



Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Filosofía
Maestría en Estudios Históricos

**Cambios y permanencias en la Danza de Pastoras: una expresión de la
memoria histórica otomí en San Ildefonso Tultepec, Amealco**

(1980-2022)

Que como parte de los requisitos para obtener el grado de

Maestra en Estudios Históricos

Presenta

Karla Daniela Galván Rodríguez

Dirigida por:

Mtra. María Cristina Quintanar Miranda

Mtra. María Cristina Quintanar Miranda

Presidenta

Dr. Jesús Iván Mora Muro

Secretario

Dr. José Óscar Ávila Juárez

Vocal

Dra. Maricruz Romero Ugalde

Suplente

Mtro. Ricardo Salvador López Ugalde

Suplente

Centro Universitario, Querétaro, Qro.

Noviembre 2023

México

La presente obra está bajo la licencia:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>



CC BY-NC-ND 4.0 DEED

Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional

Usted es libre de:

Compartir — copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato

La licenciante no puede revocar estas libertades en tanto usted siga los términos de la licencia

Bajo los siguientes términos:



Atribución — Usted debe dar [crédito de manera adecuada](#), brindar un enlace a la licencia, e [indicar si se han realizado cambios](#). Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.



NoComercial — Usted no puede hacer uso del material con [propósitos comerciales](#).



SinDerivadas — Si [remezcla, transforma o crea a partir](#) del material, no podrá distribuir el material modificado.

No hay restricciones adicionales — No puede aplicar términos legales ni [medidas tecnológicas](#) que restrinjan legalmente a otras a hacer cualquier uso permitido por la licencia.

Avisos:

No tiene que cumplir con la licencia para elementos del material en el dominio público o cuando su uso esté permitido por una [excepción o limitación](#) aplicable.

No se dan garantías. La licencia podría no darle todos los permisos que necesita para el uso que tenga previsto. Por ejemplo, otros derechos como [publicidad, privacidad, o derechos morales](#) pueden limitar la forma en que utilice el material.

Para Erick, por su puesto
por creer en mí cuando yo no podía

Agradecimientos

Agradezco al Consejo Nacional de Humanidades, Ciencias y Tecnologías (CONAHCyT) por el apoyo brindado para la realización de esta tesis. A la Universidad Autónoma de Querétaro y la Facultad de Filosofía que me brindó cobijo como estudiante para cursar la Maestría en Estudios Históricos.

Agradezco profundamente a la maestra María Cristina Quintanar Miranda, por todo su amable apoyo y guía. Por enseñarme cómo realizar investigación ética y rigurosa. A través de su excelente calidad humana me ha enseñado a ser una mejor persona.

Doy las gracias a mis sinodales: Dr. Jesús Iván Mora Muro, Dr. José Óscar Ávila Juárez, Dra. Maricruz Romero Ugalde y Mtro. Ricardo Salvador López Ugalde, por sus valiosos consejos y recomendaciones que indudablemente enriquecieron este texto. Me ha encantado aprender de ustedes.

A mis compañeras y compañeros de la maestría, porque sin su amistad y su escucha me habría sentido muy sola. Los llevo en mi corazón.

Agradezco profundamente a mi colaboradoras y colaboradores: maestra Hilaria Miguel de Jesús, Estabio Pablo, Sandra y Juana Pablo, Mario Monroy, Silvia Pascual, José de Jesús Miguel, Dolores Zúñiga y María Fernanda García Mirada. porque nada de esto habría sido posible sin su ayuda. Nunca olvidaré lo que me han enseñado y seguiré trabajando para ser una profesionista digna de su confianza.

A mis padres, Alicia Rodríguez y Leonardo Galván y hermano Leo Galván, porque sin su red de apoyo y aliento no sabría cómo perseguir mis sueños. Los amo profundamente.

Finalmente, a mi compañero de vida, quien celebra mis logros y me consuela en los fracasos: Erick Hernández. Gracias por permitirme crecer a tu lado. Te amo de aquí a todas las tesis del universo... y de regreso.

Tabla de contenido

Introducción	10
1. Antecedentes	15
1.1. Estado de la Cuestión.....	15
<i>Danza</i>	15
<i>Cultura originaria otomí en San Ildefonso Tultepec, Amealco, Querétaro</i>	18
1.2. Apartado teórico.....	23
<i>Enfoque historiográfico: la historia cultural</i>	23
<i>Referencias teóricas y conceptuales</i>	25
1.3. Metodología y fuentes.....	37
<i>Materiales escritos como fuentes indirectas</i>	37
<i>Metodología: historia oral para el estudio de la danza tradicional</i>	40
Figura del capítulo uno	46
2. San Ildefonso Tultepec, una comunidad otomí de Querétaro	47
2.1. Ubicación y aspectos geográficos de San Ildefonso Tultepec	47
2.2. Fundación de San Ildefonso Tultepec.....	50
2.3. Contexto económico en la actualidad	54
2.4. Cultura otomí en San Ildefonso Tultepec.....	58
<i>Fiestas y celebraciones</i>	59
<i>La danza en San Ildefonso Tultepec</i>	63
Figuras del capítulo dos.....	76
3. Construcción histórica de la Danza de Pastoras de San Ildefonso Tultepec a través de la memoria	82
3.1. Aproximación al origen de la Danza de Pastoras	82
<i>Variaciones de la Danza de Pastoras</i>	83

<i>Elementos de larga duración de la Danza de Pastoras en crónicas virreinales</i>	86
<i>Ausencias ocasionales o parciales más relevantes de las danzas tradicionales en México</i>	90
3.2. La Danza de Pastoras en las dos últimas décadas del siglo XX: crisis, migración, tradición y transformación	94
<i>El impacto de las políticas neoliberales en México</i>	94
<i>La migración en San Ildefonso Tultepec</i>	97
<i>La mujer ñoño migrante de San Ildefonso Tultepec</i>	101
3.3. La Danza de Pastoras en el siglo XXI: actualidad, permanencias y transformaciones	107
<i>Las maestras de danza: mujeres mayores y su papel como transmisoras culturales</i>	107
<i>La Danza de Pastoras y maternidades: el ritmo de vida de la mujer otomí</i>	113
<i>Danza de Pastoras, más allá de la folclorización</i>	118
Figuras del capítulo tres	127
4. Danza de Pastoras de San Ildefonso Tultepec: primer acercamiento al esquema dancístico	132
4.1. <i>Ya nthe ´mu_i</i> , indumentaria: cambios y permanencias	132
<i>Diseño del traje tradicional</i>	132
<i>Significados</i>	135
<i>Procedencia</i>	139
<i>El significado de la Danza de Pastoras y su relación con otras ceremonias o compromisos sociales y religiosos</i>	141
4.2. Música: cambios y persistencias	143
<i>Género musical</i>	143

<i>Número de integrantes</i>	147
<i>Origen y transformaciones de los instrumentos: aprendizaje de oído</i>	149
<i>Costos y retribuciones económicas: ejecución dancística</i>	151
<i>Otros elementos sonoros: alabanzas y rezos</i>	153
4.3. Coreografía de la Danza de Pastoras: cambios y persistencias	155
4.4. El espectador y la danza: ¿Qué papel tiene la Danza de Pastoras en la comunidad de San Ildefonso Tultepec?	158
Figuras del capítulo cuatro.....	162
Conclusiones	173
Referencias citadas	179
Anexos	195

Índice de figuras

Figura 1. Extracto de la primera nota periodística encontrada hasta la fecha en la que se puede observar varios grupos de Danza de Pastoras de San Ildefonso Tultepec, Amealco, Querétaro.	46
Figura 2. Ubicación de San Ildefonso Tultepec, Amealco y Santiago de Querétaro.	76
Figura 3. Antigua iglesia de San Ildefonso Tultepec.	77
Figura 4. Banco de materiales para la alfarería.	78
Figura 5. Pastoras acompañando la procesión de la Virgen de Guadalupe en el atrio del templo principal de San Ildefonso Tultepec, Centro.	79
Figura 6. Grupo Danza de Pastoras de la Virgen de Guadalupe danzando en el atrio de la iglesia principal, San Ildefonso Tultepec	80
Figura 7. Atrio de la iglesia principal, barrio Centro de San Ildefonso Tultepec, Amealco	81

Figura 8. Ejercicio comparativo entre los trajes tradicionales de San Ildefonso Tultepec y Santiago Mexquititlán	127
Figura 9. Pastoras de Aculco portando su traje de gala, sombrero y bastón de mando	128
Figura 10. Pastoras de Temascalcingo portando su indumentaria de gala tradicional: bastón de mando y sombrero adornado	129
Figura 11. Pastoras de Oaxaca danzando durante las festividades del 25 de diciembre en la Cuenca de Oaxaca	130
Figura 12. Pastoras Huañas en las festividades para celebrar el comienzo de la temporada de lluvias en Perú	131
Figura 13. Traje tradicional de la mujer otomí de San Ildefonso Tultepec, Amealco. Indumentaria y parafernalia para La Pastora.	162
Figura 14. Niña pastora portando la indumentaria de la danza.....	163
Figura 15. Sombrero de palma adornado para la Danza de Pastoras.	164
Figura 16. Pastoras portando el bastón de mando ataviado con cascabeles.	165
Figura 17. Fragmentos de la compilación de alabanzas, hecha a mano por parte de la familia Pablo Miguel.	166
Figura 18. Partitura de movimiento uno. La base del movimiento en la coreografía de la Danza de Pastoras es el círculo.....	167
Figura 19. Pieza o flor de la Danza de Pastoras de dos filas.....	168
Figura 20. Pieza o flor de la Danza de Pastoras de tres filas.....	169
Figura 21. Pieza o flor de la Danza de Pastoras de cuatro filas.....	170
Figura 22. Figura de cierre presente en todas piezas de la Danza de Pastoras..	171
Figura 23. Instrumentos que en la actualidad se utilizan para la Danza de Pastoras de San Ildefonso Tultepec: violín de cuatro cuerdas y tambor de marcha.	172

Resumen

La Danza de Pastoras de San Ildefonso Tultepec, Amealco, Querétaro, es una de las expresiones del patrimonio cultural otomí intangible de la comunidad. Se trata de una danza tradicional en la que participan exclusivamente mujeres. La Danza de Pastoras es un elemento cultural de larga duración propio de San Ildefonso Tultepec. Se constituye como una ofrenda de energía, alegría y agradecimiento. La ejecución de la danza ha experimentado cambios y transformaciones que se reflejan en la estructuración y expresión de la memoria histórica otomí de la comunidad. A partir de 1980, la comunidad otomí de San Ildefonso ha vivido cambios en materia económica y social, lo que ha permeado en la ejecución de la Danza de Pastoras y la construcción de la memoria histórica hasta la actualidad. El objetivo de este trabajo de investigación es comprender los cambios y permanencias que ha experimentado la Danza de Pastoras de San Ildefonso Tultepec, Amealco, en relación con su contexto socio-cultural, y que se han reflejado en la memoria histórica de los habitantes del poblado. Para ello se utilizó la metodología de historia oral, recurriendo principalmente a la herramienta de la entrevista, además de la observación directa, observación participante, pláticas informales y registro fotográfico. A raíz de este trabajo se concluyó que la Danza de Pastoras es una tradición integrada por elementos de larga duración —como la música y los motivos religiosos—, que surgieron del sincretismo cultural. La danza se inserta en el ciclo de tradición como una expresión cambiante que se vincula al contexto religioso, económico, político y social del poblado. Las coyunturas que se han observado en dichas áreas —cambio en políticas nacionales, aumento de la migración, reconfiguración familiar, presencia de otras religiones diferentes al catolicismo, entre otros— han permeado en la danza; en sus cambios y continuidades. Lo anterior se mantiene en la memoria de los pobladores de San Ildefonso Tultepec, quienes mantienen, reproducen y legan la tradición.

Palabras clave: Danza de Pastoras, danza tradicional, memoria histórica, oralidad, cultura otomí, historia regional

Abstract

The Danza de Pastoras from San Ildefonso Tultepec, Amealco, Querétaro, is one of the expressions of the intangible Otomi cultural heritage of the community. It is a traditional dance in which exclusively women participate. The Danza de Pastoras is a long-lasting cultural element typical of San Ildefonso Tultepec. It is constituted as an offering of energy, joy and gratitude. The execution of the dance has undergone changes and transformations that are reflected in the structuring and expression of the Otomi historical memory of the community. Since 1980, the Otomi community of San Ildefonso has experienced changes in economic and social matters, which have permeated the performance of the Danza de Pastoras and the construction of historical memory up to the present. The objective of this research work is to understand the changes and continuities that the Danza de Pastoras from San Ildefonso Tultepec, Amealco, has experienced in relation to its socio-cultural context, and that have been reflected in the historical memory of the inhabitants of the town. For this, the oral history methodology was used, resorting mainly to the interview tool, in addition to direct observation, participant observation, informal talks and photographic records. As a result of this work, it was concluded that the Danza de Pastoras is a tradition integrated by long-lasting elements —such as music and religious motifs—, which arose from cultural syncretism. The dance is inserted in the cycle of tradition as a changing expression that is linked to the religious, economic, political and social context of the town. The situations that have been observed in these areas —changes in national policies, increased migration, family reconfiguration, presence of other religions besides Catholicism, among others— have permeated dance; in its changes and continuities. The foregoing remains in the memory of the inhabitants of San Ildefonso Tultepec, whom maintain, reproduce and bequeath the tradition.

Keywords: Danza de Pastoras, traditional dance, historical memory, orality, Otomi culture, history

Introducción

La danza es un sistema de movimientos ejecutados de manera rítmica por el ser humano. Están ordenados dentro de una secuencia coherente, sus objetivos principales son la expresión y la comunicación a través del significado que se les da a las formas del cuerpo humano.¹ Las actividades dancísticas han auxiliado a la humanidad para relacionarse entre sí; para hacer partícipes de los eventos importantes a todos los miembros de una comunidad; y para manifestar e informar sentimientos, historias y conocimientos relevantes.² De esta manera, la danza se ha vuelto parte de múltiples contextos: político, económico y religioso, entre otros. Lo que comenzó como un simple intento de comunicación interhumana, se complejizó hasta adquirir características específicas y signos fijos. Lo anterior dio paso a las danzas rituales o tradicionales, uno de los temas centrales para esta investigación. En las culturas originarias, las danzas poseen un valor diferente al que le dan las culturas occidentales actuales, ya que se han mantenido y transmitido gracias a la tradición oral. De tal manera que la danza y la memoria colectiva de los pueblos originarios están entrañablemente unidas.

Esta investigación se centra en San Ildefonso Tultepec, una delegación ubicada en el municipio de Amealco, al sur del estado de Querétaro. En esta localidad, la mayor parte de los habitantes se consideran a sí mismos portadores de la cultura otomí. Entre los múltiples elementos —tangibles e intangibles— que nutren la identidad del poblado, se encuentran las danzas tradicionales. La Danza de Pastoras es una danza en la que participan exclusivamente mujeres y que ocupa un lugar de alta estima en San Ildefonso. Durante las últimas cuatro décadas, esta danza ha experimentado transformaciones evidentes, las cuales son el principal objeto de estudio de esta investigación.

¹ Sussane Langer, *Los problemas del arte* (Buenos Aires: Infinito, 1966) 20.

² Amparo Sevilla, *Danza, cultura y clases sociales* (México: INBA. Serie Investigación y Documentación de las Artes. 1990), 68

La temporalidad que esta tesis abarca es de 1980 al 2022. Se eligieron como criterios del inicio del periodo los cambios en la dirección de las políticas nacionales con la entrada del neoliberalismo a México, el aumento en la migración rural y la construcción de infraestructura vial. Por otro lado, el cierre corresponde a la época actual —años 2021-2022— en la cual se desarrolló este estudio. Este último corte temporal responde a los cambios en materia económica, religiosa y social en el poblado de San Ildefonso, además de la crisis sanitaria por COVID-19, que se reflejaron en modificaciones en la ejecución y transmisión de la Danza de Pastoras.

La danza es comúnmente desplazada de los estudios historiográficos por ser un elemento intangible, que únicamente se materializa en el momento de su ejecución³. Además, se cuenta con poca información documental al respecto, debido al carácter de su transmisión física y oral. La Danza de Pastoras se reconoce como un aspecto de suma relevancia para la identidad⁴ cultural otomí, tanto desde la mirada académica como desde el punto de vista social. Sin embargo, no hay suficientes estudios que expliquen su dimensión histórica, no se ha profundizado en los cambios y continuidades que se observan en la danza desde el enfoque temporal.

Por lo anteriormente expuesto, planteamos que una de las formas de acceder al trasfondo histórico de la Danza de Pastoras es a través de los testimonios vivos que pueden ofrecer las y los participantes directos e indirectos —familia y amigos de las danzantes—. Ya que en su memoria se encuentra la información necesaria para establecer cuál es el sistema dancístico que compone la Danza de Pastoras y qué transformaciones o permanencias ha experimentado.

Teniendo en cuenta la compleja relación entre memoria histórica, cultura y danza, fue del interés de esta investigación averiguar cómo se entrelazan en el

³ Amparo Sevilla, *Danza, cultura y clases sociales*, 98

⁴ Aurelio Núñez, “Ár hnei ya ‘ma’yo. La danza de las pastoras: Ritual otomiano de petición de lluvia” (El Pueblo Mazahua), (2019), 56-61

caso de San Ildefonso Tultepec. Por ello, nuestra primera pregunta de investigación fue: ¿de qué manera la memoria histórica y la cultura otomí se expresan en la Danza de las Pastoras de San Ildefonso Tultepec? En segundo lugar, y partiendo de entender la danza como un fenómeno cultural dinámico, cambiante y por lo tanto histórico, también fue importante responder la siguiente interrogante: ¿qué cambios y qué permanencias ha experimentado la Danza de las Pastoras en las últimas cuatro décadas, de 1980 a 2022?

La hipótesis que buscamos demostrar es que la Danza de las Pastoras es un elemento cultural otomí de larga duración propio de San Ildefonso Tultepec, Amealco. La ejecución de la danza ha experimentado transformaciones y permanencias que se reflejan en la estructuración y expresión de la memoria histórica de la comunidad. A partir de 1980, los contextos nacional y regional llevan a la comunidad otomí de San Ildefonso Tultepec a vivir cambios particulares en materia de economía y sociedad, y estos se reflejaron en la ejecución de la Danza de Pastoras y en la construcción de su memoria histórica.

Como objetivos principales planteamos, primero comprender a la comunidad otomí de San Ildefonso Tultepec en su contexto cultural, social, político, económico y religioso, para desde ahí analizar la Danza de las Pastoras. De este modo abordar la danza tanto en las complejas relaciones con el entorno cultural, como en su dimensión histórica —con sus cambios y permanencias— resguardada en la memoria histórica de la comunidad.

Consideramos que este trabajo de investigación es pertinente ya que no existe una amplia diversidad de trabajos históricos que tomen las danzas tradicionales como principal objeto de estudio. Ha sido a partir de disciplinas como la antropología, etnología, sociología, e incluso la psicología que se han realizado diversos estudios sobre este tipo de danzas. Dichas líneas de investigación se han centrado principalmente en las redes sociales, las influencias religiosas y los

signos que los aparatos dancísticos han construido. Sin embargo, se ha descuidado con frecuencia la temporalidad en una danza tradicional.

Dentro de la documentación archivística y bibliográfica que hemos revisado para la elaboración de esta tesis, se observó que los trabajos históricos centrados en la comunidad otomí de San Ildefonso han abordado poco las danzas rituales. No se ha profundizado en la composición misma de las danzas, sus transformaciones y el ciclo de la tradición en el que se desarrollan. Se encontró escasa información de carácter historiográfico sobre la Danza de las Pastoras. En algunos trabajos históricos se le ofrece una breve mención, relacionándola con procesos económicos, políticos y sociales; incluso, se le ha abordado desde la teoría estructuralista, buscando el significado que tiene para los pobladores de San Ildefonso en la actualidad. A partir de lo anterior exponemos que este trabajo sería de suma relevancia para analizar la profundidad histórica de la Danza de Pastoras, temporalidad en la cual se colocan los cambios y continuidades que la danza ha experimentado.

La siguiente tesis se divide en cuatro capítulos. El primer capítulo corresponde a los antecedentes teórico-metodológicos. En el segundo capítulo se expone el panorama general del espacio geográfico en el que se desarrolla la investigación: ofrecemos un apartado de antecedentes históricos de San Ildefonso Tultepec; enunciamos cómo se establece su sistema ritual-religioso; y explicamos cuáles son las características de la cultura otomí presentes en el poblado. Durante el tercer capítulo identificamos el desarrollo histórico de la Danza de Pastoras a través de una aproximación al origen de la danza; exponemos las coyunturas más relevantes durante la década de 1980 que estimularon transformaciones en La Pastora; y analizamos las modificaciones y permanencias más actuales que la danza ha experimentado en los últimos años —2020-2022, periodo en el que se llevó a cabo el trabajo de campo—. En el cuarto capítulo planteamos una aproximación al sistema dancístico de la Danza de Pastoras de San Ildefonso

Tultepec, en el cual se explican aspectos de indumentaria, parafernalia, coreografía, acompañamientos musicales y vocales.

Finalmente, con este trabajo de tesis buscamos contribuir al diálogo en la investigación sobre danzas, tradiciones e historia oral, que sirva como punto de partida a futuras investigaciones históricas culturales, desde la interdisciplina con perspectiva intercultural.

1. Antecedentes

Este primer apartado corresponde a los puntos de partida de la investigación. Comenzaremos con el estado de la cuestión para revisar aquellas obras que son referencias para los temas abordados; en segundo lugar, desarrollamos los aspectos teóricos que fundamentan la investigación, incluyendo las categorías principales y conceptos secundarios; al final del apartado se revisará la metodología y el tratamiento de fuentes.

1.1. Estado de la Cuestión

Para este apartado enunciaremos las obras más notables en el estudio de las dos principales variables sobre las que se basa este trabajo de tesis la danza y la cultura otomí en San Ildefonso Tultepec Amealco, Querétaro, así como los autores fundamentales que han abordado dichos temas—. De esta manera se evidencian los espacios de oportunidad en los que la presente investigación piensa posicionarse y contribuir.

Danza

Comenzaremos con la categoría de danza dando la palabra a ocho de los investigadores más destacados que han escrito sobre el tema.

En primer lugar, Arturo Warman entiende la danza como un medio de abstracción de su contexto e instrumento de conocimiento: “Si nuestro propósito es estudiar al hombre y su cultura, no veo motivo de condescendencia en que esto se haga a través de danzas”.⁵

⁵ Arturo Warman, *La Danza de Moros y Cristinao, un estudio de aculturación* (México: Escuela Nacional de Antropología e Historia. 1968) 84.

Por su parte el antropólogo Carlo Bonfiglioli explica que la danza tradicional o ritual puede entenderse, también, como un expiación del cuerpo, traducida en energía liberada a través de las figuras coreográficas que se ejecutan.⁶ La danza es, entonces, un metalenguaje que simboliza los ciclos de vida a través del movimiento. De igual manera, las danzas van más allá de la escenificación expresiva, sino que es para los y las danzantes una forma de existir en el mundo⁷.

Por otro lado, Jesús Jauregui, en “Una comparación estructural del volador”, expone que las danzas tradicionales o rituales suelen ser el punto central de un conjunto ceremonial.⁸ Este tipo de danzas pueden entenderse como mitos sin guion; sin palabras, pero que se encuentran constituidas por dimensiones simbólicas que las separan de un hecho cotidiano.

Por su parte María Sten, en su libro *Danza tú que reinas*, realiza un rastreo sobre los elementos que, desde su hipótesis, han ligado a las danzas tradicionales con su entorno; su relación con la política, la economía y los estratos sociales.⁹ Sten apuntala a la posibilidad que las danzas ofrecen una oportunidad para conocer las dinámicas y relaciones que se llevaban a cabo en la comunidad. En palabras de la autora “[...] la danza lleva implícito un proceso de comunicación y entraña una elaboración intelectual previa, se encuentra dentro del marco de la cultura humana y la sociedad [...], mirar la danza como un reflejo de la estructura social y cultural”.¹⁰

La investigadora Amparo Sevilla ha estudiado las danzas tradicionales de México, diferenciándolas de los espectáculos folklóricos y puntualizando las

⁶ Carlo Bonfiglioli, “Danzas circulares, figuras espiroideas y predominancia del patrón levógiro entre los rarámuri” (Anales de Antropología) (2010) 197-198

⁷ Carlo Bonfiglioli, “Danza y andanzas a la luz del estructuralismo”. En *Levi Strauss un siglo de reflexión*, de María Eugenia Olavarría, Saúl Millán y Carlo Bonfiglioli (México: Juan Pablos Editor. 2010)

⁸ Jesús Jauregui, “Una comparación estructural del ritual del Volador” (Escritos Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje) (2010) 141-219

⁹ María Sten, *Danza tú que reinas* (México: Joaquín Mortiz. 1990) 10-23.

¹⁰ Sten, *Danza tú que reinas*, 25.

características específicas que se observan en las primeras —danzas y bailes populares, como también los llama— y las piezas de folclor que se han integrado a una identidad nacionalista, alejadas de su contexto cultural.¹¹ Expone, además, los puntos clave que debe de contener una correcta investigación sobre la danza ritual, en un marco de expresiones —o estructura— dancística: elementos coreográficos, espacios, estilo, carácter, indumentaria, música, organización, redes sociales; y, por su puesto el contexto histórico, político y económico de que las danzas son parte y que al mismo tiempo las nutre. Este último aspecto es de gran importancia para las bases de la presente investigación.

Partiendo de este punto, es pertinente mencionar los trabajos académicos que han mencionado la Danza de las Pastoras de San Ildefonso Tultepec, Amealco.

Lydia Van de Fliert, nombra la Danza de las Pastoras en San Ildefonso Tultepec, en el resultado final de su trabajo de campo titulado *El Otomí en busca de la vida*, y es, probablemente, una de las autoras que más se acercó a detallar los elementos visuales, musicales, coreográficos y simbólicos de la danza en los últimos años del siglo pasado.¹² A pesar de ello, se debe de tener en cuenta que no ha abordado el elemento de las transmutaciones y preservaciones que ha vivido la danza.

Desde su perspectiva Roberto Aurelio Núñez, en su artículo “Ár hnei ya ‘ma ‘yo. Danza de pastoras: ritual otomiano de petición de lluvias” apunta, principalmente a la popularidad que dicha danza sostiene entre los pueblos otomíes y mazahuas.¹³ Núñez señala que posee elementos específicos, cuyo simbolismo puede posicionarla con una temporalidad milenaria: el sombrero como una representación de la milpa, las flores del campo, y el bastón como una reminiscencia de la siembra. El autor realiza una importante contribución a la

¹¹ Sevilla, *Danza, cultura y clases sociales*, 8-11.

¹² Lydia Van de Fliert, *El otomí en busca de la vida (Ar ñaño hongar nzaki)* (México: Universidad Autónoma de Querétaro. 1988) 149.

¹³ Núñez López, “Ár hnei ya ‘ma ‘yo. Danza de Pastoras”, 56-61.

búsqueda de origen de la Danza de Pastoras, a pesar de ello no ahonda en las transmutaciones que ha vivido en las últimas décadas.

Finalmente, el antropólogo Julio César Borja Cruz en sus artículos “Otra forma de caminar. La danza otomí de Pastoras de San Ildefonso Tultepec”¹⁴ y “Danzar para ofrendar trabajo. La danza otomí de Pastoras de Amealco”¹⁵, habla sobre la indumentaria, parafernalia y la concepción que se tiene sobre la danza como ofrenda. Basándose en la teoría estructuralista de Levi-Strauss, Borja hace rescate de otros elementos como la alegría, el acompañamiento y la convivencia comunitaria. El doctor Borja no se concentra en las características históricas del ciclo de la tradición en el que participa la Danza de las Pastoras, sin embargo, su trabajo se posiciona como el referente inmediato de este trabajo de tesis y permite a nuevos investigadores abordar el tema con respaldo académico previamente avalado.

Después de haber revisado el apartado sobre danza, se procederá a comentar los autores más relevantes en relación con la cultura otomí en Amealco, Querétaro, en años recientes.

Cultura originaria otomí en San Ildefonso Tultepec, Amealco, Querétaro

Antes de comenzar este apartado, nos resulta necesario establecer una aclaración sobre los términos indio, indígena y portador de cultura originaria, ya que tienen un impacto profundo en el discurso al que esta investigación pretende sumarse. Como expresa Guillermo Bonfil Batalla, la categoría indio se derivó de una relación

¹⁴ Julio César Borja Cruz, “Otra forma de caminar. La danza otomí de Pastoras de San Ildefonso Tultepec” (El Colegio de Michoacán) (2020) 105-119.

¹⁵ Julio César Borja, “Danzar para ofrendar trabajo”. En *Bailar fuera del teatro* (México: Edición independiente. 2023) 19-34.

de dominación entre los europeos y los pueblos originarios de América.¹⁶ Al mismo tiempo, se convirtió en una palabra cargada de estereotipos negativos. Por otro lado, el término indígena en México y otras latitudes de América Latina, se ha utilizado como una equivalencia de indio.¹⁷ Aún se mantienen activos los debates sobre los alcances o limitaciones de la palabra indígena, sin embargo, para la presente investigación es importante aclarar que decidimos utilizar el término “portadora o portador de cultura originaria”, en un intento de redireccionar el discurso hacia una distinción afirmativa de su herencia cultural. Por supuesto, se respetará el término indio como categoría jurídica novohispana cuando sea necesario establecer un contexto temporal.

Durante este apartado haremos una revisión de las obras que han hablado de la cultura otomí en la región, procederemos en esta exposición de lo más general a lo particular.

A pesar de que durante las últimas décadas Querétaro ha estado en la mira de diversas y complejas investigaciones en materia de poblaciones originarias, aún existen áreas en las que el trabajo puede ahondarse, ya que las investigaciones deben abonar al conocimiento acumulativo. Por ejemplo, las danzas tradicionales, especialmente la Danza de Pastoras es un objeto de estudio con un amplio panorama de oportunidades para abordar desde la academia y la historia.

Joel Maximiliano Martínez plantea que los otomíes son una de las culturas más desconocidas actualmente, pese a su participación en diferentes procesos históricos de gran relevancia.¹⁸ A lo largo de su investigación pone en evidencia el vínculo irrompible entre las manifestaciones sociales y religiosas de los ñoño y el entorno natural que los rodea. Menciona especialmente su distinción en la poesía,

¹⁶ Guillermo Bonfil Batalla, “El concepto de indio en América: una categoría de la situación colonial”, (Boletín Bibliográfico de Antropología Americana (1973-1979), vol. 39, no. 48, 1977) 17–32 <http://www.jstor.org/stable/40975940>

¹⁷ María Cristina Quintanar Miranda, Culturas de Querétaro a través del tiempo, (Santiago de Querétaro: Universidad Autónoma de Querétaro, 2022), 20-21

¹⁸ Joel Maximiliano Martínez, “Comunidades otomíes del Estado de México ante los desafíos de la globalización”, Tesis Universidad Autónoma de Chapingo, México, 2021, 79.

que, aunque no abunda, es una muestra de la inmensa capacidad de expresión y de las vastas manifestaciones de su cultura inmaterial a la que no se les ha prestado especial atención.

Alessandro Questa y Beatriz Utrilla, exponen en su trabajo *Otomíes del norte del Estado de México y sur de Querétaro*, de la colección Pueblos indígenas del México contemporáneo, un oportuno análisis del área cultural que comparten el Estado de México y Querétaro. Exponen categorías de parentesco, la relación que las poblaciones originarias de esta zona, especialmente los otomíes mantienen con el entorno natural, las características más relevantes de la economía rural, algunas de las fiestas y celebraciones más sobresalientes y por supuesto el impacto que el fenómeno migratorio ha tenido en estas poblaciones.¹⁹ Los autores mencionan las danzas tradicionales en su estudio, y a pesar de que no profundizan en particularidades, las reconocen como elementos vitales para que las festividades se vean consumadas.

En el caso de la cultura otomí se encuentra enriquecida por gran cantidad de variantes en idioma, vestimenta e incluso tradiciones.²⁰ La falda de la mujer otomí no es igual en el Estado de México que en Querétaro, e incluso dentro del mismo estado se pueden localizar diferencias entre los municipios vecinos. “[...] encontramos que la diversidad de los entornos donde habitan los otomíes y su amplia extensión, con distintos climas, altitudes y tipos de vegetación, permiten una heterogeneidad en su cultura.”²¹ De esta manera se cree necesario exponer

¹⁹ Alessandro Questa y Beatriz Utrilla Sarmiento, “Otomíes del norte del Estado de México y sur de Querétaro. Pueblos Indígenas del México Contemporáneo” (Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas) (2006) 8, 16, 35.

²⁰ Para este trabajo de investigación consideramos los términos *ñōñho* y otomí como sinónimo para hacer referencia a la cultura y a los portadores. Nos basamos en la denominación por la que los propios habitantes de San Ildefonso tienen preferencia. Se propone consultar el trabajo del Dr. David Wright (2011), titulado “El pueblo otomí: el pasado acumulado en el presente”, En libro: *Caras y máscaras del México étnico, la participación indígena en las formaciones del Estado mexicano. vol. II. Soberanías y esferas ritualizadas de intercambio (271-286)*, editorial: El Colegio de Michoacán, referente a las diferencias étnicas y lingüísticas de la cultura. Por otra parte, se utilizarán los términos *hñōñhu* y otomí como equivalentes para referirnos a la lengua originaria.

²¹ David Figueroa, “Otomíes de Querétaro” (Proyecto Perfiles. Querétaro) (2001) 5.

que la comunidad otomí en la que esta investigación basa sus intenciones es San Ildefonso Tultepec, Amealco, Querétaro.

Ana María Crespo y Beatriz Cervantes, en su obra “Raíz colonial de la tradición otomiana en la región Guanajuato-Querétaro” exponen que los estados a los que el estudio hace referencia han sido históricamente estados de frontera, y por lo tanto de transformación y transición.²² Plantean que la conquista y también la colonización de dicho territorio realizado en parte por portadores de la cultura otomí, brindó “fisonomía al carácter regional” y que se ha mantenido en diferentes manifestaciones de su cultura como la cohesión a través de las festividades religiosas católicas.²³

En *Los pueblos indígenas del estado de Querétaro. Compendio monográfico*, el maestro Ricardo López Ugalde, con el capítulo “Región Sur. San Ildefonso Tultepec”, realiza una invaluable descripción del poblado. El autor abarca temas diversos que forman parte de la identidad de la microrregión, por ejemplo, un breve recuento de los mitos fundacionales y de los acontecimientos de mayor relevancia para la comunidad. Expone aspectos sociales y políticos que se entretajan con coyunturas regionales, nacionales e internacionales, además de las festividades y ceremonias religiosas de San Ildefonso, en donde realiza una breve mención de la Danza de Pastoras.²⁴

Con su tesis de maestría titulada “La práctica religiosa otomí: procesos culturales de adaptación y cambio en Querétaro”, Abel Piña Perusquia propone necesario el estudio de las tradiciones de esta cultura originaria. Se puede creer que los adelantos tecnológicos y el avance fugaz del mundo moderno llevarían a los otomíes al divorcio con su identidad étnica, su forma de vestir, lengua y

²² Ana María Crespo y María Cervantes, “Raíz colonial de la tradición otomiana en la región Guanajuato-Querétaro” (Historias, Revista de la Dirección de Estudios Históricos. Instituto Nacional de Antropología e Historia) (1990) 88-87.

