el zócalo y allí finalizan el convite bailando en la plaza. Posteriormente se ofrece una comida a los grupos participantes en el desfile.

Desde las características del convite ya se puede apreciar la tendencia patrimonialista de los gobiernos municipal y estatal al aprovechar la declaratoria del festival como patrimonio cultural del estado para convertirlo en un bien de consumo turístico que atrae a visitantes locales, nacionales e internacionales, al mismo tiempo que el “desfile”, organizado para anunciar e invitar a la celebración de la fiesta grande que se efectuará ocho días después, contribuye a la legitimación de diferentes instituciones u organismos locales al servicio del ayuntamiento, como pueden ser la policía o la oficina de turismo, puesto que las técnicas de patrimonialización ejercidas por los políticos impactan en los imaginarios sociales y la población puede llegar a estar realmente convencida de que la divulgación de la diversidad cultural estatal y el “rescate de las tradiciones” impulsado por el gobierno constituyen una gran labor, sin que exista en esta posible opinión colectiva una reflexión más profunda.

> En el campo político las identidades colectivas de los individuos se distribuyen por afiliación o pertenencia. En efecto, si hay que reconocer alguna virtud a la política, es la virtud vinculatoria: a través del discurso, de la inducción de confianza, de la persuasión, de la "conversión" y de las decisiones de la autoridad, la acción política moviliza a la gente, constituye nuevas identidades y vincula con ellas a los individuos de manera fuerte o débil, duradera o pasajera (Giménez, 2007: 219).

Atlixcayotontli

El convite del Tontli, más que recorrer calles, realiza una procesión, ya que visita las principales iglesias de la población con la intención de ofrecer su fiesta a Dios y encomendarse a él, a las vírgenes y a los santos, para que todo transcurra sin mayores contratiempos y llegue a buen término. Del Parque del ahuehuete se dirigen a la iglesia de San Félix, luego, a la del Dulce Nombre, después, a la de Santa Clara; en seguida se dirigen a La Merced, pasan por un costado del parque y llegan a la Tercera Orden, luego al ex convento de San Francisco, a un costado del cerro de San Miguel, donde "se toman la foto del recuerdo", y luego continúan al templo de La Soledad y por último, al Templo de San Juan de Dios.

Posteriormente hacen una escala en El Caracol, establecimiento de la familia López, vecinos que colaboran repartiendo agua fresca o de sabores frutales, así como bebidas artesanales de tejocote, damiana y licores que ellos mismos elaboran. Luego de bailar un rato en esta calle, la comitiva da vuelta en la Avenida Independencia y se dirige al ex molino de San Mateo por invitación del ingeniero Pablo Maurer. Él y su familia también ofrecen a los asistentes agua de jamaica u horchata. Después se retoma la avenida principal para llegar al mercado municipal y más tarde, al Templo de San Agustín.

Una vez frente al Palacio Municipal, arrojan fruta al público desde los balcones del mismo. Aquí, los grupos de bailarines son los anfitriones de Atlixco, es decir, las chinas y los charros, pero, además, se invita a algún grupo de los que participarán la siguiente semana en el festival. En 2013 fueron Las Moras. El comité organizador del Tontli, para esta ocasión del convite, puede permitir que

participe un grupo de bailarines de alguna academia, pero solamente para esta fecha, como ocurrió en 2012, cuando quienes bailaron fueron unos Apaches representando una danza del estado de Colima. Ese grupo invitado será el que baile después frente a la parroquia y ya no los anfitriones. Al finalizar el cierre del convite en el zócalo, se ofrece una comida en el ex convento, porque sólo allí pueden entrar las carretas (que tanto en 2012 como en 2013 provenían de Santa María Cozamaloapan). En la primera llevan siempre a Cayuqui, quien desde ella reparte dulces y banderillas. En 2013 se pudo llevar a dos bandas, la de San Miguel Ayala y la de San Baltazar Atlimeyaya, la primera lleva acompañándolos varios años.

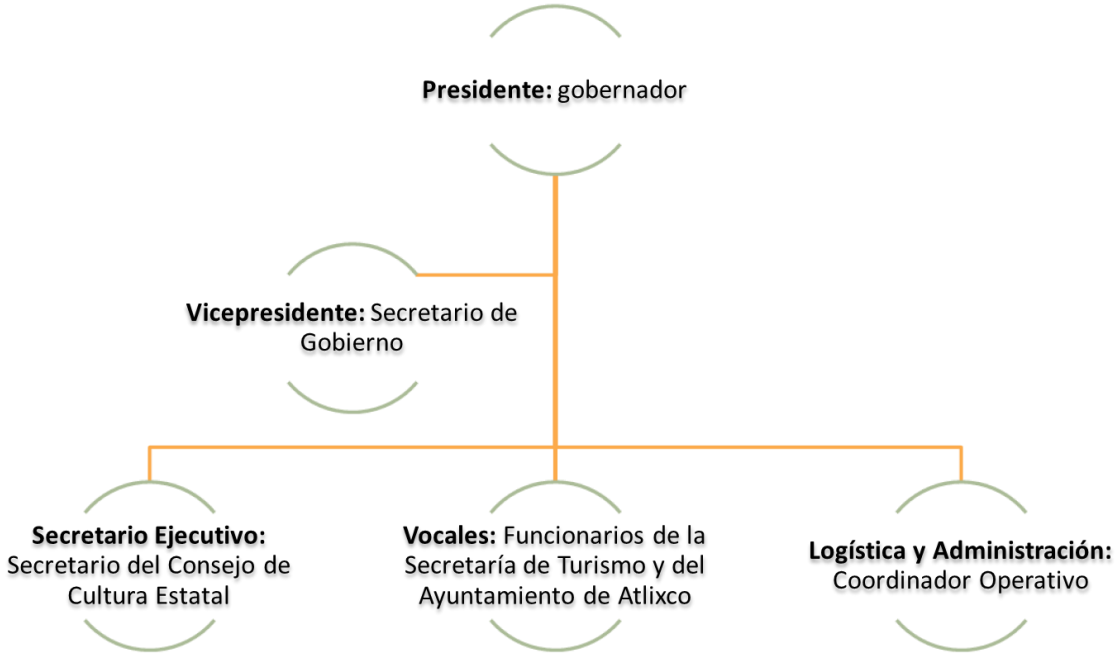
Como puede observarse, el convite, en el caso del Atlixcayotontli, es una forma de reafirmar lazos sociales entre vecinos y amigos; los participantes utilizan los espacios con una visión más simbólica, le otorgan jerarquía o prioridad a lo sagrado y religioso, visión del mundo con la que están vinculados y que demuestra cómo integran y enlazan experiencias y creencias con base en la continuidad y en uno de los elementos que la identidad requiere, la memoria, ese escenario común que permite su preservación. Podría decirse que “la cultura subjetivada es también la matriz de las identidades sociales, ya que éstas resultan precisamente de la interiorización peculiar y distintiva de ciertos rasgos culturales por parte de los actores sociales, rasgos que sirven como referencias para definir su unidad y su diferenciación” (Giménez, 2007: 209-210).

De esta forma, al seguir las teorías propuestas por Giménez (2004) como uno de los marcos referenciales de esta investigación, se constata que en la fiesta chica la población involucrada comparte una identidad que privilegia lo colectivo, se basa en el reconocimiento, la interacción y la comunicación de los miembros del grupo, quienes le atribuyen valor a elementos culturales en común, los cuales se han mantenido relativamente estables en el tiempo y que contribuyen a distinguirlos de otros grupos sociales.

Organización Huey Atlixcayotl

Quien determina cómo se va a llevar a cabo cada año el festival Huey Atlixcayotl es un patronato creado *ex profeso* para ello y presidido por el gobernador en turno, quien está encargado de dirigir y proveer los recursos para esta fiesta desde que fue declarada Patrimonio Cultural del Estado. El resto del equipo o comité está integrado por el vicepresidente del patronato, que debe ser el Secretario de Gobernación, hoy de Gobierno; el Secretario Ejecutivo, a cargo del Secretario del Consejo de Cultura del Estado; los puestos de vocales son ocupados por personal de la Secretaría de Turismo y del Ayuntamiento del municipio de Atlixco. Además, cuentan con la participación de un coordinador operativo.

Mesa directiva del Patronato Huey Atlixcayotl



A pesar de que la ley estipula que el patronato debe sesionar más de una vez al año, en 2012 llevaba ya dos sin reunirse. Para 2013 ignoro si sesionaron, ya que a pesar de enviar una solicitud mediante oficio para que se me permitiera estar presente en una de estas sesiones, nunca obtuve respuesta por parte del patronato ni del Consejo estatal de cultura.

Los recursos para la realización del evento se obtienen, además de los destinados por el gobernador, mediante CONACULTA, organismo que también aporta fondos federales para la festividad.

Es importante volver a mencionar que a partir de 2012, el gobernador Rafael Moreno Valle decidió cambiar la denominación del festival grande, Huey Atlixcayotl, y suprimir la primera palabra en náhuatl porque, según él, sonaba fea o altisonante, razón por la que ahora la celebración es conocida únicamente como Festival Atlixcayotl y, por supuesto, no se hace mención de la fiesta chica como parte integrante y original de este evento. No obstante, pese a la decisión del gobernador, con la cual, cabe decir, gran parte de la población está en desacuerdo, según los datos arrojados mediante diversas entrevistas, existe un decreto oficial que designó a la festividad con el nombre original, motivo por el cual, al término de las funciones del actual dirigente, la fiesta podría volver a nombrarse tal como se concibió originalmente. A lo largo del presente estudio se prefirió continuar nombrando al festival grande tal como la población de Atlixco lo ha conocido a lo largo de 46 años y muchos siguen llamándolo: Huey Atlixcayotl.

Por lo que respecta a la participación de los grupos dancísticos, la consigna de la fiesta grande radica en invitar a un grupo representativo de cada una de las 11 regiones que forman el estado, así como los ocho grupos étnicos que también lo integran (ambos fueron mencionados en el capítulo anterior y al referirme a ocho, es porque incluyo a los mestizos). De acuerdo con el coordinador operativo, se buscan danzas que estén en peligro de desaparecer; que pertenezcan a comunidades muy alejadas; que sean atractivas y poco conocidas, o bien, las más representativas. En ocasiones los organizadores invitan a los grupos por vía telefónica por intermedio de alguna autoridad institucional o funcionario local y, en

ciertas ocasiones, cuando esto no es posible, acuden personalmente a establecer los vínculos necesarios.

El patronato es el encargado de pagar o proporcionar el transporte, la música, algo del vestuario que se requiera, la comida durante el día o los dos días que estén en Atlixco y el hospedaje; al principio se alojaban en casas de habitantes atlixquenses pero ahora lo hacen, en coordinación con el Ayuntamiento, en un bachillerato tecnológico del municipio, en donde les proveen colchonetas y alimentos. A pesar de ello, “muchos llevan su propia comida, cobijas o lo que necesitan, pero los baños siempre son un auténtico problema, nunca son suficientes” (entrevista a ex funcionaria de cultura estatal 24/05/2014).

Al parecer, los problemas organizativos no son nuevos o propios de esta administración, pues en palabras de la misma ex colaboradora, desde finales de los noventa e inicios de los años 2000, el poder apoyar a los grupos de danza a completar sus indumentarias específicas era toda una proeza, “con los sastres vivíamos unos líos tremendos, como teníamos que justificar los gastos, conseguíamos quién nos hiciera los trajes aquí en la ciudad de Puebla, pero a la hora de la hora, luego ni les quedaban a los danzantes o los sombreros o accesorios no eran los adecuados y había que ir corriendo al mercado a conseguirles los huaraches o los pañuelos, aunque ni fueran los que ellos pedían” (*idem*).

Más allá de las necesidades prácticas o de seguridad, debido a que muchos de los grupos participan por primera vez en el festival, los danzantes sienten la necesidad de invitar a parientes, amigos, compadres a que acudan con ellos, no sólo para que compartan el gusto de la participación del grupo, sino también, como parte de sus usos y costumbres, con el propósito de que colaboren en el momento de ataviarse, pues son los miembros de su comunidad quienes conocen las características de su vestuario y sus aditamentos, en función de los significados simbólicos que a éstos les atañe.

Al parecer, con base en el ejemplo anterior, podría colegirse que sería recomendable que las autoridades estatales encargadas del festival capacitaran a los funcionarios designados como enlaces con las comunidades en relación con

las particularidades culturales de éstas, pues en ocasiones actúan con lógicas ajenas a las de los grupos étnicos, para quienes los diseños o elementos de su indumentaria, entre otras cosas, poseen significados y valores especiales.

En palabras del coordinador operativo, el patronato invierte entre $5 000 y $18 000 por cada agrupación, pues el presupuesto con que cuentan asciende al millón de pesos. Asegura que muchos grupos han aprendido a negociar desde que participan en festivales como el de la Huasteca o Cumbre Tajín y que por eso es común que pretendan cobrar muchas veces “más de lo indicado”. Algunos otros gestionan sus propios recursos para los trajes o la música mediante programas culturales como PACMYC (Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias) o por medio de instituciones como el INALI (Instituto Nacional de Lenguas Indígenas) o la CDI (Comisión Nacional para el Desarrollo de los pueblos Indígenas).

Esta es otra realidad que puede presentarse en el momento de negociar cuáles grupos participarán en el festival, pues debe reconocerse que los danzantes no son ignorantes ni escapan a las influencias capitalistas de la modernidad, por más apartadas que estén sus comunidades de origen. Muchos de ellos negocian con plena conciencia cuando son invitados, con el propósito de adquirir sus indumentarias, además del reconocimiento de sus danzas y, si es posible, hasta una gratificación económica. De igual manera, los grupos de música compiten por participar, ya que en general, para ellos esta actividad es un trabajo, incluso, su única fuente de ingresos, por eso las bandas y agrupaciones musicales sí cobran a los organizadores; además, los festivales contribuyen a difundir su labor, pues los representantes de cada grupo reparten tarjetas de presentación o pactan contratos con los distintos actores sociales presentes en la fiesta.

Por lo que toca al estado invitado anualmente, asegura el funcionario cultural que la propuesta puede surgir de algún miembro del Consejo o del gobernador mismo y que tal decisión no sigue una estructura determinada. En cuanto a la transformación de las danzas o de las coreografías él opina que esto es válido, ya sea que las comunidades inventen pasos nuevos de acuerdo con lo que ellos consideren adecuado, o bien, si son los grupos de ballets folclóricos o de

escuelas los encargados de representar una determinada danza, quizá porque el Patronato decidió que la agrupación original bailaba mal, estaba muy lejana o las condiciones para que participaran no fueron las esperadas.

Incluso se puede considerar la intervención de un ballet académico en representación de un estado invitado y es por eso también que en la ejecución de ciertas danzas nuevas o modernas se palpa la reinvención de la tradición, Esto, junto con otras particularidades de la organización de la fiesta grande, demuestran que en el Huey prevalece la función expositiva desde los danzantes elegidos, aunque, obviamente no signifique lo mismo, simbólicamente hablando, subir a danzar al Cerro de San Miguel para un indígena que para una bailarina de una escuela particular.

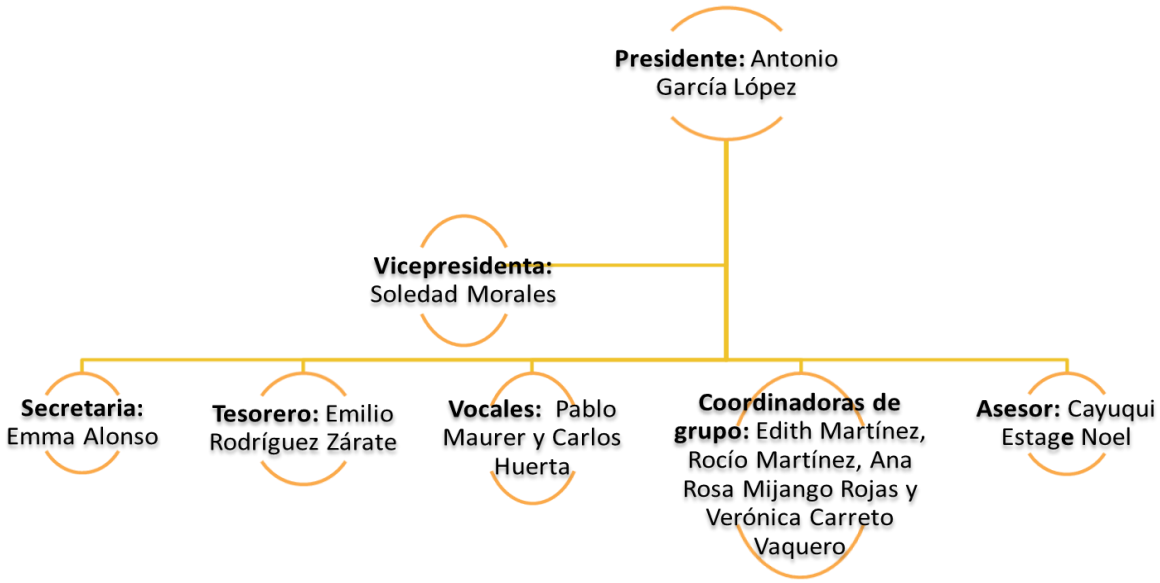
A pesar de esto, la imagen que el gobierno promueve de sí mismo, tanto hacia el interior como al exterior del estado por medio del festival, es lo más importante para las autoridades, por ello se esfuerzan en que los espectadores obtengan una bonita estampa del folclore regional que contribuya a aumentar la popularidad de quienes ostentan el poder y dirigen las instancias culturales, aunque el público no comparta ningún valor o significado de los promovidos por los grupos de danza participantes.

Organización Atlixcayotontli

La organización de la fiesta chica está a cargo de un pequeño grupo de vecinos originarios de Atlixco, quienes están constituidos como Asociación Civil. La mesa directiva está formada por un presidente, un vicepresidente, un secretario, dos vocales, un tesorero y seis coordinadores de grupo. Antonio García López es el presidente pero actualmente se encuentra trabajando en Tijuana, pues forma parte de un programa del Banco Interamericano de Desarrollo, por eso durante 2013 no pudo colaborar con los preparativos de la fiesta; sin embargo él es el responsable de gestionar el uso de los espacios públicos y solicitar las donaciones a la población. Su cargo se releva cada tres años.

Soledad Morales es la vicepresidenta; Emma Alonso, la Secretaria y coordinadora de la región de Tierra Caliente; Emilio Rodríguez Zárate; Edith Martínez es la coordinadora general desde hace seis años; Rocío Martínez, su hermana, vocal y coordinadora de la región de los tres grupos de los Volcanes, su hija Nancy también colabora en la coordinación. Verónica Carreto Vaquero coordina los tres grupos de la ciudad; Ana Rosa Mijangos Rojas, la región del Valle; Carlos Huerta es el diseñador de los carteles promocionales y quien elabora las flores, las banderas y los listones que adornan la Plaza de la danza (junto con las coordinadoras). Pablo Maurer Ávalos, ex presidente municipal y cofundador de la fiesta, en la actualidad desempeña el cargo de vocal y Cayuqui, el fundador de la celebración, participa en la asociación como asesor.

Mesa directiva de la Asociación Civil Atlixcayotontli



Doña Edith, quien ha colaborado con esta investigación permitiendo la aproximación al trabajo operativo de la Asociación, recuerda los orígenes de su participación en este evento:

> Yo estoy involucrada en la organización de la fiesta desde que se inicia, cuando todavía no se llamaba Atlixcayotl, en 1966. Cayuqui visitaba a mi papá en Huaquechula, él era cronista de allá y comerciante. Vendía semillas y telas. Se involucraba con la gente y era invitado constantemente a ser padrino de muchas cosas, por eso sabía de las fiestas y tradiciones. Mi papá entonces me mandó, a los 17 años, a recorrer Huaquechula con Cayuqui para que viera cómo se elaboraban las artesanías, los vestuarios, las ofrendas, la música, todo lo cultural. Así, por primera vez el municipio de Huaquechula participó en el evento. En un camión de redilas de mi papá, de cinco toneladas, se transportaban los danzantes con sus familias y amigos. Hubo mucho éxito. La fiesta por ser tan alegre, con cohetes y alegría, fue desde entonces un gran evento.
>
> Posteriormente las personas que continuaron organizando el Atlixcayotl nos seguían invitando para que Huaquechula participara. Me nombraron coordinadora de grupo y mi esposo comenzó a diseñar, dibujar y pintar los carteles del evento. También desde entonces hacemos adornos y flores de papel picado (entrevista, 18 de noviembre de 2012).

Ahora, ella y las demás coordinadoras se responsabilizan de ir a cada comunidad, buscan a los más ancianos, que son quienes mejor conocen las danzas, la música y la indumentaria de cada lugar. Les explican en qué consiste el Tontli y su deseo de tratar de conservar lo más apegado posible las danzas a su concepción original. En caso de que los danzantes acepten la invitación, también les explican que volverán a ser invitados sólo después de cinco años, a menos que no repitan la misma danza, pues uno de los objetivos iniciales del festival consiste en dar a conocer la gran diversidad de danzas de la región, motivo por el cual se intenta integrar al mayor número de comunidades posible. Las organizadoras consideran que es importante que los danzantes sepan esto, ya que algunos han llegado a sentirse olvidados o a pensar que su danza no gustó porque ya no se les vuelve a invitar, pero la intención es que todas participen alguna vez. Los ancianos o los

encargados del grupo, una vez que acceden a participar, convocan a los danzantes por medio de la iglesia o de la presidencia de sus comunidades, que vocean el mensaje y solicitan la participación de posibles interesados. Después, proponen un punto de encuentro para programar los ensayos.

