



**LAS POLÍTICAS CULTURALES Y SU INJERENCIA EN LAS FORMAS
SIMBÓLICAS Y ESTÉTICAS DE LOS PUEBLOS INDÍGENAS DEL ESTADO DE
MÉXICO**

GT1: GT1: Comunicación Intercultural y Folkcomunicación

Jaime Enrique Cornelio Chaparro
Universidad Autónoma del Estado de México

Resumen

El objetivo de este trabajo es dar cuenta de las formas representacionales que modelan los contenidos y las expresiones indígenas desde el Estado. El estudio fue realizado mediante el registro de datos empíricos sobre la actuación de las instancias encargadas de los asuntos indígenas en el Estado de México, donde se ha podido observar que la injerencia cultural de las políticas públicas implementadas en materia de derecho y cultura indígena, están alterando la dinámica interna de las comunidades al imponer formatos, modelos y significados que debilitan la autonomía estética de los pueblos indígenas.

En un primer apartado se exponen las tendencias o transformaciones en la producción simbólica y estética de las culturas tradicionales en América Latina a partir de las observaciones del brasileño Jorge de Carvalho. En una segunda parte se describe la problemática observada en el campo de las políticas públicas orientadas a la promoción y fortalecimiento de las culturas indígenas en el Estado de México. Finalmente se exponen las conclusiones del estudio y un anexo que constituye un tipo de información de soporte visual.

Trasformaciones simbólico estéticas de las culturas tradicionales en América latina

Para Jorge de Carvalho (2011), a lo largo de la última década en América Latina han ocurrido cambios importantes en lo que atañe a las músicas y danzas tradicionales. Señala cuatro procesos o dimensiones que se dan de manera simultánea, estos son: las dinámicas estéticas, referidas al estado que guardan las formas, los géneros tradicionales en danzas y músicas, y cómo son afectadas por las otras dinámicas. Una segunda, que tienen que ver con las relaciones de las culturas tradicionales con el Estado; nuevas políticas públicas que no habían existido antes y que tienen incidencia en las dinámicas de las músicas y danzas tradicionales. Una tercera que también es derivada en parte de esas políticas públicas, son las dinámicas del sistema comunitario que sostiene y da origen a las expresiones artísticas y culturales. El sistema comunitario se ha visto alterado por el problema de la migración de los artistas tradicionales hacia las grandes ciudades, donde se enfrentan a la dificultad de mantener su personalidad en lo simbólico y la estética propia frente a otros grupos con distintos criterios de innovación y de producción sociocultural.

Un último punto se refiere a las dinámicas que son causadas por los mediadores, por los productores culturales conectados con la industria de entretenimiento. Carvalho señala que durante mucho tiempo las músicas y danzas tradicionales no ofrecían mucho interés para la industria del entretenimiento. Esta industria tenía sus nichos propios, sus círculos propios, es decir, circuitos propios de producción, pero en un momento dado se recurre a la utilización de coreografías musicales tradicionales que convertidas en fetiches se difunden masivamente. Este es un fenómeno de “espectacularización” y de expropiación de las culturas tradicionales por parte de grupos que no tienen una articulación comunitaria. Su articulación es

solamente con el interés de abrir un nuevo mercado en el cual las culturas tradicionales y populares empiezan a transformarse en mercancías.

Un sistema complejo, en donde las dinámicas tanto del Estado, como las transformaciones comunitarias, así como la dinámica de las mediaciones de los productores culturales, afectan cuestiones de identidad, de racialización (sic) y de etnicización(sic). Las identidades pueden volverse ahora espectacularizadas. Nuevas formas de racismo pueden aparecer como consecuencia de la espectacularización de las culturas tradicionales por parte de las industrias del entretenimiento al maquillar, “blanquear”, es decir, manipular el aspecto físico de los grupos afro y de los grupos indígenas (Carvalho, 2011: 2).

También en la última década, fenómenos paralelos empezaron a afectar el universo de la música tradicional debido al interés creciente de una clase media urbana por la música y las coreografías tradicionales; se dan cuenta de que hay cosas interesantes en las tradiciones orales que no conocían y empiezan a dirigirse a ellas. Jóvenes (blancos en lo general) de clase media de las grandes ciudades empiezan a copiar los géneros musicales y coreográficos y a formar grupos “folcloroides”¹.