²³ Crespo y Cervantes, “Raíz colonial de la tradición otomiana”, 88-87.

²⁴ Ricardo López Ugalde, “San Ildefonso Tultepec”, En libro *Los pueblos indígenas del estado de Querétaro*, coordinadores Alejandro Vázquez Estrada y Diego Prieto Hernández. México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, 2014, 69-75

festividades religiosas, sin embargo, a pesar de los cambios inminentes que se ven obligados a afrontar los otomíes siguen “practicando sus organizaciones religiosas como instituciones populares hacia el interior de su etnia y de sus comunidades...”²⁵ El trabajo de Piña es una muestra de cómo su red de tradiciones y rituales forman parte de la resistencia por parte del ñoño ante la aculturación, a pesar de ello, el autor presenta un panorama global en el que no se mencionan de manera precisa dichas tradiciones.²⁶

En su artículo “Apropiación y uso de la producción antropológica. Apuntes sobre las etnografías escribibles”, el maestro Ricardo López Ugalde, señala que al sur de Querétaro se encuentra concentrada la comunidad otomí del estado. En estos poblados —San Miguel Tlaxcaltepec, Santiago Mexquititlán y San Ildefonso Tultepec— las actividades rituales y las festividades religiosas comunales aún poseen gran relevancia. López Ugalde enuncia que en las últimas décadas del siglo XX existió en la región un aumento de migración que por consiguiente alteró el tejido social de los otomíes.²⁷

Como acabamos de revisar, en los últimos años se han realizado importantes investigaciones en materia de danza, danza tradicional y las variantes de la cultura otomí en Querétaro, especialmente San Ildefonso Tultepec. Sin embargo, hasta el momento, los investigadores que mencionan la Danza de Pastoras en el poblado no han profundizado en su dimensión histórica, la cual está profundamente ligada a su memoria e identidad cultural. Esto representa una importante área de oportunidad en la investigación contemporánea de carácter histórico.

²⁵ Abel Piña Perusquia, “La práctica religiosa otomí: procesos culturales de adaptación y cambio en Querétaro”. Tesis Universidad Autónoma de Querétaro, México, 1996, 76.

²⁶ Entendemos la aculturación como el conjunto de modificaciones internas y de conducta que experimenta un individuo cuando está en contacto con una cultura diferente. Tomamos como referencia a Theodore Graves, “Aculturación psicológica en una comunidad triétnica” (Revista del sudoeste de antropología) Vol 23, núm 4 (1967) 337-350

²⁷ Ricardo López Ugalde, “Apropiación y uso de la producción antropológica. Apuntes sobre las etnografías escribibles” (Diario De Campo) (2021) 75-93.

1.2. Apartado teórico

En este apartado explicaremos, en primer lugar, los enfoques historiográficos en los que se enmarca la presente investigación y, en segundo lugar, abordaremos los conceptos principales y secundarios que dan sustento al trabajo.

Enfoque historiográfico: la historia cultural

La historia cultural nace de la intensión por buscar una nueva propuesta, diferente de los estudios de historia política y social prevalecientes, en los que el documento escrito se valoraba como única e indiscutible fuente documental. Y que en la mayoría de las ocasiones se utilizaba como estrategia de los altos mandos políticos o las élites sociales, quienes tenían el poder de construir la historia según les era conveniente, sin tomar en cuenta a los que se podrían denominar personas comunes.²⁸ Se proponía localizar patrones culturales de determinada época.

Se podrían rastrear los primeros indicios de la historia cultural en la Alemania del siglo XVIII. Posteriormente encontró su fuente de mayor apoyo en el *giro antropológico*, durante las décadas de 1960 y 1970, de la mano de la *Historia de las Mentalidades*, en la tercera generación en la escuela de los Annales.²⁹ A través de ellos, la Historiografía vio la oportunidad de acercarse a otras disciplinas, que hasta ese momento habían trabajado por separado. De esta manera no solo se incluyeron nuevos tópicos dignos de investigar, sino que la metodología, y enfoque de análisis empleados también sufrieron modificaciones.

Los historiadores fueron capaces de comprender la ventaja que poseería la utilización de terminologías de otras áreas de estudio, como la antropología,

²⁸ Peter Burke, *Formas de historia cultural* (Madrid: Alianza Editorial, 2000) 237.

²⁹ Jean Pierre Rioux, *Para una historia cultural* (Janeiro: Estampa, 1998) 28-29.

contribuyendo así a la acumulación de conocimiento, idea que intentaría sustituir la búsqueda de verdad absoluta tan característica de los ortodoxos.³⁰

Los historiadores culturales se interesaron por estudiar y comprender procesos como la identidad, las representaciones, el imaginario social y las prácticas, percepciones y sentimientos de los actores y testigos de procesos cotidianos que con la antigua práctica historiográfica carecían de sentido e importancia. Apostaron por una nueva mirada a los temas ya estudiados arduamente, y las nuevas inquietudes intelectuales.³¹

La historia desde abajo fue una de las vertientes que consideró por primera vez, que aquellos a los que no se les había escuchado con anterioridad también habían presenciado, formado parte y sido afectados por aquello que se llama hechos históricos.³² La historia volvió a su búsqueda de personas como objeto de estudio, y se dio cuenta de que se trataban de individuos con la capacidad creadora de construir su propio mundo, con sus relaciones e interpretaciones de su realidad.³³ Dicha tarea fue enriquecida gracias a la mancuerna que entabló, también, con la psicología.

Burke ya mencionó en su trabajo, la posibilidad de retomar el estudio de las expresiones tradicionales —actividad relegada con frecuencia a los antropólogos—, abandonando el sentido tradicional de tradición³⁴. Tomando en cuenta que dichas prácticas no se reproducen de forma automática, sino que se

³⁰ Edmundo O' Gorman, "Consideraciones sobre la verdad en historia" (Históricas digital, Serie Teoría e Historia de la Historiografía 8) (2007) 13-20.

³¹ Peter Burke, "La historia cultural y sus vecinos" (Alteridades) (2007) 111-117.

³² Román Miguel González, "Eric J. Hobsbawm, la historia desde abajo y el análisis de los agentes históricos" (Rúbrica contemporánea) (2013) 5-22.

³³ Sara Beatriz Guardia, "Las mujeres como sujetos históricos: un derecho conquistado" (Utopía y praxis Latinoamericana) (2015) 41-49.

³⁴ Burke, *Formas de historia cultural*, 246.

ve involucrado un ciclo de tradición; en donde entran en juego receptores y procesos de transformación.³⁵

La historia cultural permitirá abordar la Danza de Pastoras tomando en cuenta otras fuentes, además del documento escrito. Ofrece ventajas al utilizar conceptos de la antropología y la sociología, como cultura y tradición. Por supuesto, cuestiona la noción de verdad absoluta desde la mirada occidental, es posible el estudio de la cultura otomí desde sí misma, y también permite que la historiografía se acerque a ciertos sectores sociales descuidados por las otras corrientes historiográficas.

Ahora que se ha puntualizado la línea historiográfica gracias a la cual se guía la presente investigación, daremos paso a las categorías y referencias conceptuales que darán el sustento teórico a este trabajo de tesis.

Referencias teóricas y conceptuales

Las siguientes páginas estarán destinadas a exponer las categorías y modelos teóricos que se han tomado como referencia al momento de elaborar esta investigación. Se puntualizará cuál ha sido su base y los autores a los que se ha recurrido.

- Primera categoría: danza

Si bien, en el estado de la cuestión ya dimos algunos esbozos sobre la danza, en esta sección se profundizará en dicho tema, cuya importancia radica en su función como herramientas analíticas a lo largo de la investigación.

³⁵ Carlos Herrejón, "Tradición. Esbozo de algunos conceptos" (El Colegio de Michoacán) (2017) 136-138.

En su trabajo *Proposiciones en torno a la historia de la danza*, Carlos Pérez Soto aporta una serie de criterios que permiten delimitar lo que puede considerarse danza y qué fenómenos salen de esa concepción.³⁶ En un primer momento, él plantea que bailar es el cuerpo humano accionado, en relación con el espacio, la energía y el tiempo. A partir de ese punto los elementos comienzan a complejizarse en intención, estética, dirección e incluso el público.

Según Susanne Langer en la prehistoria surgió la danza como primera expresión artística del ser humano. Sin importar la civilización de la que se hable o el estado en el que se encuentra, la danza ha estado presente desde el comienzo. Aun si otros elementos se mantenían rudimentarios —como la arquitectura o la escritura—, la tradición dancística se ha construido de manera compleja. Incluso la música, hablando de las primeras culturas, no tenía una relevancia individual si se le aislaba del movimiento corporal. El intento por comunicación los llevó a imitar los traslados y acciones de los elementos que los rodeaban: la naturaleza y otros seres vivos. De esta manera la danza se fue constituyendo como un elemento cultural de suma importancia, relacionado con los procesos sociales, la política y la religión.³⁷

Con el paso del tiempo los seres humanos desarrollaron danzas rituales, que buscaron insertar en los acontecimientos y eventos más relevantes para su vida. Gutiérrez y Momprade mencionan que los gestos imitativos iniciales se convirtieron en simbolismos y para que el significado fuera el deseado los movimientos adquirieron pulcritud, no porque fueran bellos a la vista sino porque la exactitud tiene su propio discurso.³⁸

De acuerdo con Amparo Sevilla la danza tradicional se trata de movimientos aprendidos de manera cultural, que los miembros de una comunidad conocen y

³⁶ Carlos Pérez Soto, *Proposiciones en torno a la historia de la danza* (México: Universidad Autónoma de Querétaro, 2019) 14-17.

³⁷ Susanne Langer, *Los problemas del arte*, 20.

³⁸ Elektra Momprade y Tonatiuh Gutiérrez, *Historia general del arte mexicano Vol. VI Danzas y Bailes Populares* (México: Editorial Hermes, 1976) 16.

sobreentienden.³⁹ Este tipo de danza tiene un carácter ritual, comprende patrones culturales transmitidos de manera anónima —es decir, no se reconoce a una sola persona como autor o creador—, a través de la oralidad y la imitación. Su contexto se encuentra en las ceremonias mágico-religiosas, cuyos cambios existen, pero se desarrollan de manera lenta y paulatina; la organización es altamente compleja y las composiciones coreográficas son la traducción de las relaciones sociales que entablan los danzantes.

La doctora Maricruz Romero Ugalde menciona que lo que hace diferente a la danza de los movimientos comunicativos de la naturaleza es la "intención simbolizada"⁴⁰, la que está permeada por la cultura. Es decir, "representaciones significativas que pueden ser leídas de muchas formas."⁴¹ La autora también ha expuesto que la danza tradicional es un espacio en el que se encuentra información que data de mucho tiempo atrás, siendo uno de los elementos que constituye la memoria cultural, gracias a los relatos que rodean la danza y que sirven como ofrenda para honrar a los antepasados y a su identidad como comunidad.⁴²

Fernando Salinas Hernández establece que el cuerpo humano en las sociedades indígenas es un microcosmos, a través del cual se establece la relación entre humanos y no humanos. Gracias a las danzas rituales se logra un equilibrio en las relaciones de la humanidad con la naturaleza, con la divinidad y con otras personas, antepasados y miembros vivos de su comunidad.⁴³

³⁹ Sevilla, *Danza, cultura y clases sociales*, 68.

⁴⁰ Maricruz Romero Ugalde, *La danza tradicional como fuente documental*, (Aguascalientes; Universidad de Guanajuato, Instituto Cultural de Aguascalientes) 2010, 27

⁴¹ Romero Ugalde, *La danza tradicional como fuente documental*, 28

⁴² Maricruz Romero Ugalde. GTO-U. "Andanza". Video de YouTube, publicado el 24 de abril de 2013: <https://www.youtube.com/watch?v=iiCR3z0VNrQ&t=2s>

⁴³ Fernando Salinas Hernández, "Retribuir y plasmar. Ritos terapéuticos colectivos y ofrendas antropomorfas entre los cazadores recolectores del semidesierto guanajuatense", en *Tiempo y Región. Estudios Históricos y Sociales*, volumen VII, de Carlos Viramontes (coordinador) (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2014) 21-47.

Desde la antropología de la danza se estudiado el papel de las danzas rituales tomando en cuenta que cada mínimo detalle forma parte de una construcción más compleja; e estudia el cuerpo del danzante, los gestos y su intento por comunicar. Actualmente se puede considerar a las danzas tradicionales como parte de un amplio contexto social, económico y político, como una fuente de datos e información sobre una sociedad completa.⁴⁴ Así mismo se puede hablar de la memoria histórica, la segunda categoría que regirá toda la presente investigación: memoria histórica.

- Segunda categoría: memoria histórica

El término de memoria histórica cobra vida a partir de la Segunda Guerra Mundial. Nació de la necesidad de dar visibilidad a las experiencias que los testigos de ciertos acontecimientos históricos vivieron y cómo es que se vieron afectados. Se considera que sobre esa base se da la construcción de una memoria, por una parte, individual y, por otra parte, la que comparte con sus familiares, parientes, amistades y conciudadanos, en la que se ve reflejada la historia común que comparte con quienes les preceden.⁴⁵

La memoria histórica, según Jorge Ignacio Lacasta es necesaria, no solo porque es un vistazo hacia el pasado, que busca originarse desde una perspectiva nueva, sino porque el reconocimiento de ese acontecer puede prevenir la continuación de ciertas acciones que descomponen o corrompen el tejido social. Es decir, el conocimiento de los hechos puede modificar el actual discurso y de esta manera cambiar el pensamiento y las acciones del futuro. Lacasta propone

⁴⁴ Sten, *Baila tú que reinas*, 26.

⁴⁵ Isabel Villar Poza, "La memoria histórica: una teoría universal", Tesis de Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2016, 4-6.

el “... concepto de memoria histórica, como la memoria [que] corrige el silencio de la historia institucional, y la versión hasta ahora imperante...”⁴⁶

Suele acontecer que la historia oficial, en ocasiones edifica la estructuración de una historia institucionalizada, en la que no vuelve su atención hacia ciertos eventos, grupos o comunidades específicas a los que no ha dado cabida. Individuos que hasta el momento no han tenido la oportunidad de plasmar su versión de la historia en documento alguno, para la postergación y difusión del mismo.⁴⁷ No se trata en este punto de colocar a los transmisores de estos conocimientos como los héroes silenciados de la historia, con una idolatría insubsistente. Tampoco se pretende hacer parecer que las transmisiones orales de su pasado carecen de fundamento o de importancia por no haber sido difundidos al mundo occidental institucionalizado. El historiador-investigador no buscará ser salvador de un conocimiento que ya existe y que se ha salvado a sí mismo desde hace décadas. Se busca ser partícipe del nacimiento de una nueva fuente, históricamente válida, nacida de la memoria de los protagonistas.⁴⁸

De esa manera puede observarse el entrañable vínculo que se establece entre los acontecimientos sociales, políticos, económicos e históricos que ha experimentado la microrregión y el entramado religioso, ritual y dancístico del que los habitantes de San Ildefonso son partícipes.

Estas circunstancias permanecen en la memoria de los protagonistas, quienes fungen como testigos de primera mano, y es de esta manera que se da la construcción de una memoria histórica. Los recuerdos individuales, son a su vez parte de la conformación de una memoria colectiva que opera desde el presente, desde las necesidades actuales de la población.⁴⁹ A través del trabajo con el

⁴⁶ Jorge Ignacio Lacasta, *¿Qué sabemos de la memoria histórica?* (Navarra: Pamiela, 2015) 42.

⁴⁷ Pedro Luis Díaz Ruiz, “La memoria histórica” (Revista Digital Sociedad de la Información) (2010) 1.

⁴⁸ Eugenia Allier Montaña, “Los lieux de mémoire: una propuesta historiográfica para el análisis de la memoria” (Historia y Grafías) (2008) 180.

⁴⁹ Halbwachs, *La memoria colectiva*, 13.

testimonio oral puede conseguirse la recuperación de la memoria de un pueblo, cómo se observa a sí mismo y de esta manera contribuir a completar silencios y huecos dentro de la historia, o incluso a corregir visiones y discursos, aportando el punto de vista de la comunidad en cuestión —en el caso de esta investigación, la otomí—.

Los eventos políticos, sociales y económicos que han permeado en la construcción de las relaciones comunales, y a su vez, en las festividades, ceremonias y rituales, permanecen en la memoria colectiva de los habitantes de San Ildefonso Tultepec. Mario Camarena Ocampo menciona que la importancia de esta memoria radica en la cohesión que brinda a las sociedades en las que se construye; cómo estructuran su pasado, la manera en que lo recuerdan y la forma en que lo transmiten⁵⁰. Esta memoria colectiva es dinámica, cambia y se modifica conforme a los sucesos externos que le afectan, el reconocimiento de ella, su recuperación y su respeto constituyen la formación de la memoria histórica de cada cultura o comunidad.⁵¹

Es por ello que el enfoque histórico es pertinente y necesario al momento de estudiar una danza tradicional y su conexión con la memoria histórica, pues es la única disciplina que podría registrar sus transformaciones a través del tiempo, aspecto crucial si desea acercarse lo más posible al fenómeno de la realidad.

La memoria histórica que se ha construido puede verse reflejada en las transformaciones y permanencias que ha vivido el esqueleto ritual y las expresiones tradicionales como la Danza de las Pastoras, ya que es un elemento cultural insustituible en el tejido social de San Ildefonso Tultepec.

⁵⁰ Mario Camarena Ocampo, *La construcción de la memoria colectiva* (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2010) 7-11.

⁵¹ Pierre Nora, *Les lieux de Mémoire* (Trilce Montevideo) (2008) 26-27.

- Conceptos secundarios

A continuación, expondremos cinco conceptos que, para esta investigación consideramos secundarios, pero que de igual manera son importantes para conseguir una adecuada comprensión de la Danza de Pastoras y su relación con la memoria histórica de San Ildefonso Tultepec en sus diferentes contextos.

a) Patrimonio cultural inmaterial

Comenta Guillermo Bonfil Batalla que el debate sobre el patrimonio cultural ha sido extenso y aun inacabado.⁵² Tendríamos que empezar por esclarecer cuestiones básicas, como el concepto de cultura, esta suele abarcar una serie de habilidades, aptitudes o incluso conocimientos requeridos para la producción de ciertos bienes.

Así, la cultura se convirtió en posibilidad y propiedad de pocos, lo que ha llevado a la errónea idea de que, así como hay pueblos cultos, los hay incultos. Para este trabajo definimos la cultura como “el conjunto de símbolos, valores, actitudes, habilidades, conocimientos, significados, formas de comunicación y de organización sociales, y bienes materiales, que hacen posible la vida de una sociedad determinada y le permiten transformarse y reproducirse como tal, de una generación a las siguientes.”⁵³ Por lo tanto, cuando hablamos del patrimonio cultural de un pueblo, hacemos referencia a ese conjunto de elementos culturales, tangibles o intangibles, que una comunidad reconoce como propios, a través de los cuales hacen frente a los eventos trascendentales y también de su vida cotidiana. Gracias a ellos se expresan, imaginan y planean⁵⁴. También se trata de los conocimientos, las habilidades que se enseñan y se heredan, sistemas,

⁵² Guillermo Bonfil Batalla, “Patrimonio cultural inmaterial, pensar nuestra cultura” (Dialogos en acción, primera etapa) (2004) 117-118.

⁵³ Bonfil Batalla, “Patrimonio cultural inmaterial”, 118.

⁵⁴ Arizpe, “Los debates internacionales”, 14-15.

símbolos —intangibles⁵⁵—. Dentro de esta última categoría se encuentran las danzas tradicionales.

b) Cosmovisión

Alfredo López Austin plantea de manera general que la cosmovisión puede ser considerada como una producción de pensamiento social, de creencias, ideas y representaciones.⁵⁶ Los cuatro puntos a través de los cuales puede estudiarse la cosmovisión, basándose en el trabajo de López Austin son: 1) Los *elementos ideológicos* se refieren a las creencias, ideas y representaciones antes mencionadas, lo que puede abarcar desde una preferencia, hasta valores más elaborados de un individuo o de una sociedad en su conjunto. Estos elementos ideológicos son coherentes y estructurados en una lógica jeraquizada. 2) El *sistema ideológico* es, entonces, el conjunto de los elementos ideológicos, pero delimitado por un campo de acción; político, natural o incluso filosófico. Esto, a su vez, conduce a la creación de normas e instituciones, o bien a ideologías particulares —personales y sociales—. 3) Así pues, la *cosmología* es el conjunto de sistemas ideológicos, que obedece a una estructura específica y con el que las personas de una época determinada buscan *aprehender* su universo. 4) Finalmente, el *complejo ideológico*, es decir el conjunto de cosmologías, de diversos grupos que forman parte de una misma sociedad en un momento determinado de la historia.⁵⁷ Las sociedades tradicionales poseen una estructura cultural fuerte, todos los ámbitos de su vida están relacionados. Entre las sociedades originarias existe un nivel de congruencia superior entre los distintos sistemas ideológicos⁵⁸. Una de las formas en las que se ha preservado y

⁵⁵ Sara González Cambeiro y María Ángeles Querol, “El patrimonio inmaterial” (PH88 Reseñas) (2014) 306-307.

⁵⁶ Alfredo López Austin, *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México (Serie Antropológica), 2004) 472.

⁵⁷ María Cristina Quintanar Miranda, “La construcción simbólica del territorio en el minicipio mazateco de Santa María Chilchotla, un proceso de larga duración”, Tesis de la Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, 2010, 45-51.

⁵⁸ Johanna Broda, “Calendarios, cosmovisión y observación de la naturaleza”, En *Temas mesoamericanos*, de Sonia Lombardo y Enrique Nalda (México: INAH/CONACULTA, 1996) 462.

transmitido la cosmovisión ha sido la oralidad, pero no es la única, también se encuentra presente en las festividades, en los ritos y en las danzas tradicionales —como la Danza de las Pastoras—. ⁵⁹

c) Religiosidad

Hasta antes de 1970, se consideraba a la religión como diversas configuraciones del *mana* —energía o poder oculto que da origen a las cosas—. Mircea Eliade propone conceptualizar la religión como sistemas: constituidos por estructuras, mecanismos y equilibrios. La religión puede ser conceptualizada como una explicación del mundo desde el pensamiento articulado. ⁶⁰ En el prólogo de su trabajo titulado *Tratado de historia de las religiones*, Eliade aclara que la religión es humana, por lo tanto, nutrida por los factores económicos, sociales y lingüísticos. No se podría estudiar separándola de dichas características, pues la religión es colectiva. ⁶¹ Dentro de la historia de la religión, las manifestaciones como los *ritos*, las figuras divinas y los mitos, poseen una indudable importancia —son manifestaciones de lo sagrado, es decir, un elemento de la estructura de la conciencia—, pues representan la verdad para una sección determinada de la población, la noción del ser. ⁶² Eliade menciona que las culturas agrícolas elaboran una religión cósmica, en la que centran su actividad religiosa desde la renovación periódica del mundo. Los ritos cósmicos son retomados del entorno natural. ⁶³ Dentro de la religión mesoamericana y sus herederos se pueden encontrar aspectos concernientes a dicha ritualidad cósmica.

Alfredo López Austin, en el libro *Breve historia de la tradición religiosa mesoamericana* señala que las religiones son, en efecto sistemas complejos: organismos que permanecen en movimiento, componiéndose y

⁵⁹ Carlos Montemayor, “La cosmovision de los pueblos indígenas actuales” (He Venido a Contradecir) (2000) 95-96.

⁶⁰ Mircea Eliade, *Tratado de historia de las religiones* (Madrid: Ediciones Cristiandad, 1954) 9.

⁶¹ Eliade, *Tratado de historia de las religiones*, 17.

⁶² Mircea Eliade, *Historia de las creencias y las ideass religiosas* (Madrid: Editorial Cristiandad, 1978) 17.

⁶³ Eliade, *Historia de las creencias*, 70.

descomponiéndose constantemente.⁶⁴ Sin embargo, en dichas religiones existe una parte que se mantiene prácticamente inmutable: el *núcleo duro*. Dicho centro se encarga de dar sentido a toda la estructura religiosa, además de recibir, asimilar y dar orden a los nuevos elementos que se van integrando. Es por ello que la tradición religiosa mesoamericana se mantiene como prácticas y creencias que acompañan a las culturas originarias hasta el siglo XXI. La base cíclica de la ritualidad mesoamericana —reflejada en los calendarios agrícolas—, el pensamiento dualista y la importancia que se da al vínculo entre la mujer, la fertilidad agrícola y la tierra nutren las características específicas de la Danza de Pastoras de San Ildefonso.⁶⁵

d) Ritualidad

Según Alicia Barabas, la ritualidad es un sistema de símbolos⁶⁶ con carácter clave para la estructura social.⁶⁷ Deviene del conocimiento y divulgación que la comunidad ejerce sobre la cosmovisión de la que son partícipes. De acuerdo con la doctora Maricruz Romero, el rito puede entenderse como un sistema de las prácticas específicas de la región en donde se lleva a cabo. Los ritos constituyen el medio para que el grupo genere lazos de solidaridad y se adecuen a los valores que la comunidad requiere.⁶⁸

El rito ayuda a mantener el orden y la armonía. La identidad cultural y la ritualidad mantienen una relación dialéctica. Más allá de lo que podría pensarse sobre la tendencia de los ritos hacia la desaparición, se sostiene que han afrontado la

⁶⁴ Alfredo López Austin, *Breve historia de la tradición religiosa mesoamericana* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1999) 20.

⁶⁵ López Austin, *Breve historia de la tradición religiosa mesoamericana*, p. 34.

⁶⁶ Se sugiere consultar a Mary Douglas en su libro *Símbolos naturales, exploraciones en cosmología*: “El símbolo constituye el único medio para expresar los valores; es el instrumento principal del pensamiento y la válvula reguladora de la experiencia. Para que se produzca la comunicación, los símbolos tienen que estructurarse.” (1988: 55)

⁶⁷ Alicia Barabas, *Diálogos con el territorio. Simbolizaciones sobre el espacio en las culturas indígenas de México* (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2003) 42.

⁶⁸ Maricruz Romero Ugalde, *Entre la guerra y la paz. El ritual y la construcción emblemática de las identidades* (Las Vegas: Eae Editorial Academia Española, 2012) 20-21, 267.

globalización y además se alimentan de ella para transformarse y fortalecerse.⁶⁹ “En las sociedades complejas, la actividad ritual se fortalece multiplicándose de manera fragmentada adecuándose a las nuevas necesidades”.⁷⁰ Una de las expresiones rituales que se conserva hasta la actualidad —año 2022— son las danzas tradicionales, de las cuales muchas utilizan una combinación de rezos, cantos, movimientos corporales y gestuales para el propósito de su ofrenda.

Las prácticas rituales auxilian a los individuos que las practican a incorporarse en su grupo y en su cultura, ya que están directamente relacionadas con la vida cotidiana. Es también a través de este proceso que se va construyendo la memoria de la comunidad.⁷¹

e) Migración

Alessandro Questa Rebolledo y Beatriz Utrilla Sarmiento plantean que la migración puede definirse como el desplazamiento del ser humano, de un sector geográfico a otro, mayoritariamente por causas económicas o sociales que le llevan a buscar una locación con mejor calidad de vida.⁷² Nuria Sanz Arce explica que la movilidad es inseparable a la condición humana, quizá una precondition a la forma en la que el *Homo sapiens* pudo desarrollar su capacidad adaptativa y simbólica en todas las geografías del planeta.⁷³ Questa y Utrilla exponen que a partir de 1980 la modernización en tecnologías, transportes y carreteras afectó profundamente la forma en que los migrantes se desplazaban, a dónde se dirigían y el tiempo que duraba esta migración.⁷⁴ Seguía existiendo un desplazamiento hacia los países del norte, primermundistas —Estados Unidos y Canadá—, sin embargo, se acrecentó el traslado regional. Estos autores retoman el estudio

⁶⁹ Víctor Turner, *La selva de los símbolos* (México: Siglo Veintiuno Editores, 1980) 21.

⁷⁰ Romero Ugalde, *Entre la guerra y la paz*, 27.

⁷¹ Romero Ugalde, *Entre la guerra y la paz*, 266.

⁷² Alessandro Questa y Beatriz Utrilla Sarmiento, “Otomíes del norte del Estado de México y sur de Querétaro”, (2006) 8, 16, 35.

⁷³ Nuria Sanz Arce y José Manuel Valenzuela, *Migración y cultura* (México: El Colegio de la Frontera Norte, 2016) 21.

⁷⁴ Questa y Utrilla, “Otomíes del norte del Estado de México y sur de Querétaro...”, 8, 16, 35

migratorio a partir de la zona sur del estado de Querétaro, donde se encuentra San Ildefonso Tultepec, y hacia el norte del Estado de México.

A partir de los estudios sobre migración que se han llevado a cabo en estas localidades se puede inferir una serie de características que conviven con la migración en todas sus variantes.⁷⁵ Por ejemplo, la migración encadenada —que se da cuando los primeros migrantes de una comunidad se establecen y posteriormente ayudan a amigos o familiares a instalarse— es sumamente común, y una de las predilectas por los migrantes. Para ellos es mucho más valioso el testimonio de amigos y conocidos para elegir el destino.

Como se puede observar a partir de los ejemplos proporcionados, la migración rural, específicamente de San Ildefonso Tultepec está íntimamente relacionada con la vida comunitaria, personal, familiar y social. Infieren la una sobre la otra, y en la mayoría de los casos, los poblados hacen de la migración una pieza fundamental en sus festividades y ceremonias para contrarrestar los efectos negativos que inevitablemente también trae consigo. Para que la Danza de Pastoras se lleve a cabo es necesaria la aportación económica de algunos migrantes.

Como hemos expuesto, las danzas tradicionales y la memoria histórica son aspectos que forman parte del patrimonio cultural de algunas sociedades y se expresan en la cosmovisión, sus expresiones religiosas y sus ritos. De la misma manera se ven fuertemente influenciadas por los procesos migratorios.

Después de haber enunciado las categorías y conceptos que darán cuerpo a esta investigación, a continuación, desarrollaremos la metodología y las fuentes estudiadas.

⁷⁵ Lourdes Arizpe, *Indígenas en la Ciudad de México. El proceso de migración en Santiago Mexquititlán* (México: Diana, 1980) 79-96.

1.3. Metodología y fuentes

Habiendo explicado a partir de qué líneas historiográficas se trabajará, el siguiente apartado tendrá el objetivo de exponer cuál fue la metodología seleccionada para estudiar la Danza de las Pastoras, a través de las memorias de las danzantes y otros habitantes de San Ildefonso Tultepec.

Materiales escritos como fuentes indirectas

En relación al tema y a los objetivos seleccionados en esta investigación, la búsqueda de fuentes escritas nos enfrentó a ciertas dificultades. A continuación, se expondrán los acervos documentales a los que recurrimos.

Realizamos una búsqueda en el Archivo General de la Nación, en el Archivo Histórico del Estado de Querétaro, en el Archivo Diocesano de la parroquia de Santa María Amealco, el Archivo Histórico Municipal de Querétaro y el Archivo Histórico de San Ildefonso Tultepec, con la intención de recopilar información sobre los antecedentes más remotos de la Danza de las Pastoras; sobre sus primeras manifestaciones. Sin embargo, esta danza tradicional no figuraba entre los archivos históricos, ni de San Ildefonso Tultepec ni de Querétaro en general.

Nos acercamos al Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas (INPI), que se encarga de coordinar y promover proyectos para el fortalecimiento de la identidad cultural de los pueblos originarios y afrodescendientes, con la intención de averiguar si ha existido injerencia en la Danza de Pastoras de San Ildefonso desde los programas federales. En este caso encontramos que en 2005 y 2006 hubo dos proyectos beneficiados por el *Programa Fomento y Desarrollo de las Culturas*

Indígenas, en el Estado de México, para la compra de indumentaria tradicional y apertura de talleres que beneficiara la transmisión de la Danza de Pastoras.⁷⁶

Realizamos, de igual manera, una búsqueda en el archivo del *Programa de Acciones Culturales Multilingües y Comunitarias* (PACMyc), fundado en 1989 y orientado a promover la participación local en la recuperación de expresiones comunitarias de la cultura popular. En este acervo encontramos que, también en el Estado de México ha habido diversos proyectos beneficiarios del 2010 al 2019 que buscan el fomento, la revitalización, fortalecimiento y rescate de la danza tradicional de Pastoras, con apoyos económicos que han ido desde los cuarenta y cinco hasta los cincuenta mil pesos mexicanos. En este caso sí encontramos evidencia de apoyos recibidos en la comunidad de San Ildefonso Tultepec, en dos ocasiones: 2011 y 2018, por cuarenta y cincuenta y nueve mil pesos respectivamente.⁷⁷

También buscamos fuentes en el acervo del Instituto de Bellas Artes y Literatura (INBAL) contemplando la posibilidad de encontrar información sobre la Danza de Pastoras de San Ildefonso desde una perspectiva folklórica, sin embargo, en este sentido no encontraron menciones o exposición visual de la danza.

Recurrimos, de igual manera a la búsqueda hemerográfica, en la que nos encontramos pocos artículos aislados que hacen referencia a la Danza de las Pastoras. En algunos no se le menciona directamente, como en el Diario de Querétaro con una nota de 1980 titulada “En Amealco se Alzó la voz Otomí Pidiendo Apoyo”. En ella se puede observar la *Primera Reunión Estatal sobre Asuntos Indígenas*, en donde se encontraron representantes de los pueblos

⁷⁶ Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas, Acervo. Patrimonio Cultural del INPI, 2005: http://acervos.inpi.gob.mx/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=316493&shelfbrowse_itemnumber=348638#shelfbrowser

⁷⁷ Dirección General de Culturas Populares Indígenas y Urbanas, Programa de Acciones Culturales Multilingües y Comunitarias, Padrón de Beneficiarios, 2023: <https://www.culturaspopulareseindigenas.gob.mx/index.php/programas/pacmyc>

originarios del estado con el gobernador Rafael Camacho Guzmán. Las pastoras estuvieron presentes, con la descripción: “Multicolores vestidos de nuestros otomíes contrastan con la severidad del acto.”⁷⁸

Por otra parte, cuando sí se mencionaba la Danza de Pastoras, era en un ámbito folklórico, representando a Querétaro en algunos festivales que se realizaron en otros estados, como Jalisco, a partir de la década de 1984.⁷⁹ Lo que se conoce sobre la Danza de las Pastoras, desde los acervos documentales tradicionales ha sido por entrevistas cortas, de características periodísticas, en donde los comentarios suelen mantenerse superficiales y se descarta en todas ellas los aspectos temporales, rituales y de la memoria. Tomamos de ejemplo al Universal de Querétaro, que en el 2013 publicó un artículo titulado “Amealco baila a ritmos indígenas”, en donde se realizó una breve mención de la Danza de Pastoras, su indumentaria y parafernalia.⁸⁰

Es por ello que las fuentes indirectas fundamentales para el desarrollo de esta investigación serán los trabajos antropológicos, sociológicos y etnológicos de campo, centrados en la comunidad otomí de San Ildefonso Tultepec y que han incluido la Danza de Pastoras. Además de artículos y libros que estudian la danza y la danza tradicional en relación con la humanidad. Por último, trabajos de tesis e investigación sobre la memoria, la colectividad y su posición dentro de la historiografía contemporánea.