Una vez que se han puesto en contacto con cada agrupación, las coordinadoras encuentran la manera de conseguir recursos para confeccionar los trajes que hagan falta o proporcionan a los danzantes las telas y los materiales para que ellos mismos los elaboren. En 2012, el maestro Vidal Calvario Tepox, director de la Escuela Superior de Danza Folklórica C'Acatl, de la ciudad de Puebla, y amigo muy cercano de Cayuqui, se incorporó a la organización del Atlixcayotontli y donó el vestuario para ciertos grupos. Once de sus alumnos colaboraron durante 2013 yendo a cada comunidad para estar presentes en los ensayos de los danzantes y ayudarles a marcar los tiempos sin interferir en sus pasos o en sus coreografías, sino sólo para delimitar los 15 minutos que debe durar cada danza el día del festival, ya que por cuestiones de permisos y horarios, las organizadoras no pueden prolongarse tanto como quisieran. Puesto que algunas danzas originalmente son muy largas, los chicos de esta escuela ayudan a los danzantes a resumir las respectivas historias o mensajes que se intenta transmitir sin que se pierda el sentido y siga siendo comprensible o didáctica para el público neófito en la materia. Cada año participan danzas distintas en el Atlixcayotontli, entre las cuales debe haber bailes, ritos y danzas.

> Antes, le decíamos a Cayuqui que se necesitaban marcar los tiempos, pero él se negaba, ahora que ha estado en la escuela colaborando con el maestro Vidal, ya se dio cuenta de la importancia de esto y ahora es él quien exige que se les marquen tiempos definidos a los grupos. A su vez, el maestro Vidal se está apoyando en las danzas que conoce de las comunidades, pues a la hora de montar sus coreografías en la escuela, ahora trata de evitar que sus alumnos bailen como chicos de academia, sino lo más apegado posible a las comunidades originarias (Rocío Martínez, entrevista, 24 de agosto de 2013).

Posteriormente, las coordinadoras asisten a visitas periódicas a cada comunidad para mantenerse pendientes de los avances y necesidades de cada agrupación. Entretanto, en la ciudad de Atlixco gestionan el uso de los espacios y los apoyos logísticos. La compañía cervecera Corona colabora desde hace varios años proporcionándoles sillas, mesas, lonas, carteles de publicidad y volantes, pero son los miembros del Comité organizador quienes se encargan de repartirlos en escuelas, restaurantes, hoteles, etc.

También se dirigen al presidente y a las autoridades municipales para solicitarles la ayuda que deseen y puedan brindar. Por lo regular, aportan el desayuno y la comida (pero son ellos quienes preparan y distribuyen) o el transporte para los danzantes, cuando se puede; otras veces colaboran con telas para que las comunidades confeccionen su vestuario. Asimismo, la presidencia comisiona a muchachos que estén realizando su servicio social en la oficina de turismo para que colaboren el día del festival acomodando sillas o recogiendo la basura. Las coordinadoras solicitan el apoyo de los locatarios del mercado, vecinos, familiares y amigos, aunque no les gusta hacerlo con frecuencia para no aburrir a la población. Doña Rocío Martínez proporciona la siguiente información:

> Antes se les ofrecía a los participantes collares, accesorios, huaraches, comida, pan, etc.; ahora ya no se puede ofrecer nada y se les invita con tiempo para que ellos vean si les es posible juntar su vestuario de aquí hasta el día de la fiesta, pues nosotros no podemos comprometernos como quisiéramos a ofrecerles mil cosas, si no, luego nada más quedamos mal. Pese a todo, la asistencia cada año es mayor, antes se hacía comida para 500 personas, hoy, para 1 200. Quién sabe cómo le hacemos, pero siempre nos alcanza para todos y casi siempre hay armonía en la participación (entrevista, 24 de agosto de 2013).

Generalmente, el comité planea la participación de los grupos y del estado invitado de acuerdo con los vecinos y con los danzantes, quienes les orientan al respecto. La Asociación Civil se reúne periódicamente para planear, organizar e informar acerca de los avances de cada comunidad visitada, así como, más adelante, una

vez pasado el festival, hacer un balance de la fiesta y aprender de los errores a fin de evitarlos para el año siguiente.

Sin duda, el principal problema que enfrentan es el económico, por ello les resulta tan importante la contribución de familiares y amigos, como el profesor Antonino, quien actualmente es el Secretario de Turismo de Huaquechula, quien se encarga de coordinar al grupo participante de esta localidad y gestiona los mecanismos para absorber los gastos del vestuario. En 2013 se coordinó con el profesor Vidal Calvario para que la indumentaria fuera reparada en la escuela de este último y consiguió que la junta auxiliar proporcionara la banda musical para el grupo, pues algunos integrantes son músicos y bailarines, a la vez, de la misma agrupación. Otra ayuda relevante durante 2013 fue la proporcionada por la regidora de educación de Atlixco, quien promovió apoyo para que se pudiera repartir al pueblo pan dulce y 200 litros de atole. Estos ejemplos son una muestra de las acciones que se necesitan para llevar a buen término la celebración año con año.

Asimismo, basándose en experiencias pasadas, en la actualidad el Comité organizador está planeando integrar su propio vestuario, pues han comprobado que algunos grupos a los que se les proporcionaron los trajes completos durante años anteriores, no los han cuidado como deberían e incluso los han dejado echar a perder. De ahí surge la idea de conjuntar un acervo y tan sólo prestarlo a los grupos en años venideros para que al término del festival, lo devuelvan, se mande a lavar y se conserve así la propia colección del Atlixcayotontli, puesto que lo más oneroso de esta fiesta es, por supuesto, la indumentaria.

Los presupuestos entre el Tontli y el Huey no tienen comparación: lo más que ellas han llegado a reunir son $60 000 y, precisamente porque el pasado 2013 el Ayuntamiento les otorgó $ 50 000, algo insólito en la historia del Tontli. Por su parte, el festival grande cuenta con más de un millón de pesos, casi 95% de diferencia. No obstante, el comité se esfuerza por sacar a flote la celebración. Cada miembro de la Asociación Civil tiene la tarea, además de muchas otras, de elaborar las flores o los arreglos que se necesitarán para adornar la Plaza de la danza, las carretas o lo que se requiera. Dice doña Edith que los organizadores

del Huey mandan a hacer sus adornos a Pahuatlán, donde se los venden muy caros, pero como a ellos les sobran los recursos, no les importa demasiado. Respecto del creador y actual asesor del Tontli comenta:

> Cayuqui no escatima gasto para hacer bien un vestuario o lo que se necesite, eso provocaba continuos disgustos con los funcionarios y lo concerniente a los presupuestos asignados. Por ello se enojaba y se deslindaba una u otra vez de la organización. A veces, incluso en la víspera de la fiesta. Él tiene un carácter muy difícil, se peleaba con los presidentes municipales y demás gente. Se fue a Oaxaca y estuvo trabajando en la Universidad de allá, pero siempre volvía o si no, nosotros lo íbamos a traer de donde estuviera (entrevista, 24 de agosto de 2013).

Actualmente Cayuqui quisiera retomar la organización de los grupos y del vestuario en el Huey Atlixcayotl. Él sólo pide eso, no le interesa participar en nada más, sólo le gustaría coordinar la indumentaria de las agrupaciones para que ésta fuera lo más apegada a la vestimenta originaria de las comunidades, sin embargo no se lo han permitido. “Los organizadores del Huey, con su dinero, dejan que los danzantes se pongan la ropa que quieran, por ejemplo, ‘mini minifaldas’ en el Carnaval, tenis, máscaras o gorras donde no tienen nada qué hacer. La guía que Cayuqui dejó no es la que siguen realmente” (Edith Martínez, entrevista, 24 de agosto de 2014). “El gobernador y el representante del ayuntamiento de Atlixco son quienes, según sus gustos, eligen y visten a los grupos. Por eso ese festival está sujeto a la voluntad de personas que no conocen. Por ejemplo, hace unos años hubo una presidenta del patronato que no conocía Atlixco y sugirió que mejor hicieran la fiesta en Cholula” (Rocío Martínez, entrevista, 24 de agosto de 2013).

> Yo pienso que el Atlixcayotontli le otorga identidad a la población de Atlixco. Nosotros nos encargamos de difundir la historia del festival por medio de carteles, volantes, entrevistas en radio o televisión, etc. El señor Carlos Huerta, el esposo de la señora Edith, a partir de una fotografía hace la acuarela de la danza representante que cada año aparecerá en el cartel.

> Nosotros queremos difundir cada vez más al Atlixcayotontli para que esta festividad no se pierda. Creemos que la gente responde, lo vemos, por ejemplo, en la comida que ofrecemos, ya que cada vez hace más falta (Ana Rosa Mijangos Rojas, entrevista, 24 de agosto de 2013).

Podría pensarse que entre el Atlixcayotontli y el Huey Atlixcayotl no existen diferencias de fondo, ya que ambos se llevan a cabo en un mismo escenario, la Plaza de la danza en el Cerro de San Miguel, es decir, en su mayoría, extraen a las danzas y a los danzantes de su contexto original para presentarlos en un escenario; ambos modifican las historias y coreografías primigenias para reducirlas a la temporalidad específica que requiere un espectáculo en el que participan distintas agrupaciones; en los dos festivales, aunque en diferente escala, se solicita el apoyo de patrocinadores que colaboren al buen desarrollo y funcionamiento de la fiesta; el Comité organizador del Tontli desea tener un vestuario propio como podría ser el de una compañía de ballet, por mencionar algunas similitudes.

No obstante, en lo personal, considero que la diferencia sustancial entre uno y otro festival radica en la apropiación, en los usos y sentidos que cada uno refleja en torno a las categorías de patrimonio cultural e identidad, mismas que a pesar de estar presentes en los dos contextos constituyen una brecha abismal de sentidos y de significados, los cuales, en el caso de Tontli, a diferencia de la fiesta grande, son compartidos por un mayor número de población.

En la fiesta chica, los espectadores sí construyen significados identitarios. Un ejemplo puede mostrarse en los valores que otorgan al intercambio, no sólo al colaborar con dinero o en especie en la organización, sino en la fiesta misma, al momento de convivir y compartir el pulque, el aguardiente, las frutas, el pan o los dulces que los danzantes ofrecen; el dar constituye para ellos brindar no únicamente un bien material, sino uno simbólico; esta acción se convierte en un intercambio espiritual, de amistad y de aquello que para el que ofrenda es importante, como pueden ser los productos de la cosecha o la comida y la bebida, es decir, la finalidad es moral. Los asistentes se involucran en la escena de la representación identitaria y del mensaje que están transmitiendo. Además, los

órdenes espacial, ceremonial y simbólico son considerados y compartidos por la gran mayoría de los presentes.

Asimismo, la mayoría de las danzas posee un origen ancestral que se sigue transmitiendo generacionalmente, lo cual las dota de un significado y de un sentido simbólico y cultural común. Aunque tampoco hay que dejar de lado que en el Tontli sólo participan las tres zonas que convergen con el municipio: el Valle, la Tierra Caliente y el Volcán, razón por la que tal vez sea más fácil encontrar una identidad social compartida, pues es un escenario regional, lo que en el Huey se dificulta debido a que en él participan todas las regiones de Puebla, es un evento estatal.

Huey Atlixcayotl 2012 y 2013

La dinámica del evento es la misma cada año. La celebración comienza cuando el gobernador corta el listón de inauguración (en 2012 se cortó con un arco de cucharilla que artesanos de la Sierra Norte le obsequiaron); como llamada inicial se interpreta una melodía ejecutada con huehuetl, tarola y chirimía; después, la máxima autoridad realiza el enfloramiento y la coronación de la Xochicíhuatl, mujer flor, y sus dos xochipilmes, florecitas, quienes se eligen la noche anterior en un concurso en el que participan mujeres de las distintas regiones del estado. Ulteriormente, la Xochicíhuatl entrega el *xochitopilli*, bastón de mando, al gobernador y le pone un collar de flores. Por medio de este acto podemos observar la simbolización objetual presente en diversos aspectos de la fiesta, como puede ser la indumentaria de las mujeres flor o, en especial, en el bastón de mando, que significa el reconocimiento del gobernador como el líder del pueblo y, por consiguiente, también de todas las comunidades indígenas. Es un signo de aceptación, de respeto y de ratificación del poder que se le reconoce al funcionario político. El collar de flores, por su parte, más allá de un obsequio podría representar en el momento que el gobernador lo recibe, el hecho de que él asume el poder que se le confiere, la apropiación de un estatus.

En 2012, después de este breve acto simbólico, toman asiento en el palco de honor: Rafael Moreno Valle, gobernador del estado de Puebla; Ricardo Camacho Torribio, presidente municipal y la Xochicíhuatl con sus dos xochipilmes, al lado de otros invitados distinguidos. En 2012, Blandina Prado Cruz, originaria de San Gabriel Chilac, fue la mujer flor elegida, mientras que en 2013, Patricia Vega Altamirano, del municipio de Tochimilco, fue la reina. Inmediatamente después inicia el programa concebido para cada emisión del festival. Hacia el anochecer, el festejo culmina conjuntándose con la fiesta patronal del pueblo dedicada a San Miguel Arcángel, en la cual habrá feria, juegos mecánicos, fuegos pirotécnicos, música y baile.

En 2012 el programa consistió en la participación de las siguientes agrupaciones:

1. Chinas y Charros atlixquenses, de la región de los Valles Centrales de Atlixco.
2. Quetzales, de Zacapoaxtla, región Sierra Norte.
3. Toriteros y Gracejos, de Palmar de Bravo, región Llanos.
4. Huahuas, de Atempan, región Costera.
5. Moras, de Ahuatlán, región Tierra Caliente.
6. Santiagueros, de Pantepec, región Huasteca.
7. Doce pares de Francia, de Altepexi, región Sierra y Valle de Tehuacán.
8. Boda axocopeña, de Axocopan, Atlixco, región Valles Centrales.
9. Jolos, de Piaxtla, región Mixteca.
10. Carnaval de toros, de Tepatlaxco de Hidalgo, región Valles Centrales.
11. Jarabe mixteco, de Acatlán de Osorio, región Mixteca.
12. Jarabe chileño, de San Gabriel Chilac, región Cañada.
13. Tecuanes, de Acatlán de Osorio, región Mixteca.
14. Viejitos, Kúrpites y Danza del pescado (estado invitado, Michoacán).
15. Voladores, de Huauchinango, región Sierra Norte, Huasteca.

Mientras que en 2013 los invitados fueron:

1. Tecuanes, de Acatlán de Osorio, región Mixteca.
2. Carnaval, de Acajete, región Valles Centrales.
3. Doce pares de Francia, de Tzicatlacoyan, región Popoloca.
4. Toreadores, de Tepetzintla, región Sierra Norte.
5. Carnaval, de San Jerónimo Xayacatlán, región Mixteca.
6. Moros, tocotines y españoles, de Olintla, región Huasteca.
7. Tarrasgota, de San Juan Tianguismanalco, región de los Volcanes.
8. Pilolos y Huizos, de San Juan Huiluco, región de Tierra Caliente.
9. Jarabe mixteco, de Acatlán de Osorio, región Mixteca.
10. Matanza, de Tehuacán, región Montaña y Sierra de Tehuacán.
11. Carnaval, de Huejotzingo, región Volcanes.
12. Boda huasteca, de Coyutla (estado invitado, Veracruz, región Totonacapan).
13. Voladores de Papantla (estado invitado, Veracruz, región Totonacapan).
14. Chinas y Charros atlixquenses, de la región de los Valles Centrales de Atlixco.

El acceso

El acceso a este festival es limitado, ya que el Consejo de Cultura Estatal y el municipio distribuyen los boletos para poder ingresar y los obsequian, entre otros, a hoteles, casas turísticas o agencias de viajes, pero destinan muy pocos a la población municipal, en tanto que algunos funcionarios los manejan a su discreción. En 2012 hubo quienes incluso los vendían en el trayecto y poder entrar a la Plaza de la danza era una tarea sumamente difícil. Las autoridades estatales que custodiaban el lugar se comportaron de manera poco cordial con el público local e incluso nacional, mientras que daban preferencia al turismo extranjero, al que sí permitían el acceso. Debido a la imposibilidad de entrar, pese a haber

llegado a la hora indicada, tuve que escalar el cerro y conformarme con permanecer muchos metros arriba y alejada del escenario, razón por la que la visibilidad que obtuve no fue la adecuada.

Hay que resaltar que el ascenso al cerro implica cansancio y esfuerzo, de ahí que la frustración e irritación de quienes no logran entrar se justifique. Sin embargo, a pesar de que muchos sí lo logran, el evento realmente congrega a una multitud y, la gran mayoría no consigue una buena ubicación, sino que se concentra en las últimas escalinatas, en la cima del cerro, o en los intersticios que la geografía del lugar les permite, aunque sorteen peligros o se expongan a caer.

Caben las siguientes preguntas: ¿qué ganan estos cientos de personas al permanecer bajo los inclementes rayos de sol por espacio de cuatro o cinco horas, si ni siquiera alcanzan a distinguir a los grupos de danza, su indumentaria o sus coreografías? ¿Por qué están dispuestos a soportar multitudes, apretones, empujones, calor, constantes gritos de vendedores, tratos agresivos del personal de logística, seguridad y policías? Si no existieran razones simbólicas de fondo, esto no sucedería. Puede ser que muchos vayan en verdad simplemente por curiosidad o en papel de espectadores, pero hay muchos más que están por convicción, porque se identifican como parte de algún grupo étnico, porque son migrantes y vienen a reforzar sus raíces identitarias, porque forman parte de una red social al ser familiares, amigos o compadres de alguno de los participantes, etc. Lo cierto es que estas múltiples presencias hacen y refuerzan a los danzantes, a su razón de estar allí, al sentido del dar y recibir, del compartir, integrarse y convivir.

Algunos pormenores

En la emisión 47 del Huey Atlixcayotl, el gobernador prácticamente sólo estuvo presente en la inauguración argumentando tener una agenda muy apretada (¿en domingo y cuando sabía de esta ocasión meses antes y de lo significativo de su presencia?); otro de sus desaciertos consistió en ordenar que se modificara el programa enviando a las bailarinas anfitrionas al final de la presentación, dado a

que, según información proporcionada por el coordinador operativo, no quería recibir collares de flores ni besos o abrazos de las lugareñas. Obviamente este acto generó la desaprobación de muchas personas y recibió críticas en los medios de comunicación escrita y en las redes sociales. Tal vez debido a ello en 2013 fue mejor asesorado y soportó quedarse más tiempo en el festival. Otra anécdota interesante radicó en que la población demostró cariño y admiración ante la presencia de Cayuqui en ambas emisiones de la celebración. En 2012, las autoridades, por medio del maestro de ceremonias, solicitaron al creador de la fiesta que ocupara un lugar en el pódium de honor; él no quería, sin embargo, aceptó subir al palco junto con los funcionarios e invitados especiales, pero al cabo de unos momentos prefirió volver a las gradas junto al público y la gente del pueblo soportando los inclementes rayos de sol, lo cual, por supuesto, ocasionó otra serie de porras y vítores al promotor cultural.

En 2013 Cayuqui sí permaneció prácticamente toda la celebración en el palco principal junto con las autoridades, pese a ello el público lo aclamó y le demostró constantemente su afecto. Este año, algunas personas llevaban carteles de demandas y críticas al gobernador referentes a la corrupción, la violencia y la falta de empleos que padece el estado, pero rápidamente, el personal de seguridad se encargó de ocultarlos, así como de tratar de mantener a los inconformes controlados.

Por mi parte, traté de asegurar los boletos de acceso a la emisión 48 pero en el municipio se negaron a proporcionármelos argumentando que estaban agotados. Por tal razón, acudí al Consejo Estatal de Cultura, donde me dijeron que aún ni siquiera los habían enviado a Atlixco, entonces, ¿cómo podían decir que ya estaban agotados? Después de negociar, accedieron a permitirme el acceso brindándome una credencial de periodista, siempre y cuando me comprometiera a entregarles copia de todo el material audiovisual que registrara. Así lo hice y gracias a ello en esa ocasión sí pude estar cerca del escenario, grabar y tomar fotografías de mayor calidad que las de 2012. Sin embargo, nuevamente fui testigo de cómo se negó el acceso a una gran cantidad de personas, lo cual

provocó el malestar general de los rechazados; según pude registrar, entre ellos había familias provenientes de Acapulco, Guerrero, el Distrito Federal y Veracruz.

Todas estas tensiones entre autoridades estatales y Comité organizador local o entre fiesta grande y fiesta chica son una constatación más de que la política es un campo en el que se construyen y se reconstruyen las identidades colectivas, pues por medio de la persuasión de sus discursos y prácticas, vincula a la población o bien la confronta. Como escribe Georges Balandier (1985: 88), "se puede ejercer el poder sobre las personas y las cosas sólo si se recurre, además de a la coacción legitimada, a los medios simbólicos y a lo imaginario" (citado en Giménez, 2007: 212). De ahí que el gobierno utilice estratégicamente los valores y significados que las danzas y el festival pueden simbolizar para la población de Atlixco, a la que esta fiesta distingue, representa y particulariza.

Por eso no resulta extraño que una fracción comparta símbolos de pertenencia, creencias y formas de actuar y, por lo tanto, sea persuasible por las ideologías[28] (que se constituyen por medio de prácticas [Aguado y Portal, 1992]) partidistas acerca de cuál es la función de la cultura y, por ende, de las políticas culturales emprendidas por quienes ejercen el poder; en éstas prevalece la visión de que el patrimonio es una mercancía rentable y su único papel es contribuir a dotar de prestigio y grandeza al pasado y vender la idea de la cohesión social que construye a partir de los símbolos nacionales que exalta.