Esos grupos folcloroides crecieron y ahora forman una vasta y compleja red nacional. En muchas situaciones ellos se presentan en el lugar de los grupos tradicionales.

¹ Carvalho se refiere al folklorismo en un sentido peyorativo. El folklorismo es definido por Martí Pérez como “El interés que nuestra actual sociedad siente por la denominada cultura popular o tradicional y que implica la manipulación de elementos folklorísticos con una finalidad estética, comercial, ideológica o recuperadora” (Martí, 1990: 22).

Entonces predomina un gusto de clase media, una estética de clase media urbana de los copiadores; los públicos se fascinan por esos grupos ahora espectacularizados porque son más ricos, son más “bellos” porque son blancos, con el cuerpo patronizado por la estética racista egocéntrica de la academia, de las modas. Entonces hay como un travestismo también de las formas tradicionales en un nuevo ropaje, en una nueva manera de presentarse a un gusto de clase media que fue formado de otra manera, que tiene otra historia, una trayectoria de la moda a lo largo de la historia del Siglo XIX y el Siglo XX. Aquí se junta toda una historia del gusto, de la estética capitalista moderna que de repente se cruza con la otra historia tradicional a la que jamás se habían aproximado. Solamente se aproximan en los últimos diez años en Brasil (Carvalho, 2011: 2).

Una clase social ajena a la comunidad tradicional, pero que se apropia de ella y empieza a promover festivales y a mezclarse con los artistas tradicionales. Es un fenómeno nuevo donde los copiadores y los artistas tradicionales comparten el mismo espacio.

Este proceso ha generado cambios estéticos importantes en las formas tradicionales. Por ejemplo, para que los *mestres*² pudieran adaptarse a la presentación del espectáculo, era necesario acortar el tiempo para la presentación. Una presentación que pudiera ser de dos

² Carvalho se refiere con este término a los artistas, los chamanes o conocedores de la medicina herbolaria de las culturas tradicionales.

horas, ahora es para 20 o 30 minutos; el espacio que muchas veces es grande para el baile o el ritual se tiene que disminuir para adaptarse a un lugar de 5 metros cuadrados (Carvalho, 2011: 3).

Es así que los grupos tradicionales son presionados para presentarse ellos mismos de un nuevo modo, para una nueva estética; tienen que espectacularizarse para un nuevo gusto y eso tiene consecuencias internas, ya que no todos logran adaptarse del mismo modo a tales situaciones.

Muchas de las formas tradicionales funcionan dentro de un marco sagrado, mientras que la expropiación de las formas tradicionales se realiza en la cultura profana, secular. El ambiente es otro, la expropiación desespirtualiza (Carvalho, 2011: 4).

Un fenómeno más grave aún, es el que Carvalho denomina “canibalización”, es decir, cuando los folcloroides asumen el lugar de los grupos tradicionales y se presentan como tales.

Con la canibalización tocamos entonces cuestiones de representación ¿quién representa ahora la cultura tradicional? Son las comunidades tradicionales o los grupos urbanos? Ahí hay problemas de representación de identidad, es un problema político también, de economía incluso, porque yo puedo ganar recursos haciéndome presentar ahora como tradicional y la propia comunidad como fuente inspiradora puede no tener voz para

impedirme que lo haga. La expropiación es un acto de destrucción simbólica subjetiva (Carvalho, 2011: 7).

Finalmente, Carvalho señala que un punto muy importante para la continuidad de la dinámica de las formas tradicionales es que la comunidad aún sea capaz de ejercer control sobre la producción y difusión de su producción simbólica y estética.

Mientras la comunidad sea la que controla la divulgación, la difusión de su producción simbólica y estética puede haber mediadores, puede haber expropiación, eso no impide la autonomía. El problema es cuando ella pierde el control sobre la producción ¿quién produce y divulga sus propia creatividad simbólica estética? (Carvalho, 2011: 7).

Con relación a nuestro país, existen paralelismos y elementos comunes que pueden ser observados, sobre todo, a través de la industria del entretenimiento. Las culturas indígenas o, mejor dicho, las falsificaciones de las mismas, son concebidas como mercancías orientadas hacia un mercado de consumidores, para quienes la relación con la alteridad se limita a los exotismos transformados en eventos adulterados (Bartolomé, 2009: 20).