La danza tradicional es un aspecto que no suele ser registrado en documentos oficiales, sino que sobrevive gracias a la reproducción oral. Por lo tanto, no hay información en los acervos que se consultarían en un quehacer historiográfico tradicional. Este vacío en las fuentes documentales será subsanado con la consulta de fuentes alternativas al documento, es decir fuentes directas de criterio

⁷⁸ Laura Jiménez, “En Amealco se alzó la voz otomí pidiendo apoyo”, Diario de Querétaro, 22 junio 1980, 5

⁷⁹ El Informador 1984. *Galerías*, “Querétaro”, 16-D, 14 de julio de 1984

⁸⁰ El Universal Querétaro, “Amealco baila a ritmos indígenas”, 18 de noviembre de 2013

cualitativo; testimoniales. Esta investigación se plantea la construcción de otras fuentes, principalmente los testimonios orales, el registro fotográfico y en video. A continuación, se expondrá el método con el que se abordarán.

Metodología: historia oral para el estudio de la danza tradicional

La historia oral es diferente de la tradicional oral y resulta fundamental aclarar dicha diferencia al comienzo de este apartado. La tradición oral se refiere principalmente a los conocimientos que se han transmitido de generación en generación: narraciones, cuentos, leyendas o fábulas.⁸¹ Todo aquello que nutra a la comunidad y que reconocen como propio. El historiador oral trabaja con la tradición oral para la construcción de nuevas fuentes de información.

La historia oral ha atravesado una serie de diversas transformaciones en su definición. Según Carmen Collado Herrera, puede abordarse como una “metodología creadora o productora de fuentes para el estudio de cómo los individuos —actores, sujetos, protagonistas, observadores— perciben o son afectados por los diferentes procesos históricos de su tiempo.”⁸² La historia oral cimienta su labor en la técnica de la entrevista, gracias a la cual le es posible dar crédito al testimonio de los espectadores de cierto acontecimiento, quienes se vuelven protagonistas, a partir de la capacidad para reconstruir su pasado. No se considera un método perfecto pues sigue en la búsqueda de experimentación, el cambio y la evolución. Aceves Lozano menciona la importancia de la experimentación y de la búsqueda continua al realizar historia oral.⁸³

A la historia oral se le ha acusado por falta de objetividad, por ser fácilmente manipulable y carecer de fundamentación. Sin embargo, la oralidad ha existido,

⁸¹ Gonzalo Espino, *La literatura oral o la literatura de la tradición oral* (Quito: ABY-YALA, 1999) 55.

⁸² Carmen Collado Herrera, “¿Qué es la historia oral?”, En *La historia con micrófono*, de Graciela de Garay (México: Instituto Mora, 2006) 13.

⁸³ Jorge Aceves Lozano, *Historia oral. Ensayos y aportes de investigación* (México: Ciesas, 1996) 13-17.

prevalecido y continuará en la línea de la transmisión de conocimientos. Mucho antes de que la escritura pudiera desarrollarse, la comunicación se ha transmitido fundamentalmente a través del habla.⁸⁴ Si además de ello se considera que en el mundo actual existen, aún, una serie de comunidades que carecen de acceso directo a la elaboración de documentación material, física y escrita, la historia oral debería ser entendida y valorada en su inmenso potencial.

La historia oral permite un estudio del pasado inmediato, con calidad humana y desde la percepción personal de su pasado.⁸⁵ Se rescatan las representaciones de la persona común y muchas veces olvidada. Esa que no tuvo la oportunidad de dejar plasmada su versión de la historia en un archivo. El valor que contiene la oralidad, no es simplemente la atestiguación del colaborador sobre lo acontecido, sino cómo le afectó el suceso, de ahí la riqueza de la historia oral.⁸⁶ La oralidad se vincula directamente con la memoria, la cual no se limita a ser un “aparato de reproducción del mundo exterior”⁸⁷, sino que es un instrumento de interpretación; la memoria es constructora de significados que el historiador oral tiene la labor de interpretar.

Además de ello coloca al investigador histórico en una situación que no le permite volverse indiferente hacia el objeto o sujeto de estudio, pues envuelve a ambos en una dinámica de cooperación. El historiador, entonces, está ayudando a construir y transmitir la historia, no limitándose a recopilarla. Se busca la acumulación de conocimiento sobre el pasado inmediato de cierta generación para llenar vacíos documentales. La historia oral es capaz de proporcionar datos sobre

⁸⁴ David Mariezkurrena Iturmendi, “La historia oral como método de investigación histórica” (Gerónimo de Uztariz) (2008) 227.

⁸⁵ María Laura Gili, “La historia oral y la memoria colectiva como herramientas para el registro del pasado” (Revista Tefros) (2014) 10.

⁸⁶ Paul Thompson, “Historia oral y contemporaneidad” (Universidad Federal de Minas Gerais en Belo Horizonte) (2000) 15-34.

⁸⁷ Diego Crecentino y Gonzalo Vitón, “Historia del tiempo presente: la triple frontera entre pasado, presente y futuro. Un análisis desde la historia oral y los marcos normativos” (Historia de Historiografía. Vol. 13) (2021) 290-291.

las familias, el efecto que los cambios culturales, sociales, económicos y políticos han tenido sobre poblaciones específicas.⁸⁸

La historia oral es una metodología adecuada para el estudio de la danza tradicional, la cosmovisión, ritualidad e incluso la migración. De ahí que el uso de esta metodología en el estudio de la Danza de las Pastoras de San Ildefonso Tultepec es una de las más pertinentes en el avance de la investigación sobre la región otomí.

El trabajo etnográfico, según Elsie Rockwell se refiere a una forma de proceder en una investigación que requiere salida a campo. Es decir, gracias a la etnografía se acumulan saberes sobre realidades culturales y sociales en espacios y tiempos bien delimitados.⁸⁹ Retomamos, entonces, la conceptualización que hace Rosana Guber del trabajo de campo como: una actividad, por lo regular realizada de manera individual, en donde a través de una estadía y confrontación directa con los colaboradores del lugar de estudio se da paso a la producción de conocimiento, y de un medio para legitimarlo. Uno de sus objetivos primordiales es dotar de contexto a los datos culturales con los que se trabaja en una investigación.⁹⁰

Para aplicar la técnica de entrevista semiestructurada en el estudio de La Pastora, realizamos varias visitas a la comunidad de San Ildefonso Tultepec, para conocer a las danzantes y comenzar a entablar lazos de comunicación. Realizamos observación directa del ejercicio dancístico durante las fiestas más importantes de la comunidad —como el Día de Muertos y la Fiesta Patronal— y de las redes sociales que se construyen alrededor de las pastoras. Llevamos un diario de campo en el que registramos conversaciones informales con las colaboradoras y colaboradores, datos espontáneos que surgieron en los saludos o

⁸⁸ Iturmendi, “La historia oral como método”, 228.

⁸⁹ Elsie Rockwell, *La experiencia etnográfica. Historia y cultura en los procesos educativos*, (Buenos Aires: Paidós, 2009) 18 y 19

⁹⁰ Rosana Guber, *La Etnografía. Método, campo y reflexibilidad*, (Bogotá: Enciclopedia Latinoamericana de Sociocultura y Comunicación, Grupo Editorial Norma, 2001), 28

despedidas y dudas que fueron surgiendo a lo largo de las visitas, además de las características de indumentaria, parafernalia, coreografía, música y cantos. Efectuamos, también, registro fotográfico y en video de la Danza de Pastoras. Cuando la confianza con las colaboradoras creció, tuvimos el privilegio de realizar observación participante con el nuevo grupo de *Danza de Pastoras del barrio Centro San Ildefonso*, uniéndonos a dos ensayos de manera activa. Todo lo anterior nutrió las entrevistas y las posteriores interpretaciones que realizamos de los resultados. Desarrollamos el trabajo de campo dentro de un periodo de quince meses, como parte de las actividades de la Maestría en Estudios Históricos. Durante estos meses, realizamos dieciséis visitas a San Ildefonso en las siguientes fechas específicas:

Visita 1	31 de octubre, 01 y 02 de noviembre 2021
Visita 2	11 y 12 de diciembre de 2021
Visita 3	21, 22, 23 y 24 de enero de 2022
Visita 4	02 y 03 de febrero de 2022
Visita 5	09 y 10 de febrero de 2022
Visita 6	08 y 09 de marzo de 2022
Visita 7	22 y 23 de abril de 2022
Visita 9	14 y 15 de mayo de 2022

Visita 11	09 y 10 de julio de 2022
Visita 12	08 de agosto de 2022
Visita 13	25 de agosto de 2022
Visita 14	31 de octubre, 01 y 02 de noviembre de 2022
Visita 15	10, 11 y 12 de diciembre de 2022
Visita 16	04, 05, 11 y 12 de marzo de 2023

Tabla 1. Desglose de visitas durante el trabajo de campo para el estudio de la Danza de Pastoras de San Ildefonso Tultepec Amealco, 2021-2023.

Para realizar las actividades antes mencionadas, seleccionamos a los dos grupos de danza con más actividad y reconocimiento en el poblado: el de la Virgen de Guadalupe y el de San Ildefonso. El ritmo de interacción lo marcaron las pastoras, quienes nos dieron permiso de aproximarnos en un primer momento y externar nuestras dudas. La maestra Hilaria de Miguel de Jesús, asesora de diversos grupos de danza en San Ildefonso fue el primer punto de enlace y medio de presentación para que las otras integrantes nos conocieran. El objetivo para las entrevistas fue acceder a diferentes puntos de vista, desde la perspectiva de pastoras jóvenes, madres, abuelas, familia que no danza, pero participa indirectamente, de músicos y observadores externos. Nuestras otras colaboradoras son: Sandra Pablo y Juana Pablo, hija y nieta de la maestra Hilaria, además de asesoras auxiliares en la enseñanza a nuevos grupos. Estabio Pablo, esposo de Hilaria y músico violinista; José de Jesús Miguel músico violista y tamborero de San Ildefonso; Silvia Pascual García, empresaria y danzante de La Pastora en San Ildefonso Centro; Mario Monroy, director del Instituto Intercultural

Ñño y querido miembro de la comunidad; además de la maestra Dolores Zúñiga, directora de la Compañía Folklórica de la UAQ. Contamos con la amable colaboración de otros habitantes de San Ildefonso: María Fernanda García, historiadora; y María Isabel Pascual, empresaria y activista que ha dado visibilidad al patrimonio cultural de su pueblo. Para esta investigación se eligió la técnica de entrevista personal porque buscamos información de carácter cualitativo, y este ejercicio nos permitió obtener datos con esas características, primando sobre lo cuantitativo.

Con lo anterior se da por concluido el primer apartado denominado Antecedentes, en donde expusimos las bases teóricas, conceptuales y metodológicas sobre las cuales se cimenta esta investigación de tesis. A continuación, comenzaremos con el primer capítulo en el que se hablará sobre la localidad en la que se ha llevado a cabo el trabajo sobre la Danza de las Pastoras: San Ildefonso Tultepec.

Figura del capítulo uno



Figura 1. Extracto de la primera nota periodística encontrada hasta la fecha en la que se puede observar varios grupos de Danza de Pastoras de San Ildefonso Tultepec, Amealco, Querétaro.
Autor: Diario de Querétaro.
Fecha: 22 de junio de 1980

2. San Ildefonso Tultepec, una comunidad otomí de Querétaro

A continuación, realizamos una breve descripción del espacio físico, económico y social en el que se ha realizado la investigación sobre la Danza de las Pastoras, pues se plantea que la danza tradicional mantiene una relación cercana con todos los aspectos de la comunidad en la que se lleva a cabo. Estas singularidades geográficas han contribuido a modificar o, en su caso, a mantener las características fundamentales de la danza; que han nutrido su variante, para hacerla diferente y única.

2.1. Ubicación y aspectos geográficos de San Ildefonso Tultepec

San Ildefonso Tultepec es una de las tres delegaciones que conforman al municipio de Amealco de Bonfil —además de San Miguel Tlaxcaltepec y Santiago Mexquititlán—, al sur del estado de Querétaro. El significado del nombre viene del náhuatl y significa “Cerro de los Tules” o “Lugar de Tules”.⁹¹ San Ildefonso, está conformado a su vez por once barrios: San Ildefonso Tultepec (centro), Xajay (“Tierra Húmeda”), Tenazda (“Lugar donde crecen los árboles”), Yospí (“Lugar de Cenizas”), El Bothé (“Lugar donde hay agua estancada y sucia”), El Tepozán (“Peña Punteada”), La Piní (“Lugar de Pinos”), Mesillas, El Rincón (“Tierra de Piedras Grandes”), El Cuisillo (“Lugar donde hay un montón de piedras”) y El Saucillo.⁹²

La actual determinación de los barrios mencionados se llevó a cabo en la década de 1970. La nomenclatura se basó en las denominaciones que ya existían, respetando la mayoría de los vocablos en otomí. Los nombres responden a las características más relevantes del entorno geográfico.

⁹¹ Instituto Nacional para el Federalismo y el Desarrollo Municipal:

<http://www.inafed.gob.mx/work/enciclopedia/EMM22queretaro/municipios/22001a.html>

⁹² Teodoro Kiyoschi Magaña Asai y Juan Manuel Moya Morales, *San Ildefonso Tultepec, una comunidad de origen otomí* (México: Universidad Autónoma de Querétaro, 2013) 13.

En San Ildefonso, la vida política está integrada por un delegado, un subdelegado o secretario y un tesorero; los barrios cuentan con el nombramiento de subdelegaciones.

La comunidad es predominantemente ñoño. Hacia el Este es vecina del municipio de Aculco, perteneciente al Estado de México. También tiene contacto con los estados de Michoacán e Hidalgo —con rutas de comercio y visitas—, por lo que se podría hablar de cómo forma parte de un *área cultural* más grande con la que comparte características otomíes. Recordemos que el área cultural se puede definir como una porción del territorio ocupado por agrupaciones humanas con elementos culturales homogéneos, gracias a los cuales éstas comparten importantes rasgos de identidad.⁹³

En la geografía de San Ildefonso sobresalen los valles, lomeríos, vegetación con arbustos y encinos. Existen tres cerros sobresalientes a la vista: El Añil, El Gallo y El Tepozán —el más grande—. En las temporadas de lluvia, aparecen arroyos que nacen de las zonas montañosas e hidratan a la comunidad. Algunas corrientes incluso desembocan en la presa homónima de la delegación. Anteriormente se consideraba una zona boscosa, sin embargo, la tala inmoderada de árboles—mayormente ilegal y en años recientes asociada al crimen organizado⁹⁴— ha ido acabando con la vegetación.

En cuanto a la fauna que se encuentra presente en la comunidad, se puede hablar de zorrillos, ardillas, tlacuaches, víboras cascabel, coralillos, zorras, gorriones, golondrinas y calandrias. Respecto a la flora, abundan variedades de pinos, cedros, sauces; existen árboles frutales como duraznos, manzanos y perales.

⁹³ Alfred Louis Kroeber, *Cultural and natural areas of native north america* (Berkeley: University of California Publications. American Archaeology and Ethnology, 1939) 4-6.

⁹⁴ Entrevista realizada a Mario Bladimir Monroy Gómez (título) (07 de marzo de 2022), en San Ildefonso Tultepec, por Karla Daniela Galván (grabación de audio).

Se puede acceder a la comunidad a través de tres vías distintas: a) atravesando la comunidad de San Pablo, por el barrio de Tenazda, que comunica al municipio de Acambay, Estado de México con ciertos puntos de Amealco; b) abordando la carretera San Juan del Río-El Bothé, la cual se encuentra con la autopista México-Querétaro; y c), la más común si se viene desde Santiago de Querétaro, a través de la carretera 330 Amealco-Aculco. Este último camino parte por la mitad a San Ildefonso Tultepec. De Amealco al barrio Centro de San Ildefonso, podemos trasladarnos en colectivos, con un tiempo de trayecto que va de veinte a treinta minutos.

El patrón de asentamiento es considerado de semidisperso —grupos residenciales, que aprovechan las características fisiográficas del espacio, dan cuenta de estrategias de cultivo destinadas al autoconsumo⁹⁵— a disperso. Según datos del Instituto Nacional de Estadística y Geografía⁹⁶, el total de habitantes que conforman los barrios suman más de once mil personas. El punto medular es el barrio Centro, en el cual se encuentra la iglesia principal, la delegación, las escuelas primarias, secundaria, el Colegio de Bachilleres del Estado de Querétaro (COBAQ) e incluso el Instituto Intercultural Ñoño —que brinda educación de nivel superior a los portadores de culturas originarias de la región desde el 2009 y cuya misión ha sido: “Fortalecer el Buen Vivir y la riqueza biocultural de los pueblos Ñoño, nuestra región y el mundo, mediante la educación intercultural y la Economía Solidaria.”⁹⁷— En el barrio Centro se agrupan las autoridades religiosas y civiles de mayor importancia: el delegado y los sirvientes de la iglesia. Las autoridades religiosas pueden vivir en cualquiera de los barrios, pero la congregación para sus funciones principales se realiza en la Iglesia Grande —

⁹⁵ Ma. Ángeles Olay Barrientos, Maritza Cuevas y Rafael Platas, “El Chanal, Colima: una visión de su periferia a través de las exploraciones en la hacienda El Carmen” (Centro INAH Colima) (2017) 70.

⁹⁶ Instituto Nacional de Estadística y Geografía (2021): <https://www.inegi.org.mx/app/geo2/ahl/>

⁹⁷ Mario Bladimir Monroy Gómez, “Economías solidarias y educación intercultural. El caso del Instituto Intercultural Ñoño, A.C.” (Universidad Iberoamericana Puebla. Revista Rúbricas) (2015) 39-44.

espacio en donde, además, se llevan a cabo con mayor regularidad las danzas tradicionales—.

Algunos otros servicios que se pueden encontrar en el barrio centro son: el albergue, un auditorio, internet gratuito, registro civil y, por su puesto, una estación de policía —espacio que comparte con las oficinas de delegación—.

2.2. Fundación de San Ildefonso Tultepec

Algunos de los habitantes de San Ildefonso han modelado su percepción del tiempo desde su conexión y correspondencia con el entorno natural y los acontecimientos de interés a nivel poblado y nación.⁹⁸

La fundación de San Ildefonso Tultepec representa un reto para los historiadores, porque los vestigios para su reconstrucción son de índole diferente a la del documento. En el año de 1937 se desató un incendio en la Presidencia Municipal de Aculco, los edificios que resguardaban la información del municipio quedaron destrozados, y entre los documentos eclesiásticos que se perdieron se encontraban aquellos que tenían datos sobre la fundación del poblado protagonista al que esta investigación hace referencia.⁹⁹

Beatriz Utrilla y Diego Prieto mencionan que después de la caída de la Triple Alianza, los ññoño buscaron expandirse hacia el norte.¹⁰⁰ Fundaron Huimilpan, San Juan del Río, Querétaro, San Juan Dehedó, San Miguel el Grande, Tolimán, Tolimanejo y Tierra Blanca. Fue, según los autores, una extensión de los asentamientos existentes en el suroeste de Hidalgo y norte de lo que ahora es el Estado de México.

⁹⁸ López Ugalde, “San Ildefonso Tultepec”, En libro *Los pueblos indígenas del estado de Querétaro*, 67

⁹⁹ Van de Fliert, *El otomí en busca de la vida*, 45.

¹⁰⁰ Diego Prieto, Beatriz Utrillaa, “Ya hnini ya jãtho Maxei. Los pueblos indios de Querétaro” (CDI. México) (2006) 33.

La expansión española dio lugar a varias oleadas migratorias que impulsaron a la población otomí a abandonar sus poblados y buscar nuevos sitios de asentamiento. En diferentes momentos y en distintas circunstancias fueron llegando al actual Querétaro. Es en ese contexto migratorio es posible entender la presencia de San Ildefonso Tultepec.

En la investigación de Yesenia Martínez es posible encontrar datos sobre San Ildefonso a finales del siglo XVI.¹⁰¹ La referencia documental más antigua — conocida hasta el momento— en la que se menciona al poblado es un documento que data de 1596, año en el que el Virrey Marqués de Montes Claros brindó amparo a Don Baltazar García, cacique de Jilotepec. Se hace referencia a una estancia de ganado mayor y dos caballerías de tierra que se encontraban ubicadas en el “pueblo de San Ildefonso Tultepec, cerca de la ermita del mismo nombre”.¹⁰² El documento indica que dicho amparo fue concedido ante la presencia de muchos indios provenientes del poblado antes mencionado y de los alcaldes de Jilotepec.

La “iglesia vieja” como se le llama al templo antiguo es una fuente material que nos da información sobre la antigüedad del poblado. La inscripción que se encuentra en la puerta lateral del edificio indica el año de 1606 como fecha de construcción. Esta evidencia material complementa el documento previamente mencionado.

Otro de los documentos que hace una referencia importante a San Ildefonso data de 1607, en el que se explica que la ermita homónima del poblado fue tomada

¹⁰¹ Yesenia Martínez Maldonado, “Justicia, autoridad y territorio en la historia de San Ildefonso Tultepec, una comunidad ñaño al sur de Querétaro”, Tesis de la Universidad Autónoma de Querétaro, 2020, 43-44.

¹⁰² Archivo General de la Nación (en adelante AGN), Instituciones Coloniales, Tierras, Volumen 1795, expediente 5.

como referencia para una merced otorgada al Común y Naturales del Pueblo de San Gerónimo Aculco.¹⁰³

En la memoria de los pobladores, permanece el recuerdo de que el establecimiento de la comunidad otomí es anterior a la llegada de los españoles en las tierras que hoy corresponden a San Ildefonso Tultepec.¹⁰⁴ La fundación de pueblos de indios marcó el momento en el que las culturas originarias cambiarían la forma en la que habitaban el medio natural, volviéndose parte del Virreinato de la Nueva España, pero con fuertes arraigos culturales mesoamericanos —en el caso otomí—. Ese era el panorama que se observó durante la fundación de San Ildefonso Tultepec, ubicado entre el corregimiento de Querétaro y Jilotepec.

Lydia Van de Fliert ha realizado una exhaustiva labor para recopilar remembranzas de adultos mayores, gracias a la historia oral, y así contribuir a la recuperación de información. Severiano Andrés de Jesús, uno de los colaboradores de la doctora Van de Fliert, comenta que en los primeros años de la colonia —alrededor de 1535— los portadores de culturas originarias solían retirarse hacia lugares apartados, entre las principales causas por el acoso que sufrían por parte de los españoles.¹⁰⁵

Por otra parte, los propios habitantes de San Ildefonso mantienen en su memoria colectiva el mito fundacional que lleva por nombre El Águila de San Ildefonso, en la que se narra como salieron de Ixmiquilpan, Hidalgo. Según información transmitida de manera oral, en los siglos virreinales se comenzó el asentamiento otomí, con la construcción de un templo en un valle donde se sembraba maíz, sin embargo, al águila no le gustó ese sitio y llevó a los ñoño a otro lugar. El objetivo del ave era llevar a su pueblo a un lugar en el que pudieran estar seguros, así que voló por mucho tiempo y a gran altura: “Cuando el águila se paró en la tierra, vio los cuatro puntos cardinales y extendió sus maravillosas alas.

¹⁰³ AGN, Institutos Coloniales, Tierras, Volumen 1794, Expediente 5

¹⁰⁴ Van de Fliert, *El otomí en busca de la vida*, 66

¹⁰⁵ Van de Fliert, *El otomí en busca de la vida*, 66

Después, los otomíes empezaron a construir el nuevo templo sagrado que se encuentra actualmente en San Ildefonso Tultepec”.¹⁰⁶ Los pobladores cuentan que aún en años recientes, se puede observar al águila volver, posarse encima del templo y observar a sus habitantes.

Existen dos templos grandes en San Ildefonso, la primera iglesia —ahora Iglesia Vieja—, que es mencionada en el relato fundacional previamente expuesto, y el nuevo recinto que actualmente marca el centro de la comunidad. Otra de las narraciones que se mantienen en la memoria de los habitantes es la que explica el prematuro abandono de la primera iglesia, y la posterior construcción del segundo templo a dos kilómetros de distancia. Al parecer, a media construcción hubo un altercado entre los albañiles que laboraban en la obra, uno de ellos empujó a otro del andamio y este último perdió la vida. Para evitar ser castigados por la pelea y el fatídico desenlace, los otros trabajadores decidieron excavar una tumba en el mismo terreno de la iglesia. Al momento se dieron cuenta de que el hueco en la tierra comenzaba a llenarse de agua, sin embargo, no le dieron importancia, y decidieron colocar el cuerpo ahí, aun así. Al día siguiente, el mayordomo que estaba a cargo de la obra, se dio cuenta de la ausencia del trabajador, a pesar de ello los compañeros no mencionaron nada sobre el altercado. Pocos días después el templo comenzó a sufrir inundaciones, dentro y alrededor, al punto en el que tuvieron que abandonar el recinto, pues era imposible realizar los oficios católicos en ese estado.¹⁰⁷ La explicación que se dio fue que el espacio sagrado había sido manchado por la muerte y la mentira, y por ello San Ildefonso había mandado el castigo del agua. Existe otra versión, en la que los pobladores comentan que el espacio elegido para la construcción de la que la primera iglesia no era del agrado de santo patrono, y por ello enviaba las inundaciones. Lo cierto es que, en su mayoría, los habitantes de San Ildefonso Tultepec están de acuerdo en que el agua dejó de brotar cuando se construyó la segunda iglesia, en 1711.

¹⁰⁶ Antonia Julián Fernando, Leyenda “El Águila de San Ildefonso Tultepec”, Narrativas Tradicionales.

¹⁰⁷ Van de Fliert, *El otomí en busca de la vida*, 47.

En cuanto al nombre del poblado, las personas han transmitido de manera oral que el topónimo San Ildefonso se debe a que en 1879 unos criollos llegaron a la hacienda La Muralla. Ellos habían traído consigo una imagen del santo al que se le empezó a venerar. En 1967 el nombre se volvió oficial, celebrando la fiesta patronal en honor a la imagen el 23 de enero de cada año.¹⁰⁸

Las iglesias, tanto la vieja iglesia como la principal que aún se conserva, son puntos de congregación de gran importancia para los pobladores de San Ildefonso. Es en estos lugares en donde se llevan a cabo las festividades, y por supuesto, las danzas tradicionales, ocasión de alegría y unión. También son una oportunidad para recordar a sus antepasados, pues, aunque los habitantes de la comunidad no tengan en sus memorias una fecha exacta de asentamiento, para ellos es claro que viven sobre la misma tierra que habitaron sus abuelos desde hace muchos años.

El maestro López Ugalde registra que a lo largo del siglo XX se vivieron una serie de cambios estructurales en la delegación de San Ildefonso que influyeron en la memoria colectiva de los pobladores. Estos cambios incluyeron la construcción de vías de comunicación al interior de la microrregión, para un mejor acceso de los barrios a la cabecera y el agua corriente o entubada, entre otros.¹⁰⁹

2.3. Contexto económico en la actualidad

La extracción de sillar¹¹⁰, la alfarería¹¹¹, la pirotecnia, la panadería, la ganadería y la agricultura son las principales actividades económicas en San Ildefonso Tultepec, acompañadas muy de cerca, actualmente —2018-2023—, por la

¹⁰⁸ Van de Fliert, *El otomí en busca de la vida*, 47.

¹⁰⁹ López Ugalde, “San Ildefonso Tultepec”, En libro *Los pueblos indígenas del estado de Querétaro*, 70

¹¹⁰ El sillar es la piedra labrada destinada a la construcción, por lo regular tiene forma rectangular o cuadrada con acabado fino y las caras alisadas.

¹¹¹ Arte de fabricar objetos funcionales o decorativos a partir de barro cocido.

elaboración de productos artesanales¹¹²: desde vestimentas tradicionales, servilletas, fundas para cojines, muñecas, hasta fundas para celular, diademas, espejos, llaveros y cubrebocas —respondiendo a la reciente crisis sanitaria y económica derivada de la enfermedad por COVID-19¹¹³—. El comercio es otra actividad que se conjunta con las anteriores, al ser un medio de salida para el producto elaborado.

Uno de los componentes de la identidad de San Ildefonso Tultepec es el conocimiento y memoria histórica que se construye alrededor de la actividad agrícola, en la que se encuentra la siembra de maíz y frijol principalmente. Para ellos, el significado de la actividad en el campo va más allá de las ganancias o mermas económicas. Magaña Asai y Moya Morales recogen en su trabajo de campo las experiencias y puntos de vista directos de los pobladores —de primera década del siglo XXI—, y don Hipólito, uno de los colaboradores, explica que lo que necesita la tierra es lluvia y ésta vendrá si es lo que el designio divino quiere.¹¹⁴

Es normal que los vecinos cuenten con animales de corral en sus hogares, como gallinas, borregos, algunos burros, guajolotes, e incluso conejos. Se trata de una forma de micro ganadería que también forma parte, en la mayoría de las ocasiones, de una estrategia para el autoconsumo o para el trueque.

Lo anterior se complementa con la relación que los pobladores mantienen con las zonas boscosas, y con las actividades que se desprenden de ellas, con fines gastronómicos, medicinales o de construcción de hogares y los conocimientos tradicionales para el manejo de los cuerpos de agua.¹¹⁵ En San Ildefonso encontramos cuerpos de agua de gran valor para el suministro del líquido vital en

¹¹² Ofelia Muñoz Catalán, “Las transformaciones culturales a apartir de la declaración y patrimonización de la muñeca lele: el caso de los artesanos en Amealco de Bonfil, Querétaro” (Universidad de Guadalajara, Querétaro) (2021) 70-78.

¹¹³ Muñoz Catalán, “Las transformaciones culturales”, 70-78.

¹¹⁴ Magaña y Moya, *San Ildefonso Tultepec*, 19-20.

¹¹⁵ López Ugalde, “San Ildefonso Tultepec”, En libro *Los pueblos indígenas del estado de Querétaro*, 76

el consumo de los pobladores. Además de lo anterior, contribuyen a acrecentar los cursos de agua que nacen en la cima de los cerros cercanos. Algunos habitantes de San Ildefonso consideran que los motivos del decrecimiento en los cuerpos de agua desde hace veinticinco años se debe a confrontaciones entre los vecinos y el gobierno local, pues los guardianes del agua predisponen su producción.¹¹⁶

A lo largo de la carretera 330, que atraviesa San Ildefonso, es inevitable observar que uno de los negocios más prolíficos es el del Sillar. Alrededor de la comunidad se aprecian bancos de material para la construcción —obsérvese la siguiente figura—. Originalmente este recurso era extraído y aprovechado casi exclusivamente por personas originarias de la microrregión, sin embargo, en décadas recientes, foráneos a la localidad han ido comprando terrenos y apropiándose de dichos bancos, por ello los vecinos se han convertido en ayudantes o empleados.¹¹⁷

La construcción de carreteras —como la 330, construida en los años ochenta, o la de Toluca— ha facilitado la movilización de los productos elaborados artesanalmente en la comunidad. Anteriormente —décadas 1960-1970—, los productos de alfarería como las ollas, eran difíciles de transportar; sólo era posible trasladar unas cuantas y el viaje para llegar a lugares como San Juan del Río o Hidalgo, podía durar días. Desde hace algunos años es posible enviar cantidades mayores de mercancía, incluso a estados del norte y fronterizos.

Al igual que los nuevos caminos pavimentados promovieron el traslado de productos, también hubo un aumento en la movilización humana.¹¹⁸ Ya en el 2007, se marcaba una falta de empleo del 50% en la población de San Ildefonso Tultepec, lo cual ha incentivado a los jóvenes principalmente y a los jefes de familia a optar por el desplazamiento migratorio. Esta migración cuenta con

¹¹⁶ López Ugalde, “San Ildefonso Tultepec”, En libro *Los pueblos indígenas del estado de Querétaro*, 70

¹¹⁷ Magaña y Moya, *San Ildefonso Tultepec*, 19-20.

¹¹⁸ Serna Jiménez, *La migración en la estrategia de la vida rural*, 51.

características muy diversas, puede ser dentro del país o fuera (a Estados Unidos). Y los tipos de migración también varían dependiendo de las situaciones familiares concretas. Hay personas que se van y ya no vuelven porque formaron una familia en los lugares a los que llegaron, o las que se van y mandan dinero constantemente para regresar en algún momento.¹¹⁹

Una práctica común dentro del fenómeno migrante es el “jalarse”, es decir, los migrantes que viajan por primera vez prefieren movilizarse hacia lugares en los que ya se encuentran vecinos, familiares o amigos de su comunidad, pues esto les garantiza un hogar temporal mientras se estabilizan y, con regularidad, un contrato de trabajo en el mismo lugar que sus conocidos. “Jalarse” también representa una oportunidad para no perder los lazos con la comunidad mientras se encuentran fuera. Es frecuente que las personas que se van, busquen regresar para las festividades importantes del pueblo. Actualmente, algunos de los pobladores de San Ildefonso consideran que la migración representa un pilar fundamental para la economía, no solo de San Ildefonso Tultepec, sino de México en general.¹²⁰

Las comunidades portadoras de culturas originarias suelen atravesar diversas dificultades en el sector económico, principalmente porque son consideradas sociedades premodernas o no industrializadas.¹²¹ Sin embargo, se ha buscado —concretamente desde el 2009, con la creación del Instituto Intercultural Ñöñho— el rescate de las economías solidarias. Es decir, actividades económicas que representan una alternativa ante el acto de producción y consumo capitalista occidental, por ejemplo: el trueque, una característica que está presente en las economías de comunidades con culturas originarias.¹²²

¹¹⁹ Entrevista Monroy Gómez (2022).

¹²⁰ Entrevista Monroy Gómez (2022)

¹²¹ Para conocer más sobre los conceptos modernos y premodernos, se recomienda consultar a: Reinhart Koselleck. *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos* (Barcelona: Editorial Paidós, 1993).