Afortunadamente también existe otro porcentaje de la población que propone sus propias prácticas culturales y maneras de manifestarse u organizarse enriqueciendo y dando dinamismo a la realización y sentidos de lo que significa el Atlixcayotl, además de lo operado por el gobierno, expresiones diversas que, sin duda, dan pie a la confrontación cultural, pero de igual forma a la democracia

[28] La ideología está formada por un conjunto de representaciones, ideas y creencias, incluye, por tanto, desde los más simples actos de entendimiento hasta los conceptos más elaborados; desde las simples preferencias o actitudes hasta los valores que rigen la conducta de un grupo social […]. Es un conjunto sistematizado. Sus elementos se encuentran articulados entre sí por una relativa congruencia interna que los estructura. Las representaciones, ideas y creencias están condicionadas socialmente, en última instancia, por las relaciones de producción […] y mediante la actualización de éstas se tiende a la satisfacción de las aspiraciones, objetivos e ideales de un grupo social (López Austin, 1980: 16-17, citado en Portal Airosa, artículo en prensa).

cultural. La labor de estos grupos, parte integrante de la sociedad, radica en hacer comprender a los políticos y funcionarios, como bien lo señala Giménez, que “el patrimonio es una cuestión de fidelidad y de memoria, y no de rentabilidad y de mercado” (*op. cit*.: 251-252), aunque al mismo tiempo es un elemento vivo construido por las colectividades y, por lo tanto, es dinámico, readaptable y transformable de acuerdo con los usos y valores que cada grupo social le asigne y la ideología que le impregne, es decir, sobre la base del espacio desde el cual los sujetos se apropian y ordenan sus propias experiencias de vida (Aguado y Portal, 1991: 32), más allá de las impuestas por el poder.

Atlixcayotontli 2012 y 2013

La fiesta da inicio en el Parque del ahuehuete. Después del desayuno, cuando ya están presentes todos los grupos invitados, se realiza una breve procesión con rumbo a la Plaza de la danza, ubicada en las faldas del cerro de San Miguel. Antes de partir, un sacerdote ofrece unas palabras y un ruego para que la conmemoración transcurra debidamente y sin contratiempos, rocía con agua bendita a los presentes y al ritmo de la música de banda, cohetes y baile, todos se dirigen al cerro.

Una vez ahí, las maestras de ceremonia dan la bienvenida, se hace una llamada inicial con la melodía interpretada por el huehuetl y la chirimía, y después los grupos anfitriones de Atlixco abren la pista saludando, ofreciendo ya sus bailes, al público asistente. Después inicia el programa, en el que se presentarán los grupos originarios procedentes de las tres regiones que convergen con el municipio: Los Valles, Tierra Caliente y Los Volcanes, además de las agrupaciones anfitrionas de la ciudad y del estado invitado. Al final de la programación todo aquel que lo desee puede subir al escenario a bailar, es libre de hacerlo, al igual que de asistir a la comida que se ofrece a los invitados.

El programa de 2012 incluyó la participación de las siguientes danzas:

1. Baile del convite por las Chinas y Charros atlixquenses, ciudad de Atlixco.
2. Chinas solareñas, Xochicíhuatl y Tlaxcalteco, de la Colonia Solares, Atlixco.
3. Huizos, de la colonia Ricardo Treviño, de Atlixco.
4. Baile del oso y la muñeca, de Santa Ana Acozautla y Santa Isabel, Cholula región del Valle.
5. Fandango Santalucero, de Santa Lucía Cosamaloapan, Atlixco, región del Vallle.
6. Danza de los tecuanes, de Axochiapan, Morelos, región Tierra Caliente.
7. Fiesta del 3 de mayo, de Huaquechula, región Tierra Caliente.
8. Danza de Las Moras, de La Agrícola Ocotepec, Atlixco, región de Los Volcanes.
9. La Yancuitlalpeña, de Yancuitlalpan, Tochimilco, región de Los Volcanes
10. Danza de la Pluma y Jarabe Mixteco (invitado de honor: estado de Oaxaca).
11. Rito del palo volador, de Cuetzalan, región Huasteca.

En el 2013 el programa fue:

1. Baile del Convite y El calabazo, por las Chinas atlixquenses y los Charros de “a pie”, las Solareñas, Los Huizos y Los Moros, ciudad de Atlixco
2. Danza de los Huizos del Cerro de San Miguel, colonia Treviño, ciudad de Atlixco.
3. Baile del Panadero y Velorio de un angelito, del barrio del Ahuehuete, de los Solares Chicos, ciudad de Atlixco.
4. Danza de Moros y Cristianos, de San Jerónimo Coyula, región del Valle.
5. Danza del Ayotoro, de San Juan Portezuelo, región del Valle.
6. Danza del pedimento de agua, de Axocopan, región del Valle.
7. Danza de Chinelos, de Tlapanalá, región de Tierra Caliente.

8. Danza de Las Pastoras, de Huiluco, región de Tierra Caliente.
9. Danza de Tecuanes, de Ixcamilpa de Guerrero, región de Tierra Caliente.
10. Danzas tzotziles (invitado de honor: estado de Chiapas).
11. Jarabes, de La Magdalena Yacuitlalpan, región de los Volcanes.
12. Danza de Carnaval, de San Pedro Atlixco, región de los Volcanes.
13. Danza del Palo volador, de Cuetzalan, región Huasteca.

Sobre el acceso y algunos otros detalles

Dado que este festival no es tan difundido, la cantidad de público es considerablemente menor y basta con llegar a una hora adecuada para obtener un buen lugar e incluso convivir con los grupos de danzantes, ya que desde el Parque del ahuehuete, punto de partida del evento, las agrupaciones van llegando poco a poco, pues allí se les ofrece el desayuno y es posible entablar conversación con ellos, tomarse fotografías, entrevistarlos y apreciar con detalle sus trajes y accesorios. Lo mismo que al término de la fiesta, puesto que en el mismo Parque se ofrece la comida para los danzantes y toda aquella persona del público que guste acompañarlos o convivir con ellos, a diferencia del Huey, en el que los alimentos se sirven en la escuela a la que llegan a hospedarse algunas de las agrupaciones, motivo por el cual el acceso es restringido y la población no es invitada ni tiene la posibilidad de acercarse o de conocer de cerca a los participantes. En palabras de la ex funcionaria y colaboradora en la logística del Huey Atlixcayotl: “En la comida de la fiesta grande no hay ninguna clase de interacción; a cada grupo lo único que le importa es comer y regresar pronto a su comunidad” (entrevista 24/05/2014).

Cabe señalar que debido a la falta de recursos económicos, el comité del Atlixcayotontli procuró este año que ninguna de las agrupaciones pernoctara en Atlixco, con el fin de evitar mayores gastos. Así entonces, los danzantes fueron recogidos y trasladados a sus comunidades el mismo día, ya sea con el transporte obtenido por el comité con ayuda de distintos patrocinadores, o bien, por medio

del apoyo y gestión de los diversos municipios invitados, como fue el caso de los danzantes de Ixcamilpa de Guerrero, a quienes el DIF de la localidad proporcionó camionetas y choferes que los trasladaron.

Como se puede apreciar, los sentidos del Atlixcayotontli revelan una amplia red de vínculos de significación por medio de los cuales un colectivo llega a asumirse como una unidad con base en valores que los identifican y distinguen, que los hacen reconocerse en las acciones del otro: “La identidad social, entonces, puede comprenderse como una construcción de sentido social, es decir, como una construcción simbólica” (Aguado y Portal, 1991: 32).

III.IV. Patrimonialización en el Atlixcayotl. Un debate entre el patrimonio cultural y la cultura

En las distintas sociedades es común que quienes dominan o ejercen el poder, no acostumbren analizar el papel que ocupan los pueblos en la contemporaneidad, pareciera que para ellos es normal que existan grupos subordinados, excluidos y marginados incapaces de pensar o de reflexionar acerca de su condición o del mundo que les rodea. De ahí que también sea común que el concepto de patrimonio cultural sea manipulado de acuerdo con ideologías, intereses comerciales o políticos y no se conciba como debería ser, es decir, una práctica cultural construida socialmente en la que la diversidad, la libertad creativa y la participación colectiva de las sociedades es imprescindible para que los símbolos cobren un sentido que pueda ser compartido.

> El término “patrimonialismo” designa aquellos rasgos políticos y jurídicos donde el soberano y sus funcionarios administran lo público como si se tratase de su propiedad particular. Se trata de una reminiscencia del absolutismo borbónico que, tras el paso de la Colonia a la Independencia, y con ello de la propiedad privada a la propiedad estatal o de dominio público, mantuvo su monopolio bajo el poder ejecutivo republicano de la misma manera que lo había hecho el soberano patrimonialista que lo antecede. Legado de esta especificidad es que aún en nuestros días el presidente sea quien declare el estatuto de una zona arqueológica

> y que sexenio tras sexenio se emprendan proyectos arqueológicos monumentales que tipifican su sexenio, hasta el punto de que toda la arqueología gubernamental semeja regirse no tanto por una lógica turística o por la persuasión educativa masiva sobre la vigencia nacionalista de nuestro mito de origen, sino además de todo ello, por un más arraigado estilo monárquico de gobernar y, correlativamente, de administrar de manera personalizada un patrimonio cultural pretendidamente público (Vázquez, 1995: 103-104, en Rosas Mantecón, 2005: 28-29).

¿Podemos decir que existe una política patrimonialista en alguno de los dos festivales analizados? Por supuesto que sí, esto salta a la vista en el Huey Atlixcayotl, organizado, difundido y manejado por el gobierno estatal con ayuda del municipal. En el festival chico o Atlixcayotontli no se aprecia el patrimonialismo porque es un grupo de la propia comunidad el que lo administra y ejecuta y, aunque tampoco se encuentra libre de conflictos, rupturas y transacciones, conserva mayor independencia, sus fines son distintos y su sentido y coherencia, por lo tanto, también lo son.

Cabe precisar que ambas fiestas se reinventan constantemente y transforman sus significados originales, es decir, van resemantizándose, resultado, entre otras causas, de la globalización, a la que ni las localidades más pequeñas o aisladas escapan. Sin embargo, en el Tontli las danzas representan, en su mayoría, un acto de reciprocidad para con los santos y las deidades, existe una conexión simbólica de las distintas comunidades étnicas con sus respectivas culturas, para muchas de las cuales esos rescoldos del pasado llegan a convertirse en manifestaciones rebeldes y contestatarias, en un reafirmarse como pueblos y hacerse presentes, en una celebración de lo que fueron y de lo que son. El lenguaje de la danza, entonces, los hermana y hace hablar un mismo idioma, más allá de las diferencias, transformaciones, continuidades o discontinuidades.

En el Huey Atlixcayotl los funcionarios organizadores también se empeñan en hacer lucir al festival como un elemento o tradición cultural que arraiga a la población a un estado o a una región geográfica y cultural determinados; no obstante, esta identidad no posee el mismo valor que en la otra fiesta, ya que en este caso se trata de una estrategia del poder por hacer creer aquello que al

funcionariado conviene; los sentidos de las danzas se utilizan con fines de consumo, de espectáculo y lejos de un genuino respeto hacia la diversidad que escenifican.

> Llorenc Prats ha llamado la atención sobre el hecho de que la ecuación patrimonio-identidad nacional se ve desplazada en la actualidad por la de patrimonio-ventaconsumo, guiada por una nueva lógica de mercado. La cuestión patrimonial se asocia cada vez más al turismo, los medios masivos de comunicación, la sustentabilidad y los derechos de la humanidad […] con la espectacularización de la realidad y la masificación del turismo se produce un cambio cuantitativo y cualitativo en su asociación: los destinos patrimoniales clásicos se ven sometidos a una presión turística cada vez más intensa que hace temer por su conservación; el patrimonio entra en la lógica del espectáculo y del consumo y debe adaptarse a nuevas exigencias expositivas, so pena de quedar marginado (Prats, 1997: 41-42, en Rosas Mantecón, 2005: 19).

Pareciera que si no es a través de la exhibición en el Huey Atlixcayotl, muchas de estas danzas no tienen derecho a difundirse o bien pueden quedar en el anonimato sin que a nadie le preocupe. No obstante, aunque las danzas como bienes culturales se ofrezcan a todos, no podrán pertenecerle a todos ni cualquiera podrá entenderlas *per se*, sólo aquellos que cuenten con los medios para apropiárselas, con los códigos, con el entrenamiento intelectual y sensible necesarios para descifrarlas podrán sentirlas como suyas, comprenderlas e identificarse con ellas, debido a que la apropiación de los bienes culturales, tal como ocurre con los económicos, en nuestra realidad es desigual.

> El análisis debe moverse en dos niveles: por una parte, examinar los productos culturales como *representaciones*: cómo aparecen escenificados en una obra teatral o en una danza los conflictos sociales, qué clases se hallan representadas, cómo usan los procedimientos formales de cada lenguaje para sugerir su perspectiva propia; en este caso, la relación se efectúa entre la *realidad* social y su *representación* ideal. Por otro lado, se debe vincular la *estructura social* con la *estructura del campo teatral* y con la *estructura del campo de la danza*,

> entendiendo por estructura de cada campo las relaciones sociales que los artistas mantienen con los demás componentes de sus procesos estéticos: los medios de producción (materiales, procedimientos) y las relaciones sociales de producción (con el público, con quienes los financian, con los organismos oficiales, etcétera) (García Canclini, 2002: 76).

Es así que estas estructuras, aparentemente contradictorias, "tradición" y "modernidad", "patrimonialismo" e "identidad" se mezclan, se relacionan y hasta se necesitan recíprocamente para poder funcionar y existir. El Atlixcayotontli necesita del Huey Atlixcayotl, y viceversa, precisamente para poder sacar a relucir la diferencia, aquello que los hace distintos y le otorga a uno y a otro las distinciones que se esfuerzan por resaltar: que uno es más apegado a la tradición, que otro es más vistoso, que uno derrocha recursos, que el otro es más integrador, etc., la identidad se utiliza entonces como un recurso político y social, como una estrategia en aras de conservar o justificar la presencia tanto de uno como de otro festival.

A la vez que el Huey Atlixcayotl funciona como atracción turística, económica y recreativa, también lo hace como instrumento ideológico, pues las danzas como prácticas populares, culturales y tradicionales contribuyen a la reproducción del capital y de la cultura hegemónica. "Ésta la admite y la necesita como adversaria que la consolida, evidencia de su 'superioridad', lugar al que se va a obtener fáciles ganancias y también la certeza de que las merecemos porque a fin de cuentas la historia desemboca en nosotros" (García Canclini, *op. cit*.: 123); al mismo tiempo, muchos danzantes invitados a participar en esta fiesta, sin el apoyo de los funcionarios organizadores o sin la labor de los ballets folclóricos que reproducen sus saberes, costumbres y tradiciones, no serían conocidos por el público en general e, incluso, en muchas ocasiones, ni siquiera se sabría de la existencia de comunidades que normalmente se mantienen en la periferia y la marginalidad alejadas de ese "nosotros" que tanto se empeñan en proferir las autoridades al tratar de incluir a todos en una misma categoría identitaria, más allá de las particularidades, las diferencias de clase, de cultura y de vida que entre ellos puedan existir.

Patrimonio y cultura van de la mano, no puede comprenderse uno sin el otro, pues esta última, como bien dice Giménez:

> Lejos de ser un decorado accesorio e inesencial, la cultura impregna todo el campo político y "está en todas partes": verbalizada en el discurso, incorporada en las creencias, en los ritos y la teatralización del poder; cristalizada en las instituciones representativas y en los aparatos de Estado; internalizada en forma de identidades colectivas en conflicto, traducida en forma de ideologías y programas, etcétera (2007: 208).

Es decir, en todos los aspectos de la vida y en este caso, en todas las etapas y las dimensiones del Atlixcayotl: en los valores y creencias que dan sentido a las acciones de los danzantes y del porcentaje de la población que comparte con ellos una identidad social; en el discurso político; en la información manejada por los medios de comunicación en relación con el patrimonio; en la solidaridad de quienes colaboran para su realización en forma desinteresada; en las jerarquías y relaciones de poder; en la participación social; en la fe religiosa de los grupos étnicos y su particular visión del mundo, en las ideologías de cada grupo social involucrado, etcétera.

Este último elemento también desempeña un papel importante. José Carlos Aguado y María Ana Portal aseveran que la tríada cultura, identidad e ideología también refiere a categorías interrelacionadas, por eso les parece acertada la definición que García Canclini propone para el concepto de cultura porque establece un puente entre las tres: "… la producción de fenómenos que contribuyen, mediante la representación o la reelaboración simbólica de las estructuras materiales, a comprender, reproducir o transformar el sistema social, es decir, todas las prácticas e instituciones dedicadas a la administración, renovación y reestructuración del sentido" (Canclini, 1982: 41, citado en Aguado y Portal, 1991: 31-32).

Por lo tanto, para comprender la lógica de la fiesta chica y la de la fiesta grande es necesario tener claridad respecto de diversos conceptos: cultura, patrimonio, ideología e identidad, así como conocer el papel desempeñado por el

poder (autoridades municipales y estatales), tal como se ha pretendido analizar a lo largo de este capítulo, ya que la labor ejercida desde la política tenderá a unificar o a dividir a los distintos grupos culturales.

Del mismo modo, por medio de las ideologías, tanto de los partidos políticos como de los agentes sociales, se determinarán las decisiones y las acciones que cada grupo despliegue, y que se desarrollarán de acuerdo con sus simbolismos, es decir, con aquellos códigos socialmente compartidos contenedores de sentidos que articulan y representan la visión del mundo de los diferentes grupos. Aunado a ello, también las diferencias de tipos, usos y apropiaciones en relación con la identidad distinguirán o bien vincularán y crearán lazos entre una determinada red social, como ocurre en el caso del universo de estudio de esta investigación, lo cual se analizará en el siguiente capítulo.

Capítulo IV. Las danzas en el Atlixcayotl. Identidad y patrimonio cultural

El objetivo de este capítulo es efectuar un registro etnográfico de algunas de las danzas representativas del municipio y del estado participantes en el festival Atlixcayotl con el fin de contribuir a su conocimiento, difusión y análisis antropológico al vincularlas con las categorías de identidad y patrimonio cultural, las cuales les son atribuidas por la propia población o los grupos sociales analizados en este estudio.

Para ello se eligió la representación de un rito, una danza y un baile en ambos casos, ya que cada una de estas manifestaciones culturales contiene particularidades específicas; además, las tres categorías deben estar presentes en cada emisión del festival, según los propósitos planteados por Cayuqui desde el primer Atlixcayotl.

IV.I. La danza desde la antropología

La danza, mediante el movimiento corporal, crea diseños rítmicos en un tiempo, en un espacio y en un contexto específicos; posee dimensiones simbólicas; codifica y comunica la visión del mundo de sus ejecutantes sobre la base de un discurso no verbal; además, como práctica cultural y social, unifica e identifica a las colectividades.

No obstante, desde los comienzos de la antropología como disciplina, a finales del siglo XIX, la danza ha constituido un tema de interés que forma parte de las culturas estudiadas, tal vez no como un tópico específico, pero sí como integrante de otras prácticas de la realidad social y su relación con éstas: la música, el teatro, la magia, la religión, el ritual, el folklore, entre otras, por lo cual

resulta común encontrar descripciones relativas a las danzas de pueblos y comunidades en distintas etnografías clásicas.

La antropóloga y bailarina Ana Sabrina Mora (2010: 103-125) realiza un interesante recuento del papel que la danza ha desempeñado en las investigaciones de importantes antropólogos a lo largo de la historia, entre las cuales cita las de personajes considerados fundadores de la antropología, como Tylor, Radcliffe-Brown, Evans-Pritchard, Malinowski y Boas, quienes siempre tomaron en cuenta las funciones sociales de la danza, al igual que Grosse (1909); Marett (1914), en sus estudios sobre la religión danzada; Hogbin (1914), acerca de descripciones de la danza en el suroeste del océano Pacífico; Radcliffe-Brown (1922), quien reconoció en la danza un medio para reforzar los sentimientos comunitarios, o las investigaciones de Evans-Pritchard (1928), quien analizó el papel de la danza para liberar los conflictos y las tensiones sociales.

Al cobijo del auge de la corriente antropológica funcionalista, la danza llegó a ser considerada una manifestación más de la cultura y hasta la actualidad, el funcionalismo puede ser utilizado como herramienta clasificatoria o de ordenación de datos, a la vez que sirve como herramienta de análisis para el empleo de las categorías culturales que a la danza le otorgue o atribuya cada sociedad: ritual, estética, terapia, herramienta pedagógica, identidad, diversión, etcétera.

> Franz Boas ha tenido proyección sobre los estudios antropológicos relacionados con danza gracias a su hija, Franziska Boas, que era bailarina de ballet y de danza moderna; ambos intereses, la antropología y la danza, posiblemente se sumaron y se retroalimentaron en el marco de esta relación familiar. Franziska Boas contribuyó a unir el estudio de la danza y de la antropología en una serie de seminarios, que se llevaron a cabo durante los años cuarenta en su estudio de danza de Nueva York, que giraban sobre todo en torno a las funciones de la danza en las sociedades; manifestó su interés por el desarrollo de una Etnología de la Danza definiéndola como “el estudio de las formas de expresión culturales y sociales a través del medio de la danza” o el estudio de “cómo la danza funciona en el interior de un contexto cultural” (Mora, 2010: 105).