Efectivamente, los productores culturales conectados con la industria de entretenimiento popularizan en el imaginario social una imagen del “indígena mágico” no modernizado, poseedor de secretos, conocimientos, experiencias y vivencias propias de las sociedades no industriales, que a decir de Sepúlveda, es una forma de representación que actúa bajo el nombre de la memoria, vaciada, sustraída del presente, no-situada y fetichista de sus formas culturales.

Esta es la lógica de una soberanía subvertida en el goce colectivo, un efecto de la plusvalía del poder determinada por la cultura del valor, ambivalencia que se encuentra arraigada en el tiempo del olvido, en los intersticios que demarcan la memoria y el presente, en aquella distancia normalizada entre discurso y acto, que caracteriza las formas morales del amplio espectro de la sociedad (Sepúlveda, 2010).

Tal fue el caso de la serie *Esto es México. Estrellas del Bicentenario*, una serie de cápsulas alusivas al bicentenario de la Independencia y centenario de la Revolución mexicana transmitidas por los canales de TELEVISA, un claro ejemplo de la expropiación de las culturas tradicionales donde se presentan de forma espectacularizada los paisajes naturales, monumentos arqueológicos, la fauna, los ritos y las danza de las distintas regiones de nuestro país. Las corporalidades indígenas con sus vestimenta tradicional se mezclan con los cuerpos de modelos femeninos en una especie de hibridación visual étnica, donde se destaca con mayor énfasis el eurocentrismo; los cánones de la estética corporal capitalista moderna, principales protagonistas que se insertan, mediante la “magia de la tecnología” en el espacio de las culturas tradicionales³.

En este sentido, Carvalho ha señalado que:

En la espectacularización es mucho más el narcisismo que lo espiritual; la gestualidad, maquillaje, el exceso de signos e implementos que utilizan para expresarse. Las culturas tradicionales jamás llevan ese exceso, se presentan con

³ Esta serie está disponible y puede ser observada mediante el navegador de youtube.com. Un ejemplo muy ilustrativo de lo que aquí se ha señalado está en:
http://www.youtube.com/watch?v=_rHm9yuhLNE&feature=related

belleza y colores pero no necesitan utilizar tantos signos. Ropa artesanal que es cuidada pero no en exceso, sobre todo que no hay maquillaje de esta manera, o sea, el rostro y el cuerpo se presenta como es. Evidentemente su contexto es un contexto sagrado, la identidad es una identidad sagrada. No necesita estar espectacularizada para el gusto secular. Las tradiciones coreográficas y musicales nunca pierden su dimensión de sencillez, de simplicidad en la estética y, eso, es quizás lo que más se nota cuando se pasa a otros contextos, no excederse en los significantes para decir que están parecidos al significado tradicional (2011: 13).

No obstante, las representaciones de la corporalidad forman parte de las muchas formas que adquieren la discriminación y exclusión, en un contexto en el que el discurso dominante se refiere al reconocimiento y aceptación de ese “otro” indígena.

De esta manera, las formas representacionales que son proyectadas a través de la industria del entretenimiento, oscilan entre dos procesos que pueden ser claramente identificados: la negación y la asimilación, pues como lo ha señalado Nahmad:

La iconografía sobre los grupos originarios ha sido un correlato de la dominación que los estados, las hegemonías culturales y económicas han ejercido en otros ámbitos de la vida social, sirviendo para justificar las políticas de integración, pauperización y homogeneización

sobre los pueblos y sobre la diversidad de sus identidades (2007: 107).

De la misma manera, otras formas de representación “distorsionada” de las culturales tradicionales son las que se desprenden de las percepciones y de la “injerencia cultural” de las políticas públicas, cuyas consecuencias no previstas están alterando la dinámica interna de las comunidades al imponer formatos, modelos y significados que debilitan la autonomía estética, política, organizacional y religiosa de las comunidades, ya que:

Con mucha frecuencia, los expertos en el diseño de estas políticas son profesionales muy bien capacitados para ejercer sus tareas institucionales, pero raramente conocedores de primera mano de los ámbitos donde éstas se aplican; no basta conocer bien la propia cultura para comprender a las otras. Y es que todos están de acuerdo en que los indígenas requieren ser objetos de políticas culturales, aunque diseñadas por tradiciones ajenas a las propias, pero no todos reconocen su condición de productores de cultura. Sin este reconocimiento todo discurso y toda práctica será necesariamente unidireccional y correrá el riesgo de la no aceptación, de la distorsión o, simplemente, del fracaso (Bartolomé, 2011: 19).