¹²² Entrevista Monroy Gómez (2022)

Los habitantes de San Ildefonso consideran que la protección que reciben sus migrantes y las bendiciones para una buena temporada agrícola, o la venta de sus productos artesanales, se debe a la protección de los santos patronos o santos protectores y a sus antepasados. Es por ello que las festividades, los convivios, los rituales religiosos, las devociones y las ofrendas —como la Danza de las Pastoras, una ofrenda de energía y alegría— son de suma importancia para agradecer y pedir por la lluvia y las bendiciones de salvaguarda. Dichas actividades de ofrenda y entrega requieren esfuerzo, tiempo y dedicación por parte de las autoridades religiosas, aspectos que se abordarán más adelante.

Las características geográficas, históricas y económicas de San Ildefonso Tultepec se vinculan de forma directa con la cultura originaria que vive y se transforma en el lugar. La flora, fauna, mitos de origen, memorias colectivas y prácticas laborales se ven reflejadas en las expresiones del patrimonio cultural de la comunidad, pues, así como lo ha planteado la doctora Romero Ugalde, los ritos son prácticas específicas, que forjan sus características del lugar donde se realizan. Es a través de estos ritos que los grupos humanos pueden generar lazos de solidaridad y valores comunales.¹²³ Por lo tanto, resultó imprescindible comentarlas para una mejor comprensión del contexto que esta investigación aborda. Habiendo expuesto un panorama general sobre la comunidad otomí de San Ildefonso, procederemos a analizar las particularidades de la cultura originaria predominante en la microrregión.

2.4. Cultura otomí en San Ildefonso Tultepec

En el siguiente apartado se buscará exponer las características de la cultura otomí que se manifiestan específicamente en la comunidad de San Ildefonso Tultepec; pues como se ha explicado, las diferentes comunidades portadoras de culturas

¹²³ Romero Ugalde, *Entre la guerra y la paz. El ritual y la construcción emblemática de las identidades*, 20-21, 267

originarias que conforman el sur de Querétaro presentan variaciones en su lengua, vestimenta y tradiciones —incluyendo las danzas—. De igual manera, se buscará resaltar el lazo que mantienen estas características particulares con la Danza de las Pastoras originaria de dicha delegación.

En las comunidades originarias hablar de costumbre es muy importante, porque tiene que ver con aspectos estructurales de la cultura. De acuerdo con Beatriz Oliver, en la población *hña-hñu* de Hidalgo, en años recientes, el término costumbre se ha ido sustituyendo por el de tradición. A partir de nuestro trabajo de campo pudimos identificar una situación similar en San Ildefonso Tultepec.

Fiestas y celebraciones

En San Ildefonso aún se conservan diversas manifestaciones de carácter ritual, como parte de la costumbre, pertenecientes al ciclo ritual que abarca todo el año. Beatriz Oliver menciona que la costumbre está íntimamente ligada al ciclo agrícola porque se busca mantener la fertilidad y vitalidad de la tierra, así como pedir protección a través del intercambio entre personas, y entre personas y deidades.¹²⁴

El ciclo se abre el 02 de febrero, con la celebración del Día de la Candelaria y la bendición de semillas. Esta fecha coincide con los cambios de cargos en San Ildefonso Centro, y la fiesta del Señor de la Humildad en Yospí. En casi todos los barrios de San Ildefonso, el cambio de cargo se refiere a la entrada de un nuevo grupo de personas que están dispuestas a tomar la responsabilidad de una encomienda específica. Don Hipólito menciona también que entre marzo y abril es cuando se comienza la actividad de siembra, sólo se esperan las primeras lluvias, lo cual coincide con la primera fiesta del santoral: San José, el 19 de marzo. El 02

¹²⁴ Beatriz Oliver, “Han muerto los dioses hña-hñu o existe un surgimiento de los mismos?” (Estudios de cultura otomame, Instituto de Investigaciones Antropológicas UNAM) (1998) 230.

de noviembre es otra de las fiestas más importantes para la presentación de la Danza de Pastoras, pues se celebra y se agradece por la cosecha. La fiesta patronal se realiza el 23 de enero; tiempo de barbecho durante el cual se deja descansar la tierra para el nuevo ciclo agrícola.

Existe una evidente similitud entre el ciclo agrícola y el calendario litúrgico. La Danza de las Pastoras obedece a dicho calendario. Las festividades suelen distribuirse entre los diferentes barrios, y las existen fijas y móviles —éstas últimas están ligadas a fechas que cambian año con año como el miércoles de ceniza o la Semana Santa—.

Fecha	Festividad	Actividad agrícola/temporada
23 de enero	San Ildefonso	Barbecha
2 de febrero	La Candelaria	Bendición de semillas
19 de marzo	San José	La viga y siembra
15 de mayo	San Isidro Labrador	Siembra y temporada de lluvias
Junio	Santísima Trinidad	Etapas de crecimiento del maíz, temporada de lluvias
Junio	Corpus Cristi	
8 de septiembre	Virgen María	Primeras cosechas
1 de noviembre	Benditas ánimas	Cosechas
8 de diciembre	Virgen María y Niño Jesús	Últimas cosecha y sesga
12 de diciembre	Virgen de Guadalupe	
24-25 de diciembre	Nacimiento del Niño Dios	

Tabla 2. Fechas de festividades y actividad agrícola
 “Alegría y fuerza para los santos. Las ofrendas dulces entre los otomíes del sur de Querétaro”. Edähi Boletín Científico de Ciencias Sociales y Humanidades del ICSHu. 2021, P. 22

Beatriz Albores Zárate menciona que para que las fiestas puedan realizarse es necesario que la comunidad cuente con un grupo organizado, responsable y jerarquizado, el cual se comprometerá a reunir los recursos económicos y sociales necesarios.¹²⁵ Este grupo puede denominarse Fiscalía, Mesa directiva o Mayordomía. En San Ildefonso Tultepec al grupo se le nombra mayordomía y cuenta con cargueros o sirvientes. En general, el origen de las mayordomías se remonta al periodo virreinal como resultado del sincretismo entre instituciones mesoamericanas y españolas. De acuerdo con la investigadora Albores para el siglo XVIII ya estaban bien constituidas en la región del Estado de México y sus alrededores, y combinaban funciones tanto religiosas como civiles. Ya en el México independiente, la estructura de las mayordomías se fue transformando hasta lo que actualmente se reconoce como un financiamiento colectivo; las mayordomas y mayordomos son los principales responsables del sustento de la celebración, pero es necesario el apoyo de todo el pueblo.

Lydia Van de Fliert menciona que los cargos no pueden ser impuestos.¹²⁶ El que una persona se convierta en mayordoma, mayordomo o cualquier otro sirviente, le ofrece un estatus diferente en la comunidad; es un honor ofrendar a la iglesia. Sin embargo, cuando un vecino de la comunidad cree que le ha ido bien en las cosechas del año o en las ventas de su negocio, considera prudente regresar, como agradecimiento al templo, su esfuerzo, tiempo y dinero. Silvia Pascual también indica que los cargos no se realizan con pesadez sino con cariño y entusiasmo.¹²⁷

En las prácticas otomíes precolombinas se apreciaba la adoración a dos entidades principales asociadas con el sol y con la luna, como una eterna dualidad

¹²⁵ Beatriz Albores Zárate, *Las fiestas religiosas mexiquenses, un esquema inicial* (México: El Colegio Mexiquense, 2004)

¹²⁶ Van de Fliert, *El otomí en busca de la vida*, 45-47.

¹²⁷ Entrevista Silvia Pascual (2022).

gracias a la cual se mantenía el equilibrio.¹²⁸ Si bien no se trata de la organización prehispánica, en la microrregión se pueden identificar algunos rasgos, como procurar que exista la misma cantidad de cargueros y cargueras. En San Ildefonso las festividades principales se dividen en siete, correspondiendo a las siete imágenes que se encuentran en los altares de la iglesia central. Cada imagen precisa de siete hombres y siete mujeres: un mayordomo, una mayordoma, un mayordomo segundo, una mayordoma segunda y posteriormente cinco hombres y cinco mujeres a los cuales se les nombra basarios. Además de los principales, se encuentran los cantores, rezanderos, el campanero y el sacristán; en total se trata de alrededor de 108 personas involucradas en las festividades religiosas de un año.¹²⁹

Las mayordomías no solamente se reúnen para trabajar el día principal de la fiesta, su compromiso con la iglesia es por un año completo, en el que las pequeñas tareas también requieren de su atención: el florear la iglesia posee un significado especial, relacionado no solamente con mantener limpio y bonito el templo, sino con la conexión existente entre las flores, la naturaleza y los ciclos vitales.¹³⁰

Van de Fliert expone que a pesar de que las celebraciones parecen ser el tributo a los santos, tienen un motivo más allá de las festividades rituales-católicas¹³¹: a) durante las festividades, los vecinos de la comunidad se reúnen para adorar, compartir y negociar; los aspectos socioeconómicos son sobresalientes; b) La veneración hacia los antepasados casi puede igualarse a la devoción que sienten por los santos, porque de ellos vienen las costumbres que los constituyen, —es por ello que el 01 y 02 de noviembre son fechas de suma importancia para la comunidad otomí de San Ildefonso Tultepec, fechas en las que

¹²⁸ Jaques Soustelle, *La familia otopame del México Central*, (México:Fondo de Cultura Económica) 1993, 529-530

¹²⁹ Magaña y Moya, *San Ildefonso Tultepec, una comunidad de origen otomí*, 30.

¹³⁰ Borja Cruz, "otra forma de caminar", 111-112.

¹³¹ Van de Fliert, *El otomí en busca de la vida*, 45.

la Danza de las Pastoras roba parte del protagonismo—; c) La figura del Santo Patrón representa al padre protector del pueblo, puede proveer, pero también puede castigar si los pobladores no se portan de manera correcta —como se pudo observar en el relato fundacional sobre el abandono de la Iglesia Antigua de San Ildefonso—. La veneración mostrada al Santo Patrón puede asegurar a los habitantes buena fortuna para el año que comienza. Se ha comentado que en San Ildefonso Tultepec el ciclo festivo obedece a la conmemoración del Sol¹³² —el maestro Mario Monroy ha apuntado la posibilidad de que el sombrero que utilizan las Pastoras tenga reminiscencia al sol, esto derivado del papel colorido y brillante que utilizan para la elaboración de las flores—. ¹³³

La danza en San Ildefonso Tultepec

Magaña Asai y Moya Morales exponen que las danzas son un elemento que está presente en casi todas las celebraciones del calendario festivo en San Ildefonso. Estos autores proyectan que las danzas de la comunidad se pueden dividir en dos clases: las que están ligadas a las fiestas de la iglesia central, como la fiesta en honor a Santo Patrón San Ildefonso y la fiesta de la Virgen de Guadalupe; y las danzas que se realizan para otras festividades en los diez barrios, por ejemplo, la fiesta del Señor de la Humildad en Yospí. Estas danzas a su vez se dividen en danzas de hombres y danzas de mujeres.¹³⁴ La Danza de Mujeres es también denominada Danza de Pastoras o simplemente La Pastora.

Es muy poco probable que exista una conmemoración religiosa sin la presencia de alguna danza, cada una cuenta con su espacio y fecha específica, es decir, no cualquier danza puede presentarse en la fiesta que desee. A pesar de ello, las danzas principales, las de Santo Patrón y la de la Virgen de Guadalupe tienen una

¹³² Van de Fliert, *El otomí en busca de la vida*, 132.

¹³³ Entrevista Mario Monroy (2022).

¹³⁴ Magaña y Moya, *San Ildefonso Tultepec, una comunidad de origen otomí*, 30

posición superior en la jerarquía, por tanto, puede ser que coincidan en un mismo lugar y hora.¹³⁵ Las danzas tradicionales son diferentes de los espectáculos escénicos cuyo fin es el de entretener al público, por lo tanto, compartir tiempo y espacio no representa un impedimento para continuar con la ofrenda. Como expresa Maricruz Romero Ugalde, en las danzas rituales o plegarias, como también las llama la doctora, la transmisión se realiza a través de la imitación de hijos a padres. "La destreza del bailarín pasa a un segundo término ya que lo importante es demostrar devoción, respeto y sacrificio..."¹³⁶

Los colaboradores Mario Monroy y Silvia Pascual han comentado sobre la pérdida de la Danza de Hombres, el intento por rescatarla en los años 2021 y 2022, y el inminente retroceso, derivado primordialmente de la excesiva migración masculina que continúa afectando a la localidad, combinado con el desinterés de las nuevas generaciones para aprender los pasos y portar el traje tradicional. Respecto a lo anterior, en el archivo de PACMYC, programa enfocado a promover la participación comunitaria en la recuperación de expresiones de la cultura popular, encontramos que el barrio centro de San Ildefonso solicitó un apoyo económico por \$69,265 (sesenta y nueve mil doscientos sesenta y cinco pesos), para revitalización de la Danza de Hombres del Santo Patrón.¹³⁷

Los grupos de danza tienen diversos compromisos durante todo el año de servicio al que se comprometen, pero no sólo se presentan en las fiestas locales, sino que pueden participar en eventos de otras comunidades como lo son la fiesta patronal de San Bartolomé, San Pablo o la de la comunidad de Santiago Mexquititlán. Incluso pueden ser invitadas por otras ciudades o diferentes estados, realizando *visitas* – esto hace referencia a: 1) el acompañamiento que realizan a las imágenes de santos de otras comunidades con sus mayordomías, así como 2)

¹³⁵ Núñez, "Ár hnei ya 'ma'yo. La danza de las pastoras", 4.

¹³⁶ Romero Ugalde, *La danza tradicional como fuente documental*, 30

¹³⁷ Dirección General de Culturas Populares Indígenas y Urbanas, Programa de Acciones Culturales Multilingües y Comunitarias, Padrón de Beneficiarios, 2023: <https://www.culturaspopulareseindigenas.gob.mx/index.php/programas/pacmyc>

la invitación que reciben los grupos de danza —como el de las pastoras— para acudir a otro pueblo o ciudad y celebrar junto con la comunidad el día de la fiesta patronal. Lo anterior crea puntos de encuentro en los que se facilita la comunicación cultural.

- Organización: mayordomía, danzantes, músicos y maestros

La forma en que se organizan las danzas obedece en gran medida a la estructura jerárquica en la que se basan las mayordomías que se encargan de las festividades en la iglesia principal. Se habla de un mayordomo o mayordoma —en el caso de la Danza de las Pastoras—, una mayordoma segunda y cinco basarios; la cantidad mínima de integrantes que debe componer la danza son seis personas. Cada uno de los que ostenta un cargo tiene la responsabilidad de conseguir al menos tres paradas, es decir, tres participantes más que no tendrán mayor responsabilidad que comprometerse a bailar, asistir a los ensayos y fiestas con puntualidad.

El tiempo que marca el compromiso es variado, como mínimo se habla de un año, sin embargo, se puede realizar el relevo hasta los dos o tres años, dependiendo en gran medida de la disponibilidad que exista para el cambio. En el barrio de Xajay el cambio está estipulado para cada tres años.

Aunado a los mayordomos, basarios y paradas, un papel fundamental lo ocupan los músicos: violinistas, tamboreros y flautistas —en su mayoría hombres, independientemente si se trata de una danza de mujeres o de hombres—, y las maestras o maestros de danza. Estos últimos son los únicos participantes que pueden llegar a recibir una remuneración monetaria simbólica, y cuya participación

no parte de la mera invitación.¹³⁸ Los maestros y músicos pueden participar con diversos grupos a la vez.

Finalmente, dentro del esquema de participación se encuentran las rezanderas, que en muchas ocasiones son mujeres, participantes activas, que al mismo tiempo representan el papel de maestras de danza. Suelen ser adultas mayores, pues los cantos son múltiples y de gran dificultad para aprenderse, además, como menciona Silvia Pascual, cada alabanza se canta de manera particular, con una entonación específica, lo cual requiere entrenamiento y experiencia.

- Danzantes, músicos y otros participantes: cambios y permanencias

Como se ha expuesto, las danzas se dividen principalmente en masculinas y femeninas, la que interesa a esta investigación es esta última: la Danza de las Pastoras. Se trata de una expresión tradicional ejecutada exclusivamente por mujeres; es común que las participantes sean portadoras de la cultura otomí, sin embargo, la maestra Hilaria Miguel de Jesús —una de las últimas asesoras de la danza que continua acompañando a grupos en la comunidad— menciona que si existiera alguna mujer externa a la cultura o a la microrregión, interesada en unirse al colectivo, el único requisito sería la promesa de un compromiso para danzar por mínimo un año: acudir a los lugares indicados, ya sea para ensayos o presentaciones y portar el traje e indumentarias debidamente acordadas.

Para los habitantes de San Ildefonso es común que las danzas, así como otras actividades de la comunidad, se dividan entre hombres y mujeres. Desde su punto de vista, existe una repartición natural de los papeles que deben ser desempeñados para que el equilibrio del pueblo se mantenga: “desde hace tiempo esa danza se inició. Era de puras mujeres y hay grupo de hombres también. El de

¹³⁸ Entrevista con Hilaria Miguel de Jesús (09 de marzo de 2022), en el barrio de Yospi, San Ildefonso Tultepec, por Karla Daniela Galván.

hombres son diferentes sus participaciones. También hacen su velación el mismo día, el mismo rato que estamos nosotras en la iglesia. Hay grupo de hombres y hay grupo de mujeres, nada más.”¹³⁹ Carrasco Pizana menciona, primeramente, que “la religión de los pueblos otomianos giraba alrededor de *dioses personales* [...] y cada pueblo tenía un dios patrón que se identifica con un antepasado...”.¹⁴⁰ Además, los otomíes de Xilotepec rendían culto a dos dioses principales a los que denominaban *Padre Viejo* y *Madre Vieja*. Estas principales figuras pueden ser asociadas con el sol y la luna —“La luna, por tener relación con la fertilidad de las plantas, por crecer, menguar, morir y renacer, se relacionó con el ciclo de la mujer, y con la fertilidad de los animales y humanos”—.¹⁴¹

Por su parte, el maestro Mario Bladimir Monroy, quien es coordinador del Instituto Intercultural Ññoño, ha expresado desde su observación constante, su cercanía con los vecinos y su formación como sociólogo, una explicación acerca de la importancia femenina para la Danza de las Pastoras. El maestro plantea que la danza se presenta como un ritual agrícola en busca de la fecundidad para la tierra, y la mujer acepta llevar la responsabilidad. El sombrero de palma que es ricamente adornado con flores brillantes en la copa, representaría los rayos del sol, los listones de vibrantes colores el arcoíris, el bastón de madera con el que golpean el suelo reproduce el orificio en donde se posicionará la semilla. Finalmente, los cascabeles que adornan la cabeza del bordón, evocan el sonido de la lluvia necesaria para que el proceso agrícola se lleve a cabo.

En el 2020, Julio César Borja, con su artículo “Otra forma de caminar. La danza otomí de Pastoras de San Ildefonso Tultepec”, realizó una investigación de campo, en la que recopiló valiosa información sobre la indumentaria de las Pastoras.¹⁴²

¹³⁹ Entrevista con Hilaria Miguel de Jesús (07 de febrero de 2022), en el barrio de Yospi, San Ildefonso Tultepec, por Karla Daniela Galván.

¹⁴⁰ Pedro Carrasco Pizana, “Los otomíes. Cultura e historia prehispánica de los pueblos mesoamericanos de habla otomiana” (UNAM, México) (1950) 33.

¹⁴¹ Katarzyna Mikulska, “Tlazoltéotl, una diosa del maguey” (Análes de Antropología 35) (2001) 91-123.

¹⁴² Borja Cruz, “Otra forma de caminar”, 111-113.

Como parte de las conclusiones de Borja, plantea que las mujeres, no solo dentro de la Danza de las Pastoras, sino dentro de la cosmovisión otomí de San Ildefonso Tultepec, rememoran a las flores, y éstas a su vez representan el ciclo de la vida y la muerte natural. El autor presenta su propuesta basándose principalmente en el significado del nombre de la danza en otomí: *Ár hnei ya 'ma'yo*. “Pastora”, según Borja, tiene un sentido más parecido a *ma'yo*, que significa *ma*: andar y *yo*: perro, “... ligándolo al significado etimológico de *ma'yo*, que es andar o caminar: ellas caminan.”¹⁴³ Las Pastoras conceden una especial estimación a las flores que adornan su sombrero, así como las flores que adornan el Campo Santo, los altares, los templos y las peregrinaciones; por último, las danzantes siempre se mantienen en movimiento, no se limitan a la participación dancística sino que acompañan a las imágenes peregrinas, reciben las visitas de otros poblados y escoltan las procesiones y rosarios. Las Pastoras son la reminiscencia de fertilidad y vida de las flores, y con su caminar, llevan esa fertilidad a todos los lugares que recorren.

Sin embargo, uno de los obstáculos más fuertes a los que se ha enfrentado la Danza de Pastoras es el cambio en el ritmo de vida que ha experimentado la microrregión. Silvia Pascual expone que, tanto los ensayos como las presentaciones, es decir, el compromiso en general de la danza, es muy grande: “Ahorita en la actualidad ya no es como antes... el ritmo de vida es muy cambiado, es muy acelerado. Y sí van y se juntan, a pesar de que no danzan todas las flores, sí danzan algunas, si te vas a las 10 u 11 de la mañana, llegas a tu casa a las 6 de la tarde. A veces se reúnen a la 1 de la tarde y vienen saliendo a las 11 de la noche.”¹⁴⁴ Es por ello que, en años recientes, las participantes se han ido limitando a mujeres de edad avanzada, porque han superado la etapa de grandes responsabilidades familiares; sus hijos son adultos ya, y gracias a la ayuda de sus hijas, nueras o nietas, pueden disponer de un horario desahogado para participar en la danza.

¹⁴³ Borja Cruz, “Otra forma de caminar...”, 108

¹⁴⁴ Entrevista Silvia Pascual (2022).

Acerca de la migración hay interpretaciones distintas. Por un lado, Silvia Pascual percibe que la migración femenina ha disminuido, gracias a las oportunidades laborales que se han brindado en el sector artesanal. En contraparte, el maestro Monroy apunta que, en los últimos años, la salida de personas en busca de un mejor empleo u otras oportunidades de educación ha igualado los porcentajes entre hombres y mujeres: “Ya es igual, casi es igual”.¹⁴⁵ La migración ha representado un punto de inflexión dentro de la participación para la Danza de las Pastoras. Las mujeres que salen a trabajar a lugares cercanos y regresan a sus hogares los fines de semana, no tienen mayor interés en pertenecer a los grupos de danza y en adquirir un cargo. Al comparar los salarios que perciben en sus empleos —trabajo del hogar, construcción, comercio, fábricas, etc.—, se dan cuenta de la enorme responsabilidad monetaria que representaría para ellas la adquisición de un traje de gala para danzar.

Además de las cuestiones económicas, otro de los aspectos que ha mermado la participación dentro de los grupos de danza es el desinterés de las nuevas generaciones por escuchar y aprender las tradiciones de sus padres y abuelos. Silvia Pascual indica un ejemplo claro: “Sí, estamos hablando que es un 5% de los niños que lo saben [el otomí], el otro 95% ya no lo sabe, ni siquiera conoce... no les interesa conocer su cultura ni sus tradiciones.”¹⁴⁶

Por último, es pertinente indicar un nuevo fenómeno que hasta el momento no se ha tomado en cuenta cuando se habla sobre la transformación y el ciclo de la tradición en San Ildefonso Tultepec: según la maestra Hilaria, desde hace aproximadamente quince o veinte años, han comenzado a arribar a la comunidad instituciones religiosas de diferente índole. El catolicismo dejó de ser el único credo, y con ello se produjo una fisura en la transmisión de conocimientos tradicionales —incluyendo las danzas—. Se tiene registro de maestras de danza y maestros músicos que han renunciado a sus cargos por motivos de cambio de

¹⁴⁵ Entrevista Mario Monroy (2022).

¹⁴⁶ Entrevista Silvia Pascual (2022).

religión. En años recientes ha existido un conflicto latente y tenso entre las personas que continúan reconociéndose como católicas y las personas que profesan las nuevas religiones. En la microrregión se pueden encontrar únicamente dos maestras de Danza de Pastoras, cuatro maestros violinistas y ningún flautista desde 2020: “Sí, se va perdiendo. Ya se está perdiendo, porque aquí el único tamborero que hay es mi esposo, y otro señor de San Ildefonso [centro]. Solo los dos. Y aparte de eso, los *violineros*; nada más hay cuatro. Ya son poquitos del pueblito de San Ildefonso, aquí en Yospí son tres *violineros* y en San Ildefonso uno solo.”¹⁴⁷

Se ha buscado realizar un rescate de danzas, por parte de diferentes grupos, mayordomías e incluso instituciones con la intención de proporcionar espacios de reconocimiento y transmisión. *Donxtu Lele*¹⁴⁸ es una de las microempresas locales que, dentro de sus actividades artesanales y comerciales, ha intentado revalorizar la Danza de Pastoras, e incluso explora la posibilidad de reconstruir la vestimenta de gala tradicional con la que se danza.¹⁴⁹ Como ya lo ha anunciado la doctora Romero Ugalde, en la danza tradicional se puede encontrar información histórica, ya que los relatos que rodean la danza forman parte de la memoria cultural de una comunidad.¹⁵⁰

- ¿Por qué se danza en San Ildefonso Tultepec?

Como se explicó en el subapartado sobre la fundación de San Ildefonso, las comunidades otomíes que se asentaron en Querétaro eran sociedades mesoamericanas, es decir que compartían diversos rasgos identitarios, dinámicas comerciales, rituales y ceremonias religiosas. Después del contacto con los

¹⁴⁷ Entrevista (2) Hilaria Miguel de Jesús (2022).

¹⁴⁸ Página de Facebook: <https://www.facebook.com/dontxu.lele>

¹⁴⁹ En el subapartado “Traje tradicional, música y coreografía” se ahondará más en la descripción de la vestimenta y en las transmutaciones que ha experimentado.

¹⁵⁰ Romero Ugalde, “Andanza”, 2013

peninsulares, de manera violenta les fueron impuestos una religión y distintos elementos culturales. Sin embargo, los pobladores a lo largo de los siglos del Virreinato y hasta la fecha, se han apropiado de ellos y los han resignificado dando lugar a configuraciones propias, como la Danza de las Pastoras. Las danzas que aún sobreviven y que son ejecutadas por culturas originarias del actual México, son tradiciones que pueden ser asociadas tanto a una herencia directa de Mesoamérica, como a una herencia peninsular. Por lo tanto, es posible abordarlas desde un estudio de *larga duración* —François Dosse explica que Fernand Braudel, en su trabajo, sustituye el tiempo lineal por uno en donde pasado y presente no están realmente divididos—. ¹⁵¹

En el documento *Historia general de las cosas de la Nueva España*, el franciscano Bernardino de Sahagún, en su misión cristiana de recopilar información que facilitara la intervención de sus compañeros evangelizadores, realizó en los libros uno y dos de su obra, un estudio minucioso de los dioses evocados, las festividades, celebraciones y actividades religiosas de las que eran partícipes los indios *mejicanos*. ¹⁵² Como es posible observar, la mayor parte de los testimonios de la época sobre las tradiciones y comportamientos de los pueblos originarios, se centraron en la cultura mexicana. Sin embargo, debido al bagaje compartido entre todos los pueblos pertenecientes a la tradición mesoamericana, es posible encontrar hilos conductores entre lo mencionado por Sahagún y sus colaboradores nahuas con las expresiones presentes en las danzas tradicionales otomíes actuales.

Sahagún menciona que las fiestas eran actividades necesarias para buscar la protección de sus dioses, y como estos eran diversos, así mismo se componía la festividad a través de la cual se le rendía tributo, sin embargo, la danza era una constante en los actos rituales. Se rendía homenaje a deidades femeninas y para

¹⁵¹ François Dosse, *La historia en migajas*. (México: Universidad Iberoamericana (División de Historia), 2006) 115.

¹⁵² Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de Nueva España* (Fondo Histórico Ricardo Covarrubias, 1829) Libro primero y segundo.

ello la participación de las mujeres de la comunidad era muy importante. “Al séptimo mes llamaban *Tecuilhiutontli*. En el primer día de este mes, se han fiesta a la diosa de la sal, que llamaban *Vixtocioatl* [...], y mataban a honra de esta diosa una mujer compuesta con los ornamentos que pintaban a la misma diosa”.¹⁵³ El autor habla sobre la importancia de las vigiliat, una noche antes de la ceremonia principal en la cual se ofrecía el sacrificio, la mujer elegida, junto con otras mujeres que la acompañaban, danzaban durante toda noche, sin distinción de edad o rango. Durante esta misma velación se cuidaba de la mujer tributo y se realizaban cantos solemnes. Existían también variaciones para las ofrendas presentadas a los dioses hombres, y esto puede dar muestra de la división natural a la que acudían y aún acuden los portadores de culturas originarias. De acuerdo con Alfredo López Austin, es importante recordar que, para el pensamiento mesoamericano, el mundo se entiende a partir de pares de opuestos contrarios y complementarios.

A través de los testimonios que ha legado el franciscano Bernardino de Sahagún, es posible identificar una serie de elementos que han prevalecido, aunque con modificaciones, en la expresión dancística de las comunidades tradicionales.

A) Sahagún expone que las fiestas de los *mexicanos* se dividían en fijas y móviles, alimentando esta dinámica gracias a la adivinación y la superstición. Es interesante identificar esta misma estructuración festiva que contiene unas fechas fijas y otras móviles mantenerse viva en muchos pueblos originarios, como San Ildefonso Tultepec.

B) La duración de las fiestas no se limitaba al día elegido para la gran ceremonia, se trataba de un proceso, a través del cual no sólo se preparaba la persona ofrenda —en caso de existir alguna—, sino que se alistaba la comunidad en su totalidad, trabajando sobre los preparativos. De manera similar, es posible

¹⁵³ Sahagún, *Historia general de las cosas de Nueva España*, 53, libro 2, cap. VI.

identificar como parte de la fiesta dedicada a San Ildefonso la celebración de la víspera —día previo, 22 de enero—, el día marcado en el santoral —23 de enero— y la *sobrefiesta* —24 de enero—.

C) La importancia de las ofrendas presentes en el acto ritual, como las flores, la comida y la bebida.

En la *Historia de las Cosas de la Nueva España*, se hace especial énfasis a las flores que adornaban los espacios en donde tenían lugar las ceremonias, por los cuales se transitaba, las flores que portaban las mujeres que serían sacrificadas, y las que debían llevar en manos las acompañantes y espectadores en la fiesta: “[...] todos los que estaban presentes en el *areyto*¹⁵⁴ tenían en la mano aquellas flores que se llamaban *cempoalxochitl*”.¹⁵⁵ En el caso de la Danza de Mujeres de San Ildefonso, las flores son un rasgo identitario para las Pastoras.

La comida y la bebida también son elementos de larga duración, presentes en las fiestas y con estrecha relación hacia las danzas: Sahagún expone que, dependiendo de la fiesta y el dios al que se rendía homenaje, se ofrecían tamales o algún otro aperitivo al medio día, antes de comenzar a bailar. En otras ocasiones la comida era brindada a la comunidad después de la danza y se acompañaba con bebidas embriagantes, “... otras muchas ceremonias se hacían en esta fiesta, y también había gran borrachera”.¹⁵⁶ Como se puede observar, la convivencia ha sido una característica de la identidad de un pueblo, ligada a las festividades y a las danzas tradicionales, como la Danza de las Pastoras “... comenzaba a cantar y a bailar, a comer y a beber, y así se acababa la fiesta”.¹⁵⁷

Por otro lado, para continuar con la exposición sobre las razones por las cuales se danza en San Ildefonso Tultepec, es crucial mencionar que, uno de los

¹⁵⁴ Canto o baile de poblaciones originarias.

¹⁵⁵ Sahagún, *Historia general de las cosas de Nueva España*, 59, cap. VII.

¹⁵⁶ Sahagún *Historia general de las cosas de Nueva España*, 49, cap. VII.

¹⁵⁷ Sahagún *Historia general de las cosas de Nueva España*, 71, cap. XV.

componentes de gran relevancia, que la mayoría de los colaboradores de este proyecto ha mencionado en reiteradas ocasiones es la alegría. Tanto Silvia Pascual, como la maestra Hilaria Miguel de Jesús y su familia han observado que cada uno de los ornamentos que componen la Danza de las Pastoras es también una expresión de la fuerza de la comunidad, de la exaltación de sus emociones, de la gratitud que buscan manifestar y del cariño y devoción hacia sus santos: “El dar los golpes en el suelo, del bordón es como dar gracias [...], es como dar gracias a Dios, decir: <Dios, aquí estamos, venos, hoy es un nuevo día, hay que trabajar, hay que echarle adelante>”.¹⁵⁸

Las fiestas se ven complementadas por las danzas, pero no se tratan de células aisladas, no se podrían analizar por separado, la una sin la otra. De la misma manera, la preparación para las ceremonias es una parte sustancial del entramado religioso en la comunidad; para que las mujeres danzantes puedan portar su traje de gala ha sido necesario el trabajo y colaboración familiar de todo un año — ahorro en efectivo o especie—. Lo mismo ocurre con la comida y bebida ofrecidas por los mayores el día de la fiesta, es el fruto de un trabajo en conjunto, desarrollado por un tiempo determinado, y con ayuda de la comunidad en mayor medida.

Bernardino de Sahagún menciona en su trabajo que los indios incluso tenían un dios para la convivencia, llamado *Omecatli*.¹⁵⁹ Lo anterior es una muestra de la importancia que ha tenido para los portadores de culturas originarias coexistir y cohabitar mayormente en armonía con sus vecinos de la comunidad. Las fiestas y las danzas tradicionales son una oportunidad para el desarrollo de dichas actividades.

Por otro lado, las danzas han permitido que se lleven a cabo las visitas: sugeridas como momentos de comunicación y contacto cultural. Estas visitas son

¹⁵⁸ Entrevista Silvia Pascual (2022).

¹⁵⁹ Sahagún, *Historia general de las cosas de Nueva España*, 22, cap. XIV.

actividades recurrentes dentro del poblado de San Ildefonso, se realizan— principalmente— cuando los grupos de danza, como el de las Pastoras, son invitados a las fiestas de poblados o estados vecinos, en donde acompañan a las imágenes de los santos en dichas localidades, durante sus festividades. Según Hilaria Miguel de Jesús, ha representado una imperdible oportunidad para las danzantes y los demás integrantes de la agrupación, para conocer a otras personas y otras costumbres, diferentes a las de origen otomí en su comunidad.