La influencia de Boas se reflejó en el trabajo de discípulos como Herskovits, quien investigó la música de pueblos africanos y afroamericanos, además de filmar danzas; así como en el de Merrian, referente de la etnomusicología estadounidense desde los años 50, quien enseñó que la música y la danza deben ser consideradas dentro de un contexto social específico. Los postulados de este último se reflejaron a su vez en las posteriores investigaciones de Joann Kealiʼinohomoku y Anya Royce, Ruth Benedict y Margaret Mead. Benedict descubrió cómo por medio de la danza ciertas culturas perseguían el éxtasis hasta alcanzar visiones que los hacían sentir liberados de los grupos que los dominaban; Mead, por su parte, utilizó a la danza como ámbito de análisis de la educación entre los samoanos: cómo se enseñaba y aprendía, cuáles eran las funciones sociales de bailar y cómo ayudaba al proceso de socialización al permitir a los participantes vencer la timidez (*idem*).

En la década de los años sesenta aumenta el número de trabajos relativos a la danza bajo una óptica antropológica: Horton (1960, 1963, 1966, 1967), Blacking (1962, 1969), Griaule (1965), Marshall (1962, 1969), Peacock (1968) y Hanna (1979) efectuaron descripciones de danzas indígenas y discutieron algunas formas de simbolismo asociadas con ellas. Esta década marca el inicio de la etnología de la danza como campo de estudios diferenciado, comenzando por el artículo que Gertrude Prokosch Kurath publicó en 1960 (233-254), “Panorama of Dance Ethnology” (Mora, 2010: 105-106; San Sebastián Poch, 2008: 90).

Kurath describió lo mismo coreografías que movimientos corporales e interpretó el posible simbolismo de las danzas que estudió en comunidades indígenas de México y Estados Unidos. Es así que a partir de la década de 1970 empezó a delinearse a la antropología de la danza como un campo de estudio delimitado dentro de la antropología sociocultural y fueron apareciendo diferentes enfoques y modos de acercamiento. Asimismo, se diferenciaron los estudios realizados en Europa, principalmente en Gran Bretaña (enfoque musicológico/folklorista), de los que se llevaban a cabo en Estados Unidos (enfoque antropológico).

Desde las décadas de los años 80, 90 y hasta la actualidad, la antropología de la danza se ha consolidado cada vez más como campo de estudio, aunque continúa habiendo pocos antropólogos especializados en esta área. Sin embargo, las líneas de investigación en torno a ella pueden ser múltiples: a partir del lenguaje; del análisis del movimiento; desde una perspectiva de género; desde el *performance*; mediante la antropología del cuerpo; como expresión; como práctica vinculada con relaciones de poder; desde la estética; como construcción de identidades; como práctica ritual basad en la relación creador-espectador o bien desde el análisis de la globalización, por citar sólo algunas.

En América Latina, específicamente en México, prevalecen las investigaciones enfocadas en descripciones y análisis coreográficos, entre los que se pueden señalar los trabajos del investigador Alberto Dallal, autor de *La danza contra la muerte*, *Fémina-Danza*, *La mujer en la danza*, *Cómo acercarse a la danza* y *La danza en México (IV volúmenes)*, entre otros. No obstante, él se especializa en danza clásica, moderna y contemporánea. En realidad existe poca producción teórica o antropológica y el espectro se reduce aún más si elegimos estudiosos que relacionen a la danza con el patrimonio cultural y reconozcan en ella una representación de éste. Pese a ello, existen trabajos etnográficos interesantes que dan cuenta de la diversidad de danzas que existen a lo largo y ancho del país.

El etnólogo y antropólogo Roberto Williams García, por ejemplo, fue uno de los investigadores que aportó datos interesantes respecto de algunas de las danzas pertenecientes a diversos grupos étnicos del estado de Veracruz, así como Manuel Álvarez Boada, etnomusicólogo xalapeño que también estudió la región de la Huasteca concerniente a su estado, aunque se enfocó más en la música. Por supuesto, no hay que olvidar que para las etnias indígenas ambas, música y danza, constituyen una unidad, razón por la que resulta difícil separarlas, por lo que autores como Thomas Standford, etnomusicólogo estadounidense que ha realizado una gran labor de rescate del folclore y de la música tradicional mexicanos, se convierten en fuente imprescindible al momento de hablar de los sones y su relación con las danzas.

Pero más allá de recopilarlas o de limitarse a describirlas, ha habido investigadores, como Carlo Bonfiglioli y Arturo Gutiérrez del Ángel cuyos estudios se concentran en pueblos del noroeste de México, que desde la simbología y la cosmología realizan, precisamente, antropología de la danza. Por su parte, Electra Mompradé y Tonatiúh Gutiérrez Olguín, matrimonio de especialistas y promotores del arte popular, han reconocido a las danzas como parte integrante de la cultura y del patrimonio y, por tanto, trascendentes para la vida de una comunidad.

Gonzalo Camacho, etnólogo, etnomusicólogo y antropólogo social, por su parte, se ha especializado más en lo relativo al universo musical, pero al estudiarlo como parte del mundo indígena mexicano, no ha podido desligarse de la unión entre la música y la danza, por lo que en algunas de sus investigaciones, como la relativa al Carnaval o el Xantolo (Día de Muertos) en la región Huasteca, ha analizado y descrito con detalle el simbolismo y la semiosis que comparten estos dos elementos culturales. Entretanto, la también etnóloga María Eugenia Jurado Barranco ha realizado las notas y grabaciones de campo para la edición de diversos fonogramas, entre ellos: *Cuando la muerte danza*, *Música de la danza de Huehues en la Huasteca*, *Xochipitzahua: Flor menudita* y *La Huasteca: música del costumbre entre teenek, nahuas y totonacos*, este último en colaboración con Camilo Raxá Camacho Jurado. Ella hace referencia a que manifestaciones culturales como la música y la danza, basadas en las relaciones interétnicas, representan formas de transmisión de la memoria colectiva que permiten reconocer las similitudes y diferencias en un diálogo intercultural, tanto en los espacios rituales como en la vida cotidiana (2009: 283-284), lo cual nos remite de nuevo a las facultades identitarias con las que se vinculan las danzas y, a su vez, el patrimonio cultural como portador de sentidos y transmisor de conocimientos.

> La música y la danza constituyen un patrimonio cultural […] porque son parte de la cultura de un grupo social y se nutren de la tradición y su memoria histórica colectiva, al mismo tiempo que su creatividad ve hacia el futuro […], abrevan en el manantial del pasado histórico para conocer los orígenes fortaleciendo la identidad presente que permite avanzar en el futuro dando continuidad y cohesión al grupo o sociedad (en Híjar Sánchez, *op*. *cit.:* 224-226).

Por último, cabe resaltar el trabajo desempeñado por Amparo Sevilla, bailarina, antropóloga y autora de libros como *Danzas y bailes tradicionales del estado de Tlaxcala*, *Flor de asfalto*, *Los templos del buen bailar* o *Danza, cultura y clases sociales*. Ella es especialista en danzas tradicionales y populares; por medio de diversas investigaciones desarrolladas en distintas regiones del país, como Michoacán, la Huasteca, Sotavento, Tierra Caliente y el estado de Guerrero, entre otras zonas culturales, ha promovido la salvaguarda del patrimonio musical y dancístico y ha participado en la aplicación de programas de desarrollo cultural pero, sobre todo, ha contribuido al análisis antropológico de la danza en México.

Diferencias estructurales entre ritual, danza y baile

Los rituales marcan un tiempo distinto al de la vida cotidiana, condensan una gran cantidad de significados, es decir, constituyen una experiencia significativa; sirven para guardar fidelidad a ceremonias pasadas o para vincular el presente con el pasado; para reflexionar en torno a concepciones subjetivas, para mantener vivas creencias o una conciencia colectiva. En palabras de Díaz Cruz, "los rituales contribuyen a la internalización de las normas legítimas porque están como dirigidos al corazón, a los sentimientos y a las emociones de los fieles" (1998: 107). En los casos en que las danzas forman parte de un ritual, se les emplea como una herramienta que ayuda a expresar o simbolizar las relaciones e identidades sociales.

Muchas danzas indígenas se relacionan con algún tipo de ritual cuando se efectúan en los contextos del ciclo agrícola; cuando solicitan un favor a las divinidades –santos, antepasados o iconos concebidos como inmortales por gozar de cualidades humanas y no humanas–, o bien, agradecen algún bien recibido; igualmente cuando se lleva a cabo algún sacrificio animal, como una especie de tributo, o se realizan en una fecha especial o en algún determinado lugar considerado sagrado. Edmund Leach afirmaba que:

> El ritual religioso sirve para expresar una relación entre el mundo de la experiencia física y el otro mundo de la imaginación metafísica. Este mundo está habitado por seres mortales cuyo tiempo es una secuencia: nacer, crecer, morir; mientras el "otro mundo" está habitado por dioses inmortales, omnipotentes, que existen perpetuamente en un mundo que goza de un tiempo anormal en el que el presente, el pasado y el futuro coexisten simultáneamente. La fuente de salud, riqueza, bienestar, poder, se encuentra en el "otro mundo", por eso la finalidad de la actividad religiosa es proporcionar un puente o canal de comunicación a través del cual el poder de los dioses pueda estar a disposición de los hombres (109-110).

Por eso, mediante las danzas los grupos étnicos que participan en el Atlixcayotl, especialmente en el Tontli, entablan comunicación con los seres que suponen superiores, les solicitan favores o los celebran como una expresión del principio de reciprocidad en las fiestas patronales, como la de San Miguel Arcángel, mediante las cuales ofrendan y esperan recibir los beneficios implorados.

A pesar de ello, no todas las danzas pertenecen o están ligadas al ámbito ritual; aunque su carácter sea religioso, no necesariamente habrá de por medio el desarrollo de un ritual. Existen muchas cuya finalidad es contar una historia épica, transmitir un mensaje o escenificar y revivir hechos relevantes del pasado. Asimismo, las danzas de ciertos grupos étnicos pueden vincularse con animales para hacer alusión a la fauna endémica de una región o a emblemas protectores y, así, relacionarse con el nahualismo, ya que según la cosmovisión indígena, los nahuales pueden referirse a un ascendiente o progenitor, o bien a una entidad maléfica. Además:

> La danza está ubicada dentro de un contexto ceremonial con significado, función y carácter mágico-religioso. Sigue patrones rígidos tales como: el diseño en el espacio, pasos, estilo, lugares de representación, número de integrantes, personajes e indumentaria. No obstante, estos elementos sufren cambios paulatinos. Para la realización de las danzas es indispensable la presencia de una compleja organización interna (jerarquías, derechos, obligaciones y sanciones,

> cuotas y gastos, formas de aprendizaje) y externa (relaciones con organizaciones religiosas, políticas y civiles) (Sevilla, Rodríguez y Cámara, 1985: 9).

Es por eso que muchos grupos de danzantes pertenecen a cofradías o mayordomías, aunque cada vez es más común que se organicen de manera independiente en cuadrillas, camadas o agrupaciones, sin que necesariamente exista una rigurosa o compleja organización. Sus integrantes pueden participar simplemente por el deseo y el gusto de hacerlo, o ya sea porque realizaron una promesa a algún santo o divinidad, o porque deben cumplir una manda.

En muchas danzas existe la presencia de una especie de "bufón", quien también adopta diferentes nombres; en algunas comunidades tales personajes son conocidos como "campos" y su función es hacer reír a los espectadores, divertirlos, bien sea imitando burlonamente los pasos de un danzante o asumiendo actitudes graciosas, por lo que sus movimientos son más libres. También suelen asustar a los niños y las mujeres. En algunos casos deben impedir que el público toque a los danzantes o se acerque demasiado a ellos. Por lo regular usan una vestimenta diferente a los demás personajes, llevan máscara y pueden portar también un látigo o chicote o llevar un animal disecado. Ellos contribuyen a restarle solemnidad al ambiente y a lograr que prevalezca el tono festivo.

El baile, por su parte, forma parte integral de la fiesta, es un acto social. Los bailes populares mestizos en México son producto del crisol europeo, africano y latinoamericano que integra a la nacionalidad mexicana, cuyo núcleo más grande de población está constituida precisamente por mestizos, quienes por medio del baile encuentran diversión, celebran, conviven y festejan. Por lo general, la costumbre de bailar consiste en hacerlo en pareja, pues una de las funciones del baile es el cortejo. Incluso, la función de muchos sones o jarabes a lo largo del territorio radica en cortejar o en representar el galanteo y conquista del hombre respecto de la mujer, por eso los bailables suelen ser divertidos no sólo para quienes los ejecutan sino también para quienes los observan.

> El baile se ubica en un contexto festivo de carácter profano, recreativo y social. Su principal función es propiciar las relaciones sociales, principalmente entre los

distintos sexos. Como manifestación coreográfica sigue patrones de movimientos y formas musicales definidas, que admiten relativas variaciones respecto del diseño coreográfico, pasos e interpretación; generalmente es realizado por parejas y no requiere de formas complejas de organización (idem).

IV.II. Ejemplos analizados de algunas danzas en el Huey Atlixcayotl 2012 y 2013

Ritual: Boda axocopeña

> El matrimonio es uno de los eventos más ritualizados; uno de esos rituales es el fandango o fiesta en el que, por medio del baile, se desea bienestar a los recién casados usando ceras, flores, el guajolote y la comida. La boda tradicional de Magdalena Axocopan, Atlixco, perteneciente a la región de los Valles Centrales, por su solemnidad y alegría es una de las más tradicionales y representativas de la región (programa de mano de la 47ª edición del Huey Atlixcayotl, septiembre 2012).

Muchas de las poblaciones de ascendencia nahua en nuestro país todavía acostumbran celebrar la danza del guajolote como un rito que forma parte de la celebración de una boda; aunque se le conoce con diferentes nombres, según la localidad en la que se practique, la más común es la llamada Xochipitzahua.

En Puebla, específicamente en la comunidad de la Magdalena Axocopan, de Atlixco, la celebración de un matrimonio en forma tradicional consta de distintas etapas: el pedimento, los preparativos, la ceremonia civil y la boda religiosa. Si bien los casamientos han ido transformándose con el paso del tiempo y bajo el influjo de la vida moderna y globalizada, todavía sigue siendo bien visto que una muchacha sea solicitada por su futuro marido y contraiga nupcias por la iglesia católica, como señal de respeto a la novia y a su familia y ante la importancia de construir o fortalecer lazos sociales y de parentesco.

Para el pedimento, el novio debe ir acompañado a la casa de la joven por sus padres, abuelos o padrinos, aunque en algunas localidades puede ir con él

también alguna persona que ostente un cargo religioso dentro de la comunidad. En esta visita se acostumbra llevar comida o bebida para ofrecer a la familia de la novia. Una vez que el muchacho es aceptado, se inician los preparativos de la boda, se elige a los padrinos, a quienes se les entrega una cera y algún presente (pan o comida) y deben llevar a confesar a los novios con el cura y programar la fecha de la ceremonia religiosa, al igual que reservar la fecha para la celebración civil en el Ayuntamiento.

Algunas parejas realizan ambos matrimonios, el civil y el religioso, el mismo día, mientras que otras los celebran en días diferentes; a pesar de que ambos son importantes, el religioso es el de mayor peso y relevancia. Al primero asisten solamente los familiares y los amigos más allegados, a quienes después se les invita a comer en casa de los padrinos o de alguno de los novios.

Antes de la boda religiosa es común que los familiares más viejos de ambos contrayentes los visiten para ofrecerles consejos y darles su bendición. El día de la ceremonia, la música y los cohetes no pueden faltar. Después de la misa, todos los invitados se dirigen a casa de los padres de la novia, donde se ofrecerá la comida. Padres y padrinos reciben a los recién casados con incienso, pétalos y una cruz de flores en la entrada. Es común que ambas familias intercambien obsequios. Ante el altar familiar se enciende una cera para que los padrinos, padres, abuelos o autoridad religiosa pronuncien algunas palabras y después da inicio la danza del guajolote, en la que los novios, los padres de ambos y los padrinos bailan en círculo balanceándose de izquierda a derecha portando algunos de los regalos obsequiados a los novios, entre los que se encuentran artículos de cocina o para el hogar, motivo por el que es común verlos bailar con una escoba o una cazuela, así como con la bebida y la comida que se ofrecerá: aguardiente, pulque, cerveza, arroz, tamales, frijoles, mole y el clásico guajolote vivo, que será obsequiado a los novios como símbolo de abundancia y fertilidad.

La música que acompaña la danza de Xochipitzahua también suele variar de una comunidad a otra; en Axocopan es común el uso de jarabes y hasta jotas. Algunas poblaciones también acostumbran cantar versos en náhuatl combinados con palabras en español.

Hay quienes afirman que anteriormente, el significado del guajolote consistía en la aceptación del compadrazgo, lo cierto es que, al igual que los demás regalos ofrecidos a los novios, representa prestigio social, así como un intercambio simbólico que contribuye al fortalecimiento de los lazos sociales, junto con los obsequios domésticos otorgados a la mujer, mismos que pretenden señalarle su futuro rol como ama de casa, madre y esposa.

Mediante esta danza se puede conocer cómo un determinado grupo étnico, en específico los nahuas, ordenan o estructuran una práctica cultural que forma parte de la vida social de cualquier colectividad: el matrimonio. Cuáles son los pasos que siguen para realizarlo, cuáles son los aspectos significativos para ellos o a los que les atribuyen un determinado valor de acuerdo con sus referentes simbólicos y culturales, con los cuales algunos participantes o espectadores del festival tal vez puedan vincularse, pues las identificaciones sociales definen un sinfín de prácticas colectivas que pueden compartirse significándolas o recreándolas siempre que se cuente con referentes o capitales similares.

Danza: **Santiagos o Santiagueros**

Esta danza, participante de la 47ª edición del Huey Atlixcayotl en septiembre de 2012, correspondió al municipio de Pantepec, de la región Huasteca poblana; consiste en una derivación más de la danza de Moros y Cristianos y al igual que ésta sirvió a los conquistadores para evangelizar a la población de Mesoamérica, motivo por el cual pasó a formar parte del patrimonio cultural de las comunidades indígenas. Los Santiagueros reviven la hazaña del apóstol a caballo en su reconquista cristiana del territorio español durante la ocupación musulmana.

Santiago puede ser caracterizado con una máscara de duras facciones y largas barbas o como un jinete sobre un acometedor caballo, mismo que puede ser real, de madera, de cartón o de alambre atado al cuerpo del danzante. El papel simbólico del caballo es relevante, ya que durante la Conquista estos animales generaron mucho miedo en los pueblos autóctonos, que no los conocían ni dominaban, por lo que constituyeron un factor determinante del triunfo de los

españoles. Posteriormente se convertirían en un emblema de estatus en la época colonial, ya que por ley, su uso estaba vedado a los indígenas. Por eso mediante esta danza, el caballo se concibe como símbolo de poder y de prestigio, el cual en esta ocasión proviene del grupo indígena.

Entre los estados que aún la practican sobresalen los de México, Michoacán y Veracruz; en este último, en la región totonaca de Papantla, también se le conoce como Danza de los olmecas. No obstante, es en la sierra norte de Puebla donde goza de gran. La mayor parte de los grupos que la escenifican le otorga más importancia a la parte coreográfica y pocas veces ésta se completa con parlamentos, característica que diferencia a la entidad poblana, donde aún se combina con una relación dramática.

En esta danza narrada y teatralizada aparecen relatos bíblicos y se representan las batallas de diferentes personajes, empuñando machetes de madera y chimales (escudos), entre los que destacan Santiago, Pilatos Presidente y Pilatos Rey (los tres se distinguen por sus máscaras de madera); Sabarío y Arachareo desempeñan el papel de “punteros”, es decir, bailan cada uno en una esquina portando banderas que ondean para el Escribano, sus ayudantes y dos músicos, el pitero y el tamborero, quienes lucen penachos de plumas de avestruz y pretal de piel en la cintura, del que cuelgan sonoros cascabeles.

Tal como lo describen Mompradé y Gutiérrez (1976: 128), la representación se inicia con el reto de Santiago y sus caballeros contra Pilatos y sus “mahometanos”. El grupo, formado en dos columnas, realiza entrecruzamientos y desplazamientos en distintas direcciones lineales, pero siempre para volver a la formación original. Todos los movimientos se ejecutan sujetos al ritmo del son respectivo, con pasos balanceados verticales, laterales, brincados y de galope; también se combinan con giros y vueltas completas. En el combate que sostienen Santiago Caballero y Pilatos Rey, los contendientes actúan con movimientos libres hasta que es vencido y muerto el segundo. El desarrollo de la danza comprende muchas partes: Procesión, Son de seis vueltas, Son de atrás, Son de Cortesillo, Primer son, Cruzado media vuelta, Son, Tres veces de tres, Son de relación y Procesión para despedirse.

En otras versiones se interpreta el Son de la Guerra de los Cuatro, en el que el señor Santiago se enfrenta a los capitanes hasta derrotarlos uno a uno para finalmente combatir a Poncio Pilatos y someterlo. “En la adaptación que hacen los pueblos indígenas, la lucha se da con los enemigos ancestrales los *taotl*, a quienes hay que capturar para el sacrificio. En este caso se personifica la lucha entre los dioses de la guerra, de la tierra, del cielo, del agua y de la fertilidad” (programa de mano de la 47ª edición del Huey Atlixcayotl, septiembre 2012).