La injerencia cultural en las comunidades indígenas del Estado de México

En general, el Estado mexicano en su redefinición de lo étnico ha llevado a marcados procesos de reconstrucción de los símbolos y los significados de ciertas prácticas indígenas mediante la utilización de elementos culturales locales de las

comunidades para crear imaginarios esencialistas que reivindican la imagen de un pasado orgulloso, folclorizando o reapropiándose de sus formas simbólicas y estéticas tradicionales.

Así se ha podido constatar mediante experiencias etnográficas propias en el seguimiento que a lo largo de los últimos años hemos venido dando a la celebración del *Festival del Quinto Sol*, evento organizado por el Instituto Mexiquense de Cultura, en coordinación con el Consejo Estatal para el Desarrollo Integral de los Pueblos Indígenas del Estado de México (CEDIPIEM), INAH-CONACULTA, Conafe, INEA, Universidad Autónoma del Estado de México a través de la Facultad de Antropología Social, Universidad Intercultural del Estado de México y la Universidad Pedagógica Nacional Unidad 151 Toluca.

Este festival se desarrolla tradicionalmente del 15 al 21 de marzo en distintos puntos del territorio estatal con una amplia programación de actividades, y que cumplen el objetivo de “fortalecer el significado, origen y contexto prehispánico de la cosmovisión de las etnias de la entidad mexiquense”⁴. No obstante, como lo ha señalado Hernández:

Esta continuidad con el pasado es la forma más poderosa de legitimar los esfuerzos de promoción cultural. Y tal adecuación se basa en los mitos sobre “cómo hemos sido”, para caracterizar los elementos culturales, muchas veces con un enfoque esencialista, que son apropiados o pueden ser aptos para el soporte de los proyectos o discursos (2007: 141).

⁴ Para mayor información sobre este festival, puede consultarse:
<http://portal2.edomex.gob.mx/imc/actividadesculturales/festivaldelquintosol/index.htm>

Efectivamente, son espacios propicios para la promoción y legitimación del quehacer gubernamental bajo el control y dirección de los propios organizadores.

... quiero comentarles que el Lic. Enrique Peña Nieto en su Plan Estatal de Desarrollo 2005-2011, marca en especial un rubro que es el darle prioridad al desarrollo de la cultura de estos pueblos indígenas. El gobernador siempre se ha interesado por difundir estas actividades, estas acciones. Precisamente desarrollamos el festival del Quinto Sol con este objetivo.

(Palabras de la representante del CEDIPIEM en la Ceremonia del Encendido del Fuego Nuevo en la Comunidad matlatzinca de San Francisco Oxtotilpan, Estado de México. 19 de marzo de 2011).

De la misma manera, los mecanismos de mediación institucional no se limitan a las actividades de “conservación” y “recuperación” de las expresiones culturales, implican también una “reinvención” en versiones hechas a su gusto.

Tenemos de visitantes al grupo de Danza Azteca de la comunidad de Calixtlahuaca. Este grupo es originario matlatzinca⁵. Quiero que todos lo sepan, porque los invitamos precisamente por eso, para que tuvieran un reencuentro con su cultura. Les comentábamos: van ustedes a ir a participar en un pueblo que es netamente matlatzinca y esperamos que ustedes también establezcan vínculos para que más adelante se puedan

⁵ Cabe aquí una aclaración: Ixtlahuaca es un municipio que forma parte de la región mazahua y el grupo de danza al que se hace referencia forma parte de la población mestiza de esa localidad, por lo no es posible que sea “originario matlatzinca”.

desarrollar otro tipo de actividades en las que también estén ustedes inmiscuidos.

(Palabras de la representante del CEDIPIEM en la Ceremonia del Encendido del Fuego Nuevo en la Comunidad matlatzinca de San Francisco Oxtotilpan, Estado de México. 19 de marzo de 2011).

Al plantearse desde el ámbito institucional la posibilidad de un “reencuentro” de esta naturaleza, supondría una “injerencia cultural”, cuando no una agresión a las tradiciones y costumbres locales. Esta aseveración está basada en los hechos que continuación se describen.