Me gusta participar en los grupos porque conozco nuevas personas, aparte de aquí del pueblo. Y convivo con más personas. Y me gusta, también participar, porque siento que me distraigo, y no estoy encerrada aquí. [...] empecé a convivir con la gente, a conversar con la gente. Ellos igual [su familia], lo mismo; me preguntan que si me siento contenta con ello. Pues es que sí me siento contenta estando con la danza.¹⁶⁰

La Danza de Pastoras es considerada una expresión del patrimonio cultural inmaterial de San Ildefonso porque, como lo mencionó Arizpe, a través de ella los pobladores pueden expresarse, imaginar y planear.¹⁶¹

En este segundo capítulo fue de gran importancia mencionar el espacio geográfico, económico, religioso y cultural en el cual se lleva cabo la Danza de Mujeres, porque como hemos enunciado, se trata de una práctica tradicional de larga duración. Sería muy complejo comprender su importancia, su composición y sus transformaciones más actuales si no tenemos en cuenta los antecedentes que la han nutrido, tanto mesoamericanos como los procedentes de otras latitudes. Vamos ahora a profundizar en aspectos de la memoria y de la historia de la Danza de Pastoras de San Ildefonso.

¹⁶⁰ Entrevista (1) Hilaria Miguel de Jesús (2022).

¹⁶¹ Arizpe, “Los debates internacionales...”, 14-15

Figuras del capítulo dos



Figura 2. Ubicación de San Ildefonso Tultepec, Amealco y Santiago de Querétaro.

06 Diciembre 2020.

Croquis elaborado por Eva Patricia Velásquez Upegui



Figura 3. Antigua iglesia de San Ildefonso Tultepec.
23 de enero de 2022.
Fotografía por Karla Daniela Galván



Figura 4. Banco de materiales para la alfarería.
19 diciembre de 2021.
Fotografía por: Urbica Grupo Construcción



Figura 5. Pastoras acompañando la procesión de la Virgen de Guadalupe en el atrio del templo principal de San Ildefonso Tultepec, Centro.
12 de diciembre de 2021.
Fotografía por: Karla Daniela Galván



Figura 6. Grupo Danza de Pastoras de la Virgen de Guadalupe danzando en el atrio de la iglesia principal, San Ildefonso Tultepec
12 de diciembre de 2021.
Fotografía por Karla Daniela Galván



Figura 7. Atrio de la iglesia principal, barrio Centro de San Ildefonso Tultepec, Amealco
23 de enero de 2022.
Fotografía por Karla Daniela Galván

3. Construcción histórica de la Danza de Pastoras de San Ildefonso Tultepec a través de la memoria

Para este tercer capítulo, el objetivo fue plantear una propuesta de la construcción histórica de la Danza de Pastoras. Desde una aproximación al origen de la danza a través de crónicas, recuerdos y testimonios vivos. Exponemos las coyunturas más relevantes durante la década de 1980 que estimularon transformaciones en la danza. Finalmente analizamos las modificaciones y permanencias más actuales que la Pastora ha experimentado en los últimos años —2020-2022—.

3.1. Aproximación al origen de la Danza de Pastoras

Las danzas tradicionales son una expresión del patrimonio cultural inmaterial y esa es una de las principales razones por las que su estudio en el ámbito académico es abordado desde la antropología, la etnografía o la sociología, mientras que el enfoque histórico queda rezagado. Amparo Sevilla menciona: “La configuración histórica de las expresiones dancísticas tradicionales [...] es una labor muy ardua. El principal obstáculo para lograrla es la naturaleza misma de la expresión dancística. La danza se materializa únicamente en el momento en el momento en el que se reproduce.”¹⁶² Por lo tanto el estudio de las danzas tradicionales requiere de un esfuerzo multi e interdisciplinario. Dentro de la estructuración del sistema dancístico —modelo retomado de Amparo Sevilla— necesario para la amplia concepción de la Danza de Pastoras, se incluyen los aspectos históricos; una adyacencia temporal y espacial de su origen, así como los sucesos más relevantes: pausas o desapariciones.

Derivado de la dificultad que dicha empresa plantea, Carlo Bonfiglioli expone que una de las formas más acertadas para abordar el estudio de una danza tradicional y su espectro histórico es a través de la disección del todo en células más

¹⁶² Sevilla, *Danza, cultura y clases sociales*, 98-99.

pequeñas, que a su vez puedan ser analizadas y comparadas con otras estructuras dancísticas de las que es posible obtener más información:

[...] los estudios de casos deben someterse al análisis comparativo para ser comprendidos en su cabalidad. Esto se debe a dos razones: [1] La especificidad de un caso solo puede apreciarse evidenciando las características que lo hacen distinto de otros. [y 2] La especificidad de un caso está subordinada a un conjunto de normas estructurantes que sólo pueden apreciarse en el sistema del que forman parte.¹⁶³

La Pastora se encuentra inserta en un cuerpo más grande de danzas tradicionales, que en conjunto comparte características e historia. A continuación, se expondrán los resultados obtenidos en la búsqueda documental y oral sobre el origen de la Danza de Pastoras, además de las ausencias o desapariciones más relevantes de las danzas tradicionales en México.

Variaciones de la Danza de Pastoras

En México, la Pastora es una danza común entre los pueblos mazahuas y otomíes, principalmente, aunque también se le puede encontrar en otras regiones étnicas y en otros países. Cada comunidad es poseedora de una variante específica y las diferencias se van haciendo más notorias conforme se agranda la distancia entre regiones. Sin embargo, la mayor parte de las variantes comparten los siguientes rasgos específicos: nombre, exclusividad en la participación femenina como danzantes y el motivo religioso —alegría y devoción por la Navidad¹⁶⁴—. Así mismo presentan diferencias en la indumentaria, parafernalia y coreografía.

¹⁶³ Carlo Bonfiglioli, “La perspectiva sistémica en la antropología de la danza. Notas teórico-metodológicas” (Granada: Gazeta Antropológica, 2003) 1-6.

¹⁶⁴ A pesar de que el origen de la danza está relacionado con la natividad de Jesús desde el cristianismo, el pueblo otomí se ha reapropiado y resignificado la tradición, vinculándola con prácticas mesoamericanas y que hasta la actualidad reflejan elementos de su cosmovisión.

Santiago Mexquititlán es otra de las delegaciones de Amealco de Bonfil, Querétaro, al igual que San Ildefonso Tultepec. Las danzas de estas dos comunidades son muy parecidas: ambas tienen el mismo nombre, son estructuras coreográficas ejecutadas por mujeres y son populares en las festividades católicas. Ambas danzas conservan el sombrero ricamente adornado con flores y listones; el bastón de mando con cascabeles; y la coreografía cuenta con patrones circulares y zigzagueantes. Sin embargo, las mujeres portan los trajes característicos de cada poblado. Silvia Pascual comenta:

Cada quien su propia danza, su propia identidad. No nos vayamos muy lejos, San Ildefonso tiene la danza de la Pastora, pero también Santiago Mexquititlán tiene su danza. Dos comunidades no muy alejadas; tal vez veinte minutos, tal vez menos, pero hasta para hablar tienen ellos su propia variante y nosotros la nuestra.¹⁶⁵

En Aculco, Estado de México existe otra variante de la Danza de Pastoras, ejecutada exclusivamente por jóvenes y mujeres mayores del lugar, siendo un importante elemento dentro de las actividades del calendario litúrgico. Los elementos como el sombrero, el bastón y las secuencias coreográficas muestran una amplia similitud con la Danza de Pastoras de San Ildefonso. Las participantes comentan que:

Los pasos de la danza representan un telar de cintura, donde la cabeza o las mujeres que inician las evoluciones son las agujas que empiezan a urdir el tejido; son 24 piezas de diferente tejido, pero la misma evolución. Se dice que, si cada una de ellas tuviera un hilo jalando, al final quedaría una faja con una rosa en el centro.¹⁶⁶

Las diferencias en el traje tradicional obedecen, de igual manera a las diferencias geográficas.

¹⁶⁵ Entrevista Silvia Pascual (2022).

¹⁶⁶ Javier Lara Bayón, "Aculco, lo que fue y lo que es. La danza de Pastoras", Blogger, 24 de enero de 2019: <http://elaculcoautentico.blogspot.com/2019/01/la-danza-de-las-pastoras.html>

En Temascalcingo¹⁶⁷, también en el Estado de México se encuentra otra versión de la danza. En esta Danza de Pastoras, al igual que en las anteriormente mencionadas, son las mujeres quienes ocupan el protagonismo como danzantes; se celebra en fechas importantes para las fiestas del santoral y prevalecen elementos de parafernalia como el bastón de mando y el sombrero ataviado con flores. Es en este último elemento en donde se hace presente la primera diferencia, pues la forma y tipo de adorno no son como los del sur de Querétaro. Aunado a ello, en la vestimenta de gala se perciben componentes atípicos de San Ildefonso Tultepec, como el *quexquémetl*.

Hacia el sur de México, en el territorio de la Cuenca de Oaxaca, se ha registrado una Danza de Pastoras en la región étnica mazateca. Es un agente cultural de gran importancia para la religión católica de la zona, sus días de presentación se limitan a los días 24 y 25 de diciembre. Las mujeres son las participantes principales, sin embargo, existen danzantes masculinos que activamente se mueven por el escenario.¹⁶⁸ En esta variante no existe el bastón de mando y las decoraciones del sombrero difieren en el tipo de listones que se utilizan y la ausencia de flores. Es complicado extender una descripción sobre la coreografía ya que esta danza no ha sido documentada profundamente, sin embargo, se asume que la estructura de movimiento difiere en gran medida de la Danza de Pastoras de San Ildefonso Tultepec.

Por otra parte, fuera del territorio mexicano, en la provincia de Yauyos, Perú, se encuentra una danza que comparte el nombre de Pastoras y que es ejecutada por mujeres originarias de la zona. Es un fenómeno dancístico inserto en el universo religioso de la localidad, aunque los pobladores recuerdan y transmiten que es una

¹⁶⁷ Rudy Piña, "Temascalcingo de José María Velasco. Danza de las Pastoras", Blogger, 19 de agosto de 2020: <https://vivetemascalcingo.blogspot.com/2016/01/danza-de-las-pastoras.html>

¹⁶⁸ Yuridia Sosa, "Las Pastoras, danza que va de la mano con la fe en la Cuenca", El Universal Oaxaca, 25 de diciembre de 2018.

danza nacida del sincretismo entre los rituales para atraer lluvia de las culturas originarias y la religión europea.¹⁶⁹ La vestimenta tradicional de las danzantes difiere en gran medida de las de San Ildefonso Tultepec; portan un sombrero de palma no adornado, aunque se conserva el bastón de mando.

Por último, resulta pertinente mencionar una danza chamánica llamada *Gut*, localizada en Corea del Sur.¹⁷⁰ Al igual que la Danza de Pastoras de San Ildefonso Tultepec, carece de registros oficiales o de archivo, sin embargo, gracias a esta danza se han conservado diversos elementos tradicionales de la cultura coreana. Es una mujer la protagonista de la escena dancística, porta su *hanbok*, o ropa tradicional litúrgica. Aunque en apariencia esta danza y la Pastora no tiene mucho en común, es importante rescatar elementos como los listones de colores, las percusiones y la trascendencia de este mecanismo cultural para la transmisión de conocimiento.

Como se puede observar en las líneas anteriormente expuestas, la Danza de Pastoras de San Ildefonso Tultepec comparte no solo el nombre, sino características con otras danzas del mundo. Por lo tanto, proponemos que el origen de esta variante puede encontrarse compuesto por elementos de larga duración, nutridos por la multi e interculturalidad de cada lugar específico en el que se lleva a cabo.

Elementos de larga duración de la Danza de Pastoras en crónicas virreinales

Se propone que el origen de la Danza de Pastoras se encuentra en el momento de la invasión española, por sus elementos multiculturales de herencia

¹⁶⁹ Yauyos en línea, “La historia de la Danza de Pastoras de los pueblos de la provincia de Yauyos y la región”, Blog Yauyos en Línea, 17 de diciembre de 2014: <https://yauyosenlinea.wordpress.com/2014/12/17/historia-de-la-danza-de-pastoras-de-los-pueblos-de-la-provincia-de-yauyos-y-la-region/>

¹⁷⁰ Documentales La Nave de Tharsis, “Chamanismo en Corea”, Youtube, 26 de febrero de 2018: <https://www.youtube.com/watch?v=8qlEu-9rAQY>

mesoamericana y motivos religiosos europeos. Las crónicas virreinales que se mencionarán a continuación representan uno de los primeros registros oficiales que se realizaron de las danzas mesoamericanas.¹⁷¹ Es preciso mencionar que no todos los escritos a los que actualmente se tienen acceso, gozaron de libertad para circular en su momento de creación. Algunas crónicas que favorecían el “carácter y la calidad de los indios” fueron censuradas ya que iban en contra de los intereses políticos de la monarquía española.¹⁷² Algunas de las obras se revelaron hasta el siglo XIX, por la Real Academia de la Historia de Madrid.¹⁷³ Por otra parte, cada autor obedecía a motivaciones diversas cuando escribieron sus impresiones, para saldar “viejas cuentas y para promover las causas políticas por las que habían hecho campaña.”¹⁷⁴ En seguida se mencionarán aquellos componentes de la Danza de Pastoras de San Ildefonso que coinciden con los encontrados en las descripciones de los siglos XVI y XVII.

Fray Toribio de Benavente, misionero y simpatizante de Cortés, arribó a América en el 1524 y se presume que comenzó a escribir con inmediatez sobre los indígenas. “Una de las cosas principales que en toda esta tierra había eran los cantos y los bailes, así para solenizar las fiestas...”¹⁷⁵ Observó la existencia de dos grandes clasificaciones para dividir las danzas: *netotiliztli*, lo que en años recientes se conocería como un baile popular. Y *maceualiztli* una danza solemne que se realizaba en las plazas. Esta última característica es un elemento más que se puede observar en la ejecución de la Danza de Pastoras de San Ildefonso Tultepec; el espacio específico en el atrio frente a la puerta de la iglesia.

¹⁷¹ Lilia Eskildsen Torres, *Coreografías de la nación: Danza folklórica, historia e identidad en México, Estados Unidos y Canadá* (Montreal: McGill University. Department of Languages, Literatures and Cultures, 2018)

¹⁷² David Brading. *Orbe indiano. De la monarquía católica a la república criolla, 1492-1867* (México: Fondo de Cultura Económica) 59.

¹⁷³ Brading, *Orbe indiano*, 51.

¹⁷⁴ Brading, *Orbe indiano*, 61.

¹⁷⁵ Toribio de Benavente Motolinía, *Memoriales*, Copia digital: México, En Casa del Editor. 1903. Cap. 26 y 27, P. 339, 344. Accedido el 24 de agosto de 2022: <http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080028319/1080028319.html>

Por su parte Fray Bernardino de Sahagún, entre los años 1540-1585, utilizó para sus argumentos en defensa de los indígenas el hecho de que los indios no dejarían de danzar aquellos acontecimientos que les hubieran marcado.¹⁷⁶ Con lo anterior se expone que la danza ha sido una de las expresiones de la memoria histórica de todos los pueblos, especialmente de las culturas originarias desde hace siglos. El papel de la danza y el movimiento corporal fue de suma importancia para el momento del contacto, pues los pueblos originarios danzaban su historia.¹⁷⁷ A través de la Danza de Pastoras se pueden identificar diversos agentes culturales otomíes de San Ildefonso, que se transmiten generacionalmente, como la vestimenta, la música, el idioma y la religión.

Fray Diego Durán fue uno de los dominicos encargados de realizar la conversión religiosa en las provincias meridionales de Nueva España, entre los años 1576-1587. Registró los diferentes tipos de danzas que los indios realizaban: las de regocijo o festejo; los mitotes o borracheras; y las danzas religiosas con carácter más serio. Los cantos que iban de la mano con la expresión corporal poseían características específicas dependiendo de la celebración en la que se gestaban. Se trataba de una actividad que requería un alto nivel de compromiso, se llevaban a cabo ensayos, se confeccionaban trajes especiales y se ataviaban con plumas llamativas o máscaras.¹⁷⁸ Es posible reconocer, a partir de estas especificaciones, ciertas similitudes con las actividades que llevan a cabo los grupos de danza de las pastoras. Así como indica Bernardo García Martínez, las formas cambian, pero las funciones continúan.

Como se ha mencionado, la Danza de Pastoras de San Ildefonso Tultepec mantiene componentes que la unen con rituales mesoamericanos, pero también

¹⁷⁶ Sahagún, *Historia general de las cosas de Nueva España*, 16-19.

¹⁷⁷ Paul Scolieri. *Dancing the New World: Aztecs, Spaniards, and the Choreography of Conquest* (Austin: University of Texas Press. 2013) 28

¹⁷⁸ Diego Durán, *Historia de las Indias de la Nueva España. 1587*, tomo 2. Copia digital de 1867. México. P. 230-231. Accedido el 23 de agosto de 2022: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/historia-de-las-indias-de-nueva-espana-y-islas-de-tierra-firme-tomo-ii--0/html/f33a7d7c-f71b-4823-a8e0-0a0cd3ece6c1_232.htm

tiene una fuerte conexión con motivos religiosos importados por europeos. Específicamente se hace referencia en la danza a la natividad de Cristo, desde el catolicismo. Una de las características más fuertes que respalda esta afirmación son las alabanzas que se cantan antes de comenzar a danzar.

Se presume que durante la conversión al catolicismo durante los siglos XVI y XVII y tomando en consideración el fuerte lazo que existía entre los indios naturales y las danzas, una de las propuestas para la evangelización fue la Danza de Pastoras. Pudo haber comenzado como un anexo de las representaciones teatrales denominadas pastorelas, que con el tiempo fue adquiriendo cada vez más autonomía hasta que se convirtió en un producto independiente.¹⁷⁹ Al igual que sucedió con muchos otros elementos religiosos, las culturas asimilaron estas representaciones y las resignificaron otorgando valores que para ellos eran conocidos y coherentes.

Beatriz Aracil Varón propone que, si bien las pastorelas como se conocen en el tiempo presente surgieron entre los siglos XVIII y XIX, se pueden rastrear sus motivos hasta una prolongación de los autos navideños medievales¹⁸⁰ —estos autos medievales navideños hacen referencia a representaciones escénicas que surgieron de la iglesia católica y que giraban en torno a tres grandes momentos en la vida de Cristo: su nacimiento, pasión y resurrección. En primero se hace mención a los y las pastoras que viajaron para celebrar el nacimiento de Cristo¹⁸¹— Además, no se debe dejar de lado que, en el ámbito popular indígena, la tradicional adoración de pastores fue un aporte de los misioneros para las nuevas celebraciones instauradas durante la primera mitad del siglo XVI.

¹⁷⁹ Bayón, “Aculco, lo que fue y lo que es. La danza de Pastoras”:

<http://elaculcoautentico.blogspot.com/2019/01/la-danza-de-las-pastoras.html>

¹⁸⁰ Beatriz Aracil Barón, “Pastorelas tradicionales indígenas en el siglo XIX”, En *Fiesta y Teatralidad de la Pastorela mexicana* (México: Paideia, 2004) 23.

¹⁸¹ Francisco José Gómez Fernández, *Breve historia de la navidad*, (Madrid: Ediciones Nowtilus, 2019) 99-100

Más allá de la dificultad para establecer un punto de origen de un elemento cultural intangible, se debe tener presente que es una pieza viva y cambiante. Por lo tanto, se reitera la pertinencia del testimonio oral para dar cuenta de los cambios y transformaciones recientes que la Danza de Pastoras de San Ildefonso Tultepec ha experimentado.

Ausencias ocasionales o parciales más relevantes de las danzas tradicionales en México

En el territorio mexicano, las danzas rituales o tradicionales han sido parte de la agenda pública y política en mayor o menor medida desde que el virreinato seguía en pie. A continuación, se expondrá un sintético recorrido histórico de las danzas y por asociación de la Danza de Pastoras; analizando cuales han sido los decretos, prohibiciones, reanudaciones y utilidades para el Estado.

Amparo Sevilla propone una cronología coherente sobre la ruta que siguieron las danzas populares o tradicionales en la Nueva España y posteriormente en el México Independiente. Coincide, junto con otros autores, que las expresiones dancísticas fueron un punto de encuentro entre las diversas culturas que intervinieron en el contacto —sin limitarse a las generalizaciones comunes: españoles e indígenas—. ¹⁸² En el enfrentamiento cultural las danzas tuvieron un papel protagónico, por ejemplo, la Danza de Moros y cristianos, pieza de conquista por excelencia, y que fue traída por los peninsulares hacia América. Desde el punto de vista de la política de la monarquía española se permitieron las costumbres que no fueran en contra de la religión católica, por lo tanto, se sostiene que los misioneros toleraron los juegos, andanzas y regocijos para mantener un espacio de recreación entre los naturales. Hasta 1555 se permitía

¹⁸² Sevilla, *Danza, cultura y clases sociales*, 109.

todavía que los pueblos originarios danzaran dentro de las iglesias, hasta que los misioneros dejaron de tolerarlo.

La misma iglesia católica fue la que en 1853 volvió a prohibir la ejecución de danzas —específicamente dentro de la Basílica de Guadalupe— por considerarlas actos de superstición y alejadas de la buena conducta cristiana, sin embargo, cuando se realizó la canonización de San Juan Diego, se realizaron danzas estilizadas frente al papa.¹⁸³

Sevilla señala que con el paso de los años las luchas clericales en contra de las danzas tradicionales fueron disminuyendo u olvidándose. La danza y algunos bailes populares como los sones, se convirtieron en un ancla en la búsqueda de identidad nacional durante el siglo independentista. Durante la época porfirista hubo mecanismos de adaptación a través de los cuales convirtieron varias de estas conocidas representaciones en puestas en escena y complementos teatrales. La autora es consciente de que existen lagunas de información respecto al proceso que se siguió durante esos años y de las condiciones específicas que llevaron a las danzas tradicionales hacia los cambios señalados.

“El proceso de institucionalización de la Revolución Mexicana abre otro capítulo de la historia de las expresiones coreográficas popular-tradicionales, [...] a partir de ese momento se llevan a cabo repetidos intentos por institucionalizar las manifestaciones dancísticas.”¹⁸⁴ Dicho fenómeno no ha excluido a la Danza de Pastoras. Una de las primeras menciones formales que se hace de la Danza de Mujeres, específicamente la que se realiza en Amealco, es en una nota periodística de 1984. El reportaje señala que el grupo de danza del Instituto de Bellas Artes, fundado por la maestra María Elena Cisneros y dirigido por Aurora Zúñiga Sánchez, presentó una pieza de la Danza de Pastoras en la VIII Muestra Folklórica de la Nación —impulsado por el Departamento de Bellas Artes del

¹⁸³ Yolanda Lastra, *Los otomíes, su lengua y su historia* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, 2006) 64.

¹⁸⁴ Sevilla, *Danza, cultura y clases sociales*, 114

Estado de Jalisco—: “... para despertar en el público el interés en lo auténticamente mexicano.”¹⁸⁵

De manera específica, hablando de la Danza de Pastoras que se realiza en San Ildefonso Tultepec, puede hablarse del desinterés gradual como una de las principales causas de ausencias parciales o totales de la danza. En gran medida derivado de la discriminación que han sufrido los integrantes de la cultura otomí y de los procesos de urbanización. Las mujeres otomíes han sufrido transformaciones en su estilo de vida, el ritmo al que deben trabajar y comerciar sus productos suele llevarlas a alejarse —voluntaria o involuntariamente— de sus labores en la iglesia. Como se planteó en el capítulo referente a la danza en el poblado de San Ildefonso, las mujeres han cargado con la mayor parte de la responsabilidad para que no falte la danza en ninguna festividad de la comunidad.

Una de las pocas excepciones a esta resistencia se dio durante el confinamiento derivado de la crisis sanitaria por COVID-19, desde principios del 2020. Por decreto nacional, todos los templos y capillas fueron cerrados para evitar la aglomeración de personas en espacios cerrados, por ende, las fiestas y celebraciones religiosas se vieron obligadas a tomar una pausa indefinida. Los habitantes del barrio de Yospí cuentan que fue un golpe inesperado y desalentador para los vecinos, pues antes de que la pandemia los obligara a quedarse en sus casas, mantenían una comunicación constante con otras localidades cercanas —del mismo estado de Querétaro y del Estado de México—: “Asesoro otra danza que se va para la basílica también. Que en estos tiempos no se han ido a la visita por lo mismo de la pandemia.”¹⁸⁶ Todas las visitas, ensayos, intercambio de información, de productos y de imágenes religiosas se detuvo durante casi dos años, aislando a la comunidad, lo que representó un duro golpe moral.

¹⁸⁵ El Informador 1984. *Galerías*, “Querétaro”, p. 16-D, 14 de julio de 1984

¹⁸⁶ Entrevista (1) Hilaria Miguel de Jesús (2022).

La maestra Hilaria comenta que pasados dos años y por petición de la comunidad, el basario de San Ildefonso tuvo que pedir un permiso a la presidencia de Amealco para comenzar a reabrir al menos la iglesia principal, ubicada del barrio Centro:

Cerraron la iglesia. No sé en qué mes, pero no podíamos ensayar porque según nos íbamos a contagiar por la pandemia. Y no participamos, ni en la iglesia, ni en las velaciones, ni en las fiestas. Hasta que los cargueros fueron a Amealco, con el presidente para reclamar que por qué nos cerraban la iglesia. Dijeron que ¿por qué la plaza seguía y la danza la quitaban? Entonces fue cuando ya autorizaron que iban a abrir la iglesia.¹⁸⁷

Para finales del 2021, durante las celebraciones de Día de Todos los Santos y Día de Muertos comenzaban a reactivarse las presentaciones de la danza en el atrio.

Como se mencionó anteriormente, dentro de la construcción histórica que se ha intentado realizar sobre las danzas tradicionales y demás expresiones intangibles de la identidad cultural —como la música o el canto— existen lagunas de información que sólo podrán ser llenadas con el auxilio del trabajo colectivo e interdisciplinario entre investigadores. Lo ideal sería contar con información específica sobre la Danza de Pastoras, si bien no de San Ildefonso Tultepec, sí de un panorama estatal, sin embargo, a través de la historia cultural —propuesta en el esquema metodológico para este trabajo de tesis— se abre un canal de acceso para el uso de agentes paralelos a la Danza de Mujeres. Es posible utilizar otras danzas tradicionales, la estructura ritual y social de las culturas originarias, además de las observaciones hechas por los primeros evangelizadores para proponer una reconstrucción del esquema temporal de la Danza de Pastoras, así como sus posibles múltiples puntos de origen.

¹⁸⁷ Entrevista (1) Hilaria Miguel de Jesús (2022).

3.2. La Danza de Pastoras en las dos últimas décadas del siglo XX: crisis, migración, tradición y transformación

El primer indicio hemerográfico rastreable que menciona a la Danza de Pastoras en Amealco data de 1984, década que además coincide con una variedad de coyunturas externas: cuestiones políticas y económicas nacionales; e internas: situaciones específicas relacionadas con el uso de la tierra fértil y la dinámica en la célula familiar para afrontarlas.¹⁸⁸ Otro punto importante que influyó en la elección de esta década como punto de inicio en la temporalidad que esta investigación abordará, fue el creciente interés que despertó la delegación otomí de San Ildefonso en los investigadores sociales; la apertura de caminos y el aumento en el contacto y comunicación entre localidades permitió que la movilidad se diera en ambos sentidos. Es decir, los habitantes de San Ildefonso salían a trabajar y las personas foráneas tenían la oportunidad de entrar. Lo anterior derivó en trabajos de naturaleza antropológica, sociológica y etnológica que se han vuelto fuentes de primer orden y puntos de partida para los nuevos investigadores.

A continuación, se abordará la relevancia temporal que envuelve a la década de 1980, en relación con las mutaciones percibidas en la vida festiva y religiosa de San Ildefonso Tultepec y su variante de la Danza de Pastoras.

El impacto de las políticas neoliberales en México

A pesar de que la Danza de Pastoras de San Ildefonso Tultepec, Amealco, puede considerarse un objeto de estudio con límites regionales, es posible observar la profunda conexión que mantiene con las coyunturas internacionales, con las decisiones gubernamentales y con las respuestas provinciales a cargo de los hombres y mujeres que constituyen la misma danza.

¹⁸⁸ El Informador, 1984, p. 16-D.

El neoliberalismo puede definirse como una práctica de naturaleza política y económica, en la que, para el bienestar humano, el Estado no debería restringir las libertades empresariales y la capacidad de adquisición de la propiedad privada.¹⁸⁹ A partir de 1979, se comenzó a buscar la libertad y flexibilidad competitiva, esto trajo como consecuencia que se desmontaran los compromisos del Estado de bienestar y que las empresas se volvieran privadas.

Al comenzar los años ochenta, las economías en Latinoamérica se vieron enfrentadas a un fuerte problema de endeudamiento, el modelo de sustitución de importaciones había dejado de funcionar y se vivía una desaceleración económica.¹⁹⁰ El Banco Mundial aceptó otorgar financiamiento a las entidades que accedieran unirse a un plan de contingencia, para transformar sus economías nacionales. Es de esta manera que el modelo neoliberal realizó su aparición lenta pero contundente en América Latina. El triunfo de las teorías neoliberales se regía por variables macroeconómicas y se descuidó con frecuencia el desarrollo social.

En noviembre de 1982, casi al finalizar el mandato de José López Portillo se firmó una carta de intención con el Fondo Monetario Internacional en la que se adquiría un compromiso para alinear a México con las tendencias neoliberales internacionales. Se tomará el año 1982 como el comienzo del neoliberalismo mexicano con el sexenio de Miguel de la Madrid. Los compromisos adquiridos obedecían únicamente a fines macroeconómicos, abandonando a la desprotección el ámbito social, el desempleo y las dificultades económicas de los sectores periféricos.

Parte del nuevo plan económico mexicano incluía: 1) comercio internacional abierto. Es decir, desaparición de las barreras de aranceles en importación, sistema selectivo que obedecía a favoritismos en el que las industrias y

¹⁸⁹ Víctor Alvarado. "Normalización del modelo neoliberal de expansión residencial más allá del límite urbano en Chile y España" (Santiago de Chile: EURE 2018).

¹⁹⁰ Arturo Guillén, "Modelos de desarrollo y estrategias alternativas en América Latina" (Madrid. América Latina y desarrollo económico, Editorial Akal) (2008).

empresarios con posibilidades de exportar contaban con mayor apoyo y orientación. Las medianas y pequeñas empresas se vieron en dificultades para encontrar inversión. Y 2) un cambio en la forma de distribuir el ingreso. Los actores favorecidos gozaban de una expansión en su consumo, mientras que los que no se alinearon al nuevo sistema, veían una disminución en el gasto familiar¹⁹¹ —como fue el caso de San Ildefonso Tultepec y otras delegaciones de Amealco—. Existió un rezago económico en el sector primario que obligó a los trabajadores de este ramo a explorar nuevas fuentes de trabajo. Se abandonó la agricultura y la ganadería, por actividades industriales más redituables.

Querétaro, a pesar de ser una de las entidades federativas más pequeñas del país, ha representado una valiosa posición geográfica y un notable desarrollo económico, aunque no de manera homogénea. Este estado se convirtió en un territorio polarizado, donde en ciertas áreas de influencia se concentró la inversión pública y privada, como la región de Los Valles —Santiago de Querétaro y San Juan del Río—. Otras áreas no contaron con el desarrollo económico para contrarrestar tal desequilibrio de bienestar y productividad¹⁹². Al respecto, el maestro Mario Monroy, desde su punto de vista como sociólogo que radica en San Ildefonso, opina: “Querétaro entra muy tarde al neoliberalismo, mucho más tarde que cualquier otro estado, todos los estados ya le habían entrado. Querétaro tardíamente deja de ser rural y eso propuso una gran migración del campo a la ciudad.”¹⁹³

¹⁹¹ Luisa Fernanda Cajamarca, “La trampa de la igualdad: neoliberalismo y políticas públicas para mujer la Rural” (Pontificia Universidad Javeriana Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales) (2013) 36.

¹⁹² Alfonso Serna Jiménez, “Campo, ciudad y región en Querétaro 1960-2000” (Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. Universidad Autónoma de Querétaro) (2006) 70-74.

¹⁹³ Entrevista Mario Monroy Gómez (2022).

La migración en San Ildefonso Tultepec

Las políticas neoliberales trastocaron las relaciones y tradiciones de las culturas originarias, en especial, en su relación con el territorio. Los pueblos indígenas han mantenido estrechos lazos con la naturaleza, con el medio que las rodea y que además ha entrado en juego con la concepción de trabajo y colectividad con la que habían estado operando hasta las últimas décadas del siglo XX —hasta antes de 1980¹⁹⁴—. "La migración se sustenta en la existencia de una estructura comunitaria, un sistema de intercambio y reciprocidad vigente en los distintos niveles de socialización de los pueblos indígenas, la familia, el barrio y la comunidad."¹⁹⁵

En 1984 se realizó la construcción de varias carreteras que facilitaron el contacto entre la localidad y las urbes en desarrollo constante, como Santiago de Querétaro y la Ciudad de México: "[...] la carretera, por ejemplo, que atraviesa San Ildefonso también es muy reciente, es también por esas fechas, también en los ochentas o ya un poquito antes"¹⁹⁶. Los pobladores narran que a raíz de ello se dio al alza la migración. Otro fenómeno que se derivó del aumento de infraestructura fue el contacto con hablantes del español, en su estudio Serna Jiménez expuso que, durante la década de los ochenta, el idioma de los otomíes se redujo a las esferas familiares y religiosas-sociales de la comunidad —como en las festividades de la iglesia y las danzas tradicionales—.

Como si las consecuencias de las políticas nacionales y la ampliación de carreteras no hubieran contribuido lo suficiente al fenómeno de movilización humana, "... en 1987, Querétaro sufrió una severa sequía en la mayoría de su

¹⁹⁴ María Alejandra Martínez, "El impacto del neoliberalismo en las comunidades indígenas" (Universidad Cooperativa de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas y Sociales) (2019) 7.

¹⁹⁵ Alejandro Vázquez Estrada y Diego Prieto Hernández, "Dinámicas migratorias, redes de reciprocidad y estrategias de sobrevivencia", en *Indios en la Ciudad. Identidad, vida cotidiana e inclusión de la población indígena en la metrópoli queretana*, coordinadores Alejandro Vázquez Estrada y Diego Prieto Hernández, (Querétaro; Instituto Nacional de Antropología e Historia, Universidad Autónoma de Querétaro), 2011, 133

¹⁹⁶ Alejandra Martínez, "El impacto del neoliberalismo en las comunidades indígenas", 7.

territorio, que tuvo como respuesta la migración de algunos habitantes”¹⁹⁷. Para el año 1989, se reportó que el campo en Querétaro se encontraba operando solo a un 60%. Armando Sinecio Leyva¹⁹⁸, en ese momento vocal ejecutivo de la Comisión Estatal para la Modernización del campo, declaraba que, como resultado de un proceso de siete años, la migración del campo a la ciudad había alcanzado un incremento desmedido y sin precedentes.