En la actualidad, los Santiagueros bailan en este festival con la intención de compartir y dar a conocer su danza, pero al interior de sus comunidades, como lo hacen en su municipio de origen, Pantepec, “el objetivo principal es mantener contento al santo para que los cuide, los proteja y les procure trabajo” (*idem*), pero no es necesario pertenecer a la región Huasteca para poder comprender el mensaje de esta danza, pues al ser México un país predominantemente católico, una gran parte de la población reconoce la importancia de los santos en la vida de muchas familias y sociedades diversas de la república, y a pesar de no compartir una misma cosmovisión que los lleve a venerarlos de manera semejante, coinciden en considerarlos seres superiores a quienes se les solicita consuelo espiritual y ayuda ante las diferentes necesidades humanas.

***Baile:* Jarabe mixteco**

Este bailable tradicional es representativo de toda la región mixteca. Para esta ocasión, el invitado fue el municipio de Acatlán de Osorio. Esta ceremonia cultural es considerada patrimonio específicamente de la región de Huajuapan de León, “La tierra del sol” o “País de las nubes”, como es conocida la localidad. “Se comenzó a bailar en 1922 con movimientos rítmicos de vueltas, cruzados, paralelas y círculos. Está compuesto por siete sones y 14 pasos propios de la región conocida como Tierra del sol o Ñuu Davi: Son de inicio, El macho, El chandé, en el que se representa a una zorra y a un conejo, El palomo, El ahuaxacado, representando a un zopilote y a un coyote, El Toro y Son final”

(programas de mano de las 47ª y 48ª ediciones del Huey Atlixcayotl, septiembre 2012 y 2013).

También es famoso gracias a la popular *Canción Mixteca* que se entona al inicio y al final del bailable mediante una banda de instrumentos de aliento metal. El jarabe es uno de los bailes más populares de México; se trata de un encadenamiento de diferentes sones que inyectan brío, entusiasmo y alegría. El mixteco, en particular, se refiere a una pareja de enamorados que baila su amor al ritmo de "zapateados, coplas y descansos que lo convierten en interesante secuencia y fiel muestrario de la música popular característica de un estado o de una región. Se advierten rasgos comunes a la mayor parte de los jarabes, entre los que pueden señalarse una introducción y un final, descansos y sones característicos, como El palomo, El Toro y La Botella" (Mompradé y Gutiérrez, 1976: 223). El hombre corteja con movimientos insinuantes, gallardos y apasionados a la mujer, quien, esquiva al principio, termina por aceptar gustosa y coqueta las provocaciones del amado sellando el compromiso con un beso.

La mujer viste blusa de manta, bordada alrededor del cuello y mangas, falda "de holán al aire" hecha de popelina con flores estampadas y adornada con tres tonos distintos de listón, sumado a los siete listones de colores que la falda luce en el costado izquierdo, a los collares de "papelillo" que lleva en el cuello y a los cuatro listones que enreda en sus trenzas y adorna con un clavel rojo; además usa huaraches de dos correas blancas.

En las indumentarias de las danzas y bailes originarios de grupos étnicos, los diversos elementos son portadores de significados simbólicos, como en el caso que se describe, pues el rebozo negro que las mixtecas utilizan como ceñidor alude al estado civil de la mujer y a la maternidad, ya que la prenda sirve para cargar, cubrir y proteger a los niño, al igual que la mascada que llevan en el cuello, la que en el momento de bailar se utiliza para secar el sudor del rostro provocado por el esfuerzo, pero en la vida cotidiana de las comunidades, no se emplea para secar el sudor generado por un baile, sino por las duras labores del campo y del trabajo doméstico, comercial y cotidiano que las mujeres mixtecas desempeñan a diario.

El hombre, por su parte, viste calzón y camisa de manta; en la cintura y en el cuello lleva paliacates rojos; en el hombro porta un cotón o tela de algodón o lana estampada en distintos colores, utiliza sombrero de palma de cuatro pedradas con ala ancha y también usa huaraches, pero él, de tres correas blancas.

Este baile es muy vistoso y alegre, pero al mismo tiempo provoca nostalgia debido a la melodía que lo enmarca, pues la *Canción Mixteca* es casi un himno de la población migrante, fenómeno que presenta muy altos índices en la región, motivo por el cual muchas personas se emocionan al recordar historias personales o experiencias de vida, a aquellos que se fueron y ya no están, o a los que regresan pero deben marcharse de nuevo. Todos ellos, o quienes han vivido una situación semejante, evocan por medio de la representación de este baile a sus regiones de origen, su entorno, su gente, sus raíces y su identidad social más profunda.

IV.III. Ejemplos analizados de algunas danzas en el Atlixcayotontli 2012 y 2013

Ritual: Fiesta del 3 de mayo, de Huaquechula

Representante de la región de Tierra Caliente, el municipio de Huaquechula participó en el Tontli de 2012 con la representación del ritual que los habitantes, por lo general dedicados al cultivo de las tierras, al comercio y a la ganadería, de manera relevante organizan para festejar el día de la Santa Cruz.

La historia me fue narrada por Joaquina y Rocío Martínez, originarias de este municipio (entrevista realizada el 3 de mayo de 2014). En Huaquechula existen 17 mayordomías, correspondientes a las 17 manzanas originales que integran a la cabecera municipal. A cada una de ellas le pertenece una cruz y a la hermandad que habita en cada una de las manzanas le corresponde venerarla y, el día de su fiesta, adornarla y festejarla como es debido. Por ello es que el pueblo se viste de fiesta el 3 de mayo y pueden apreciarse música y danza diversas en

las diferentes esquinas, además de las cruces labradas de piedra o de madera, todas ellas enfloradas.

La leyenda cuenta que la cruz de piedra principal, que actualmente ocupa el altar de la parroquia, apareció un día en el río de la ciudad; los vecinos intentaron llevarla a bendecir con el obispo pero en repetidas ocasiones la carreta que la transportaba se rompía debido al peso de la cruz. Finalmente pudieron trasladarla, pero el máximo sacerdote olvidó su encomienda y no fue sino hasta el día siguiente cuando, al abrir la puerta de la habitación donde había quedado la cruz, que éste presenció el milagro de observar un resplandor muy fuerte que lo deslumbró, el cual emanaba de la cruz de piedra cual aureola. Arrepentido, la bendijo de inmediato y mandó llamar a los habitantes de Huaquechula para contarles lo sucedido y pedirles venerar al símbolo religioso.

A partir de entonces la cruz se festeja cada 3 de mayo, pero la gente afirma que es necesario hacer rogación (sonar las campanas de manera especial) antes de sacarla de su iglesia, pues de lo contrario, pesa demasiado y no se deja cargar ni mover de su altar, al igual que sucede si alguno de los cargueros está enojado o lleva a cabo la acción sin fe o de mala gana. Entonces pesa más de lo normal y se requieren cinco o seis hombres para transportarla. A diferencia de lo que ocurre al final de la celebración, pues una vez que se le ha bailado y se le ofrecen música y rezos, la cruz de granito basáltico pesa menos, ya que la gente asegura que está contenta y es posible que se deje cargar incluso por un solo individuo.

Se sabe que a la cruz se le practicó una incrustación en el cruce de los travesaños con el fin de colocarle una serie de reliquias donadas a la verdadera cruz, es decir, a la cruz original de Cristo.[29]

La fiesta inicia nueve días antes, esto es, el 25 de abril, cuando las mayordomías encargadas de cada réplica de la original construyen una capilla provisional en alguna casa cercana a la esquina, donde colocan su respectiva cruz durante 11 días para rezarle un novenario por las noches; al término de cada rezo,

[29] Disponible en: http://www.atlixco.com/home/index.php?option=com_content&view=article&id=93:tradicion-de-las-mayordomias-de-la-santa-cruz-en-huaquechula&catid=26:huaquechula&Itemid=22

la hermandad ofrece a los asistentes un vaso con agua fresca o nieve. Asimismo, algunas mayordomías ejecutan música de *huehuetl* en la esquina que le corresponde.

Antes del rezo, se envía una carta sencilla, a manera de invitación, al vecindario solicitando apoyo para la compra de las flores que las capillas necesitarán durante los novenarios. Cada mayordomía levanta un altar, de entre cuatro o cinco niveles, que se coloca en la casa del mayordomo que prestará el espacio para los rosarios. Toda la población participa solidariamente, motivo por el cual los mayordomos dedican mucho tiempo al cambio diario de las flores del altar, así como en preparar la nieves y el agua que ofrecerán a los asistentes, quienes, además, también de manera espontánea, apoyan a cada mayordomía en especie, es decir, con lo poco que cada uno pueda colaborar: azúcar, frijol, flor de jamaica, entre otros víveres, o bien, con apoyo en efectivo a fin de aminorar los gastos de la hermandad.

En la víspera del 3 de mayo la juventud huaquechulense se reúne para participar, durante las primeras horas del día, en una alborada cantando las tradicionales mañanitas, también entonadas por bandas de alientos, a las cruces de las diferentes esquinas. Entre las 7:00 y las 9:00 horas, los encargados invitan a tomar el desayuno en la casa del mayordomo "primero", después de que sus topiles hayan bailado llevando consigo el los alimentos (chocolate o atole de maíz, pan y tamales); también bailan canastos adornados con carrizos y cadenas de flores, los cuales contienen dulces y confeti, además de "toritos" e incienso en el *popoxcomitl*, incensario elaborado con tronco de árbol de plátano, al cual se le talla un hueco, para darle forma de *quixquihuite*, y encima se le coloca el sahumerio. Este brasero es previamente adornado con flores de *cacalozuchitl* y constituye una expresión cultural exclusiva de Huaquechula.

Entre las 10:00 y las 11:00 horas se escuchan las campanas de la parroquia avisando que ha llegado el momento de reunir a todas las cruces del pueblo en el Sagrado Templo para que, junto con los creyentes, presencien la misa de las 12:00. Antes de llevar una cruz a la iglesia, puede bailarle a otras de las esquinas que se encuentre en el camino hacia el templo. De igual forma, una

vez acomodada su respectiva cruz frente al altar, las danzas y la música de cada mayordomía pueden presentarse en el zócalo o en las calles del pueblo.

Al terminar la misa, todas las cruces, junto con la del templo parroquial, la principal homenajeada, salen en solemne procesión por el centro de Huaquechula. Cada cruz y cada mayordomía llevan su propia música de viento y danzas. Después, nuevamente regresan a la parroquia para colocar de regreso a la Santa Cruz en su altar y luego cada una de las otras se retira al son de la música y el baile hacia su propia capilla.

Ha llegado la hora de la comida, pero antes, nuevamente bailan los topiles con los alimentos; las mujeres llevan canastos adornados con carrizos y flores en los llevan tortillas, dulces que reparten a los asistentes durante el baile, tamales de masa o de frijoles envueltos en hoja santa, un guajolote enmolado o en pipián. Los hombres llevan una botella de tequila o de mezcal que reparten durante la danza en carrizos que utilizan como copas o vasos, ya que el carrizo proporciona un sabor especial. Después de bailar frente a la casa del mayordomo y más tarde frente a la esquina concerniente a cada cruz, los invitados pueden pasar a la casa del mayordomo “segundo” a probar el mole poblano o el pipián verde.

Al llegar la noche, cada hermandad se reúne en su capilla para nombrar a quienes desempeñarán las distintas mayordomías que velarán y festejarán a la Santa Cruz durante el año siguiente. Se sabe cuándo una persona ha aceptado la invitación y adquiere el compromiso, porque cada mayordomía lanza cohetes para hacerlo saber así a las demás. Entretanto, la fiesta continúa, se toca, se danza y se ofrece a los invitados nieve de sabores y galletas; se queman los toritos y se lanzan fuegos pirotécnicos.

Posteriormente, el 4 de mayo la población asiste a la misa, ya sea en la parroquia o en el sitio donde apareció la cruz original, ocasión en que el sacerdote bendecirá las semillas que los agricultores sembrarán durante el ciclo anual; por la noche, más mayordomos se animan a aceptar el compromiso en torno a alguna de las 17 cruces.

El día de la Santa Cruz coincide con la celebración que se practicaba en el México prehispánico relativa a la petición de lluvias, tal como lo describió Samuel Malpica:

> Cuando terminaba el mes Huey Tozoztli y comenzaba el mes Toxcatl. En aquella época, personas llamadas *quiauhuiteca*, es decir, "Hombre de la lluvia", visitaban una cueva llamada Teopan (templo), la cual se encuentra en las faldas del volcán Popocatépetl. En el interior de esta cueva hay un sitio "con arena que se mueve constantemente y parece terciopelo". Los *quiahuiteca* llevaban cruces, velas, mole y aguardiente como ofrenda para solicitar lluvias [tal como muchos indígenas lo siguen haciendo]. Es la fiesta de la siembra del maíz, que marca un cambio climático: el final de la estación seca (*tonalco*) y el inicio de la temporada de lluvias (*xopan*), que a su vez transforma al mismo paisaje. Es el inicio del ciclo agrícola del maíz de temporal y del ciclo de la vida; la siembra de la semilla, la fecundación, el inicio de la vida. El culto a los montes es de petición de lluvias, es culto a Tlaloc, el dios de la lluvia, para que conceda agua y haya buenas cosechas y así tener qué comer […] Exactamente medio año más tarde, el 2 de noviembre, que marca el final de la temporada de lluvias y, por ende, el final de la vida, se celebra el ritual de la muerte, es decir, el Día de Muertos, el cual en Huaquechula, hasta nuestros días, se festeja con las mejores ofrendas a los muertos de todo el estado de Puebla (Malpica, 2003: 200-201).

Esta cosmovisión prehispánica continúa aún vigente en muchos grupos étnicos de México, como se puede apreciar entre los habitantes del Huaquechula actual, quienes por medio de la danza comparten, transmiten y representan una de las celebraciones rituales más importantes de su municipio demostrando el conjunto de interpretaciones que poseen sobre la realidad que les rodea, sus explicaciones, creencias, representaciones e ideas acerca del universo, el mundo, la naturaleza y el hombre.

La cosmovisión en Huaquechula se construye y se reconstruye en la vida cotidiana, las prácticas rituales, las acciones terapéuticas, las actividades políticas, las labores agrícolas, de caza y recolección y en todo el quehacer humano, es decir, sobre la base de las actividades vitales de las personas, quienes al

interactuar con el medio, tejen formas de ver e interpretar su realidad, regulan su vida social y marcan las pautas de relación y convivencia para con otros seres humanos, la naturaleza, las deidades y el universo.

Las prácticas culturales, como las mayordomías de Huaquechula, que en este caso se dieron a conocer mediante la danza, forman parte de la vida misma, de los usos y costumbres de la población, integran un legado de saberes que cohesionan e identifican a los habitantes de este municipio y forman parte innegable de su patrimonio, pues además, cabe señalar que La Celebración de la Cruz y sus mayordomías en Huaquechula, por decreto publicado el 6 de Agosto de 1997 en el diario oficial del estado, fueron declaradas Patrimonio Cultural del Estado de Puebla.

Características del "Barrio de abajo"

Traje femenino: blusa bordada de pepenado; falda de brocado bordada y adornada con escarolas de listón; ceñidor de organza con punta de macramé y bordado con aplicaciones de seda y puntas del mismo material; pañoleta con bordado, fistol o alfiler de plata para abrochar la pañoleta, rebozo, aretes y collares con adornos de coral y huaraches.

Traje masculino: sombrero de fieltro de cuatro pedradas adornado con hilo de oro; camisa bordada de manta; faja bordada, pantalón con chaparreras de piel o cuero y botines.

Características del "Barrio de arriba"

Traje femenino: jícara de olinalá para adorno del peinado; blusa bordada pepenada de color negro; falda tableada de lana con listón blanco antes del borde; enagua de manta, huipil de gasa, collares, aretes y huaraches.

Traje masculino del charro de “a pie”: sombrero galoneado con aplicaciones en dorado y pelo de camello; camisa de manta con ceñidor bordado con aplicaciones de seda y puntas de macramé, calzón de manta, y huaraches.

El grupo de danzantes que representa el ritual de petición de lluvias de Huaquechula, a pesar de salir del contexto original y momento específico en el que se desarrolla en la comunidad, pretende que la escenificación de su tradición en el festival Atlixcayotontli cumpla una función didáctica de un episodio de la realidad social y cultural de su municipio, la cual establece un tiempo y un espacio como evidencias ideológicas sobre las cuales esta sociedad en particular cohesiona a los actores sociales que la integran y utiliza al festival como un puente de comunicación mediante el cual una danza puede servir como herramienta para transmitir un mensaje y compartir lazos simbólicos y sociales.

Danza: **Huizos, del Cerro de San Miguel**

Originarios de la colonia Ricardo Treviño de la ciudad de Atlixco, los huizos participaron durante 2013 con su danza representativa de una colonia de la capital del municipio anfitrión. Isaura Carlota Isidoro, ama de casa, integrante de la agrupación y habitante de la colonia, narró en entrevista que los huizos (huehues o matlachines) son los hijos del demonio, “los que van haciendo maldades y echando relajo” en esta danza de origen mestizo que fue retomada apenas hace cinco años. Se creó con la intención de bailarle y homenajear a San Miguel el día de su fiesta, pero la festividad comienza desde el 28 de septiembre, pues en las vísperas se cree que el Diablo anda suelto y por eso el ángel debe enfrentarlo para que permita que la fiesta pueda llevarse a cabo. Los personajes principales son el Diablo y el Ángel. Se danza los días 29 y 30 de septiembre para la fiesta de San Miguel y durante los festivales Atlixcayotontli o Huey Atlixcayotl. Se acompaña de una banda de viento. Al inicio, los músicos interpretan una pieza para la entrada del Ángel y al final una marcha fúnebre cuando el demonio es vencido y los huizos van llorando porque su amo fue derrotado.

Antes sólo la danzaban hombres mayores de 15 años, pero ellos ya no quieren participar, por eso ahora existe más presencia femenina entre los integrantes. Las mujeres se disfrazan de hombres y viceversa. Usan máscaras de piel, cartón o plástico, o bien, mascadas, pañuelos o pañoletas cubriéndoles la mayor parte del rostro. “Para danzar se necesita entusiasmo y mente abierta, no sentir vergüenza de vestirse del sexo contrario” (entrevista, 29 de septiembre de 2013).

El grupo está integrado por 35 personas, aproximadamente, y es un comité de vecinos de la colonia, en consenso con los demás miembros, el encargado de tomar las decisiones y programar los ensayos. Con la ayuda de la A.C. Atlixcayotontli y la solidaridad de los habitantes del municipio se han podido obtener ropa o materiales, máscaras y comida para ofrecer a los integrantes durante los ensayos, así como contratar a la banda musical.

Los trajes que los caracterizan son viejos, desgastados y desagradables, ya que representan a diablos, a personajes malos. Desde los inicios de esta danza, la vestimenta ha sido así, de esto hace más de 30 años.

Durante 2013, el Ayuntamiento les apoyó con tres docenas de cohetes y un torito. En el pasado recaudaban dinero mientras danzaban y al final de la interpretación se repartían lo acumulado, pero ahora ya no solicitan pago alguno por danzar, prefieren pedir ayuda en especie y si cuentan con dinero, éste se invierte en los requerimientos.

> Los jóvenes y los niños se interesan por danzar. Yo prefiero que mis hijos se diviertan sanamente conmigo y no que anden por ahí emborrachándose o drogándose. Mi familia me pregunta que cómo puedo estar haciendo esta clase de ridiculeces, pero ellos no entienden que se trata de una tradición colectiva, algo que nos identifica como un barrio y hasta como un pueblo. El Atlixcayotl nos ayuda a que mucha gente que viene de fuera nos conozca (*idem*).

Isaura opina que si el gobierno apoyara con talleres de danza a los niños y a los jóvenes, éstos se ilusionarían o si se les ayudara como grupo con parte del vestuario, ya sea una playera o un par de zapatos, se les motivaría a que más

gente quisiera participar, puesto que en la colonia existen personas muy pobres, quienes a veces sólo participan porque saben que en los ensayos se les dará de comer. También comenta que a pesar de lo difícil que resulta poder mantener vigente al grupo de danzantes, ella no cree que esta danza corra el peligro de desaparecer, pues es una tradición que los unifica y siempre habrá alguien con iniciativa que no permitirá que la agrupación decaiga. Sin embargo, tampoco están libres de conflictos, como toda práctica cultural desempeñada por cualquier sociedad.

> […] hay gente malvada que piensa que el comité se hace rico con esto, que se quedan con las botellas y las venden o se reparten el dinero, etc. Algunas vecinas envidiosas me han calumniado a mí con chismes en las redes sociales que dicen que yo, junto con otros miembros del comité, nos adueñamos de la tradición y nos beneficiamos de ella. Ya sabe, esa clase de personas que son malas influencias que ni hacen ni dejan hacer. Pero, a pesar de todo, nosotros seguimos trabajando y echándole ganas. Todo es voluntario y sano. Nadie le paga su tiempo a los huizos ni el andar pidiendo entre los vecinos de puerta en puerta (*idem*).

Ella sabe que les ha costado mucho mantener esta tradición; comenta que al principio llevaban una carretilla con un equipo de sonido en vez de música en vivo, y que así iban subiendo y bajando por las diversas calles de la ciudad. Como éste, comenta una serie de sacrificios que han tenido que sortear para poder seguir con su danza y darla a conocer, sacrificios que, según ella y otros participantes entrevistados, valen la pena. “Cualquier persona que se quiera incluir a este grupo puede hacerlo, al igual que cualquier apoyo, siempre serán bien recibidos” (*idem*).