La ingerencia cultural en las formas simbólico-estéticas tradicionales: la ceremonia del Quinto Sol en la comunidad matlatzinca

En todas las comunidades indígenas del Estado de México las fiestas se realizan como una forma de recreación de la identidad, en la cual se observan jerarquías y se actualizan los ritos y el sistema de organización social. Asimismo han sido el punto de condensación de varios elementos culturales que se promocionan desde su interior, pues en ellos encontramos la mayor parte de las artesanías, los trajes, la gastronomía, las danzas y la música, que nos permiten conocer gran parte de su patrimonio cultural.

Al igual que en otras comunidades indígenas del Estado de México, en San Francisco Oxtotilpan existe la fiesta principal⁶ y algunas secundarias, como es el caso de la fiesta de San José que se celebra el 19 de marzo. Ese mismo día se lleva a cabo también la ceremonia del *Fuego Nuevo*, dentro del marco de las actividades del Festival del Quinto Sol.

⁶ La fiesta principal en esta comunidad se realiza el 4 de octubre y está dedicada a San Francisco de Asís.

De acuerdo como lo hemos podido observar a lo largo de los últimos años, el programa se estructura de la siguiente manera.

Cuadro 1. Ceremonia del Fuego Nuevo. Programa de actividades en San Francisco Oxtotilpan.

- | | |
|-------------|--|
| Actividad 1 | Ceremonia de bienvenida a los altos funcionarios y a representantes de otras comunidades indígenas. Es Jefe Supremo es el encargado de dar la bienvenida en lengua materna a las autoridades, al tiempo de colocar en cada uno de ellos el collar ceremonial de flores de cempasúchil y haciendo la señal de la cruz con el sahumerio. |
| Actividad 2 | Uso de la palabra a cada uno de los funcionarios y representantes indígenas. |
| Actividad 3 | Ceremonia del encendido del fuego nuevo por parte del Jefe Supremo matlatzinca. |
| Actividad 4 | Presentación de danzas tradicionales de la comunidad: Concheros y Negritos. Presentación musical de la Banda matlatzinca. |
| Actividad 5 | Clausura del evento por parte del CEDIPIEM.
Muestra gastronómica tradicional. |

Elaboración propia

Posterior a la clausura del evento se realiza la ceremonia religiosa de la festividad de San José, en cual participan los mayordomos y un grupo reducido de feligreses, generalmente los ancianos de la comunidad. Esto se debe a que la atención de la mayoría de la población sigue puesta en la comida ofrecida a los funcionarios, la cual es amenizada con la música de la banda de alientos.

No obstante la regularidad como se ha venido presentando este programa, en los últimos tres años ha habido cambios importantes en lo que se refiere a las actividades tres y cuatro presentadas en el cuadro anterior.

A partir del 2009, a invitación expresa del CEDIPIEM, el grupo mestizo de *Danza Azteca*, mencionado líneas arriba, participa en la ceremonia del encendido del Fuego Nuevo, haciendo sonar los tambores (huehuetl) mezclado con el sonido de los caracoles (Atecocolis), alterando así la forma ceremonial tradicional.

Ese mismo año, en la actividad cuatro desaparece el grupo local de danza *los Concheros*, y en su lugar aparece el grupo de *Danza Azteca*. A pregunta expresa sobre la no participación en el evento, el capitán del grupo de danza matlatzinca, respondió: “no fuimos invitados”.

Un año después (2010), se presenta la misma situación pero con una variante: el grupo de *Danza Azteca* coloca ya su propia ofrenda (ocupando un espacio más amplio) y realiza su propia ceremonia, paralela a la ceremonia del encendido del fuego nuevo matlatzinca (ver anexo 1).

Por su parte, el grupo de danza matlatzinca, aunque “no es invitado” nuevamente, se niega a quedar al margen del evento y participa por su cuenta durante la actuación de la *Danza Azteca*.

Nota de campo:

De manera discreta, uno a uno los danzantes matlatzincas se unen a los danzantes mestizos, ataviados éstos con la vestimenta propia de la Danza Azteca, la cual contrasta con la sencillez de la vestimenta de la danza de los

concheros. Los danzantes matlatzincas tratan, con dificultad, adaptar sus movimientos corporales y coreografías a las de la Danza Azteca.

(Ceremonia del Encendido del Fuego Nuevo en la Comunidad matlatzinca de San Francisco Oxtotilpan, Estado de México. 19 de marzo de 2010).