Antes de que se construyeran las carretas, la migración que se practicaba en San Ildefonso se caracterizaba por ser estacional, y tan solo el trayecto a ciudades cercanas podía constar de días o semanas. A partir de las modificaciones ocurridas en la penúltima década del siglo XX, surgió una nueva modalidad, los migrantes se desplazan a territorios cada vez más cercanos —gracias a las facilidades de transporte—, dejaron de perder el contacto indefinido con sus familias y podían regresar regularmente a pasar la noche en sus hogares. La temporalidad que abarcaban estas migraciones también se modificó, dejando de ser por temporada.

Los habitantes de San Ildefonso no podían contrarrestar por sí mismos las prácticas migratorias, por lo tanto, encontraron consuelo en las ventajas que ésta podía brindar a la cohesión social de la comunidad.¹⁹⁹

Para los miembros de esta etnia, la región tiene un profundo significado en su cosmovisión [...], es uno de los ejes de la vida y escancia de su identidad [...], en las actividades cotidianas se percibe una mística religiosa y mágica que impregna su medio y su ser en forma colectiva. La organización religiosa de las mayordomías refuerza y estrecha los lazos comunitarios de los ñãñho [...], les permite reproducirse socialmente y preservar todos sus aspectos diferenciales.²⁰⁰

Así como se ha señalado, a partir de la década de los ochenta, los otomíes de San Ildefonso asimilaron la migración como parte de su cotidianidad. Siendo necesaria

¹⁹⁷ Serna Jiménez, *La migración en la estrategia de la vida rural*, 34.

¹⁹⁸ Armando Sinecio Leyva, vocal ejecutivo de la Comisión Estatal para la Modernización del Campo, periódico Noticias, 25 de noviembre de 1989.

¹⁹⁹ Guadalupe Barrientos, *Otomíes. Pueblos indígenas del México contemporáneo* (México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas. 2004) 18, 38.

²⁰⁰ Serna Jiménez, *La migración en la estrategia de la vida rural*, 57.

para la subsistencia del poblado. De tal forma que los migrantes se comprometían a financiar parte de los gastos necesarios para festividades religiosas que fueran requeridos; la pirotecnia, la indumentaria para las danzas, la música, comida y bebidas, así como las restauraciones que pudieran necesitar las imágenes de los santos o el templo mismo. "La migración es parte integral e inevitable de la dinámica económica y cultural de las comunidades indígenas del país."²⁰¹

La migración y las tradiciones rituales conformaron un círculo de acción; el dinero que los migrantes aportaban a la comunidad contrarrestaba los efectos negativos referentes a las rupturas en los lazos sociales, y al mismo tiempo las festividades les hacían regresar a sus hogares, mantener comunicación con sus familias y reforzar su identidad cultural. La migración de culturas originarias puede traducirse, como mencionan Vázquez Estrada y Prieto Hernández, a "redes activas de comunicación significativa que estructuran certezas identitarias..."²⁰²

Los cargos que existen se asumen de manera completamente voluntaria, conllevan un reconocimiento social y religioso, así como un compromiso económico para los elementos festivos.²⁰³ Fue este tipo de actividades —de larga duración, detectadas desde la colonia— las que dictaron en gran medida el comportamiento migrante, con más fuerza aún que el calendario agrícola. Para la gran mayoría de los otomíes, el trabajo tiene connotaciones que van más allá de ganar dinero. Puede entenderse como una ofrenda e intercambio entre los miembros de una familia.²⁰⁴ La fiesta y la danza eran momentos de alegría esperados por muchos, en los cuales el migrante regresaba para ver a sus familiares, ayudar a las mayordomías, servir a la iglesia, aportar económicamente y consolidar lazos con la comunidad.

²⁰¹ Vázquez Estrada y Prieto Hernández, "Dinámicas migratorias, redes de reciprocidad y estrategias de sobrevivencia", 162

²⁰² Vázquez Estrada y Prieto Hernández, "Dinámicas migratorias, redes de reciprocidad y estrategias de sobrevivencia", 133

²⁰³ Estanislao Barrera Caraza, "Las mayordomías entre los otomíes" (México. CDIGITAL) (1992) 97-98.

²⁰⁴ Vázquez Estrada y Prieto Hernández, "Dinámicas migratorias, redes de reciprocidad y estrategias de sobrevivencia", 135

Como acotación respecto a lo anterior, hemos registrado testimonios que, en años recientes, 2020-2022, difieren de la visión que se tenía sobre la migración de hace cuarenta años, esto es normal dada la naturaleza de la memoria, sin embargo, es pertinente estudiarla desde la academia. Hilaria, desde su posición como asesora de danza, un miembro cercano y activo de las celebraciones religiosas y las danzas tradicionales, comenta cómo “los que se iban a trabajar regresaban al pueblo y se ponían sus trajes [tradicionales], ahora ya no. Ya tiene unos 28 o 30 años, que empezaron a cambiarse mucho. Ya no se visten como las tradiciones de antes. Ahora hasta danzan con pantalones, a veces”²⁰⁵. La migración detona cambios sociales y culturales al interior de las comunidades. Es una vía de comunicación entre los que se quedan en el lugar de origen y las otras latitudes hacia donde se movilizan sus familiares. Es así que la región se enfrenta a diversas transformaciones de las cuales se reapropia, influyendo en el ciclo de las tradiciones.²⁰⁶

La Danza de Pastoras no se ha visto excluida de los cambios suscitados en el sector económico. Al preguntar sobre las aportaciones económicas con las que los migrantes contribuyen, Hilaria contesta que “ya no toman en cuenta a la iglesia. Sí se presentan en la fiesta, pero cooperaciones ya no.”²⁰⁷ Observamos que, con el paso de los años, los efectos que la migración ha tenido sobre la localidad han sobrepasado en ciertos aspectos las estrategias propuestas por los vecinos de San Ildefonso. Es decir, la migración continúa siendo un pilar económico de gran relevancia, sin embargo, algunos efectos secundarios de los desplazamientos humanos superan los intentos de cohesión social.

Puede observarse el entrañable vínculo que se estableció entre los acontecimientos sociales, políticos, económicos e históricos que han experimentado la comunidad y el entramado religioso, ritual y dancístico del que

²⁰⁵ Entrevista (2) Miguel de Jesús (2022).

²⁰⁶ Vázquez Estada y Prieto Hernández, "Dinámicas migratorias, redes de reciprocidad y estrategias de sobrevivencia", 162

²⁰⁷ Entrevista (2) Miguel de Jesús (2022).

los habitantes de San Ildefonso son partícipes. Estas circunstancias permanecen en la memoria de los protagonistas, quienes fungen como testigos de primera mano, construyendo su memoria histórica.²⁰⁸ Si bien, la movilización masculina fue superior a la femenina, los primeros años de este México enmarcado en las teorías neoliberales orillaron a que las mujeres se unieran a estas oleadas migratorias: “la mayoría de las familias mexicanas no pudieron sobrevivir sin la contribución económica de la mujer.”²⁰⁹

La mujer ñoño migrante de San Ildefonso Tultepec

Como ya se ha mencionado, las políticas neoliberales tuvieron un impacto inmediato en el campo mexicano: “los campesinos eran los responsables de la producción alimentaria gracias a las políticas proteccionistas del Estado, sus productos para el mercado interno eran baratos. Al romperse esta relación el campesino dejó de ser el motor del desarrollo nacional y sufrió además un alza en el valor de los insumos, por lo que muchos se sumieron en una pobreza.”²¹⁰ La apertura neoliberal incrementó el carácter periférico de la economía mexicana, propiciando el creciente deterioro de la situación socio-económica de las mayorías en México, de sus familias y mujeres.²¹¹ Al aceptarse la propuesta neoliberal, México y su panorama se modificaron irremediabilmente; comenzó el proceso de desacralización y por lo tanto existió una baja en la aportación económica de las actividades agrícolas en el sustento familiar rural: “la mujer rural, ante el abandono estatal, la precarización y menoscabo de la actividad agrícola, se vio obligada a incorporarse al trabajo extradoméstico y asalariado —sin abandonar el doméstico y no asalariado— con el fin de obtener los medios que satisficieran las

²⁰⁸ Camarena Ocampo, *La construcción de la Memoria Colectiva*, 7-11.

²⁰⁹ José Alonso Herrera. “La mujer mexicana en la época neoliberal. El caso del estado de Puebla” (*Revista Internacional de Ciencias Sociales y Humanidades*) (2003) 29.

²¹⁰ Edgar Darío Arteaga. Humberto de Luna López, “El trabajo femenino en el México neoliberal: un viaje de 50 años” (*Revista Un Minuto*) (2021) 68.

²¹¹ Arteaga y Luna López, “El trabajo femenino en el México neoliberal”, 11.

necesidades de su núcleo familiar.”²¹² Las mujeres se constituyeron como mano de obra en un contexto de crisis, durante la década de los ochenta.²¹³

Aunque la historia de la migración en San Ildefonso no cuenta con datos de registro cuantificables precisos, fue a partir de 1980 cuando se volvió más frecuente ver a mujeres artesanas aventurándose fuera del poblado, e incluso incursionando en el sector laboral doméstico.

ESTADO CIVIL	HOMBRES	%	MUJERES	%	TOTAL	%
CASADO	22	22	4	4	26	26
VIUDO			1	1	1	1
SOLTERO	33	33	36	36	69	69
NO ESPECIFICADO	2	2	2	2	4	4
	57	57	43	43	100	100

Tabla 3. Distribución de los migrantes ausentes en San Ildefonso Tultepec, 1989

Fuente: La migración como estrategia en la vida rural, de Joaquín Serna.

Van de Fliert²¹⁴ habla sobre las dinámicas económicas de los poblados como San Ildefonso Tultepec y Santiago Mexquititlán, y cómo la mujer se integró a éstas. Según la autora, entre los pobladores de la comunidad estaba mal visto que las personas jóvenes —incluyendo las mujeres— salieran a las calles a pedir limosna, por lo que una de las estrategias más habituales fue adoptar el comercio directo de los productos que se creaban en la comunidad.

Entre 1985 y 1987, de acuerdo con Van de Fliert la mujer otomí comercializaba muñecas de tela, ataviadas con el traje tradicional y característico de cada delegación —San Ildefonso Tultepec, San Miguel Tlaxcaltepec y Santiago Mexquititlán— en las avenidas y otros espacios públicos de Querétaro capital, del Distrito Federal y algunos municipios de Guanajuato, principalmente. La investigadora expuso que las mujeres de San Ildefonso Tultepec fueron las pioneras en dicho sector comercial, abriendo las puertas y las posibilidades a que

²¹² Arteaga y Luna López, “El trabajo femenino en el México neoliberal”, 68.

²¹³ Beatriz Rajjland. “Neoliberalismo, ajuste y mujer”. Revista de Idelcoop. 1996, 3.

²¹⁴ Van de Fliert, *El otomí en busca de la vida*, 105.

mujeres de otras localidades tomaran la decisión de desprenderse de sus hogares de manera temporal para viajar a otros puntos del país y comenzar su vida financiera —y en algunos casos— independiente.

Los motivos por los cuales las mujeres de San Ildefonso comenzaron a migrar fueron variados. En algunos barrios como El Rincón o Yospí se debió a la condición de las tierras y la falta de acceso al sistema de riego, en dicho caso la agricultura para el autoconsumo seguía siendo insuficiente. Por ello, las mujeres decidieron comenzar a producir mayor cantidad de mercancías o comprar y revender las de sus vecinas artesanas.

Por otro lado, con el aumento en la migración masculina, las mujeres otomíes quedaban desprotegidas ante la incertidumbre.²¹⁵ Con la posibilidad de que su esposo no regresara, ellas quedaban al frente de una familia, con hijos que a su vez tenían nuevas necesidades— como los materiales básicos para asistir a las primeras lecciones de escuela—. En San Ildefonso, el cuidado de las tierras familiares y su consiguiente trabajo agrícola representaba un desafío para las mujeres solas. Ante esa situación poseían la destreza del bordado, heredada por sus madres y abuelas, además de una red de contactos y colaboradoras, gracias a lo cual dedicarse a la artesanía y la venta ambulante comenzó a dar frutos. Silvia Pascual, empresaria de San Ildefonso y Amealco centro explica cómo funciona el sistema de apoyo entre ella y sus colaboradoras: “entre todas vamos aportando poquito para ir creciendo. La gente dice <Antes no sacábamos muchas [muñecas]. Quién sabe cómo le hacemos ahora, ya sacamos más> y yo les digo <es el trabajo en conjunto que hacemos, es el trabajo que estamos haciendo como equipo>. Tiene que haber confianza entre nosotras.”²¹⁶ Las asociaciones económicas entre las mujeres de la localidad les han proporcionado un espacio para el liderazgo y la autonomía financiera. Los talleres de bordado y elaboración de muñecas se han transformado a partir de 1980, hasta consolidarse como

²¹⁵ Van de Fliert, *El otomí en busca de la vida*, 105.

²¹⁶ Entrevista Silvia Pascual (2022).

centros de instrucción en materia de elaboración artesanal y recorridos turísticos. “Se nos viene la idea de los talleres y empezamos a invitar a la gente. Ellos las tienen que armar [las muñecas]. A veces se pican o no les quedan, se desesperan y dicen <Ay, no mejor házmelas tú>. Una vez que terminan ellos entienden el tiempo que requieren, la paciencia que le tienes que tener a las muñequitas para que te quede bonitas.”²¹⁷ Las microempresas organizadas por mujeres han formado un frente de resistencia para la dignificación de sus conocimientos, además de auxiliar a la reproducción de sus tradiciones.

Lydia Van de Fliert comenta, finalmente, que una de las razones de mayor peso que tuvieron las mujeres otomíes de San Ildefonso para migrar temporalmente fue su responsabilidad religiosa. Cuando se aceptaba el compromiso de un cargo en la iglesia, se enfrentaban gastos —para los adornos, las comidas, bebidas, pirotecnia e indumentaria dancística necesaria— que la familia entera debía de cubrir, incluyendo a las esposas, hijas y madres: “De esta manera se explica claramente cómo el indígena apoya su economía local, su comunidad y su organización socio-religiosa a través de las migraciones de mujeres [...]”²¹⁸

En los años ochenta, década que toma como inicio la presente investigación, la participación y atención que se le daba a la Danza de Pastoras era muy diferente a la dinámica que puede observarse en los últimos años —2020-2022—. La maestra Dolores Zúñiga, directora de la Compañía Folklórica de la UAQ, recuerda las primeras veces que acompañó a su madre, la Cronista Honorífica Aurora Zúñiga, al poblado de San Ildefonso Tultepec, cuando el cementerio de la comunidad se encontraba en el atrio de la iglesia principal y las pastoras inundaban el paisaje: “[...] es la gente que se acerca a bailar, ellas son 30 o 40

²¹⁷ Entrevista Silvia Pascual (2022).

²¹⁸ Van de Fliert, *El otomí en busca de la vida*, 105.

[actualmente], pero créeme que cuando yo era niña eso se llenaba de pastoras. Yo veo ahorita muy poquitas, pienso que son poquitas a comparación de antes.”²¹⁹

Lo anterior puede dar muestra de cómo, a partir de 1980, la danza comenzó a sufrir modificaciones importantes, no sólo en participación, sino en indumentaria:

Cada quien se ponía el traje para el que tenía acceso. Había señoras que iban descalzas, usaban muchísimo —bueno, todavía los usan, pero ya no tanto— el zapato negro de plástico. Y ahora ya se uniforman. Entonces dicen <mañana toca el mandil naranja>. Yo digo <¿De cuándo acá uniformadas?>, dicen: <Pues porque podemos>. O por ejemplo los sombreros, que antes todos eran de oropel o de flores de papel. Ahora hemos encontrado flores de plástico y hojas de fomy. Entonces ya han cambiado los materiales y la forma de vestirse.”²²⁰

Además de lo anterior, la maestra Dolores comenta cómo fue la experiencia que ella y su madre vivieron en el proceso de investigación hace cuatro décadas, al ser observadoras externas a la comunidad de San Ildefonso Tultepec, en un momento en el que nuevas vías de comunicación recién comenzaban a abrirse y reconstruían los procesos en las relaciones humanas: “Cuando acompañaba a mi mamá de niña, ella llevaba su cámara, una *canon* que tenía.”²²¹ Aunque según sus recuerdos era difícil llegar a tomar fotografías, por el cuidado que se daba a las tradiciones y el celo con el que se mantenía el hermetismo dentro de la localidad. Otra de las transformaciones que la Danza de Pastoras ha experimentado a partir de los años ochenta es la apertura con la que esta práctica cultural se puede compartir sin tanta reserva como antes.

Por otra parte, circunstancias ajenas a la comunidad, provenientes de instituciones gubernamentales o académicas, contribuyeron a las transformaciones que esta tradición experimentó durante el siglo pasado. En el entendido de que la danza y la música son elementos culturales indiscutiblemente ligados, Mariana Alonso Bolaños expone que durante la década de 1990 se pueden encontrar

²¹⁹ Entrevista Dolores Zúñiga (2022).

²²⁰ Entrevista Dolores Zúñiga (2022).

²²¹ Entrevista Dolores Zúñiga (2022).

transformaciones interesantes en el tratamiento que recibieron la música y por consiguiente la danza tradicional desde la etnomusicología aplicada.

Por un lado, Alonso Bolaños señala que en algunas transcripciones que se realizaban durante la segunda mitad del siglo XX, los recopiladores "corregían" las piezas musicales, porque consideraban que estaban escritas de manera incorrecta. Lo anterior podría considerarse como una superposición de la música escrita por sobre la memoria como medio de conservación y transmisión.²²²

En 1979, el Instituto Nacional Indigenista (INI) inició un sistema de radiodifusoras para la atención de la población indígena y para la difusión de la cultura nacional a través de la educación y la revaloración de las tradiciones locales y el fomento al uso de las lenguas indígenas. En el contexto de este sistema de radiodifusión, entre los años 1994 y 1996 dos proyectos indigenistas de investigación y difusión del patrimonio intangible partieron de premisas no sólo distintas sino contradictorias: el proyecto fonográfico de las radiodifusoras y el del departamento de etnomusicología.²²³

Durante la década de los 90 del siglo XX, la campaña que emprendieron tanto el INAH como el INI con las series fonográficas fue, según sus palabras, "para la revaloración y difusión de las auténticas tradiciones musicales del país". Con un claro tinte nacionalista.

Como se pudo observar, las tradiciones, las festividades religiosas y las dinámicas sociales-económicas de una comunidad en concreto tienen una relación directa en los acontecimientos nacionales e incluso globales. Los reajustes que comenzaron a producirse a nivel mundial en el ámbito financiero después de la Segunda Guerra Mundial, provocaron una reacción en cadena, afectando a las dinámicas más locales, como veremos a continuación.

²²² Mariana Alonso Bolaños, "La etnomusicología aplicada: una historia crítica de los estudios de la música indígena de México", LLILAS, The University of Texas at Austin", 2008, 8-9

²²³ Alonso Bolaños, "La etnomusicología aplicada: una historia crítica...", 10

3.3. La Danza de Pastoras en el siglo XXI: actualidad, permanencias y transformaciones

El estudio de las danzas tradicionales es atribuido como tema adecuado para antropólogos y etnólogos, sin tomar en cuenta que posee la profundidad histórica en su proceso natural de mutación y reafirmación. La Danza de Pastoras es un elemento cultural vivo que cambia, se transforma y se adapta. La danza como tradición del pueblo otomí no se encuentra suspendida en el tiempo, sino que se ve incluida al ciclo de la tradición, en el que participan: los adultos mayores, quienes legan los saberes y acciones a las siguientes generaciones.²²⁴ Estos nuevos integrantes de la comunidad realizan, a su vez, cambios y ajustes para continuar con la realización de la danza, pero adaptándola a las nuevas necesidades que sostiene la comunidad.

En el siguiente subapartado, se expondrán algunas de las transformaciones y permanencias que se han observado en la Danza de Pastoras de San Ildefonso Tultepec durante las primeras dos décadas del siglo XXI. Haciendo especial énfasis en la mujer danzante como eje para la comunicación y reproducción cultural.

Las maestras de danza: mujeres mayores y su papel como transmisoras culturales

La tradición oral abarca mitos, leyendas, cuentos, refranes, canciones y por supuesto anécdotas.²²⁵ Sin embargo, el espectro de las manifestaciones intangibles también se extiende a la instrucción de actividades culinarias, recetas, recaudación de ingredientes y la confección de la vestimenta tradicional. Así como la enseñanza de las danzas tradicionales, siendo parte del compromiso religioso y comunitario que da cohesión a la sociedad. En el poblado de San Ildefonso

²²⁴ Herrejón, “Tradición, esbozo de algunos conceptos”, 138-149.

²²⁵ Nina de Friedemann. “De la tradición oral a la etnoliteratura” (Universidad Tecnológica de Santander, Bucaramanga) (1996) 21.

Tultepec, los adultos mayores han sido los responsables directos de la preservación de la Danza de Pastoras. Cabrera y Mejía proponen que “para penetrar en el imaginario de un pueblo no podemos separar tradición oral y adulto mayor, pues ambos elementos están unidos por ese hilo que fortalece nuestro espíritu humano de arraigo e identidad; se trata de dos elementos esenciales en la memoria histórica de toda comunidad.”²²⁶

Cuando se busca información sobre la danza, incluso dentro del mismo poblado, se suele acudir a las mujeres mayores. Se trata de mayordomas o basarias que han participado en los grupos de danza por años, o que incluso se ha tratado de una herencia; sus abuelas y madres danzaban y en el presente ellas sostienen la tradición: “mis abuelitos, ya tiene tiempo, nos comentaban que la danza se originó aquí en el barrio de Yospí en San Ildefonso. Ellos comenzaron esta tradición.”²²⁷

El respeto que se siente por las personas mayores y la cuidadosa atención que se le debe de dar a su enseñanza es equivalente a la veneración que se expresa hacia los antepasados. Dentro de la cosmovisión otomí, las abuelas transmiten lo que escucharon de sus propias madres, es decir, son las más cercanas al conocimiento antiguo. Este conocimiento, por supuesto, también forma parte del ciclo de la tradición; por lo tanto, es un proceso dinámico, que sufre ligeras modificaciones con el paso del tiempo, atendiendo a las necesidades de cada generación. La maestra Hilaria, por ejemplo, plantea como a lo largo de su ejercicio como asesora de la danza, ha realizado un trabajo de investigación y evaluación sobre la naturaleza e importancia de la Danza de Pastoras. Las asesoras de generaciones anteriores no compartían o difundían estos aspectos

²²⁶ Isela Mercedes Cabrera Navarro. Orbelina Mejía Díaz, “Tradición oral en las comunidades de Las Marías y El Achiotal, municipio de Santa Cruz de Yojoa, Honduras”. Tesis de Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua, Facultad Ciencias de la Educación y Humanidades, 2019, 3.

²²⁷ Entrevista (2) Hilaria Miguel de Jesús (2022).

con naturalidad. “Ellas [las antiguas maestras] nunca nos explicaron qué significaba [la Danza de Pastoras].”²²⁸

La comunidad considera que las mujeres mayores son poseedoras de su verdad y de la manera correcta de hacer las cosas; con ellas se conoce la costumbre: “Tenemos que presentarnos todas esas fiestas y la velación que es en la noche, le digo, ese también ya es de costumbre, pues.”²²⁹ En San Ildefonso, cuando los infantes deben realizar informes sobre sus tradiciones en sus respectivas escuelas, buscan a las maestras de danza, las mujeres mayores que pueden explicarles los motivos, signos y significados que se entretajan en la ejecución dancística.

Los adultos mayores gozan de gran estima y respeto dentro de las familias en las culturas originarias.²³⁰ Son el miembro más importante por estar a cargo del cuidado de los descendientes, de la transmisión de valores y conocimientos. Cuando a los miembros más jóvenes se les pregunta sobre la Danza de Pastoras, suelen contestar que “es una costumbre que llevan los abuelos atrás. Empezaron ellos, quizá no me toca contestar, sería mejor una persona mayor para contestar esa pregunta.”²³¹ Además de lo anteriormente mencionado, las generaciones más jóvenes de la comunidad pueden llegar a presentar desconfianza hacia miembros externos de su comunidad que indagan en sus tradiciones y costumbres; es por ello que prefieren referir a las abuelas o abuelos de la localidad como portavoces por excelencia²³². Sandra Pablo nos comparte: “Me gusta aprender de las danzas. Rezar pues no le hallo mucho, pero me guio con mi mama, porque no me lo sé.”²³³

²²⁸ Entrevista (2) Hilaria Miguel de Jesús (2022).

²²⁹ Entrevista (1) Hilaria Miguel de Jesús (2022).

²³⁰ Glety Banda Solano y Doris Canencio. “El anciano en las comunidades indígenas Paez y Zenú”. (Avances de Enfermería) (1996) 101.

²³¹ Entrevista José de Jesús Miguel (2022).

²³² Entrevista con Juana Pablo, (22 de abril de 2022) en el barrio de Yospí, San Ildefonso Tultepec, por Karla Daniela Galván

²³³ Entrevista realizada a Sandra Pablo Miguel (09 de marzo de 2022), en el barrio de Yospí, San Ildefonso Tultepec, por Karla Daniela Galván.

Es común que las mujeres mayores tomen el rol de maestras de danza, esto les otorga el reconocimiento público porque poseen la experiencia necesaria para que guíen a las otras mujeres de la comunidad. La maestra Hilaria Miguel de Jesús es una de las pocas asesoras de la Danza de Pastoras en el poblado. Comenzó su actividad dancística cuando apenas era una niña e ingresó al grupo por voluntad propia: “Yo le dije a las personas [a cargo], cuando yo estaba muy chiquita, que quería yo aprender la danza.”²³⁴ El deseo de participar en la ofrenda representa uno de los requisitos más importantes, se trate de una danzante, maestra o músico. La voluntad de servir y retribuir a los santos o a Dios es parte de lo que se ofrenda con energía, alegría y agradecimiento.

Desde que Hilaria puede recordar, la danza ha sido enseñada por las mujeres mayores, sin embargo, la forma de transmitirlo era muy diferente a como es en la actualidad: “Usted sabe que ya las abuelitas no tienen mucha paciencia, tienen un carácter fuerte. Un año que dancé, estaba chiquita y yo no sabía. Una de las maestras que ya no vive, que en paz descansa, pues me jalaba mucho. Al empezar las piezas que hacíamos me agarraba y hasta me empujaba para que caminara y yo ni sabía para donde ir. Era el primer año que yo danzaba y me jalaba mucho.”²³⁵ Al recordar sus primeros momentos como danzante, Hilaria es consciente de que la forma en que se inició en el grupo difiere de la manera en que las jóvenes se integran a la danza actualmente, sin embargo, reconoce el conocimiento que su maestra poseía.

Para convertirse en maestra de danza el camino no es un rito de paso. En San Ildefonso, de acuerdo con la maestra Hilaria, llegar a ser maestra de danza ha sido una respuesta natural a la creciente necesidad que se estaba observando en la comunidad. Muchas de las mujeres mayores que fueron las instructoras estaban falleciendo, o llegaron a una edad en la que no podían abandonar sus hogares para danzar durante horas. Cuando una mujer decide volverse la líder de un grupo

²³⁴ Entrevista (1) Hilaria Miguel de Jesús (2022).

²³⁵ Entrevista (1) Hilaria Miguel de Jesús (2022).

de danza e instruir a las nuevas integrantes, debe acercarse por voluntad propia a las mentoras que conocen los cantos para poder aprenderlos y comenzar con su formación. La familia de la maestra Hilaria realizó la documentación de las principales alabanzas que han formado parte de la costumbre de las Pastoras en San Ildefonso desde que se recuerda. Estos cantos se transmitían a través de la tradición oral y no todas las danzantes están obligadas a cantar o aprendérselas. Para los habitantes de San Ildefonso Tultepec, participar en la danza, ya sea como músico, danzante o maestra requiere de un don divino que les permita contribuir y servir a la iglesia y a los santos en forma de agradecimientos. El talento musical, la facilidad de memoria o de expresión verbal son algunos de estos dones.

El apoyo familiar ha sido imprescindible para que se continúe la tradición: “cuando mis hijas se daban cuenta de que ya no se escuchaba bien la voz, me subían un té en la mañana, a medio día y en la tarde. Porque ya escuchaban cómo cantaba.”²³⁶ Como se ha mencionado, la danza forma parte de una expresión cultural intangible, en donde se ve envuelta la familia y las relaciones interpersonales. Los reajustes necesarios para que las ejecuciones dancísticas sigan reproduciéndose se pueden ver reflejados en la memoria histórica de las protagonistas.

Dentro de la comunidad es común que se den críticas y censuras entre los mismos habitantes cuando surge una nueva maestra o un nuevo músico, sobre todo si son jóvenes, ya que se cree que no tienen ni la experiencia ni en conocimiento necesario, y las personas mayores que conforman el grupo no tienen la necesidad de seguirlos. Son respuestas colectivas que deben entenderse como la forma en que el grupo se autorregula. La maestra Hilaria se dio cuenta de que, si podía expresarles con palabras claras las indicaciones para la danza, además de complementarlo con las explicaciones simbólicas de los trajes y la indumentaria, la confianza que depositaban en ella crecería. Se dio a la tarea de

²³⁶ Entrevista (2) Hilaria Miguel de Jesús (2022).

investigar y documentar el significado de los cantos, los colores e incluso las fechas en que se realiza la Danza de Pastoras.

Lo anterior ha hecho que sea una instructora solicitada, no sólo por los grupos de danza, sino por medios de comunicación y las instituciones educativas de la comunidad. “Sí hubo muchas maestras, pero ahora ya fallecieron algunas, fallecieron como tres y una de ellas se cambió de religión. Ahorita está otra señora de edad, igual yo pienso que si la van a entrevistar, pues no tiene conocimiento de qué es la danza, cómo es la danza. O sea, nada más es cantar sus alabanzas, y nada más.”²³⁷

Como plantearon González Gambeiro y Querol, el patrimonio cultural intangible son esas habilidades que se heredan, que se construyen como sistemas de símbolos, así como La Pastora al ser una danza tradicional se constituye de conocimientos que se legan de una generación a otra y que contienen símbolos.²³⁸ En años recientes del siglo XXI, la labor de las maestras ha permitido que la historia de la Danza de Pastoras se pueda extender más allá de San Ildefonso Tultepec. Además, ha logrado mantener contacto con otras comunidades y comenzar un intercambio cultural de gran importancia, como sucede en las visitas, espacios que son disfrutables para las pastoras ya que conocen y conviven con otras mujeres, se crean amistades y lazos de solidaridad. Juana Pablo, nieta de la maestra Hilaria se ha convertido en una instructora auxiliar muy joven, en ella vemos plasmados algunas de las transformaciones que ha tenido la transmisión de conocimientos, a pesar de su corta edad es respetada y respaldada por su familia, por lo que en un futuro espera poder convertirse en maestra y continuar con el legado de su abuela²³⁹.

En el apartado consiguiente, nos enfocaremos de manera puntual a la relación se entreteje entre la Danza de Pastoras como una expresión del patrimonio

²³⁷ Entrevista (1) Hilaria Miguel de Jesús (2022).

²³⁸ González Gambeiro y Querol, “El patrimonio cultural intangible”, 306-307

²³⁹ Entrevista Juana Pablo (2022)

cultural y algunas maternidades que pueden observarse en San Ildefonso Tultepec. Esto con la finalidad de puntualizar el importante papel de las mujeres y madres en las continuidades y adaptaciones que ha experimentado la danza.

La Danza de Pastoras y maternidades: el ritmo de vida de la mujer otomí

La maternidad es una construcción multideterminada, definida y organizada por normas que se desprenden de las necesidades de un grupo social específico y de una época definida de su historia.²⁴⁰ Se trata de un fenómeno compuesto por discursos y prácticas sociales que conforman un imaginario complejo. Es decir, no es posible hablar de las madres como sujetos con roles universales, ya que la maternidad no puede concebirse separada del contexto histórico y cultural de las mismas. Las mujeres portadoras de culturas originarias “se posicionan en el espacio público como mujeres y madres poseedoras, cuidadoras y transmisoras de una cultura ancestral [...]”²⁴¹ Las Pastoras de San Ildefonso Tultepec suelen danzar con sus hijos a sus espaldas, cuando el niño o niña es menor a los dos años y aún no puede caminar por su cuenta, o permanecer al cuidado de algún hermano o tía. El infante danza antes de poder andar por sí mismo y al mismo tiempo observa y se empapa de la música, de la cadencia, de los colores, de los cantos y de las relaciones que su progenitora entabla con los otros miembros de la comunidad. “[...] el niño sumido en la espalda de su madre, se encuentra en aprendizaje.”²⁴² Estudia la lengua y los modos correctos para conducirse en la vida cuando sea capaz de descender.

Las mujeres otomíes proveen elementos reales y simbólicos para la construcción y transmisión de la identidad colectiva de San Ildefonso Tultepec. En un contexto de actualidad —segunda década del siglo XXI—, la maternidad de las

²⁴⁰ Cristina Palomar Vereá. “Maternidad: historia y cultura” (La Ventana) (2005) 36.

²⁴¹ Isabella Denuncio, “Mujeres indígenas y espacio público. Maternidad, violencias y conciencia femenina colectiva” (Etnografías Contemporáneas) (2020) 8-31.

²⁴² Denuncio, “Mujeres indígenas y espacio público”, 62.

mujeres otomíes es una actividad que se vive de manera diferente a la maternidad en culturas occidentales o citadinas. Silvia recuerda:

Hubo una persona que venía de la ciudad, y nos decía: <A ustedes las tenemos que reeducar>, <¿A qué se refiere con reeducar?>, <Sí, porque tú tienes que trabajar y tu niño tiene que entrar a una guardería. Así están en la ciudad>. Y le digo: <No, nosotros en la comunidad no somos así. Nosotros criamos a nuestros hijos, les damos de comer, si nos vamos a trabajar nosotros nos los llevamos.>²⁴³

El contacto entre la madre y los infantes es insustituible y esto parte de saberes que se han legado a través de la tradición oral.

Por lo tanto, la mujer como madre es la principal responsable de transmitir las pautas culturales ancestrales, para su preservación generacional. Las madres son quienes heredan a las hijas los saberes culinarios, los usos y costumbres propios de su región, el idioma y las frases comunes, las medicinas tradicionales y el procedimiento correcto para elaborar la vestimenta. En esta última es donde se encuentran los elementos simbólicos antes mencionados, como los tipos de bordados, la calidad de las telas y las narraciones que se entretejen con dicha actividad:

Yo tengo tres trajes de mi madre, que ella se ponía y yo todavía los sigo usando. Me ha dejado una herencia, no es lo mismo que me dejara un pantalón o que me hubiera dejado un suéter. No, porque yo la veía bordar ese traje. Me recuerda sus manos, las sonrisas con las que lo hacía, el cariño con el que estaba bordando esa tira. No es cualquier cosa.²⁴⁴

Silvia, como muchas otras mujeres otomíes de San Ildefonso Tultepec, crea una entrañable conexión con sus hijas e hijos al llevarlos consigo a todas partes. Especialmente durante el trabajo o las celebraciones religiosas, como las danzas. En ese espacio surge la convivencia con otras mujeres y madres, en donde el cariño y las enseñanzas se multiplican. “Entre las mujeres indígenas, las relaciones de cooperación establecidas por las mujeres de una familia extensa —

²⁴³ Entrevista Silvia Pascual (2022).