Los huizos de la colonia Treviño son los guardianes de San Miguel. Bailan toda la noche para que el diablo no interfiera en su fiesta y la destruya, para esto se acompañan de fogatas encendidas en cada casa, mismas que coadyuvan a espantar a los malos espíritus.

Entre otras anécdotas simpáticas registradas entre los huizos, afirmaron que la imagen del templo de San Miguel tenía anteriormente una escultura del Diablo amarrada a él, pero ya no la tiene porque en cierta ocasión “unos

borrachines se subieron al cerro y se la llevaron", o que algunos integrantes del grupo trasladaron hasta la iglesia una máscara del demonio, parte de su indumentaria, para que el sacerdote del pueblo les hiciera el favor de bendecirla, pero que éste se negó argumentando que cómo iba a bendecir una imagen diabólica y "como el cura no quiso hacerlo, nosotros la consagramos con una botella de aguardiente".

Esta práctica identitaria, delimitada en una colonia, demuestra que pese a los embates de la modernidad, los diferentes grupos sociales necesitan elementos simbólicos, sociales y culturales que puedan ser compartidos por otros, a fin de ordenar las experiencias, las ideologías y los sentidos que determinen su actuar como sociedad y los ayude a construir una base sobre la cual poder asumirse como unidad, preservarse y sobrevivir en colectivo.

Baile: **Chinas atlixquenses y Charros de "a pie", ciudad de Atlixco**

Las chinas y los charros de a pie constituyen otra de las danzas mestizas de origen moderno que surgen como imitación de lo que Cayuqui observó en La Guelaguetza de Oaxaca. Ellos son el equivalente a los anfitriones de la fiesta, en este caso, del Atlixcayotl. Participan tanto en el Atlixcayotontli como en el Huey Atlixcayotl. Sus trajes se basan en los vestuarios originales de los antiguos habitantes del municipio. Las chinas que representan a los Valles Centrales de Atlixco usan una enagua de telas finas con triángulos en la parte inferior; blusa con bordado de chaquira en las mangas; zapatillas de raso de seda y una mascada en los hombros. Sobre la cabeza llevan una canasta adornada con flores llena de fruta que ofrecen a los asistentes al festival.

Los charros de a pie visten pantalón a rayas, que originalmente era de lana; camisa de manta acompañada de una camisola a cuadros; sombrero de palma, paliacate y huaraches. Como accesorio portan un morral de ixtle que contiene los canutos de carrizo para ofrecer el mezcal que llevan en botellas adornadas con papel de china (programa de mano de la 48ª edición del Huey Atlixcayotl, septiembre 2013).

El grupo interpreta distintos bailes, entre ellos El Convite, El calabazo y El tlaxcalteco. También son acompañados por una banda musical en vivo. El baile del convite abre cada uno de los festivales para recibir a todas las agrupaciones participantes. Es como una especie de invitación y bienvenida a la fiesta en la que cada grupo étnico recorre la Plaza de la danza saludando a los presentes. También puede interpretarse cuando los anfitriones comienzan su participación.

El calabazo es un baile de parejas en el que un solo hombre baila sin acompañante teniendo que conformarse con una escoba. El juego consiste en poder arrebatarle la pareja a algún despistado e intercambiar su lugar. Por ello todos deben estar muy atentos para evitar tener como compañera de baile a la herramienta casera, en este caso, "la más fea".

El tlaxcalteco (Señor de las tortillas) es un jarabe que se interpreta durante pedimentos y bodas, principalmente. Al igual que las otras piezas que bailan las chinas y los charros atlixquenses, ésta se caracteriza por la alegría que contagia y porque cumple con las funciones sociales de todo baile, la convivencia, la diversión y el cortejo.

Llama la atención que la mayor parte de los integrantes de este grupo de danzantes está formado por jóvenes, quienes mediante la danza crean y reproducen un orden significativo que da cuenta de su identidad social como atlixquenses. Ellos sienten orgullo por su municipio, por su fiesta, que los distingue, les concede prestigio social, los dota de rasgos que les sirven como referencias para definir su unidad y para autoafirmarse a partir del proceso de interacción social que el Atlixcayotl posibilita.

IV. IV. Las danzas como expresión de la identidad social

En la danza como práctica social, la mayoría de los objetos, los movimientos corporales y las actitudes revisten una carga simbólica, como pueden ser el caso del arco de flores que da la bienvenida a los danzantes en el escenario o las máscaras que sirven para ocultar el rostro y despojar de su personalidad a quienes las portan con el propósito de que éstos sientan la libertad de romper con

sus inhibiciones y su cotidianidad para desempeñar el papel de otro durante el espacio que duren la danza o la fiesta.

Como se ha visto, en función de los capitales, las creencias y los valores compartidos será la estimación que hagan de las propias danzas y la relación de éstas con el patrimonio cultural, quienes las producen y quienes las reciben, es decir, el valor simbólico que las mismas pueden representar para los involucrados en el Tontli y para los relacionados con el Huey.

Asimismo, por lo que se refiere a los juegos y jerarquías de poder, aquél que posea más capitales (sean culturales, económicos, sociales o simbólicos), según sea el caso, será también el que pueda ejercer el control, el que mande, ordene o domine una situación en particular, mientras que quien ejerza el papel de subordinado, debido a que cuenta con menores capitales, acatará la jerarquía impuesta, el sometimiento. Ejemplos: el gobernador *vs*. el patronato o funcionarios de cultura; el organizador *vs*. el grupo invitado; el policía *vs*. el ciudadano; el capitán de danza *vs*. el danzante, etcétera.

De igual forma, como se señaló en el capítulo anterior, para comprender las causas de cambio, aparición, desaparición o readaptación gradual de las danzas en la continuidad y su vinculación con el patrimonio es indispensable tomar en cuenta las relaciones entre éstas y los contextos económico, político e ideológico en el que se desarrollan en cada momento histórico determinado, puesto que el patrimonio cultural es disputado y negociado por quienes ostentan el poder en el Estado o bien, por los grupos sociales de las comunidades que así lo nombren o consideren al fungir como representantes de sus bienes materiales o inmateriales, heredados o producidos, a los que dotan de valores, simbolismos y significados relevantes de acuerdo con su propia visión del mundo.

Lo cierto es que el patrimonio, según la opinión de diferentes testimonios recolectados, sirve a las colectividades para relacionar ciertos elementos culturales con ideas y valores que funcionan como referentes para fortalecer la memoria de los pueblos. Además, por tratarse de un concepto históricamente cambiante, en concordancia con nuevos fines y tan dinámico, ofrece

oportunidades para que cada generación encuentre respuestas a sus necesidades.

Sucede lo mismo con la categoría de identidad, que representa un proceso inacabado y en constante diálogo entre la permanencia y el cambio, la cual los agentes sociales construirán de acuerdo con su propia cultura, pues la identidad social guarda relación con elementos intangibles o subjetivos introyectados en los sujetos mediante las "representaciones sociales",[30] como lo considera Giménez (2005, V. II: 20), es decir, de aquellos preceptos, valores, saberes o creencias que socialmente compartimos y que nos conceden la posibilidad de distinguirnos de los demás; por eso, para que pueda existir, la identidad debe ser reconocida por otros por medio de los contextos de interacción y comunicación, pues no basta que las personas se perciban como distintas en algún aspecto, tienen que ser percibidas y reconocidas como tales y confrontarse a la vez con otras identidades diferentes.

Estos sentimientos de pertenencia en común y el hecho de compartir símbolos y representaciones sociales, conduce también a los grupos sociales participantes en el Atlixcayotl a una determinada orientación, a actuar o a demostrar ciertas preferencias o rechazos ante circunstancias o ideologías específicas, como puede apreciarse entre los organizadores del Tontli y los

[30] La tesis de que la pertenencia a un grupo o a una comunidad implica compartir el complejo simbólico-cultural que funciona como emblema de los mismos, nos permite reconceptualizar dicho complejo en términos de "representaciones sociales". Entonces diremos que pertenecer a un grupo o a una comunidad implica compartir —al menos parcialmente— el núcleo de representaciones sociales que lo caracteriza y define. El concepto de "representación social" ha sido elaborado por la escuela europea de sicología social recuperando y poniendo en operación un término de Durkheim por mucho tiempo olvidado. Se trata de construcciones sociocognitivas propias del pensamiento ingenuo o del "sentido común", susceptibles de definirse como "conjunto de informaciones, creencias, opiniones y actitudes a propósito de un objeto determinado" […] Serían, entonces, "una forma de conocimiento socialmente elaborado y compartido, y orientada a la práctica, que contribuye a la construcción de una realidad común a un conjunto social".

Las representaciones sociales así definidas —siempre socialmente contextualizadas e internamente estructuradas— sirven como marcos de percepción e interpretación de la realidad; también como guías de los comportamientos y prácticas de los agentes sociales. De este modo, los sicólogos sociales han podido confirmar una antigua convicción de los etnólogos y sociólogos del conocimiento: los hombres piensan, sienten y ven las cosas desde el punto de vista de su grupo de pertenencia o de referencia (Giménez, 2005, V. II: 25).

organizadores del Huey, cuyos intereses, lógicas de acción y apropiación en torno al patrimonio, las danzas y la identidad son muy diferentes. Sin embargo, es necesario hacer notar que estas diferencias ideológicas, partidistas o identitarias son más notorias entre los comités, no así entre los danzantes, pues si excluimos a los bailarines de academias o escuelas y nos concentramos en los originarios de la región y del estado, ellos se mantienen ajenos a los problemas económicos, mercadotécnicos o políticos que la organización de ambos festivales pueda suscitar.

Quizá, los más amestizados han aprendido ya a negociar y a sacar partido del festival para sus propios fines, conseguir vestuario u obtener el prestigio de ser invitados y reconocidos, entrevistados e incluso presentados ocasionalmente en radio o televisión, entre otros. No obstante, los propósitos de asistir al festival para ellos son otros, los cuales consisten en reafirmar lazos sociales o bien resaltar la identidad social o regional a partir del honor de presentar ante un público masivo, estatal, nacional e incluso internacional, una manifestación propia de su cultura, una imagen de lo que son como etnia o colectivo social que se distingue de otros por medio de una danza, una melodía, una indumentaria, un ritual, un baile o determinados objetos simbólicos que hablan de sí mismos y de su forma de concebir al mundo y a los seres que les rodean.

Como se mencionó en el capítulo anterior, sus danzas hacen referencia a actividades cotidianas, al medio ambiente que les circunda, a las relaciones de pareja o bien, en algunos casos simbolizan un ritual, un momento extraordinario vinculado con algún hecho sagrado. En estos últimos, tales escenificaciones a pesar de salir de sus contextos originales, para los danzantes continúan teniendo vigencia como representación de una realidad, además, porque sus fines son didácticos y de divulgación. Podría decirse, como afirma Giménez que ocurre con los fenómenos de "aculturación" o de "transculturación", que éstos no implican automáticamente una "pérdida de identidad", sino sólo su recomposición adaptativa e incluso pueden provocar la reactivación de la identidad mediante procesos de exaltación regenerativa (Giménez, 2005, V. II: 33). Del mismo modo, las danzas que se escenifican con un sentido de difusión y de orgullo por la

tradición que sus ejecutantes se empeñan en demostrar, refuerzan la identidad social y el prestigio por poseer los conocimientos y saberes de una práctica cultural que no todos los grupos sociales poseen.

Por lo tanto, a pesar de las intenciones del gobierno de utilizar a la fiesta grande para manejar la idea de una identidad estatal, e incluso nacional compartida, con propósitos demagógicos para tratar de mantener el poder a base de concesiones y halagos a los sentimientos elementales de los ciudadanos; a pesar de los juegos de poder, de las disputas y negociaciones, consensos y disensos que salen a flote durante la planeación y la realización de ambos festivales; a pesar de los errores o aciertos de los comités del Tontli o del Huey, lo cierto es que el Atlixcayotl continúa vigente y fungiendo como plataforma o escaparate de la diversidad musical, dancística, cultural e identitaria de la región integrada por el Valle de Atlixco y el estado de Puebla, y de las relaciones que los individuos y los grupos que en ella habitan construyen basados en un patrimonio cultural, en un entorno natural, en la historia o en un proyecto de futuro.

Conclusiones

Debido a la geografía y a la diversidad cultural del estado de Puebla, resultaría imposible agotar en una sola tesis o investigación la totalidad de expresiones identitarias y los sentidos que los diferentes grupos sociales asignan a las danzas; así, el esfuerzo se concentró en resaltar los elementos homogéneos o similares que se registraron a partir del trabajo de campo y con base en ellos exponer las similitudes y las diferencias entre los festivales Atlixcayotontli y Huey Atlixcayotl.

Con el fin de comprender mejor las particularidades de la región y los contextos que propiciaron la creación del Atlixcayotl y la permanencia de esta tradición inventada, aunque compiladora de múltiples elementos culturales compartidos por diversas etnias del estado, se realizó una descripción general del universo de estudio: el municipio de Atlixco.

Asimismo, se procuró, a lo largo del trabajo, considerar la relación entre las danzas y la estructura social, es decir, todos aquellos sectores de la sociedad involucrados: danzantes (entre ellos niños, adultos y ancianos), organizadores, funcionarios de gobierno, turistas y población en general, con el propósito de entender cómo se resemantizan o reconfiguran las danzas tradicionales mediante la interacción de los distintos actores de acuerdo con el grupo social al que pertenezcan y los capitales culturales, económicos, simbólicos y sociales que posean.

Además, se trató de relatar cómo interviene la experiencia de los sujetos, en el caso particular de las danzas, en relación con el patrimonio cultural y la identidad social, es decir, se le dio voz e importancia a los testimonios compartidos por los diferentes actores analizados y, recurriendo a las distintas herramientas antropológicas, se procuró integrar tanto las dimensiones discursivas y culturales como las dimensiones simbólicas de los procesos estudiados.

En el marco de la presente investigación se maneja la categoría de cultura como el conjunto de saberes y hábitos compartidos socialmente que guarda relación estrecha con el tiempo y el espacio en el que se desarrolla y cuyos

significados son comunicados y compartidos mediante símbolos que se actualizan dinámica y constantemente.

Sobre la base de esta categorización se delimitaron los alcances de diversos ejes de estudio en torno al concepto de patrimonio, tanto en el discurso oficial como en el académico. Así también, se puso especial atención en los procesos de patrimonialización que la clase en el poder utiliza para afianzarse tanto ideológica como políticamente, a la vez que persigue obtener ganancias, mediante el fomento del turismo, mercantilizando la cultura.

En general, las sociedades, en un momento determinado, legitiman la categoría de patrimonio de acuerdo con valores impuestos por el poder, aunque también relacionan factores culturales y sociales con concepciones que les permiten fortalecer su memoria e identidad colectivas.

Sin embargo, desde mi punto de vista, el patrimonio es una construcción colectiva, por lo que debe estar necesariamente vinculado con las necesidades y vivencias culturales cotidianas de la población, que es la que, al integrar un bien o una práctica cultural a un acto o a un momento colectivamente significativo, deposita en ellos una fuerte carga simbólica convirtiéndolos en elementos patrimoniales, de acuerdo con cada contexto y momento históricos, por ello su análisis debe efectuarse en función de los actores sociales.

Como bien se sabe, existe un consenso que liga al patrimonio con el pasado y con lo que se considera necesario proteger y mostrar en tanto representa el devenir histórico de las sociedades. Esta labor es apoyada mediante su escenificación en sitios arqueológicos, museos o instituciones de cultura que no toman en cuenta, la mayoría de las ocasiones, la opinión de la ciudadanía ni las prácticas culturales actuales que para ciertos sectores de la población encierran valores patrimoniales. De esta forma se tiende a reafirmar la idea de considerar al patrimonio como algo estático y se convierte su acceso en un diferencial según los capitales económicos, sociales y culturales de los individuos.

En otro orden de cosas, como parte de las políticas patrimonialistas puestas en práctica por el Estado, uno de los objetivos principales consiste en lograr

declaratorias con el fin de que bienes naturales o culturales del país sean incluidos en la lista de patrimonio cultural de la humanidad de la UNESCO ponderando unos determinados bienes y prácticas sobre otros. Además, aprovecha la carga de significados que la sociedad deposita en diversos elementos culturales para transformarlos o bien crear otros nuevos capaces de generar beneficios económicos, resultado de la rentabilidad de actividades como el turismo, ante las cuales se minimizan sus sentidos y significados primigenios.

Así entonces, en mi concepto la patrimonialización radica en el ejercicio de sectores sociales específicos que desde una perspectiva de clase conceden mayor importancia a unas prácticas y representaciones simbólicas colectivas respecto de otras, con lo cual, las dotan de mayor valor ignorando la trascendencia que para los creadores originarios tienen en realidad.

La auténtica preservación de la cultura social o comunitaria se ve necesariamente afectada si tan sólo se persigue el beneficio de la promoción turística, pues es igualmente importante respetar la libertad y la independencia de las personas, grupos y comunidades con los que se interactúa, gracias a lo cual puede lograrse que ellos mismos participen en las iniciativas turísticas o de desarrollo que se generaren en torno a lo que consideran como su patrimonio.

Por otra parte, desde mi perspectiva, el patrimonio dancístico consiste en el conjunto de saberes y herencias vinculados con esta manifestación cultural que se ha aprehendido y mantenido por construcción tradicional como parte de su raigambre cultural; las danzas forman parte, de manera primordial, de la cosmovisión de las colectividades: su manera de relacionarse con los dioses tutelares, con los otros seres vivos y con la naturaleza, es decir: con el cosmos.

Pero toda tradición se resignifica constantemente y se adecua a nuevos contextos, actualmente los de la globalización, así, el patrimonio, fuertemente vinculado por los actores sociales a la idea de identidad, se mantiene siempre en una permanente dinámica entre la continuidad y el cambio.

La danza, más allá de diferencias, distancias, temporalidades y hasta rupturas, propicia que quienes participan de ella se aproximen para compartir un

mismo lenguaje artístico, semántico, corporal pero, sobre todo, identitario, que los constituye como una unidad; al utilizar al cuerpo como instrumento, la danza se convierte en una herramienta de cohesión y distinguibilidad de las colectividades, mediante el manejo de un discurso no verbal que recurre al empleo de códigos para transmitir la concepción del mundo de los ejecutantes.

Es por ello que en el caso de los festivales que se realizan en Atlixco, las danzas pueden llegar a constituir, en mayor o menor medida, un signo de identidad capaz lo mismo de fortalecer la memoria histórica que de representar una fuente de ingresos y de fomento a la promoción turística.

La danza tradicional forma parte de la herencia cultural de los pueblos, de los saberes que se transmiten de padres a hijos en constante evolución de acuerdo con cada momento y lugar, por lo cual las colectividades la consideran parte importante de su patrimonio cultural, dado que cuánto más rica es la carga simbólica atribuida en el pasado a un bien cultural, más lo son también las posibilidades de su utilización futura.

Como pude corroborar al asistir a distintas emisiones del festival, en el Huey Atlixcayotl los participantes afirman sentirse convencidos de que mediante su actividad contribuyen a la divulgación tanto como a la imagen promocional de las tradiciones dancísticas del estado de Puebla; así, las autoridades consideran que su labor es la más pertinente justificando, de esta manera, su ideología patrimonialista.

En el Atlixcayotl participan miembros de cualquier sector social de las comunidades invitadas, sin embargo, en el Tontli, como se enfatizó a lo largo de la investigación, el total de los danzantes está integrado por pobladores nativos, en tanto que en el Huey es común la participación de grupos formados por estudiantes de bachillerato, bailarines semiprofesionales o aficionados. Esto hace toda una diferencia, misma que se refleja precisamente en la apropiación de los usos y de los sentidos presentes en el festival.

Si una danza se representa en un escenario de cualquier índole y no en su contexto sociocultural de origen, sigue llevando consigo, en principio y para una proporción considerable de los ejecutantes, su carga simbólica primigenia; aunque

se resignifique al adaptarse a otras condiciones, continúa transmitiendo un mensaje, contando una historia o representando determinada realidad comunitaria. Una bendición de semillas, una petición de lluvias, una cacería, etc., cuya narrativa es ejecutada mediante la danza por pobladores originarios fuera de sus comunidades constituyen mecanismos de transmisión de sus usos y costumbres y ellos no consideran que se demeriten, por el contrario, manifiestan que es un honor el ser invitados a mostrarlas y por ello las representan con la misma o equivalente solemnidad con que lo hacen en sus ceremoniales.

Una de las principales conclusiones a las que llego al final de esta investigación es que resulta por demás evidente que aunque constituyen un mismo festival, basado en la tradición de una veintena azteca, que incluía dos celebraciones como parte de una sola fiesta, los sentidos y los usos sociales en el Atlixcayotontli y en el Huey Atlixcayotl son distintos. Mientras en el primero la importancia de éstos radica en el papel protagónico que los danzantes mismos les confieren como parte de sus actividades culturales cotidianas, las cuales, sin duda, fortalecen su identidad, en el segundo, usos y sentidos no se manifiestan desde la base de los participantes, sino desde la ideología patrimonialista y los intereses de diversa naturaleza de los gobernantes.

En torno a los festivales que integran al Atlixcayotl predominan dos diferentes tipos de uso asignados al patrimonio cultural, por un lado, en la fiesta chica, las comunidades regionales demuestran la importancia que le conceden al mantenimiento, a lo largo del tiempo, de una parte representativa de su patrimonio intangible, como son las danzas, en las que radican trascendentes valores de identidad; por el otro, en la fiesta grande son más recurrentes las dinámicas de consumo referentes a los bienes patrimoniales por parte del cuerpo de funcionarios municipales y estatales.