Cabe señalar la relación de contraste entre la danza de los Concheros y la danza Azteca. En la primera, el movimiento corporal es solemne, con movimientos pausados apoyando las plantas de los pies: el danzante permanece en contacto con el suelo. En su coreografía, los ancianos se colocan en la parte central del círculo; los de menor edad se encuentran en la periferia del círculo. En cuanto a la música, se acompañan con instrumentos de cuerda. Por lo que toca a la danza azteca, el movimiento corporal es de una ejecución jubilosa, con movimientos rápidos y agitados; pasos brincados o volados: el danzante se separa tendencialmente de la tierra. En su coreografía los ancianos se sitúan en la periferia del círculo y los jóvenes en la zona central del círculo. En cuanto a la música, se acompañan de instrumentos de percusión⁷.

Para el 2011, el grupo de *Danza Azteca* interviene directamente en la ceremonia del encendido del fuego nuevo matlatzinca, colocando trozos de madera para avivar el fuego sagrado y danzar alrededor del mismo. De ahí se dirigen a al punto donde está colocada su ofrenda para iniciar el ritual propio de su danza. Llama la atención que de tras de ellos va el Capitán de la danza de concheros matlatzinca que, en esta ocasión, es el único participante de esta agrupación, y lo hace ya, incluso, sin su instrumento de cuerdas.

⁷ Para mayor información sobre las características y diferencias de estas danzas, puede consultarse: González, Anahuac (1996) *Hacia un estudio estructural de los concheros*, en Cultura y comunicación. Edmund Leach, in memoriam, Jesús Jáuregui, María Eugenia Olavarría y Víctor M. Franco Pellotier, Coordinadores. UAM Iztapalapa, México, 1996.

Los ejemplos anteriores dan cuenta de las transformaciones que están sufriendo las formas simbólicas estéticas tradicionales de los pueblos indígenas. En términos de Carvalho (2011), estaríamos hablando de un “canibalismo” institucional-burocrático, el cual tiene la posibilidad de voz y veto para organizar festivales como el aquí descrito; auspiciando la injerencia de grupos ajenos a las comunidades para alterar las formas rituales tradicionales, debilitando así la autonomía comunitaria.

La canibalización es la cara más agresiva de la debilitación de la autonomía comunitaria. Las formas tradicionales ya empiezan a perder su voz, sus espacios y territorios expresivos y los grupos urbanos toman sus lugares de expresión y representación. No es una valoración absoluta, tajante y definitiva, todo eso tiene muchos matices, no estoy generalizando un juicio de valor para todas las áreas de este fenómeno tan vasto. Hay muchos casos en que grupos ajenos a las comunidades tradicionales pueden reproducir sus símbolos, mitos y formas artísticas según otros parámetros, pero sin la motivación de canibalizarlos y si, de expresar sus anhelos, resistencias, retomada de rumbos históricos basadas en formas tradicionales. La ruptura del control comunitario y la dimensión sagrada de las expresiones, son dos dimensiones que organizan las diferencias entre esos dos mundos que son centrales para generar un marco consensual de convivencia intercultural (Carvalho, 2011).

Conclusiones

Como se ha podido constatar a lo largo de este trabajo, las políticas públicas en materia de derechos y cultura indígena están más interesadas en las formas discursivas provenientes de plataformas políticas, que en promover un verdadero desarrollo cultural en favor de los pueblos indígenas.

La injerencia institucional de las instancias encargadas de la “promoción cultural” de las expresiones indígenas adquiere distintas formas, ya sea reconstruyendo símbolos y significados que son expropiados de las fuentes inspiradoras para crear sus propios “imaginarios esencialistas”, o folclorizando y espectacularizando las formas simbólicas y estéticas tradicionales desde la cultura genérica de las poblaciones mestizas de las que forman parte, lo cual pone al descubierto las formas veladas de reproducción de los mecanismos hegemónicos para la apropiación de las expresiones artísticas dentro del marco de “integración” de lo indígena al Estado mexicano.