²⁴⁴ Entrevista Silvia Pascual (2022).

abuela, madre, hija, hermanas, primas, tías—, favorecen una red en la que se llevan adelante prácticas maternas comunitarias. [...] Así como la transmisión de los valores, pautas sociales y culturales.”²⁴⁵

El primer vínculo que se crea entre la madre y el hijo es a partir de la satisfacción de necesidades fisiológicas básicas como alimento, calor, seguridad y amor. “La relación del niño con la madre antes de los dos años es total, se puede decir que es una continuidad de la propia vida de la madre. [...] no se le separa para nada, está con ella en el trabajo doméstico o agrícola, en el templo y en la fiesta.”²⁴⁶ Está con ella incluso cuando danza, pues en las culturas originarias, como se ha mencionado, las madres guardan un vínculo más cercano con sus hijos al trasladarlos en sus espaldas todo el tiempo y así logran satisfacer sus necesidades con rapidez. El bebé disfruta del calor de su madre y además la siente; es consciente de sus movimientos y de su ritmo.

En la Danza de Pastoras se puede observar la vestimenta, la parafernalia, los sones que tocan los músicos, pero también la ejecución coreográfica. La danza se divide en piezas o flores, y la secuencia de pasos invita al bordado de las flores que se aprecian en las faldas y blusas que portan las mujeres otomíes. Sin hacerlo de manera directa, el infante es expuesto a la Danza de Pastoras desde la espalda de su madre, aprende tanto lo tangible como lo simbólico. Por ejemplo, en la comunidad de San Ildefonso Tultepec, son las mujeres en su mayoría las que continúan utilizando la vestimenta tradicional. En la Danza de Pastoras, las danzantes se encargan de preservar la constitución de su traje de gala para los eventos más importantes, por decisión propia. El traje tradicional se vuelve, entonces, más allá de la folclorización, un signo de resistencia que también transmiten y proyectan en sus hijos e hijas.

²⁴⁵ Denuncio, “Mujeres indígenas y espacio público”, 17.

²⁴⁶ Viviana Alexandra Calderón Vásquez, “Feminidad, maternidad y vínculo primario madre-hijo: un acercamiento a la psicología de la mujer indígena de la sierra, en la comunidad Kichwa - Otavalo La Compañía en la provincia de Imbabura” Tesis de Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2011, 57.

Las mujeres han sido desde hace algunas décadas, el pilar económico de sus hogares, sin descuidar las funciones maternas y sociales de la comunidad. Sin embargo, con las transformaciones en materia de trabajo y comunicación, también se ha vuelto más complicado que las mujeres dispongan del tiempo suficiente para ensayar, danzar y responder a la serie de compromisos que el templo y la religión católica-otomí de San Ildefonso exigen.

Silvia Pascual comenta que las actividades de las mujeres en los últimos años —entre el 2000 y 2022— han sufrido grandes mutaciones y estas se pueden observar en la ejecución de la Danza de Pastoras.

[...] anteriormente se danzaba porque los niños no iban a la escuela. No existía la escuela. Cuando ésta llegó [a la comunidad] había que llevarlos, traerlos, enseñarlos en sus tareas. Acababas eso y empezabas a bordar. Por lo regular, ahorita la gente que está danzando ya es la gente adulta, la gente mayor, porque ya no tienen tantas responsabilidades.²⁴⁷

El microcosmos en el cual se desenvolvían las personas de San Ildefonso correspondía únicamente al pueblo y otras comunidades cercanas, pero actualmente es posible transitar de un lugar a otro con relativa rapidez. Lo anterior ha impactado en los intereses, deseos y anhelos de las jóvenes de San Ildefonso. La señora Pascual explica:

Cuando fui creciendo sólo aprendí el hilván y punto de cruz, después me fui a la ciudad a estudiar. Cuando regresé fue que empecé a armar el grupo [su empresa], porque yo decía <pues tengo que salir adelante. No tengo que depender de alguien. El día de mañana tengo que ser libre, tengo que hacer lo que yo quiera, más no atarme a alguien>. Ese era mi objetivo.²⁴⁸

La experiencia que las artesanas de San Ildefonso han tenido con la industria, especialmente la textil, las ha puesto en contacto con aspectos como la producción en serie o el concepto de calidad en el producto. Han integrado los conocimientos empresariales occidentales con sus conocimientos tradicionales para impulsar sus propias asociaciones y negocios.

²⁴⁷ Entrevista Silvia Pascual (2022).

²⁴⁸ Entrevista Silvia Pascual (2022).

Hilaria habla sobre las diferencias más palpables en cuanto a la dinámica que ella vivió en su juventud y que ahora puede observar en las nuevas generaciones. “Eso de que las muchachas ahora ya se van a trabajar sí ha afectado demasiado, porque las se van ya tienen tiempo para que dancen.”²⁴⁹ Cuando ella comenzó a ser danzante, la principal actividad de una joven otomí giraba en atender sus deberes en el campo y el pastoreo, además de auxiliar en los cargos que sus familiares adquirirían dentro de la iglesia y danzar.

Las mujeres que han salido de sus hogares para estudiar o trabajar, al regresar a San Ildefonso no sienten el mismo compromiso que sus madres, abuelas o tías, por los deberes de la iglesia. Y lo anterior ha derivado en un declive en el entusiasmo por ejecutar activamente la Danza de Pastoras: “Antes [la participación] era más. No era que tuviera que ir por alguien, que la encontrara y decirle <¿No quieres participar?> No. Ahí se presentaba la gente, muchachas y señoras: <Yo quiero ser una parada, quiero estar en la danza.>”²⁵⁰

Una de las estrategias que han adoptado las mujeres de San Ildefonso Tultepec es el auxilio de la familia extensa. Silvia es una mujer otomí, empresaria, bilingüe, madre y poseedora de conocimiento tradicional. Además, es activista y defensora de su patrimonio cultural, por ejemplo, a través de sus participaciones en centros expositores regionales con su empresa. Ella no tiene la misma disposición de tiempo que tuvieron su madre y su abuela para participar en la Danza de Pastoras e ir a los ensayos de jornadas largas, como exige el compromiso. Sin embargo, conoce la importancia que la danza tiene; un profundo valor de cohesión y entrega para la comunidad, por ello organiza sus horarios en conjunto con su suegra para que ella pueda ser una participante activa. “La verdad es un compromiso muy especial, muy grande, ahorita yo sí no he entrado a la danza de la Pastora. Mi suegra sí, ella es la que se va, y cuando ella se va yo me quedo aquí a vender. También es una forma de que, al yo ayudar aquí, ella pueda participar allá y que

²⁴⁹ Entrevista (1) Hilaria Miguel de Jesús (2022).

²⁵⁰ Entrevista (1) Hilaria Miguel de Jesús (2022).

siga haciendo lo que a ella le gusta.”²⁵¹ Al ayudar a su familiar a continuar con la tradición, ella misma se vuelve parte de la ofrenda de energía y gratitud que simboliza la Danza de Pastoras.

Por otra parte, dentro de las estrategias con las que la familia extendida respalda las maternidades otomíes y los reajustes que el contexto modernizante imponen, son los lazos intergeneracionales que observamos entre abuelas y nietas. Sandra Pablo nos comenta: “Sí me gusta danza y todo, pero como trabajo también, nada más cuando puedo pues voy [a las presentaciones y visitas]. Las niñas sí van con mi mama. Ellas son las que han salido más, las que han participado más, siempre que va mi mama.”²⁵²

Como hemos podido observar, las mujeres son personas centrales y protagonistas en la Danza de Pastoras, en su conservación, transmisión y en otros diversos e importantes aspectos de la comunidad. Será importante continuar realizando investigaciones que enlacen las danzas tradicionales con el papel activo de las mujeres potadoras de culturas originarias.

En el siguiente subapartado, dejaremos brevemente el enfoque centrado en la mujer otomí como pastora, para observar otros aspectos de la danza que nos ayudarán a seguir comprendiendo la danza tanto en sus dimensiones social, cultural y temporal.

Danza de Pastoras, más allá de la folclorización

El nombramiento de Pueblos Mágicos pertenece a un programa que nació en el 2001, en el seno de la Secretaría de Turismo, con la intención de aumentar el desarrollo económico local e incrementar el empleo a partir de aprovechar los capitales turísticos: estancias naturales y patrimonio cultural de diversas

²⁵¹ Entrevista Silvia Pascual (2022).

²⁵² Entrevista Sandra Pablo (2022)

localidades.²⁵³ Los municipios pertenecientes al Programa de Pueblos Mágicos poseen características diversas: desde localidades que cuentan con una construcción más urbana, hasta entornos rurales que presentan una población mayoritariamente portadora de cultura originaria.²⁵⁴

Es importante analizar el Programa de Pueblos Mágicos por sus alcances en las políticas públicas, además de incluir en el sector turístico a varias localidades que de manera histórica se vieron relegadas.²⁵⁵ El fenómeno de los Pueblos Mágicos “permitió reflexionar acerca del patrimonio cultural tangible e intangible [gastronomía, religión, arquitectura, artesanías, fiestas y tradiciones] y las posibles amenazas del turismo”. La Secretaría de Turismo se ha referido a los Pueblos Mágicos como símbolos, leyendas e historias que han sido escenario de hechos importantes para el país y para la identidad nacional, “con una magia que emana de sus atractivos.”²⁵⁶ Lo que no se ha tomado en cuenta son las conminaciones y transformaciones que este escenario produce sobre el patrimonio cultural y otras actividades.

El municipio de Amealco fue nombrado Pueblo Mágico por la SECTUR en el 2018, mientras Enrique de la Madrid era titular. En el marco de la Quinta Feria Nacional de Pueblos Mágicos realizada en Morelia Michoacán, Amealco de Bonfil se convirtió en el sexto Pueblo Mágico de Querétaro. En las notas periodísticas en las que se hizo mención de este suceso, se habló sobre la principal característica del municipio, que le hizo participar y ganar la categoría: “sus mujeres nativas producen 150 mil muñecas artesanales al mes, que son Patrimonio Cultural

²⁵³ Jesús Ángel Enríquez Acosta. Rosa Yecenia Vargas Ochoa, “El estudio de los Pueblos Mágicos. Una revisión a casi 20 años de la implementación del programa” (Dimensiones Turísticas) (2021) 10.

²⁵⁴ Henio Millán Valenzuela y Elsa Cecilia Cotap Días, “Pueblos Mágicos: pobreza y desigualdad” (Dimensiones Turísticas) (2021) 66.

²⁵⁵ Enríquez y Vargas, “El estudio de los Pueblos Mágicos”, 11-12.

²⁵⁶ Secretaría de Turismo. “Pueblos Mágicos de México. 2020: <https://www.sectur.gob.mx/gobmx/pueblos-magicos/>

Intangible del Estado de Querétaro.”²⁵⁷ De la Madrid expresó que los nombramientos buscaban exponer a los poblados en cuestión, aumentar su visibilidad y las visitas que reciben, pues el turismo no es el fin en sí, sino las mejoras en el panorama económico nacional; hacia el 2017, diez millones de personas vivían del turismo.

Junto con la popularización de la muñeca de tela Lele, también se han dado a conocer otros aspectos del patrimonio cultural inmaterial de los pueblos originarios que son parte de Amealco —como San Ildefonso Tultepec—, por ejemplo: la medicina tradicional, los festivales del maíz, las muestras gastronómicas y las danzas tradicionales. La Danza de Pastoras se ha convertido en un elemento imprescindible cuando se habla de la cultura otomí que habita en Amealco y que forma parte de sus características únicas y sobresalientes. Cuando se realizan recorridos turísticos organizados por talleres particulares o por instancias gubernamentales, se da una muestra de la Danza de Pastoras, en donde se habla del traje tradicional de gala, de la indumentaria, coreografía, alabanzas y el significado que las danzantes y los otros miembros de la comunidad le han otorgado a la Pastora. Es muy común, además, encontrar entre la gran variedad de muñecas, a las Leles Pastoras acompañadas de una invitación por parte de sus creadoras artesanas para presenciar la danza los días 12 de diciembre y 23 de enero en San Ildefonso, asegurando que “muchas personas de fuera vienen a ver las danzas esos días.”²⁵⁸

Derivado de lo anterior, se ha observado un aumento en la exposición y en el reconocimiento que se le ha otorgado a la Danza de Pastoras de San Ildefonso Tultepec, posicionándose en algunas ocasiones como una expresión más del folclor queretano. Los grupos de danza folklórica del Estado de Querétaro han incluido la pieza en su repertorio para presentaciones y certámenes. Al respecto

²⁵⁷ Alan Contreras, “Amealco recibe nombramiento de Pueblo Mágico de Querétaro”, El Financiero. 2018.

²⁵⁸ Mujer comerciante, en el Andador de Artesanías en Amealco de Bonfil, Querétaro. Noviembre de 2021.

deben tenerse en consideración algunos aspectos: 1) la diferencia entre danza folklórica y danza tradicional; 2) el tratamiento que se le ha dado a las pastoras como tradición y como espectáculo escénico; y 3) las modificaciones y adiciones que la representación folklórica ha tenido en la danza tradicional de San Ildefonso Tultepec, así como en todo el entramado ritual y relacional que le rodea.

1) Como ya se ha expuesto en el estado de la cuestión de este trabajo, la danza tradicional o danza ritual está conformada por manifestaciones rítmicas que se conforman dentro del conocimiento popular; es decir, se trata de un fenómeno vivo cuyos significados, combinaciones, composiciones no pueden separarse del contexto social y cultural en el que se ejecutan. Se reproducen según las necesidades de las participantes, en fechas específicas que poseen un elevado significado para ellas y no dependen de la admiración de un público concreto. Por lo tanto, la danza tradicional posee arraigos históricos en los cuales se concentran tanto el presente como el pasado del grupo de personas que la ejecuta.²⁵⁹

Cuando se habla de danza folklórica —también denominada danza folklórica de exposición en algunos países de América Latina como Colombia o Argentina— debe abordarse el concepto de folclor, término que según William Thomas se refería al saber de los pueblos, y que fue ampliamente difundido entre los seguidores y amantes de las antigüedades.²⁶⁰ Sin embargo, aunque el folclor se ha asumido como manifestaciones culturales, saberes e historias que han sobrevivido gracias a la transmisión generacional, se le ha dado el tratamiento de pieza individual, fácilmente extraíble de su entorno y de los elementos que lo componen: colectividad, memoria, las necesidades y propósitos de la comunidad que lo lleva a cabo. En el caso de la danza, se han popularizado las proyecciones academizadas: “Asumir el folclor coreográfico es empezar a pensar la danza

²⁵⁹ Ángel Acuña Delgado y Elena Acuña Gómez, “Bases teórico-metodológicas para el estudio semiológico y contextual de la danza folklórica” (Gazeta de Antropología) (2011) 3.

²⁶⁰ Andrea Karina García, “La danza folklórica en Bogotá: cavilando reflexiones” (Revista Calle 14) (2015) 33.

folklórica de manera sistematizada.”²⁶¹ La danza folklórica es, entonces, una práctica estructurada que elabora piezas coreográficas con el objetivo de presentarlas ante un público y que se ha basado en las interpretaciones que las compañías tienen de elementos folklóricos, extraídos de su contexto. Existe una reelaboración y resignificación en las danzas folklóricas en las que el contexto es un escenario. “A nosotros nos queda muy claro la diferencia entre un danzante y un bailarín. Un danzante es quien es dueño de la tradición, quien realiza las danzas en el entorno donde se realiza. Nosotros como compañía formamos bailarines, porque les damos una formación, una técnica corporal y técnica vocal. Nosotros no estamos dentro de la tradición.”²⁶²

Finalmente es necesario puntualizar dos de las características más importantes que se observan entre las diferencias de estos dos tipos de danzas. Por una parte, la danza tradicional forma parte del ciclo de la tradición en la que cada generación adapta la danza a sus propias necesidades, logrando con ello que las danzas se transformen en el tiempo. Por otro lado, las danzas folklóricas se constituyen como una construcción repetitiva que pretende exponer la pureza y valores de un elemento que conciben como inmutable.²⁶³

2) La Danza de Pastoras que se realiza en San Ildefonso Tultepec se considera una danza tradicional, derivado de su transmisión generacional y las mutaciones en parafernalia, coreografía, composición, carácter de ensayos y presentaciones que ha sufrido. Tomando en cuenta, también, que las fechas en las que se realiza la danza, su importancia para la convivencia y comunicación de la comunidad se han mantenido; adaptándose constantemente a las necesidades reales de los habitantes de San Ildefonso. Es decir, la Danza de Pastoras no puede ser separada de los otros ámbitos en la vida de las danzantes, músicos y familias que forman parte de la ofrenda.

²⁶¹ García, “La danza folklórica en Bogotá”, 34.

²⁶² Entrevista Dolores Zúñiga (2022).

²⁶³ Entrevista Dolores Zúñiga (2022).

Algunos grupos de danza folklórica del estado de Querétaro y de lugares vecinos, como el Estado de México, han incluido en su repertorio una pieza de las pastoras; cuyas características particulares se construyen a partir de la investigación que dichas compañías han realizado. Por ejemplo, el grupo localizado en la delegación de El Azafrán recibió asesoría de una maestra originaria de Yospí. “Sí, se llevaron de acá los trajes típicos. Fuera de su danza ellos se cambian luego, luego y se ponen sus pantalones. Aquí estamos todo el tiempo con nuestros trajes, no se cambian, ellos sí.”²⁶⁴ Uno de los elementos más notables que utilizan los pobladores de San Ildefonso para diferenciar su danza tradicional de una danza de exposición, es el tratamiento que se le ofrece a su traje, rasgo identitario en la danza y en su vida diaria.

Tuve otra danza [que asesoré] aquí en Querétaro [ciudad]. Vinieron a comprar su sombrero en San Ildefonso, y una señora que hace los trajes se los vendió. Traen sus trajes como aquí nosotros, pero ya no se especifica como Danza de la Pastora, porque las señoras son más blanquitas, ya son de ciudades. Se ve luego, luego lo que es la danza de los pueblos y las danzas de Querétaro.²⁶⁵

Las Pastoras de San Ildefonso no descalifican a los grupos de danza folklórica o de exposición, sin embargo, son conscientes de las marcadas diferencias entre ellos y su práctica tradicional, así como los motivos que tiene el poblado para danzar.

En Querétaro, una de las compañías que mantiene la Danza de Pastoras dentro de su repertorio fijo es la Compañía Folklórica de la UAQ, fundada en 1966 bajo en nombre de “Grupo de Danzas Autóctonas y Tradicionales del Estado de Querétaro”, en lo que antes era el Instituto de Bellas Artes. Anteriormente dirigido únicamente por la maestra Aurora Zúñiga, quien ha pasado la batuta de directora general a su hija Dolores Zúñiga. Ella nos habla sobre el trabajo de campo gracias al cual han podido incluir la Danza de Pastoras a su compañía: “No es el trabajo de cinco o diez años, es el trabajo de veinte, treinta o cuarenta años. Muchas de

²⁶⁴ Entrevista (2) Hilaria Miguel de Jesús (2022).

²⁶⁵ Entrevista (2) Hilaria Miguel de Jesús (2022).

esas casas donde entramos, ella [Aurora Zúñiga] no solamente ha entrado a hacer investigación, sino que ha hecho una gran amistad. Yo creo que eso ha sido una clave muy importante para que nos puedan abrir las puertas y poder platicar con todas esas personas.”²⁶⁶ La maestra Dolores explica de manera muy clara su postura, la Compañía Folklórica de la UAQ, a través de esta investigación larga, rigurosa y continua ha podido auxiliar a la difusión de la tradición viva que representa la Danza de Pastoras de San Ildefonso Tultepec, sin embargo no son parte de ella y tampoco se consideran a sí mismo rescatadores de dicho patrimonio cultural:

Estas señoras son muy lindas personas y nos invitaron a otras presentaciones de la danza, las acompañamos y les llevábamos, por ejemplo: arroz, pollo, la cerveza, el refresco. Entonces hemos hecho una muy bonita amistad. Yo creo que la clave está en... no quiero decir hacerte parte de la tradición, porque no es así, nosotros no somos parte de la tradición, pero por lo menos apoyar, sentirte identificado con ellos. Dejar la puerta abierta.²⁶⁷

3) Esta constante comunicación entre las danzantes pastoras de San Ildefonso Tultepec y los grupos de danza folklórica ha tenido efectos diversos y controversiales. Por una parte, se ha otorgado mayor visibilidad al poblado, a las y los participantes de las festividades y ha permitido que el diálogo intercultural se amplíe. Algunas de las maestras de danza y personas mayores están dispuestas a contar sus experiencias y enseñar sobre sus tradiciones, no sólo a las nuevas generaciones, sino a miembros externos de la comunidad: “Pero sí puede entrar cualquiera; gente de fuera. Eso me gustaría, porque la gente de fuera no conoce estas tradiciones, y ya viéndolo así va a haber gente que va a decir <Ah, pues está muy bonita la danza, los trajes tradicionales, pues vamos a organizar una también>.”²⁶⁸

Por otra parte, existe en la comunidad una sensación de desigualdad hacia las actividades que las personas foráneas al poblado van a realizar; compañías de

²⁶⁶ Entrevista Dolores Zúñiga (2022).

²⁶⁷ Entrevista Dolores Zúñiga (2022).

²⁶⁸ Entrevista (1) Hilaria Miguel de Jesús (2022).

danza, fotógrafos, reporteros o investigadores: “No es fácil llegar a muchas de esas personas, son muy celosos de su tradición. Justo antier en Tolimán nos decían <Lo que pasa es que viene gente, nos saca la información y se va. Ellos ganan y nosotros nos quedamos así>.”²⁶⁹ Es por ello que el reciente aumento de atención que ha recibido a la Danza de Pastoras provoca opiniones divididas. Se ha sembrado, en algunos habitantes, la desconfianza y el desaliento a seguir mostrando su Danza de Pastoras a personas desconocidas. La danza, finalmente, es un elemento intangible que nutre la identidad del poblado y que se entreteje con las memorias de los pobladores; de las y los participantes del ejercicio dancístico.

Durante el trabajo de campo, algunas de las danzantes seleccionadas estuvieron dispuestas a colaborar con la investigación. Principalmente fueron mujeres que fungen como canal de comunicación entre San Ildefonso y otras comunidades, y que están habituadas a ser entrevistadas. Sin embargo, también experimentamos respuestas negativas de forma total o parcialmente hacia el diálogo por parte de otros habitantes del poblado. Lo anterior puede estar relacionado con malas experiencias en el pasado durante otros procesos y el hartazgo de ser importunados durante sus festividades y tradiciones. Perciben que las personas externas convierten en productos comerciales sus danzas y otros elementos culturales, sin obtener, en la mayoría de los casos, ninguna retribución económica o de otro tipo, como reconocimiento.

La Danza de las Pastoras de San Ildefonso Tultepec es un elemento intangible de la cultura otomí, por lo tanto, no es fácil abordar su dimensión histórica, de acuerdo con los métodos convencionales. Siguiendo el ejemplo de Natalie Zemon Davis, se recurrió al contexto para complementar los vacíos históricos de este objeto de estudio. Al no haber registros escritos específicos de esta danza, recurrimos a las crónicas virreinales y a las memorias de las y los participantes para localizar su origen, sus cambios y su trascendencia.

²⁶⁹ Entrevista Dolores Zúñiga (2022).

La Danza de las Pastoras forma parte de la vida diaria de las mujeres y hombres de San Ildefonso, aunque no se dance todos los días. Por lo tanto, conforme se transforma el contexto religioso, social, económico y político de la comunidad, también lo hace la danza. Como se ha planteado, observamos que la Danza de Pastoras, un elemento cultural ñhño, es dinámico y se transforma en el tiempo. Aunque sea un elemento propio de la cultura otomí no resulta ajeno a las influencias externas. Como quedó asentado, a partir de la década de 1980 debido a las políticas neoliberales impulsadas en México, las sequías estatales y los rezagos económicos en las periferias de Querétaro, en la región otomí comenzaron cambios inusitados que derivaron en el aumento de la movilización humana y en una reestructuración de las tradiciones del poblado. Si bien, se ha expuesto la danza como una manifestación dinámica, también se refirió la importancia de las personas adultas mayores y de las mujeres como principales protagonistas en la transmisión de conocimiento en el ciclo de la tradición. En este apartado también se abordó el fenómeno de la folclorización en las danzas tradicionales en el estado queretano, así como algunas repercusiones en el patrimonio cultural y los actores sociales que lo intervienen.

En el siguiente y último capítulo realizamos una primera aproximación al esquema dancístico de la Danza de Pastoras, en donde abordamos algunos de los elementos más importantes que la componen.

Figuras del capítulo tres



Figura 8. Ejercicio comparativo entre los trajes tradicionales de San Ildefonso Tultepec y Santiago Mexquititlán

Fecha de consulta: 20 de septiembre de 2022.

Fuente: Diario de Querétaro.



Figura 9. Pastoras de Aculco portando su traje de gala, sombrero y bastón de mando
Fecha de consulta: 06 de septiembre de 2022.
Fuente: Aculco, lo que fue y lo que es. La Danza de Pastoras.



Figura 10. Pastoras de Temascalcingo portando su indumentaria de gala tradicional: bastón de mando y sombrero adornado

Fecha de consulta: 10 de junio de 2022.

Fuente: Blog "Temascalcingo de José María Velasco: Danza de las Pastoras"



Figura 11. Pastoras de Oaxaca danzando durante las festividades del 25 de diciembre en la Cuenca de Oaxaca

Fecha de consulta: 10 de junio de 2022.

Fuente: El Universal Oaxaca



Figura 12. Pastoras Huañas en las festividades para celebrar el comienzo de la temporada de lluvias en Perú
Fecha de consulta: 10 de junio de 2022.
Fuente: Blog “La historia de la Danza de Pastoras de los pueblos de la provincia de Yauyos y la región”

4. Danza de Pastoras de San Ildefonso Tultepec: primer acercamiento al esquema dancístico

Durante este capítulo se desarrollará el esquema dancístico que se deriva de la sistematización de datos sobre la Danza de Pastoras de San Ildefonso Tultepec. Estos datos fueron recopilados en el trabajo de campo previamente realizado. En este esquema se busca abordar y desarrollar aspectos sobre la forma y significado de la danza, es decir: la vestimenta de gala, la música que acompaña a las danzantes, las formas coreográficas observadas y otros aspectos sociales. Se enunciarán tanto características técnicas, como la función y significado de cada uno de los elementos involucrados.

4.1. *Ya nthe 'mu_i*, indumentaria: cambios y permanencias

Diseño del traje tradicional

Ya nthe 'mu_i es como se le nombra al traje tradicional en otomí²⁷⁰. Eugenia Bayona expone que la vestimenta es un elemento sumamente importante en todas las colectividades por que se traduce como la piel social.²⁷¹ Los trajes y sus complementos son utilizados para evidenciar valores culturales; auxilian en la construcción de la identidad individual y colectiva, además de establecer jerarquías sociales. Una de las características que más resaltaban los españoles de los indios al momento del contacto, era su desnudez.²⁷² Por lo anterior, muchos de los esfuerzos religiosos, políticos e incluso económicos de la corona española, se encaminaron a vestir a los indígenas; “occidentalizarlos y civilizarlos.”²⁷³ Las

²⁷⁰ Unión de Cooperativas Ñoñho de San Ildefonso y el Instituto Intercultural Ñoñho, “Macedonia Blas nos cuenta sobre la Vestimenta tradicional otomí *Ya nthe 'mu_i*”. 28 de mayo de 2016: <https://www.youtube.com/watch?v=UrVtmucPx00>

²⁷¹ Eugenia Bayona Bayona, “Trajes indígenas y mercancías étnicas en Los Altos de Chiapas” (Cuicuilco, vol. 23, núm. 65) (2016) 15.

²⁷² Enrique Hugo García, “La colonización del cuerpo: género y política del uso del calzón y el quechquemiti” (Dimensión Antropológica, año 21, vol. 60) (2014) 98.

²⁷³ Bayona, “Trajes indígenas y mercancías étnicas”, 18.

mujeres indígenas, por su parte, agregaron blusas y camisas al repertorio de indumentaria femenina. Sin embargo, se apropiaron de los patrones europeos y gracias a su creatividad, trasladaron motivos culturales antiguos a los nuevos diseños occidentales impuestos.²⁷⁴

Tal es el caso del traje tradicional de la mujer otomí de San Ildefonso Tultepec, Amealco, cuya estructura obedece a patrones europeos, por ejemplo: la falda larga amplia y la blusa de cuello alto, fruncido y bordado. En las últimas décadas del siglo pasado —s. XX— era común observar a las mujeres de la comunidad de San Ildefonso Tultepec utilizar sus vestimentas tradicionales en el día a día, en sus labores cotidianas: para trabajar en el campo o en el taller de bordado y en el trabajo doméstico remunerado y no remunerado. Este traje provenía de la manta prácticamente en su totalidad, de los costales de azúcar que las mujeres lavaban y convertían en faldas o blusas.²⁷⁵ Macedonia Blas comenta que poco a poco se les fueron agregando bordados a manera de decoración, para embellecer el traje. En las últimas décadas se han popularizado las blusas hechas de popelina por su practicidad, complementando finalmente el atuendo con un delantal. Los colores más comunes son el verde, el rojo y el rosa, en tonalidades intensas pues a los pobladores de San Ildefonso les transmite alegría.

Las mujeres mayores son las que principalmente conservan la portación del traje tradicional para el uso diario y exhortan a las nuevas generaciones a llevarlo.²⁷⁶ Sin embargo, han mencionado que se sufre menos discriminación y señalización por parte de la comunidad mestiza cuando se lleva pantalón de mezclilla.

²⁷⁴ Hugo García, “La colonización del cuerpo”, 113.

²⁷⁵ Unión de Cooperativas Ñoño de San Ildefonso y el Instituto Intercultural Ñoño, “Macedonia Blas nos cuenta sobre la Vestimenta tradicional otomí Ya nthé 'mu_i’”. 28 de mayo de 2016: <https://www.youtube.com/watch?v=UrVtmucPx00>

²⁷⁶ Unión de Cooperativas Ñoño de San Ildefonso y el Instituto Intercultural Ñoño, “Macedonia Blas nos cuenta sobre la Vestimenta tradicional otomí Ya nthé 'mu_i’”

A partir de la última década —años 2010-2020— las mujeres jóvenes de la comunidad, que se encuentran entre los veinte y los treinta y cinco años, sostienen que sólo utilizan sus trajes en días especiales y de fiesta como el 12 de diciembre y el 23 de enero, en su participación durante la Danza de Pastoras. Para ellas, el tiempo, dedicación y dinero que han invertido en sus trajes tradicionales es muy importante y no creen que sea correcto darles un uso diario. En muchas ocasiones, además, dichos trajes se convierten en herencias que han obtenido de madres, abuelas o suegras y por lo tanto el significado se eleva para ellas.²⁷⁷

Julio César Borja menciona que la parafernalia hace referencia a esos componentes que no forman parte del traje tradicional de la mujer otomí en su vida diaria, sino que se agregan para dar vida y fastuosidad.²⁷⁸ El sombrero que se utiliza para la Danza de Pastoras se trata, en la base, de un elemento cotidiano, hecho de palma blanca, pero que es ataviado con flores artificiales en toda la copa.

Anteriormente, antes de la década de 1980, estas flores artificiales eran hechas por cada una de las danzantes, con papel crepe o china. Entre los años 2010 y 2022, gracias al arribo de muchas tiendas de papelería y mercería a San Ildefonso, se han podido observar flores hechas con papeles de colores brillantes, metálicos e incluso con papel crepe y fomy diamantado²⁷⁹. Los sombreros son adornados, además, con tiras gruesas de listones en diversos colores.

Los listones se colocan en el nacimiento de la copa del sombrero, rodean todo el borde y caen hasta la altura de las rodillas de las danzantes. Cada sombrero se hace a la medida de las participantes y sus necesidades, por lo tanto, el largo de las tiras de listones varía dependiendo la altura de la portadora. Son listones de

²⁷⁷ Entrevista Silvia Pascual García (2022).

²⁷⁸ Borja Cruz. "Otra forma de caminar", 110.

²⁷⁹ Entrevista realizada a María Dolores Zúñiga (14 de septiembre de 2022), en Santiago de Querétaro, Querétaro, por Karla Daniela Galván.

aproximadamente diez centímetros de grosor, y los colores incluyen principalmente: azul, verde, rojo, rosa, café, amarillo e incluso negro.²⁸⁰

Silvia Pascual comenta la historia que se comparte en el pueblo sobre la danza, desde que ella era niña: por cada año que la mujer danzara, se colocaba un listón, comenzando por el lado derecho, con el objetivo de que en algún momento rodeara el sombrero.²⁸¹ Como ocurrió con las flores en la copa del sombrero, el aumento en el contacto con la ciudad modificó esta práctica y en años recientes es común observar a mujeres que desde su primer año danzando ya portan veinte o treinta listones en su sombrero. Un ejemplo de ello son las niñas de cinco o seis años que se introducen en los grupos de danza.

El bastón de mando es un instrumento de madera que sirve, principalmente, para que las danzantes acompañen el ritmo del tambor en cada son que se toca. Las Pastoras recuerdan que solía tratarse de un cayado o cachava, elemento que se utilizaba para el pastoreo de animales pequeños como ovejas o cabras. Era de un peso y grosor variable.

Ya en el siglo XXI se ha popularizado el uso de los bastones de mando hechos a base de palos de escoba, los cuales lijan y en algunas ocasiones afilan en la punta inferior. A estos bastones se les agrega una aplicación de cuero, recubierta por cascabeles. La cantidad de cascabeles tampoco está estandarizada, sin embargo, en la mayoría de los bastones observados en San Ildefonso se aprecian veinticuatro cascabeles.

Significados

Las mujeres otomíes de San Ildefonso Tultepec portan en los puños de sus blusas y en el borde inferior de sus faldas, una tira de bordados del mismo color

²⁸⁰ Borja Cruz. "Otra forma de caminar", 110.