Desde la óptica patrimonialista con que se manejan las prácticas culturales en el municipio de Atlixco, se tiende a privilegiar los potenciales beneficios pecuniarios, turísticos y de divulgación que los festivales representan, en descuido de los sentidos sociales y los significados culturales de que las danzas están

dotadas para los involucrados. Tal pareciera que el interés fundamental radica en el intento de ligar al pasado histórico mitificado con el contexto actual mediante la identidad aprovechando la capacidad de ésta de permanecer vigente a pesar de las transformaciones.

Por medio del ejercicio comparativo, se muestra en el cuerpo de esta tesis cómo el comité organizador del Tontli, con una raigambre más apegada a las comunidades regionales y, por lo tanto, con intereses que responden más a las necesidades de expresión identitaria de las mismas, se esfuerza por mantener, frente a las decisiones patrimonialistas del Estado, los parámetros de valoración y legitimación de aquellos bienes en los que han depositado un significado cultural.

En tanto, en la organización del Huey priva el interés por mantener una imagen oficial de defensa y preservación de los valores patrimoniales, por lo que al manejar la interpretación de que el pasado es algo unívoco y estático, se sostienen viejos preceptos hegemónicos recurriendo al consenso social preexistente referente al nacionalismo, a los mitos históricos y a la ponderación de la identidad y la permanencia en el tiempo que la población atribuye al patrimonio cultural.

Pero la participación de muchos de los grupos en el marco del Atlixcayotl no va aparejada de una actitud ingenua o estrictamente neutra. Previa a la realización del festival es frecuente la negociación con el fin de obtener recursos bien sea para un vestuario efímero, que ocasionalmente pueda transformarse en acervo, bien sea para el traslado, el hospedaje y la alimentación adecuados.

Posteriormente, al subir al escenario suele ocurrir que la representación constituya de una u otra forma, un reclamo de presencia, lo que simbólicamente equivale a un llamado de atención a las autoridades para que no sólo se les convide a participar en el festival, sino que cobren también consciencia de que existen como grupos étnicos o colectividades específicas y enfrentan, asimismo, necesidades de diversa índole: de empleo, educativas, de salud, económicas e incluso políticas.

Asimismo, la presencia de medios masivos de comunicación, en general locales y nacionales, aunque no ha faltado la presencia, si bien no recurrente, de

difusores internacionales, se aprovecha como oportunidad para proyectar la imagen de comunidades, grupos e incluso individuos que manifiestan lo que ellos consideran valioso de sus prácticas culturales.

Las desigualdades y coincidencias se hacen evidentes en la realización de ambos festivales, como se demostró por medio del discurso y del análisis realizado respecto de los datos etnográficos obtenidos en campo para la presente tesis, como se pone de manifiesto en algunos aspectos del siguiente cuadro.

Cuadro comparativo

Atlixcayotontli	**Huey Atlixcayotl**
Convite • Procesión de carácter religioso; recorrido por los principales templos de la ciudad.	**Convite** • Desfile festivo y propagandístico, tanto político como comercial.
Organización • Comité compuesto por vecinos originarios del municipio integrados en una Asociación Civil. • Reuniones consuetudinarias.	**Organización** • Patronato oficial integrado por funcionarios estatales y municipales: turismo, gobierno y cultura encabezado por el gobernador. • Normativamente, el patronato debería sesionar por lo menos dos veces al año, lo cual, de acuerdo con testimonios recabados, no ha sucedido en los últimos años.
Participantes • Es de carácter regional,	**Participantes** • Es de carácter estatal, participan las 11

participan: Tierra Caliente, el Volcán y los Valles. • Todos los grupos de danza están constituidos por pobladores originarios de cada comunidad.	regiones y los ocho grupos étnicos que integran el estado de Puebla. • Además de los danzantes originarios, es común la participación de grupos de aficionados o bailarines semi profesionales.
Presupuesto • Se sostiene con base en aportaciones de la comunidad. La máxima contribución de las autoridades municipales se dio durante 2013, cuando otorgaron $ 50 000.	**Presupuesto** • Más de un millón de pesos
Características del festival • El factor fundamental de cohesión es la identidad social asignada a las danzas y la manifestación de los usos y sentidos del patrimonio cultural. • Acceso abierto sin restricción de ninguna naturaleza. • Afluencia media compuesta por pobladores locales y turismo de la región. • La difusión es local mediante carteles elaborados por un integrante del comité, así como promocionales en radio y televisión de la región.	**Características del festival** • Sobresale el manejo de políticas patrimonialistas por parte de las autoridades, tanto locales como estatales, así como un interés primordial por el turismo y la mercadotecnia. • Acceso restringido mediante invitación y boletos; preferencia al turismo nacional e internacional, así como al funcionariado. • Afluencia masiva que rebasa la capacidad de aforo de la Plaza de la Danza y el cerro de San Miguel, compuesta principalmente por turismo local, nacional e internacional.

	• La difusión es masiva, incluso a nivel nacional.

En términos generales, la identidad posee distintos niveles y cada grupo étnico o colectividad la adecua, de manera específica, a su realidad privilegiando unos aspectos culturales sobre otros, siempre en función de factores endógenos, que propician el autorreconocimiento, y elementos exógenos que favorecen la distinguibilidad.

Si se pretende considerar a la identidad como un factor unificador o bien como un elemento de disgregación respecto del Atlixcayotl, resulta preciso determinar el papel y la ideología de quienes ejercen el poder local y estatal y el simbolismo de sus acciones, así como la interrelación de los diferentes sectores sociales en cuestión. Por medio del discurso, de la generación de confianza y de la convicción ideológica, la política construye nuevas identidades colectivas al impulsar a la acción a los ciudadanos, por afiliación o simple empatía, lo cual es perceptible en el marco de la realización del Huey Atlixcayotl, pues no faltan las intervenciones de grupos de interés o incluso partidistas.

A lo largo del trabajo de campo fue posible percibir que para los sujetos sociales, la identidad constituye un factor selectivo que delimita valores por medio de acciones y decisiones. Asimismo, se pudo comprobar que las identidades pueden utilizarse, en uno o en otro festival, para llevar a cabo procesos de readaptación de acuerdo con las necesidades actuales de cada grupo social participante.

Además, en función del nivel de apropiación y de vinculación de éstos en relación con el patrimonio, será que el Tontli constituya para las diversas comunidades participantes una oportunidad de encuentro identitario o, en el caso del Huey, se aproveche para poner de manifiesto una vez más, mediante discursos o desfiles, la ideología patrimonialista dominante en busca de nulificar posibles diferencias e imponer una concepción inequívoca de nacionalidad compartida.

Según testimonios de los participantes, en el Tontli las danzas están ligadas a la religión y la cosmovisión, de lo cual se desprende la existencia de una conexión entre ambas de la que participan las diversas etnias y comunidades.

Pero tanto una como otra fiesta reconfiguran permanentemente sus significados primigenios debido a la influencia del mundo global, incluso, muchas de ellas pueden transformarse hasta constituir expresiones de resistencia en un intento por corroborar y poner de manifiesto, de manera fehaciente, su identidad pasada y presente.

Por otra parte, de acuerdo con testimonios de participantes recabados a lo largo del trabajo de campo, algunos funcionarios no han percibido la trascendencia de respetar los diseños y los vestuarios de las danzas, que están dotados de significados y simbolismos, por lo que no es lo mismo utilizar cualquier prenda o accesorio que los organizadores del Huey les proporcionen, pues para los danzantes resulta de primordial importancia portar de pies a cabeza la indumentaria adecuada según la danza que vayan a representar. Consideran que las autoridades deberían preocuparse por capacitar a los funcionarios que deben entablar relaciones con los grupos invitados, a fin de que las distintas pautas culturales de ambos sectores sociales no entren en conflicto.

Sin embargo, una muestra más que evidente de desconocimiento y falta de información respecto de los valores culturales de la región se puso de manifiesto en la decisión, que se tomó desde la cúpula del poder estatal, de suprimir la palabra Huey referente a la fiesta grande porque resultaba “altisonante”, sin saber que esta palabra significa en lengua náhuatl precisamente “grande” o “principal”, de ahí Huey Tlatoani. Pero en el decreto que declara al festival Atlixcayotl patrimonio cultural del estado, se le denomina oficialmente Huey Atlixcayotl, por lo que en una nueva administración, sería deseable que recuperara su nombre correcto.

Con base en las diferencias manifestadas desde el comité organizador del Tontli tanto como por los funcionarios gubernamentales que prestaron testimonio para esta tesis, podría deducirse que el Atlixcayotontli constituye una especie de manifestación cultural de resistencia frente al festival oficial Huey Atlixcayotl

debido a que: “el Huey es puro *show*, pues tergiversa las danzas tradicionales, los sentidos originales para los que la celebración fue creada; además, menosprecia la importancia del simbolismo de las indumentarias y los accesorios de las danzas y mercantiliza el patrimonio de los pueblos” (entrevista a Edith y Rocío Martínez, 3 de mayo de 2014). No hay que perder de vista que esta es una opinión vertida desde el seno del comité del Tontli, por lo tanto está matizado por una notoria carga de frustración ante la abismal diferencia de apoyos por parte de las autoridades.

Tras la realización de un trabajo etnográfico de dos años se pudo constatar que, en efecto, existe una especie de sentimiento de resistencia por parte de las organizadoras del Tontli, dado que se han visto obligadas a bregar contra viento y marea superando numerosos obstáculos, desde la falta de interés hasta la carencia de fondos, desde la falta de apoyos hasta el aprovechamiento de sus escasos recursos; en fin, desde la desconfianza hasta la frustración.

Uno de los aspectos más trascendentes que es indispensable enfatizar es que ambos festivales integran una misma fiesta: el Atlixcayotl, por lo que el grande no debería considerarse más importante que el chico; es más, como resultado de esta investigación podría afirmarse la necesidad de que las autoridades municipales reclamasen frente a las estatales que no sólo el Huey posea el título de patrimonio cultural del estado, sino también el Tontli, dado que, como se acaba de mencionar, ambos forman una unidad y deberían recibir la misma atención y equivalentes presupuestos.

Actualmente se concede mucho más difusión al festival grande a nivel local, estatal e incluso nacional, en detrimento del que se le pueda asignar al chico, la cual, cuando mucho, regional. Como consecuencia, la mayor parte de la población del estado ignora la existencia del Atlixcayotontli.

Entre las distintas utilizaciones de la identidad en torno a los festivales, a ésta puede adjudicársele el carácter de recurso político o social, cuyo interés estratégico reside en mantener la presencia de ambos.

Pese a las evidentes diferencias entre la fiesta chica y la fiesta grande no se puede negar que en cierta medida, una necesita de la otra, o bien, que cada una

aprovecha determinados aspectos de la otra. Esto es, al Huey la celebración del Tontli le funciona como un espejo en el cual se refleja en menor escala, en tanto que para este último, el primero le sirve para evidenciar, desde su punto de vista, que los sentidos originales con los que se concibió el festival son los que ellos preservan.

En el último capítulo de esta tesis se propone, en el marco de las danzas participantes en el festival Atlixcayotl, delinear las características que distinguen las categorías de ritual, danza y baile; así, como resultado de diversas investigaciones de campo relacionadas con el tema de la danza, he podido comprobar que es una constante el hecho de que una proporción considerable de ellas se enlaza estrechamente con una serie de ritos o rituales; sin embargo, no todas se inscriben en este género.

En el caso de la danza, a diferencia del ritual, el propósito es transmitir la narrativa de un acontecimiento, regularmente de carácter histórico o religioso; asimismo, esa narrativa puede referirse a la descripción de un paraje, un poblado o una actividad productiva, entre otras; mientras que el baile se practica en eventos festivos cuya finalidad es la convivencia para propiciar relaciones sociales, principalmente, de cortejo y de pareja.

Con el propósito de ilustrar más claramente estas coincidencias y diferencias entre los dos festivales, así como las características de cada manifestación dancística, se plantean en este último capítulo tres ejemplos para el Huey y tres para el Tontli relacionados con el ritual, la danza y el baile.

Para el caso del Huey Atlixcayotl, la danza analizada como ritual demostró que, si se comparten prácticas colectivas y capitales similares vinculados con las identificaciones sociales, los involucrados llegan a asignar, en función de nexos simbólicos, un valor determinado a la práctica dancística.

Por lo que se refiere al ejemplo específico de danza, éste arrojó como resultado que cuando se comparte una visión unificadora en torno a determinados factores del imaginario, como puede ser en este caso la religión, no es

indispensable pertenecer a un mismo grupo social para comprender los mensajes que se pretende transmitir mediante sus representaciones.

Finalmente, en el caso del baile se encontró que el hecho de que las experiencias de vida en general nos sean comunes como especie, facilita la proyección ante situaciones vividas o por vivir, mismas con las que cualquier actor social pueda identificarse: la diversión, las relaciones afectivas, la añoranza, etcétera.

Para efecto de los ejemplos analizados en torno al Atlixcayotontli, el enlazado con el ritual indicó que la escenificación de una práctica cultural intenta desempeñar una tarea inteligible para el espectador respecto de la vida social o la visión ideológica de determinada comunidad que, además, cohesiona y distingue a los danzantes permitiéndoles hacer partícipes a los asistentes de sus lazos simbólicos y sociales.

En relación con la danza interpretada en el festival chico, ésta reveló que, contra lo que pudiera pensarse, la globalización no ha logrado impedir que las comunidades locales requieran socializar con otros semejantes sus valores, con el propósito de contrarrestar las influencias provenientes del exterior, las cuales pueden amenazar su identidad grupal imposibilitándoles hacerse de una plataforma propicia para salvaguardarse como unidad.

Por último, en torno al baile, se puso de manifiesto que las nuevas generaciones no permanecen ajenas a la necesidad de autoidentificarse como colectivo. Su participación en el festival les atrae la atención del resto de la comunidad y les genera prestigio social.

Para concluir: el valor simbólico de las danzas y su relación con el patrimonio cultural, tanto en el Tontli como en el Huey, les son atribuidos por los distintos actores sociales, siempre en función de sus capitales culturales, económicos, políticos y sociales, así como de sus valores compartidos. De igual manera, para una comprehensión más abarcadora al respecto, es necesario considerar el contexto específico de análisis en sus respectivos tiempo y espacio.

Asimismo, la identidad y el patrimonio están sujetos a un proceso siempre inacabado y en permanente diálogo entre la constancia o continuidad y la

transformación, dado que los agentes sociales deben mantenerse necesariamente en incesante interacción para permitir que las características que los distinguen puedan ser reconocidas por los demás, pues sólo ante ellos es posible obtener reconocimiento y definición.

Otra observación importante al final de la investigación radica en que si bien los grupos de danzantes participantes en ambos festivales enfrentan diferencias reales o potenciales, en general se mantienen al margen de los conflictos que por diferencias ideológicas, partidistas o identitarias se generan al interior de cada comité organizador o incluso con algunos representantes de la autoridad, ya sea local o estatal.

Como conclusión final se puede afirmar que pese a los innumerables obstáculos de toda índole que ha debido enfrentar a lo largo de los años el Atlixcayotl, como el que las autoridades de todos los niveles hagan uso de la fiesta grande para intentar introyectar, mediante obsecuencias a los ciudadanos, la idea de una identidad compartida, o a las equivocaciones que hayan podido cometer ambos comités organizadores, el festival, en sus dos vertientes, se mantiene actual, aunque le sea necesario reinventarse constantemente, como afirma de manera enfática su fundador, Cayuqui Estage Noel.

Referencias consultadas

Aballay, Silvia Irene y Carla Avendaño Manelli, *Gestión cultural. Entre conceptos lejanos y realidades cercanas*, Cuadernos de investigación, Nº 7, Universidad Nacional de Villa María: EDUVIM, Argentina, 2010.

Aguado, José Carlos y María Ana Portal, "Tiempo, espacio e identidad social", en *Alteridades,* Número 2, UAM Iztapalapa, México, 1991, pp. 31-41.

-----, *Identidad, ideología y ritual*, Col. Texto y contexto, Número 9, UAM Iztapalapa, México, 1992.

Ander-Egg, Ezequiel, *La práctica de la animación socio-cultural*, Colección Intersecciones, CONACULTA/Instituto Mexiquense de Cultura, México, 2006.

-----, *¿Qué es la Animación Socio-Cultural?*, Editorial Espartaco Córdoba, Argentina, 2006.

Ballart Hernández, Joseph y Jordi Juan Tresserras, *Gestión del patrimonio cultural*, Ariel, México, 2003.

Barth, Fredrik, "Introducción", en Fredrik Barth (comp.), Los grupos étnicos y sus fronteras, México, FCE, 1976, pp. 9-49.

Broda, Johanna, "Geografía, clima y observación de la naturaleza en la Mesoamérica prehispánica", en Ernesto Vargas (ed.), *Las máscaras de la cueva de Santa Ana Teloxtoc*, México, UNAM-IIA, 1989, pp. 35-52.

-----, "Simbolismo de los volcanes: los volcanes en la cosmovisión mesoamericana", en *Arqueología Mexicana*, vol. XVI, núm. 95, México, Editorial Raíces/CONACULTA/INAH, 2009a, pp. 40-47.

Becerril Miró, José Ernesto, *El derecho del patrimonio histórico-artístico en México*, Porrúa, México, 2003.

Bonfil Batalla, Guillermo, "Nuestro patrimonio cultural: un laberinto de significados", en *Antropología*, Boletín oficial del INAH, Nueva Época, No 17, noviembre-diciembre, México, 1987.

-----, *Pensar nuestra cultura*, Alianza Editorial, México, 1991.

Bourdie, Pierre, "Algunas propiedades de los campos", en *Sociología y cultura*, Grijalbo/CONACULTA, México, 1984, pp. 135-141.

Contreras Vargas, José Luis, "Cayuqui o la travesía de la Pasión" en *Bicentenario. Atlixco 2010. Huey Atlixcayotl 2010*, Núm. 2, H. Ayuntamiento de Atlixco, Gobierno 2011-2014, Atlixco, Puebla, 2010, pp. 18-21.

Cottom, Bolfy, "Patrimonio cultural nacional: El marco jurídico y conceptual", *Derecho y cultura*, Revista de la Academia Mexicana para el Derecho la Educación y la Cultura, AC, Nº 4, Derecho y Patrimonio Cultural, México, 2001, pp. 79-107.

De Benavente, Toribio, fray (Motolinía), *Historia de los indios de la Nueva España*, Madrid, Dastin Historia, 2001.

De Sahagún, Bernardino, fray, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, versión íntegra del texto castellano del manuscrito conocido como Códice florentino, estudio introductorio, paleografía, glosario y notas de Alfredo López Austin y Josefina García Quintana, México, Dirección General de Publicaciones del CONACULTA, 2a. edición, 2000, tomo I, 472 pp, tomo II, 473-980 pp.

Del Mármol Cartañá, Camila, *Procesos locales, políticas globales: Los procesos de patrimonialización en un valle del Pirineo catalán*, tesis de doctorado en antropología social, Universidad de Barcelona, España, 2010.

Díaz Cruz, Rodrigo, *Archipiélago de rituales. Teorías antropológicas del ritual*, Anthropos/UAM, Barcelona, 1998, pp. 88-109.

Díaz del Castillo, Bernal, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, estudio introductorio y selección de Miguel León-Portilla, México, Dirección General de Publicaciones del CONACULTA, 1988, 2a. edición, 2000, 304 pp.

Durán, Diego, fray, *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de la Tierra firme*, estudio preliminar de Rosa Camelo y José Rubén Romero, México, Dirección General de Publicaciones del CONACULTA, 1a. reimpresión, 2002, tomo I, 654 pp. + 62 láminas, tomo II, 300 pp. + 56 láminas.

Estage Noel, Cayuqui, “Antropología y Arte: Reinventando el Atlixcayotl”, en Bicentenario. Atlixco 2010. Huey Atlixcayotl 2010, Núm. 2, H. Ayuntamiento de Atlixco, Gobierno 2011-2014, Atlixco, Puebla, 2010, pp. 9-17.

Florescano, Enrique, “El patrimonio nacional: valores, usos, estudios y dufusión”, en *Cuadernos de patrimonio y turismo*, Núm. 3, Capítulo 1, CONACULTA, México, 2003, pp. 33-44.

García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Grijalbo, 1990, México, pp. 149-327.

-----, *Culturas populares en el capitalismo*, Grijalbo, México, 2002.

-----, “Introducción: la sociología de la cultura de Pierre Bourdieu”, en *Sociología y cultura*, Grijalbo/CONACULTA, México, 1984, pp. 9-50.

-----, “Por qué legislar sobre industrias culturales”, en *Nueva Sociedad*, Nº 175, septiembre-octubre, México, 2001, p. 6.

García López, Isaura Cecilia, *La globalización y los espacios públicos* (en prensa).

-----, *Etnografía de un espacio público: Las Vizcaínas en el Centro Histórico de la Ciudad de México. Una propuesta de antropología del espacio*, tesis de doctorado en antropología social, México, ENAH, 2012.

Giménez, Gilberto, Cap. II, “Cultura e identidades”, en Gilberto Giménez, Estudios sobre la cultura y las identidades sociales, José Antonio Mac Gregor C. y Adrián Marcelli E. (coords.), Col. Intersecciones, núm. 18, México, CONACULTA/ICOCULT, 2007, pp. 53-96.