El mayor peligro que se observa es la ruptura del control comunitario, es decir, que las comunidades ya no tengan la capacidad para ejercer control sobre la producción y difusión de su producción simbólica y estética. En sociedades tradicionales como la matlatzinca, la música y la danza se vinculan necesariamente a un sistema complejo e integral de disposiciones sociales y culturales: fiestas patronales, ciclos agrícolas, ceremonias, mayordomías, actividades productivas, costumbres y tradiciones (Cornelio, 2010). Vemos entonces que en estos festivales promovidos por las instancias gubernamentales, las expresiones artísticas y ceremonias tradicionales son separadas de su matriz original, se les ha asignado un rol fuera de su contexto habitual; no obedecen a las necesidades comunicacionales originales del ambiente comunitario. Las



estructuras asociativas adquieren una característica territorial-vecinal distinta a los paradigmas asociativos con el ámbito festivo-religioso propio de la comunidad.

Finalmente, hay que señalar que las artimañas institucionales para resignificar nuevas prácticas en las formas simbólicas y estéticas tradicionales, han servido para acentuar aún más el paternalismo y dependencia del Estado hacia todo aquello que es indígena y tradicional. La comunidades son muy frágiles en este sentido.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bartolomé, M. (2009), "La reconfiguración estatal de América Latina. Algunas consecuencias políticas del pluralismo cultural", en *Revista Pensamiento Latinoamericano*, 2a época (4), 3-24 Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID) Fundación Carolina.
- Carvalho, J. Conferencia magistral. En: *Foro de Música Tradicional. Cantos y danzas tradicionales* (VII, 2011, México, D. F.)
- Cornelio, J. (2010), *El universo musical matlatzinca*, México, UAEM-Porrúa.
- Escalona, J. (2004), "Reconstrucción de la etnicidad y transformaciones sociales, en: A. Roth Seneff (ed.), *Recursos contenciosos: ruralidad y reformas en México*, Zamora: El Colegio de Michoacán.
- González, A. (1996) *Hacia un estudio estructural de los concheros*, en *Cultura y comunicación. Edmund Leach, in memoriam*, Jesús Jáuregui, María Eugenia Olavarría y Víctor M. Franco Pelletier, Coordinadores. UAM Iztapalapa, México, 1996.
- Nahmad, A. (2007), "Las representaciones indígenas y la pugna por las imágenes. México y Bolivia a través del cine y el video", en *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, (45) 105-130. Universidad Nacional Autónoma de México.



Olmos, H. (2004). *Cultura: el sentido del desarrollo*, México, CONACULTA-Instituto Mexiquense de Cultura.

Pallares, F. (1988). "Las políticas públicas: El sistema político en acción", en *Revista de Estudios políticos (Nueva Época)*, (62), 141-162, octubre-diciembre. España.

Sepúlveda Montero, R. *La cuestión indígena: cuerpo y representación* [en línea], 2010 [consultado el 17 de noviembre 2011]. Disponible en World Wide Web <http://lineasdevuelo.blogspot.com/2010/09/la-cuestion-indigena-cuerpo-y.html>

Zolla, C., & Zolla, E. (2010). *Los pueblos indígenas de México. 100 preguntas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Anexo 1



Grupo de danza matlatzinca. Ceremonia del fuego Nuevo. San Francisco Oxtotilpan, 19 de marzo de 2008.



Ceremonia del fuego Nuevo. San Francisco Oxtotilpan, 19 de marzo de 2008.



Ceremonia del fuego Nuevo. San Francisco Oxtotilpan, 19 de marzo de 2009.



Grupo mestizo Danza Azteca. Ceremonia del fuego Nuevo. San Francisco Oxtotilpan, 19 de marzo de 2009.



Ceremonia del fuego Nuevo. Jefe supremo matlatzinca y grupo de danza Azteca. San Francisco Oxtotilpan, 19 de marzo de 2010.



Capitán de concheros del grupo de danza matlatzinca entre el grupo de danza Azteca. Ceremonia del fuego Nuevo. San Francisco Oxtotilpan, 19 de marzo de 2010.



Niños indígenas matlatzincas imitan al grupo de danza Azteca. Ceremonia del fuego Nuevo. San Francisco Oxtotilpan, 19 de marzo de 2010.



Niños indígenas matlatzincas imitan al grupo de danza Azteca. Ceremonia del fuego Nuevo. San Francisco Oxtotilpan, 19 de marzo de 2010.



Danzante Azteca. Ceremonia del fuego Nuevo. San Francisco Oxtotilpan, 19 de marzo de 2010.



Danzante matlatzinca. Ceremonia del fuego Nuevo. San Francisco Oxtotilpan, 19 de marzo de 2010.