-----, Cap. VII, “Cultura, política e identidad”, en Gilberto Giménez, Estudios sobre la cultura y las identidades sociales, José Antonio Mac Gregor C. y Adrián Marcelli E. (coords.), Col. Intersecciones, núm. 18, México, CONACULTA/ICOCULT, 2007, pp. 207-228.

-----, Cap. VIII, “Cultura, patrimonio y política cultural”, en Gilberto Giménez, Estudios sobre la cultura y las identidades sociales, José Antonio Mac Gregor C. y Adrián Marcelli E. (coords.), Col. Intersecciones, núm. 18, México, CONACULTA/ICOCULT, 2007, pp. 229-254.

-----, *Cultura popular y religión en el Anáhuac*, México, Centro de Estudios Ecuménicos, 1979.

-----, *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*, Cap. VII, "Cultura política e identidad", CONACULTA/ITESO, México, 2007, pp. 109-123.

-----, "Materiales para una teoría de las identidades sociales", en Valenzuela, Arce, José Manuel (coord.), *Decadencia y auge de las identidades. Cultura nacional, identidad cultural y modernización*, El Colegio de la Frontera Norte/Plaza y Valdés, México, 2004, pp. 45-78.

-----, "Patrimonio e identidad frente a la globalización", en *Cuadernos de Patrimonio Cultural y Turismo*, núm. 13, Gestión cultural. Planta viva en crecimiento, México, CONACULTA, 2004, pp. 176-180.

-----, *Teoría y análisis de la cultura*, Vol. I y Vol. II, CONACULTA/IC@CULT, México, 2005.

-----, "Territorio, cultura e identidades. La región socio-territorial", en Rosales Ortega Rocío, *Globalización y región en México*, UNAM-Porrúa, México, 2000.

Gutiérrez del Ángel, Arturo, *Las danzas del padre sol*, México, Porrúa/UNAM/IIA/UAM-I/El Colegio de San Luis, 2010.

Hobsbawm, Eric, "Introducción", en Eric Hobsbawm y Terence Ranger (eds.), *La invención de la tradición*, Barcelona, Crítica, 1983, pp. 7-21.

Krotz, Esteban, *La otredad cultural entre utopía y ciencia. Un estudio sobre el origen, el desarrollo y la reorientación de la antropología*, UAM/FCE, México, 2004, pp. 17-81; 371-412.

Leach, Edmund, *Cultura y comunicación. La lógica de la conexión de los símbolos*, 2ª ed., Siglo XXI, Madrid, España, 1978.

Licona Valencia, Ernesto, *Hacia una definición de espacio* (en prensa).

Masferrer Kan, Elio *et al*., *Etnografía del estado de Puebla*, Vols. I y II, Puebla, México, Gobierno del Estado de Puebla/Secretaría de Cultura de Puebla, 2003.

Mompradé, Electra L. y Tonatiúh Gutiérrez, *Historia general del arte mexicano. Danzas y bailes populares*, Editorial Hermes, S.A., México-Buenos Aires, 1976.

Nivón Bolán, Eduardo, *La política cultural, temas, problemas y oportunidades*, Fondo Regional para la Cultura y las Artes Zona Centro/DGVC/CNCA/EDUCAL, México, 2006.

-----, Rosas Mantecón, Ana y María Ana Portal, *La política cultural del GDF 1997-2000. Notas para un balance*, Porrúa, México, 2001.

Pérez Ruiz, Maya Lorena, "La identidad como objeto de estudio", en Méndez Mercado, Leticia Irene (comp.), *I Seminario sobre identidad*, IIA/UNAM, México, 1992, pp. 61-69.

-----, "Patrimonio material e inmaterial. Reflexiones para superar la dicotomía", en *Patrimonio Cultural y Turismo*, Cuaderno # 9. Patrimonio cultural oral e inmaterial. La discusión está abierta. Antología de textos, CONACULTA, México, noviembre 2004, pp. 12-26.

Portal, María Ana, "Cosmovisión e identidad" (en prensa).

-----, "La identidad como objeto de estudio de la antropología", en *Alteridades*, Número 2, UAM Iztapalapa, México, 1991, pp. 3-5.

Rosas Mantecón, Ana M., "De acervo a construcción social: los caminos de la antropología para pensar nuestro patrimonio", en Morales Anduga, M. E. y F. Morales Quintana (coords.), *Patrimonio histórico y cultural de México*. *IV Semana Cultural de la Dirección de Etnología y Antropología Social*, México, INAH, 2001, pp. 27-36.

-----, "El patrimonio cultural. Estudios contemporáneos. Presentación", en *Alteridades*, Núm. 16, 1998, pp. 3-9.

-----, "Las disputas por el patrimonio. Transformaciones analíticas y contextuales de la problemática patrimonial en México", en García Canclini, Néstor (coord.), *La antropología urbana en México*, México, FCE/CNCA/UAM-Iztapalapa, 2005, pp. 60-95.

-----, "Usos y desusos del patrimonio cultural: retos para la inclusión social en la ciudad de México", en *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, Vol. 13, Núm. 2, julio-decembro, Brasil, Universidad de Sao Paulo, 2005, pp. 235-256.

Sevilla Villalobos, Amparo, Hilda Rodríguez y Elizabeth Cámara, *Danzas y bailes*

tradicionales del estado de Tlaxcala, México, Premià, 1985.

----- y María Ana Portal, “Las fiestas en el ámbito urbano”, en Néstor García Canclini, La antropología urbana en México (coord.) México, CONACULTA/UAM-I/FCE, 2005, pp. 341-376.

Soberanes, Rita. Trabajo de titulación de Antropología Social en preparación, BUAP.

UNESCO, *Perspectivas de la UNESCO sobre Políticas Educativas, Culturales, de Ciudadanía y de Juventud*, UNESCO, México, 2007.

Vásquez Rojas, Gonzalo, *Patrimonio cultural y museos comunitarios: la experiencia de Santa Ana Del Valle, Oaxaca*, Tesis de licenciatura en antropología social, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, 1993.

Velasco García, Jorge Héctor, “El movimiento alternativo de música popular. Patrimonio cultural en resistencia”, en Fernando Híjar Sánchez, *Cunas, ramas y encuentros sonoros. Doce ensayos sobre patrimonio musical de México*, CONACULTA, México, 2009, pp. 217-235.

Vergara Figueroa, Abilio, *Etnografía de los lugares. Una guía antropológica para estudiar su concreta complejidad*, México, SEP/ENAH/INAH/CONACULTA/Ediciones Navarra/PROMEP/Cuerpo Académico Tiempo y Espacio en las Identidades Contemporáneas, 2013.

Villaseñor Alonso, Isabel y Emiliano Zolla Márquez, “Del patrimonio cultural inmaterial o la patrimonialización de la cultura”, en *Cultura y representaciones sociales,* Año 6, Número 12, marzo 2012, UNAM, México, pp. 75-101.

Sitios consultados en internet

Ariño Villarroya, Antonio, “La patrimonialización de la cultura y sus paradojas postmodernas”, disponible en: http://www.academia.edu/1198690/La_patrimonializacion_de_la_cultura_y_sus_paradojas_postmodernas (consultado en noviembre de 2012).

Blog de Eduardo Nivón Bolán, “La problemática del patrimonio inmaterial”, disponible en: http://eduardonivon.blogspot.mx/2011/03/la-problematica-del-patrimonio.html (consultado en abril de 2011).

Bupunary, Raúl, “El promotor cultural”, disponible en: http://comunicartepic.blogspot.com2007/06/pr.html (consultado en marzo de 2009).

“Comunicación transdisciplinaria -en la convergencia de medios- Manuel Gándara,” disponible en: http://www.clon.uam.mx/.../index.php/.../42-manuel-gandara-vazquez (consultado en febrero de 2010).

Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, disponible en: http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/1.pdf (consultado en mayo de 2011).

Cuño, Justo, “Ritos y fiestas en la conformación del orden social en Quito en las épocas colonial y republicana (1573-1875)”, en *Revista de Indias*, vol. LXXIII, núm. 259, 2013, pp. 663-692, disponible en: http.//www.revistadeindias.revistas.csic.es/index.php/revistadeindias/article/.../1012 (consultado el 11 de mayo de 2014).

De Torquemada, Juan, fray, *Monarquía Indiana*, Capítulo XXXIII. De la fundación de la Villa de Carrión y de su origen y principio y cómo se fundó de españoles y otras curiosidades de aquel tiempo, pp. 436-440, disponible en: http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/monarquia/volumen/01/mi_vol01.html (consultado el 4 de febrero de 2014).

Decreto del Ejecutivo del Estado que crea el Patronato del Festival Huey Atlixcayotl, disponible en: http://www.atlixco.org/transparencia/marcoN/patronato%20Atilxcayotl.pdf (consultado el 04 de enero de 2014).

Decreto del Ejecutivo del Estado que declara el festival Huey Atlixcayotl “Patrimonio Cultural del Estado de Puebla”, disponible en: http://www.culturaspopulareseindigenas.gob.mx/cp/pdf/PCI/declaratorias/04%20Puebla%20Decreto%20PC%20Festival%20Huey%20Atlixcayotl.pdf (consultado el 04 de enero de 2014).

"El Agente de Desarrollo Local: Un nuevo profesional al servicio de la comunidad", disponible en: http://www.campusdigital.com/blog/ciencias-sociales/el-agente-de-desarrollo-local--un-nuevo-profesional-al-servicio-de-la-comunidad.aspx (consultado en marzo de 2009).

Enciclopedia de los Municipios de México, disponibles en: http://www.inafed.gob.mx/work/enciclopedia/EMM21puebla/index.html (consultado el 15 de agosto de 2012).

Espinoza Morales, Sonia, *Protagonistas de la danza regional folclórica sonorense: una visión testimonial*, s/f, Tesis disponible en: http://tesis.uson.mx/digital/tesis/wsp_tesis_detalle_nuevo.asp?tesis=13695 (consultado en octubre de 2012).

Lins Riveiro, Gustavo y Arturo Escobar, "Las antropologías del mundo: transformaciones disciplinarias dentro de sistemas de poder", en http://www.ramwan.net/documentos/06_documents/antropologias_del_mundo.pdf (consultado en agosto de 2012).

Mac Gregor Campuzano, José Antonio, "Apuntes sobre la naturaleza material del llamado "patrimonio intangible"", disponible en: http:www.sic.conaculta.gob.mx/documentos/951.doc (consultado en septiembre de 2010).

Mairal Buil, Gaspar, "El patrimonio como concepto antropológico", en *Anales de la Fundación Joaquín Costa*, No 16, Huesca, España, 2000, pp. 217-228, disponible en: http:///www.dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/105174.pdf (consultado en abril de 2012).

Margarita Ladrón de Guevara, "José Antonio MacGregor. Nuevo titular del Instituto Municipal de Cultura", disponible en: http://www.oem.com.mx/diariodequeretaro/notas/n2725831.htm (consultado en octubre de 2012).

Mejías López, Jesús Ángel, "La perspectiva antropológica en el estudio del patrimonio intangible", en *Revista de Antropología Experimental*, núm. 12, Jaén, España, 2012, pp. 241-248, disponible en:

http://www.ujaen.es/huesped/rae/articulos2012/18mejias12.pdf (consultado en abril de 2012).

México, “Convenciones ratificadas”, disponible en: http://portal.unesco.org/la/conventions_by_country.asp?language=S&contr=MX&typeconv=1 (consultado en enero de 2011).

Morales Moreno, Humberto, “Pre- industry, proto- industry and industrial system in Mexico in the XIX century. The factory system in agrarian landscapes since Borbonic Reforms to 1880”, en IEHC 2006, XIV International Economic History Congress, Helsinki, Finland, 21 to 25 August 2006, disponible en: http://www.helsinki.fi/iehc2006/papers2/Morales.pdf (consultado el 12 de enero de 2014).

NOTIMEX, Noticias de Cultura del 12 de mayo del 2011, “La cultura es un derecho de todo ser humano: Bolfy Cottom”, disponible en: http://mx.noticias.hispavista.com/cultura/20110512202000010/cultura-derecho-humano-bolfy-cottom/ (consultado en mayo de 2011).

Programa Municipal de Desarrollo Urbano de Atlixco, disponible en: http://www.atlixco.gob.mx/index.php/noticias/item/1012-programa-municipal-de-desarrollo-urbano-de-atlixco-puebla-pare (consultado el 23 de julio de 2013).

Suárez del Real y Aguilera, José Alfonso, “Cultura”, disponible en: http://josealfonsosuarezdelreal.wordpress.com/aprueban-en-el-pleno-el-derecho-al-acceso-a-la-cultura/ (consultado en junio de 2011).

-----, “Emancipando a la libertad creativa”, disponible en: http://www.florycanto.org.mx/3531560.html (consultado en junio de 2011).

“Tipos de patrimonio”, disponible en: http://www.mav.cl/patrimonio/contenidos/tipos.htm (consultado en noviembre de 2008).

“Tradición de las mayordomías de la Santa Cruz en Huaquechula”, disponible en: http://www.atlixco.com/home/index.php?option=com_content&view=article&id=93:tradicion-de-las-mayordomias-de-la-santa-cruz-en-huaquechula&catid=26:huaquechula&Itemid=22 (consultado en enero de 2014).

Tresserras, Jordi Juan, “El patrimonio como generador de desarrollo a partir del turismo”, disponible en: http://www.fundacioabertis.org/rcs_jor/2005_patrimonio_tresserras.pdf (consultado en octubre de 2010).

UNESCO, “Construir la paz en la mente de los hombres y de las mujeres. Historia de la Organización”, disponible en: http://www.unesco.org/new/es/unesco/about-us/who-we-are/history/ (consultado en noviembre de 2008).

-----, “Oficina de la UNESCO en México. Historia”, disponible en: http://www.unesco.org/new/es/mexico/unesco-in-mexico/history/ (consultado en diciembre de 2009).

Vera, Lourdes, “Un mexicano ejemplar: Manuel Gándara”, disponible en: http://lourdesveraalva.blogspot.mx/2007/02/un-mexicano-ejemplar-manuel-gndara.html (consultado en agosto de 2012).

Mora, Ana Sabrina, *El cuerpo en la danza desde la antropología. Prácticas, representaciones y experiencias durante la formación en danza clásica, danza contemporánea y expresión corporal*, Tesis de Doctorado en Ciencias Naturales con orientación en Antropología, Argentina, Facultad de Ciencias Naturales y Museo, Universidad Nacional de La Plata, 2010, disponible en: http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/27179 (consultado el 17 de diciembre de 2013).

San Sebastián Poch, María “Antropología de la danza: El caso de Ataun”, 2008, pp. 81-109, disponible en: www.euskomedia.org/PDFAnlt/jentil/11/11081109.pdf (consultado el 17 de diciembre de 2013).

Legislación. Conferencias y Convenciones Internacionales

Conferencia Intergubernamental sobre los Aspectos Institucionales, Administrativos y Financieros de las Políticas Culturales, Venecia 1970, Informe final, SHC/MD/13. París, 26 de octubre de 1970.

”Conferencia Intergubernamental sobre Políticas Culturales en América Latina y el Caribe, Bogotá, enero de 1978. Resolución 19C/4.131”, en *Problemas y perspectivas*, CC-78/ AMERICACULT/3, UNESCO, París, 9 de diciembre de 1977.

Carta de Atenas (1931).

Carta de Burra (1979).

Carta de Cracovia (2000).

Carta de Ename (2005).

Carta Internacional sobre Turismo Cultural (1999).

Carta de Mazatlán, Sinaloa (2005).

Carta de Nara (1994).

Carta de Venecia (1964).

Conferencia General de la UNESCO Sobre la Condición del Artista, reunida en Belgrado del 23-09 al 28 10 de1980.

Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos.

Convención de La Haya de la UNESCO para la Protección de los Bienes Culturales en caso de Conflicto Armado de 1954 y a sus dos Protocolos (1954 y 1999).

Convención de la UNESCO sobre la salvaguardia del patrimonio inmaterial (2003).

Convención para la Protección de los Bienes Culturales en caso de Conflicto Armado (1954).

Convención para la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural (1972).

Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial (2003).

Convención sobre la Protección del Patrimonio Cultural Subacuático (2001).

Convención sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales (2005).

Convención sobre las Medidas que deben adoptarse para Prohibir e Impedir la Importación, la Exportación y la Transferencia de Propiedad Ilícitas de Bienes Culturales de París (1970).

Convención Universal sobre Derecho de Autor (1952, 1971).

Convenio de UNIDROIT sobre los Bienes Culturales Robados o Exportados Ilícitamente (1995).

Declaración Universal de los Derechos Humanos.

Ley de Derechos y Cultura Indígena del Estado de México (10 de septiembre del 2001).

Ley de Derechos, Cultura y Organización de los Pueblos y Comunidades Indígenas del Estado de Campeche (15 de junio del 2000).

Ley de Derechos, Cultura y Organización Indígena del Estado de Quintana Roo (31 de julio de 1998).

Ley de Derechos de los Pueblos y Comunidades Indígenas del Estado de Oaxaca (19 de junio de 1998).

Ley de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (2003).

Ley Federal del Derecho de Autor (última reforma 2003).

Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas (1986).

Ley General de Derechos Lingüísticos de los Pueblos Indígenas de marzo del (2003).

Ley Orgánica de la Administración Pública Federal.

Otras fuentes

Huesca, Helio *et al*., *Música del Huey Atlixcayotl, encuentro de las etnias*, Serie Compositores Poblanos, núm. 5, CD-ROM, Puebla, México, Gobierno del Estado de Puebla/Secretaría de Cultura/Dirección de Música/Orquesta Sinfónica del Estado de Puebla/START/PRO, 2007.

Monsiváis, Carlos, “Sobre la defensa del Centro Histórico”, en *Unomásuno*, suplemento sabatino, núm. 318, México, 3 de diciembre de 1983, p. 3.

Entrevistas realizadas

Ana Rosa Mijangos Rojas, coordinadora de grupo del Comité organizador Atlixcayotontli.

Anónimos (ex funcionarios y funcionarias de cultura del estado de Puebla, ex coordinador y coordinador operativos del festival Huey Atlixcayotl).

Armando Álvarez, músico y campesino de Santiago Tetla, del municipio de Huaquechula.

Carlos Huerta Cerezo, diseñador de los carteles promocionales del Atlixcayotontli y vocal del comité organizador.

Edith Martínez, coordinadora general del festival Atlixcayotontli.

Eleazar Solís, maestro y vecino originario del municipio de Atlixco.

Emilio Aragón Castellano, capitán de la danza de Tecuanes del municipio de Ixcamilpa de Guerrero.

Emilio González Torres, integrante de la danza *Fandango Santalucero*, de la comunidad de Santa Lucía Cosamaloapan.

Gloria Ortega Rodríguez, integrante de la *Danza de Las Moras*, de la Colonia Agrícola, municipio de Atlixco.

Guillermina Contreras Martínez, integrante de la danza *Las solareñas*, colonia Solares, municipio de Atlixco.

Héctor Oropeza, ex funcionario de cultura estatal.

Isaura Carlota Isidoro, ama de casa, integrante de la agrupación *Los Huizos*, habitante de la colonia San Miguel, municipio de Atlixco.

José Luis Contreras, integrante de la agrupación de danza *Las solareñas*, colonia Solares, municipio de Atlixco.

Juan Ernesto Martínez Soberanes, auxiliar de la oficina de turismo del municipio de Atlixco.

Orlanda Ramírez, integrante de la danza *Las solareñas*, colonia Solares, municipio de Atlixco.

Pedro Escamilla, integrante de la danza *Doce pares de Francia*.

Rita Soberanes, maestra y vecina originaria de Atlixco; ex esposa de Cayuqui.

Rocío Martínez, coordinadora de grupo del Comité organizador Atlixcayotontli.

Rosa María Gutiérrez Espejel, integrante de la danza *Las solareñas*, colonia Solares, municipio de Atlixco.

Anexo fotográfico

Ilustraciones 1. Municipio de Atlixco 2014. Imágenes: Atlixco.gob.mx

Ilustraciones 2. Chinas atlixquenses y charros de a pie, Atlixcayotontli 2012. Imágenes: Ana Luz Minera Castillo.

Ilustraciones 3. Inauguración Huey Atlixcayotl 2012. Imágenes: http://www.cincoradio.com.mx/

Ilustraciones 4. Danza de Tecuanes del municipio de Acatlán de Osorio, Festival Huey Atlixcayotl 2012. Imágenes: http://www.contenido.com.mx y http://www.periodicoenfoque.com.mx/2013

Ilustraciones 5. Atlixcayotontli 2013. Imágenes: Ana Luz Minera Castillo

Ilustración 6. Banda Campesina de San Miguel Ayala, del municipio de Atlixco. Atlixcayotontli 2013. Imagen: Ana Luz Minera Castillo.

Ilustraciones 7. Carnaval de Huejotzingo. Huey Atlixcayotl 2013. Imágenes: Ana Luz Minera Castillo.

Ilustración 8. Cayuqui Estage Noel, fundador del Festival Atlixcayotl. Huey Atlixcayotl 2012. Imagen: http://heraldodepuebla.com.mx/

Ilustración 9. Músicos de la danza Fandango Santalucero, de la comunidad de Santa Lucía Cosamaloapan, Atlixcayotontli 2012. Imagen: Ana Luz Minera Castillo.

Ilustraciones 10. Jarabe mixteco. Huey Atlixcayotil 2013. Imágenes: Ana Luz Minera Castillo.

Ilustración 11. Comida del cierre del festival Atlixcayotontli 2012. Mujeres danzantes de Yancuitlalpan, Tochimilco. Imagen: Ana Luz Minera Castillo.