²⁸¹ Entrevista Silvia Pascual (2022).

que el delantal. Estos bordados poseen un significado muy especial para la población, ya que en ellos se exponen los animales que habitan en los alrededores de la comunidad, así como las plantas y flores imprescindibles dentro del mundo medicinal. Los bordados son herencia y cargan con la transmisión de conocimientos, la divulgación de historias sobre el poblado y la cosmovisión de sus portadoras: “Tienes que saber de dónde eres y hacia dónde vas. Si no sabes, pues estás perdida. Para que nos lo recuerde, lo plasmamos en el bordado de nuestras faldas, en el pecho y en nuestros puños.”²⁸²

El sombrero de palma es adornado con flores artificiales de colores llamativos. Borja Cruz ha mencionado que las flores son un elemento de suma importancia para la comunidad otomí, pues sus usos son variados: medicinal, ornamental y como ofrenda en los rituales. De tal manera los elementos florales se vuelven indispensables, no pueden faltar en los altares, en las casas, en los cementerios y por su puesto en las pastoras. En San Ildefonso Tultepec, la diversidad floral se reconoce como un elemento proveniente de la naturaleza. Es decir, que portan una gran carga cultural. Los vecinos de la comunidad apuntan que las flores son dignas de ofrecerse a los santos porque poseen características agradables, dignificantes y sensibles: su olor, colores y formas les hace pensar en épocas festivas, alegría y belleza. Al mismo tiempo, al ser perecederas, las flores fungen como ingrediente del intercambio que establecen con Dios y con los santos, para obtener protección, salud y trabajo. Las flores se intercambian por más flores, en otras palabras, con la ofrenda se agradece la temporada de lluvias y los beneficios que brinda; la vitalidad de la tierra.

De esta manera las flores se relacionan con los ciclos naturales de la vida y de la muerte: el que estén presentes y frescas en el templo de San Ildefonso, supone un lugar que hay que mantener vivo. Por otro lado, las flores son el punto culminante de un ciclo reproductivo de ciertas plantas: cuando ésta florece, la planta está preparada para ser fecundada, y posiblemente generar un fruto, o solamente para reproducirse por medio del esparcimiento de polen gracias a los insectos o al viento. Cuando se genera un fruto, los pétalos caen y

²⁸² Entrevista Silvia Pascual (2022).

el fruto comienza a crecer; en otros casos la flor se marchita, pero en ambos casos, este punto marca el inicio de un nuevo proceso de desarrollo y de vida.²⁸³

Las flores y las mujeres, como propone Borja Cruz, están íntimamente ligadas. Primero, porque las mujeres de la comunidad son las principales encargadas del tratamiento floral: búsqueda, recolección, floreamiento del templo o venta. Por otro lado, ambas comparten características que las ligan a procesos cíclicos de fertilidad, vida y muerte. En ese sentido, el sombrero de las pastoras ricamente adornado puede hacer alusión a las mujeres-flores. Por lo tanto, las mujeres danzan con flores en la cabeza anunciando un momento de alegría y de vida, en el que se cierran y comienzan nuevos ciclos, y en donde se ofrece un intercambio energético para solicitar abundancia: lluvia, flores y tierra fértil. Pascual García comenta: “Recuerdo que la danza es una ofrenda hacia nuestros usos y costumbres.”²⁸⁴

Las mujeres danzantes sostienen que el sombrero debe de estar adornado de esa manera porque es una forma de expresar su alegría, su vitalidad y su amor — por los santos, sus antepasados y por su comunidad—. Las flores de colores brillantes funcionan como llamada de atención hacia Dios, para que voltee a verlas y escuche sus oraciones y sus necesidades.

Uno de los elementos más vistosos de la Danza de Pastoras es, sin duda, los listones de colores que se balancean conforme danzan cada pieza. Estos listones, sin embargo, no sólo cumplen una función decorativa o estética, sino que al igual que las flores, se tratan de componentes vivos, dotados de significados.

No debemos olvidar que la base sobre la que se colocan estos listones —y las flores de papeles brillantes— es un utensilio de la vida cotidiana, y que a través del color y la fastuosidad se dota de vida y alegría; se vuelve digno de ser ofrendado: “Remiten fiesta, movimiento, alegría, señalan continuidad y vitalidad de

²⁸³ Borja Cruz. “Otra forma de caminar”, 112.

²⁸⁴ Entrevista Silvia Pascual (2022).

costumbre y junto con las flores, los listones se utilizan para que se vea que hay celebración; para que se vea bonito, que se vea vistoso.”²⁸⁵

Como se mencionó en el apartado “*Ya nthe ’mu_i*, indumentaria: cambios y permanencias”, hasta antes de los años ochenta, las Pastoras agregaban un listón a su sombrero por cada año de compromiso a la danza, esto se debía a las dificultades económicas y logísticas que implicaba conseguir tiras de listones de colores con ese grosor. Silvia Pascual comenta que la ofrenda se construía desde ese momento, en el cual las familias ahorraban todo un año, organizaban sus finanzas personales y apartaban una parte de sus ganancias anuales para conseguir el listón que la pastora portaría ese año: “¿Por qué decimos que la pastora es una ofrenda? Porque es el trabajo de todo un año el que se hace para que la mujer pueda portar sus listones. Anteriormente en la comunidad no había los materiales que hoy se tienen, entonces en un año de trabajo cultivabas el maíz o calabaza; criabas pollitos o guajolotes; lo que fuera, pero tenía que llevar su proceso, y toda la familia participaba en ese proceso.”²⁸⁶ Por lo tanto, la ofrenda de energía y alegría no se limitaba únicamente al momento efímero de la ejecución, sino que se reflejaba en el trabajo y paciencia de doce meses.

Siguiendo la línea que se ha venido planteando sobre el ritual dancístico que busca la bendición de la tierra y las futuras lluvias, los listones se constituyen con el arcoíris de la celebración: “Cuando llueve se forma un arcoíris; eso significan los listones, que traen muchos colores.”²⁸⁷ La emulación del arcoíris se conecta de manera directa y se complementa con el bastón de mando ataviado con cascabeles que portan las pastoras.

María Sten²⁸⁸ habla sobre las danzas tradicionales que incluyen movimientos de la serpiente en sus coreografías o en sus elementos, posicionándose como ritos

²⁸⁵ Borja Cruz. “Otra forma de caminar”, 110.

²⁸⁶ Entrevista Silvia Pascual (2022).

²⁸⁷ Entrevista (1) Hilaria Miguel de Jesús (2022).

²⁸⁸ Sten, *Ponte a bailar tú que reinas*, 92-93.

agrícolas de fertilidad. Menciona, también, que las representaciones de la serpiente de agua podían ser terrestres o celestes; la primera aceptada como los mantos acuíferos y la segunda como el arcoíris.

Borja Cruz propone que el bastón puede ser una referencia directa al símbolo de la serpiente. La serpiente se relaciona con el agua, pues en la localidad de San Ildefonso se tiene la creencia de que cuando se aparece una serpiente en temporada de lluvias, un chubasco llegará un par de días después: “La víbora es la adivinadora de la lluvia.”²⁸⁹ En San Ildefonso Tultepec, algunos pobladores creen que la lluvia se parece al sonido que realizan las víboras de cascabel y es por eso que cuando escuchan una consideran que están llamando a la lluvia. Por lo tanto, el bastón de mando que portan las mujeres danzantes se asocia a la serpiente que llama a la lluvia simulando su sonido. Además de ello debe recordarse que las portadoras están asociadas a ciclos vitales.

Es a través de la unión de estos elementos que las mujeres buscan traer agua a su comunidad, reforzando el ciclo de la vida y muerte, ofreciendo un intercambio de energía, trabajo y compromiso en la Danza de Pastoras que ofrendan a Dios, a San Ildefonso y otros santos. Como lo expresó López Austin, la cosmovisión es la producción del pensamiento social, de sus creencias y representaciones. La Danza de Pastoras es en sí misma una representación física en la que se concentra y se expone el sistema de creencias que da cohesión al poblado de San Ildefonso.²⁹⁰

Procedencia

Hasta antes de la década de los ochenta del siglo pasado, para danzar las Pastoras portaban los trajes tradicionales que tenían a su alcance, hechos por ellas mismas, con patrones de bordados diferentes y con distintos colores. Los

²⁸⁹ Van de Fliert, *El otomí en busca de la*, 11.

²⁹⁰ López Austin, *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*, 472

listones como se ha mencionado, no se presentaban en el mismo orden y no todas las mujeres se podían permitir cubrir en su totalidad el diámetro de sus sombreros. Cuentan que era normal observar a mujeres descalzas, además de que los cascabeles del bastón de mando también eran escasos. Dolores Zúñiga recuerda: “Cuando yo llegué a ir de niña, con ella [la maestra Aurora Zúñiga], cada quien se ponía el traje para el que tenía acceso.”²⁹¹

Conforme los canales de comunicación con otras localidades se fueron abriendo, las posibilidades de adquirir elementos para el uso diario y para la danza fueron aumentando. Las mujeres volvieron su organización mucho más compleja; además de comenzar a danzar con zapatos, tuvieron la oportunidad de uniformarse para cada presentación importante de la danza.

Desde hace aproximadamente veinte años, las Pastoras han tomado las oportunidades que la comunicación cultural les ha ofrecido, reapropiándose de los recursos que tienen a su alcance. Al respecto, la maestra Hilaria comenta:

Quando es una fiesta o quando es una velación, tenemos que llevar la vestimenta igual. Ha habido ocasiones en las que no hemos alcanzado a hacer todos los trajes, y unas traen de unos colores, otras traen de otros colores. Pero el que usamos es blanco. Siempre es blanco o un color amarillo, verde o morado, pero ya no lleva labores [bordados] esa clase de tela. Pero tienen que ser igualitos.²⁹²

En la actualidad, San Ildefonso Tultepec cuenta con diversas tiendas de telas e hilos, sobre todo en el barrio Centro. Las dificultades para conseguir materiales han disminuido considerablemente y los papeles se han invertido; es decir, hasta hace tres o cuatro décadas, las mujeres de San Ildefonso tenían que salir de su localidad para comprar los listones o telas. En los últimos años de siglo XXI, el poblado de San Ildefonso se ha convertido en un activo proveedor de trajes tradicionales y de la parafernalia necesaria para la Danza de Pastoras. Compañías de danza folklórica o comitivas de comunidades vecinas que buscan presentar la

²⁹¹ Entrevista María Dolores Zúñiga (2022).

²⁹² Entrevista (1) Hilaria Miguel de Jesús (2022).

danza en su poblado, acuden a la delegación de San Ildefonso para comprar los sombreros ya hechos, adornados con flores y con los listones colocados en su lugar; de igual manera se comercia con los bastones. Zúñiga afirma que los atuendos que portan en la Compañía Folklórica de la UAQ son adquiridos en la localidad: “Ellas [las mujeres otomíes] nos hicieron el vestuario allá. Todo nos lo han hecho en el lugar [San Ildefonso Tultepec].”²⁹³

El significado de la Danza de Pastoras y su relación con otras ceremonias o compromisos sociales y religiosos

En la variante de la Danza de Pastoras que se observa en San Ildefonso Tultepec, la forma de danzar de las mujeres se presenta como pasos simples, cortos y rápidos. Danzar, para las mujeres otomíes de la comunidad, se deriva de una acción cotidiana, de su día a día, sin embargo, se enmarca en un tiempo y espacio específicos, lo que vuelve al movimiento significativo y único. Al danzar realizan trayectorias circulares, zigzagueantes y semicirculares, las danzantes dan giros sobre sí mismas y después cambian de lugar con sus compañeras. Al mismo tiempo que danzan, realizan golpeteos con su bastón de mando en el piso, siguiendo el ritmo que cada son les va marcando. Este bastón está relacionado, como se mencionó en los apartados anteriores, a la lluvia y a la fecundidad de la tierra, por lo tanto, es un instrumento de labranza: “Las mujeres al estar danzando, están realizando la actividad de siembra: por cada lugar que pasan, están fecundando la tierra con la semilla depositada con ayuda de la coa.”²⁹⁴

Las figuras redondas y circulares que realizan las danzantes en el espectro coreográfico, remiten a los ciclos de la vida, a procesos que comienza y terminan de manera constante. Las danzantes siempre vuelven a su lugar de inicio, no importa cuánto tarde, cuentan con la paciencia y auxilio de sus compañeras para

²⁹³ Entrevista María Dolores Zúñiga (2022).

²⁹⁴ Borja Cruz. “Otra forma de caminar”, 116.

encontrar su camino de regreso. Estas acciones repetitivas también tienen relación con la renovación misma de la tradición dancística y con la revitalización de las costumbres ancestrales.

Borja propone, desde la teoría estructuralista, que el atrio de la iglesia o capilla en donde las pastoras danzan es, en realidad, un microcosmos, reflejo de la comunidad entera de San Ildefonso Tultepec. “Un modelo reducido de la comunidad con todos sus ámbitos sociales. En este espacio las danzantes con sus pasos serpentinos, están enviando lluvias para la comunidad. [...] Pero no solo se trata de portear lluvias o agua, sino los significados que se desprenden de este elemento, como abundancia, fertilidad, vida, salud.”²⁹⁵

Las mujeres danzantes poseen un elevado estatus, proveniente de la responsabilidad y entrega necesarias para ser pastoras. En los días de fiesta es fácil identificar a las participantes, pues gracias a su indumentaria y parafernalia resaltan entre la multitud. Sin embargo, su labor no se limita al momento en el que se ejecuta la danza, sino que se transmite a otros compromisos religiosos. Durante las procesiones, rosarios, vigiliat, bendición de alimentos e incluso peregrinaciones, se espera que las pastoras se encuentren presentes, ya que eso eleva el nivel de compromiso y alegría para la comunidad. Las danzantes caminan por la comunidad durante horas y eso también representa una bendición para San Ildefonso, pues con su caminar comparten sus dotes de feminidad, alegría, esfuerzo y vida.

Como ha enunciado López Austin, las religiones son organismos que están en movimiento constante, y dentro de estas transformaciones se reciben, asimilan y ordenan los nuevos elementos. En las transformaciones de la Danza de Pastoras

²⁹⁵ Borja Cruz. “Otra forma de caminar”, 117.

se pueden observar estas dinámicas, además del núcleo duro donde se integra la importancia de los ciclos vitales, la fertilidad de la tierra, el agua y la mujer.²⁹⁶

4.2. Música: cambios y persistencias

Género musical

Deborah Singer expone que la música fue uno de los principales instrumentos para extender el proceso evangelizador en los pueblos originarios de manera óptima. En las crónicas virreinales se observan múltiples descripciones que exponen la dinámica indisoluble de la música y la danza para las comunidades de Mesoamérica.²⁹⁷

La música que se toca para la Danza de Pastoras de San Ildefonso Tultepec son sones. El son mexicano, como señala Raquel Paraíso, representa una de las primeras expresiones de globalización, pues en él se observa la participación de tres raíces musicales: la europea, africana e indígena mesoamericana.²⁹⁸ El son es, en sí, un género musical que contiene componentes melódicos y rítmicos, coreográficos y de lírica específicos. Se puede señalar al son como un término “genérico que describe las distintas tradiciones regionales mestizas que incorporan instrumentos musicales y canto, que son tocadas por diferentes grupos instrumentales organizados alrededor del canto de coplas —aunque existen sones instrumentales—, y acompañadas por baile, que suele ser zapateado.”²⁹⁹ Los sones están directamente relacionados con la región geográfica en la que se han desarrollado, por lo tanto, se pueden encontrar diferencias notables en el tipo de

²⁹⁶ López Austin, *Breve historia de la tradición religiosa mesoamericana*, 20

²⁹⁷ Deborah Singer, "De músicas amenazantes a músicas devocionales. Los sonidos indígenas en el imaginario colonial de Guatemala (siglos XVI al XVIII)", *Estudios de Historia Novohispana* 60, enero-junio 2019, 110 y 121

²⁹⁸ Raquel Paraíso, "Las redes de la globalización y su efecto en las músicas folklóricas: el caso de los sones mexicanos" (*Revista de Literaturas Populares*) (2010) 152.

²⁹⁹ Paraíso, "Las redes de la globalización y su efecto en las músicas folklóricas", 153.

baile que los acompaña, en los cantos o en la cantidad de instrumentos que intervienen. Como señala Paraíso, el son tuvo alrededor de tres siglos para formarse y nutrirse de diversas influencias musicales. En cuanto a los datos de origen, el son se ha relacionado con un repertorio de música secular importado a América en el periodo colonial de lo que actualmente es el territorio mexicano. Las coplas españolas se consideran el antepasado directo del son mexicano. En el siglo XVII la entrañable relación entre la población africana e indígena fue crucial para la génesis del son, ya que se reunían en oratorios y fiestas en las que comenzaron a incluir los instrumentos de cuerda como la guitarra, el arpa y el violín —instrumento imprescindible para la Danza de Pastoras de San Ildefonso Tultepec—.

Los sones han estado presentes en celebraciones de todo tipo: religiosas, políticas o seculares; se volvieron parte de eventos relacionados a ciclos vitales, como bodas, ritos de paso familiares o bautizos.

Los sones de cada región son interpretados de forma diferente, dependiendo del estilo musical de cada tradición. [...] Similitudes en la temática y en el contenido de los textos demuestran la existencia de un repertorio común de música popular secular que llegó desde España durante la Colonia y que se fue transformado y adaptando para ser utilizado en los repertorios de los sones.³⁰⁰

La unión e identificación que los músicos sienten por sus lugares de origen es un fuerte componente para la tradición musical y dancística —que inevitablemente van de la mano—.

Los sones que se tocan para danzar La Pastora se han transmitido de manera oral de generación en generación. Los intérpretes novatos aprenden de oído, por lo que no existen partituras que sirvan como referencia visual o que atestigüen las transformaciones que pudieron haber experimentado las piezas. Reconocemos la importancia que ha tenido la institucionalización y escritura de la música como un medio eficaz para su conservación y estudio, sin embargo, es necesario

³⁰⁰ Paraíso, “Las redes de la globalización y su efecto en las músicas folklóricas”, 161.

puntualizar que se reproduce un fenómeno parecido a la oralidad y el documento tradicional para la historia. La música escrita ha tenido una jerarquía superior, contribuyendo a que se privilegie el conocimiento teórico de la música por sobre la práctica y el conocimiento empírico.³⁰¹ Estabio Pablo recuerda:

Mi nieto va empezando [a ser músico]. Hay partes en donde no sabe tocar bien el ritmo del violín, y un maestro se burló de él. Yo le dije mira <nadie nace con un tambor, todos batallamos para aprender>. Yo le comentaba que en vez de fortalecer la cultura la estamos destruyendo, porque humillamos al que no sabe. Al contrario, hay que animarlo, decirle <mira, vas bien, todos tenemos errores>.³⁰²

Cuando los músicos novatos piden ser integrados al acompañamiento de la danza se les ofrece la responsabilidad más sencilla, que es tocar el tambor, para que puedan ir aprendiendo cómo se desarrolla el acto musical, qué sones se tocan en determinado momento y para que pierda la pena de tocar en público. El violín es un instrumento más complicado y representa un mayor reto, los aprendices acceden a él hasta que han pasado meses al lado de su mentor y se sienten listos para cambiar de instrumentos. José de Jesús Miguel comenta: “Empecé tocando el tambor. Después me fue enseñando y aprendí. Gracias a Dios lo disfruto bastante.”³⁰³

Los músicos de San Ildefonso son conscientes de las dificultades que presenta la transmisión del conocimiento tradicional únicamente a través de la percepción auditiva. Es por lo anterior que se busca que los nuevos integrantes, además de contar con responsabilidad y compromiso, posean un don natural y un buen oído musical. Cuando nos acercamos a las formas tradicionales de transmisión de conocimiento musical en los pueblos originarios, existen tres condiciones

³⁰¹ Héctor Miguel Vázquez Córdoba, "La educación musical como oportunidad para el aprendizaje de la cosmovisión de los pueblos indígenas en el sistema educativo mexicano: el caso de la Huasteca", Revista arbitrada en castellano publicada por la Sociedad Internacional para la Educación Musical (ISME), 2017, 105

³⁰² Entrevista realizada a Estabio Pablo (07 de marzo de 2022), en el barrio de Yospí, San Ildefonso Tultepec, por Karla Daniela Galván.

³⁰³ Entrevista realizada a José de Jesús Miguel (08 de agosto de 2022), en el barrio de Yospí, San Ildefonso Tultepec, por Karla Daniela Galván.

constantes que deben estar presentes para que el ciclo se concrete. Por un lado, encontrar a un instructor que cuente con la experiencia de vida necesaria y que pueda transmitirlo; estar motivado a aprender, tener la voluntad de acercarte al conocimiento; y saber que su servicio como músicos se entrelaza con su entorno social y natural, que su labor es importante para la comunidad.³⁰⁴ Miguel, músico ampliamente solicitado en la comunidad, afirma: “Primeramente, le doy gracias a Dios y al don que me dio. Si la gente me busca es porque soy muy responsable y me gusta bastante.”³⁰⁵ Al mismo tiempo este don musical se integra al esquema de devoción y agradecimiento, a través del cual se ofrenda a dios y a los santos con la Danza de Pastoras.

En San Ildefonso, la música sigue estando a cargo de hombres originarios del poblado, quienes adquieren el compromiso de asistir a ensayos y presentaciones en el momento en el que se les llame. El conocimiento musical en la comunidad no se ha institucionalizado, a diferencia de las compañías de danza folklórica que han agregado la Danza de Pastoras a su repertorio. En San Ildefonso Tultepec, así como en otras comunidades portadoras de cultura originaria, reconocen que su labor como músicos no se limita a tocar las notas preestablecidas.³⁰⁶ A partir de la observación participante que realizamos, pudimos identificar la entrañable relación que mantienen los músicos con las danzantes. Existe una comunicación constante e ininterrumpida, gracias a la cual los músicos saben cuánto debe durar la música de cada pieza y así todas las pastoras concluyan su flor.

El autor Héctor Miguel Vázquez menciona que resulta insuficiente incluir en el repertorio nacional, la música de las culturas originarias, porque es imprescindible

³⁰⁴ Vázquez Córdoba, "La educación musical como oportunidad para el aprendizaje de la cosmovisión de los pueblos indígenas en el sistema educativo mexicano: el caso de la Huasteca", 106

³⁰⁵ Entrevista José de Jesús Miguel (2022).

³⁰⁶ Vázquez Córdoba, "La educación musical como oportunidad para el aprendizaje de la cosmovisión de los pueblos indígenas en el sistema educativo mexicano: el caso de la Huasteca", 106

acceder y aprender nuevas formas de relacionarse con la cultura musical de las comunidades desde las experiencias y perspectivas de quienes legan la tradición.

Número de integrantes

El conjunto musical que acompañan a la Danza de Pastoras se conformaba originalmente por tres instrumentistas: el tamborero, el violinista y el flautista: “Los principales instrumentos para la Danza de Pastoras son el tambor y el violín, pero había otro instrumento que era la flauta. Se tocaba en los paseos o procesiones, pero ahorita ya no viven esas personas [los flautistas].”³⁰⁷ Sin embargo, en las últimas dos décadas, las dinámicas religiosas de San Ildefonso Tultepec se han visto modificadas con la llegada de nuevas y diversas congregaciones. Estas nuevas creencias y actividades de celebración distan y se contraponen con la religión católica del poblado, derivando en conflictos y rupturas en los lazos de la comunidad y la familia. Como resultado se ha observado que desde hace veinte años ha bajado la participación en las fiestas de santoral, la música y danzas tradicionales, no sólo por parte de las nuevas generaciones, sino también por las personas mayores.

El maestro Mario Monroy ha expresado su consternación respecto a los sacerdotes que se envían por parte del municipio de Amealco hacia la delegación de San Ildefonso. El maestro comenta que, en muchas ocasiones, los foráneos no llegan a entender cómo están constituidas las relaciones en el poblado, ni la importancia que las celebraciones comunitarias representan para los vecinos de la localidad. Por otra parte, las nuevas religiones: pentecostales y evangélicos³⁰⁸ que han llegado a la comunidad han declarado que algunos problemas sociales que se observan en el poblado se derivan de las organizaciones festivas en honor a los

³⁰⁷ Entrevista (2) Hilaria Miguel de Jesús (2022).

³⁰⁸ López Ugalde, “San Ildefonso Tultepec”, En libro *Los pueblos indígenas del estado de Querétaro*, 70

santos. Estos problemas hacen referencia al alcoholismo o episodios de violencia que pueden llegar a presentarse en las celebraciones católicas. Hilaria reconoce el fenómeno y comenta.

Aquí no conocíamos de otras religiones. Hasta apenas hace como unos veinte años, unos 17 años, más o menos. Cuando empezaron a llegar aquí a engañar a la gente, para cambiarla [de religión]. Muchos para que dejaban de tomar, o para que dejaran de tener problemas con sus parejas. Por eso se cambiaban de religión. De hecho, hasta un maestro de violín se cambió, era un maestro de hace muchos años y ahora ya se fue a otra religión. El otro año todavía estuvo tocando una danza, pero con mucho sacrificio yo creo. Y ahorita ya no aceptó la danza.³⁰⁹

Las personas de San Ildefonso que se han cambiado de religión, lo han hecho principalmente para alejarse de ambientes tensos y vicios.³¹⁰ De esta manera, la conversión de las familias puede comenzar con un solo miembro y extenderse con rapidez. La maestra Miguel de Jesús identifica el cambio de religión como algo paulatino: “Una señora de aquí cerca que se llama Antonia, laboró la danza como unos 40 o 30 años, más o menos. No sé qué paso ahí, toda su familia se cambió de religión, todas sus hijas. Y ahora la señora tiene como tres años que ya no labora con la danza tampoco.”³¹¹ Los adultos mayores, son con frecuencia los últimos miembros de la familia en abandonar las festividades católicas, dado el arraigo y cariño que sienten por ellas, sin embargo, ceden ante la insistencia o falta de apoyo de sus descendientes.

Derivado de este fenómeno, en el poblado de San Ildefonso Tultepec han desaparecido los flautistas, y la música que acompaña a la Danza de Pastoras se ha limitado a dos integrantes: violinista y tamborero. Los instrumentos que han sobrevivido también cuentan con serias dificultades para mantenerse: en el barrio de Yospí sólo se han localizado a dos violistas. Este fenómeno se extiende a las

³⁰⁹ Entrevista (2) Hilaria Miguel de Jesús (2022).

³¹⁰ Entrevista Mario Monroy Gómez (2022)

³¹¹ Entrevista (2) Hilaria Miguel de Jesús (2022).

danzantes y a las maestras de danza, afectando a todo el cuerpo danzante en su generalidad.

Origen y transformaciones de los instrumentos: aprendizaje de oído

Como se ha mencionado, los instrumentos musicales que acompañan la Danza de Pastoras son parte de la misma ofrenda. Cada elemento posee un importante significado, que se entrelaza con el músico que lo ejecuta, con la forma en que toca el instrumento y con el momento en el que se conjuntan todos los sonidos. La variedad de los instrumentos que componen el esqueleto musical de esta danza y la forma en la que los músicos tradicionales se han reapropiado de su funcionalidad refuerza el argumento que esta tesis sostiene, sobre el origen multicultural de La Pastora. Deborah Singer expone en su trabajo cómo los pueblos originarios aprendieron a utilizar instrumentos provenientes de Europa al mismo tiempo que conservaban algunas de sus prácticas musicales tradicionales, como los cascabeles.³¹²

En primer lugar, se encuentra el violín, que es el instrumento de cuerda más pequeño que existe, su sonido es agudo, se integra por un caja de resonancia con forma de ocho y cuatro cuerdas que recorren un mástil sin trastes. Los orígenes de este tipo de instrumentos se remontan al siglo X. Tuvo orígenes árabes, entró a Europa por España, pero se popularizó gracias a los italianos durante el Renacimiento. Atravesó diversas transformaciones: primero como una viola, después como *violino* —viola pequeña en términos italianos—, hasta llegar a lo que se conoce actualmente como violín. España fue la encargada de trasladar este instrumento a América. El violín no formaba parte de los instrumentos tradicionales mesoamericanos, se integró a partir del contacto originado entre los siglos XV y XVI.

³¹² Singer, "De músicas amenazantes a músicas devocionales. Los sonidos indígenas en el imaginario colonial de Guatemala (siglos XVI al XVIII)", 113 y 124

El tambor que se utiliza para la Danza de Pastoras es conocido como tambor de marcha. Se trata de un instrumento de percusión, que se constituye de una caja de resonancia con forma cilíndrica y un parche o membrana que cubre la caja —se le llama de marcha porque posee una cinta para cargarlo y tocar mientras se camina—. Los instrumentos de percusión ya eran populares en Mesoamérica antes del arribo de los españoles. Este instrumento es imprescindible cuando se habla de danzas tradicionales, está presente en una variedad de piezas musicales-coreográficas. Su sonido está enlazado directamente con el sentido de alegría, fiesta y solemnidad que inundan las fiestas y ceremonias religiosas.

En la Danza de Pastoras de San Ildefonso Tultepec, es el tambor el que marca de manera más notoria los cambios entre cada pieza. Los bastones de mando de las Pastoras se dejan guiar por los golpes del tamborero, mientras realizan su caminata ágil y rápida por el espacio sagrado.³¹³

La flauta es otro instrumento involucrado con los pueblos mesoamericanos desde antes del contacto con la cultura europea. Este tipo de instrumento pertenece al género de viento y su significado ha estado unido a la imitación de sonidos naturales que rodean al ser humano en su entorno. Las flautas eran de especial importancia dentro de las presentaciones dancísticas mesoamericanas, pues era posible evocar animales o elementos gracias a las características particulares de cada flauta. Se le ha relacionado con el elemento del aire, con las nubes y con el agua; constituyéndose como un elemento auxiliar en los rituales relacionados con la siembra, la fertilidad y la petición de lluvia.

En la Danza de Pastoras de San Ildefonso Tultepec, como ya se ha explicado, no se encuentra presente la flauta en el esqueleto musical desde hace un par de años —2020-2022—. Sin embargo, la técnica con la que los flautistas construían su instrumento aún queda en los recuerdos de los pobladores que continúan la

³¹³ Entrevista con Hilaria Miguel de Jesús (08 de agosto de 2022), en La Capilla del Barrio de Yospi, por Karla Daniela Galván Rodríguez

tradición: “Las flautas eran como de carrizo y las hacían ellos mismos. Les enseñaban los abuelitos, las personas de antes.”³¹⁴

Costos y retribuciones económicas: ejecución dancística

Es sumamente importante que las y los participantes de la Danza de Pastoras tomen en cuenta la variable económica. Las mujeres danzantes, particularmente, deben de organizar y absorber de manera individual los gastos que se derivan de la indumentaria y parafernalia necesarias. En la gran mayoría de los casos son apoyadas por sus familias: “Aquí no sé qué ha pasado con esta tradición. El problema es que nunca han dado un apoyo para comprar un violín o un tambor. No, los tenemos que comprar nosotros. Mi esposo compro un violín, le costó como cuatro mil pesos y lo pago despacito, conforme íbamos sacando el dinero. Pero el dinero no lo sacamos de la tradición.”³¹⁵

Lo anterior puede reflejar un sentimiento general en el poblado respecto al descuido del gobierno hacia sus costumbres y tradiciones. Sin embargo, a partir de la búsqueda en el archivo del PACMYC, encontramos que en San Ildefonso específicamente, se han solicitado dos apoyos relacionado a la Danza de Pastoras, uno en 2011 y el otro en el 2018. El primero se solicitó el grupo de Danza de Pastoras de la Virgen de Guadalupe del Barrio de Yospí por 40, 000.00 (cuarenta mil pesos), y el segundo específicamente para la vestimenta tradicional de las pastoras de San Ildefonso por 59, 400.00 (cincuenta y nueve mil cuatrocientos). Lo cual coincide con la información recopilada a través de nuestro

³¹⁴ Entrevista (2) Hilaria Miguel de Jesús (2022).

³¹⁵ Entrevista (1) Hilaria Miguel de Jesús (2022).

trabajo de campo, en donde se refleja que la mayor presencia de grupos de Danza de Pastoras se localiza en los barrios de Yospi y San Ildefonso Centro.³¹⁶

El caso de las asesoras de danza puede variar en algunos puntos. En la actualidad son pocas las mujeres que fungen como maestras y que poseen todo el conocimiento necesario para que la danza continúe su transmisión y reproducción. Es por ello que podrían solicitar una remuneración económica a cambio de enseñar y conducir la danza durante las primeras ejecuciones de un grupo recién formado. Esta situación puede suscitarse con más facilidad fuera de la comunidad de San Ildefonso, en municipios vecinos donde las culturas otomí o mazahua también están presentes, sobre todo para cubrir gastos de traslados y viáticos: “En El Azafrán³¹⁷ también danzan La Pastora, pero no la hacen como nosotras. No son todas las piezas, es lo que alcanzaron a aprender. Según tengo entendido, el maestro [de El Azafrán] vino a llevar a una señora [que se cambió de religión] para enseñarles, pero le cobraba muy caro, y por eso no aprendieron todas las piezas.”³¹⁸ Dentro del poblado, las maestras consideran que es su responsabilidad dar continuación a una tradición que les pertenece, es decir a la Danza de Pastoras, sin costo alguno.

Finalmente, los músicos son los únicos integrantes de la danza que reciben un apoyo económico por parte de los cargueros. Cada vez que se renueva la mayordomía, lo que ocurre normalmente cada año, los nuevos mayordomos entregan a los músicos una retribución monetaria. Este apoyo, como lo nombran los propios músicos, puede ir de mil a tres mil pesos para los gastos de todo el año. Esto abarcaría: mantenimiento de los instrumentos o adquisición de nuevos, traslados y alimentación cuando sea necesario que salgan de la comunidad. Estabio, músico de La Pastora expresó que: “No es un pago, es un apoyo. Lo

³¹⁶ Dirección General de Culturas Populares Indígenas y Urbanas, Programa de Acciones Culturales Multilingües y Comunitarias, Padrón de Beneficiarios, 2023: <https://www.culturaspopulareseindigenas.gob.mx/index.php/programas/pacmyc>

³¹⁷ Santa Rosa El Azafrán está ubicado en el municipio de Aculco, en el Estado de México

³¹⁸ Entrevista (2) Hilaria Miguel de Jesús (2022).

hacemos nosotros para que no se pierda esta tradición. Por ejemplo, hace como dos semanas, anduvimos toda la semana tocando, pero no les cobramos a los cargueros. A veces nos dan para la gasolina del carro, y otras nada más el alimento que nos dan.”³¹⁹ Los músicos no limitan sus actividades de importancia a la Danza de Pastoras, sino que se extiende a procesiones, velaciones e incluso visitas a otros poblados y peregrinaciones a santuarios de gran relevancia, como la Basílica de Guadalupe. José de Jesús argumenta que su compromiso con la danza es absoluto: “A donde me citan con la danza voy. Mi familia me ha apoyado. Están contentos por el trabajo que sigo haciendo, por ser responsable. A ellos también les gusta mucho la danza.”³²⁰

Otros elementos sonoros: alabanzas y rezos

Además de la ejecución corporal en la Danza de Pastoras de San Ildefonso, el acompañamiento vocal es uno de los elementos más importantes. Antes de comenzar la ejecución dancística, las mujeres empiezan cantando alabanzas religiosas, lideradas por la asesora y otras mujeres mayores. Estas canciones contienen detalles que aluden a las representaciones de pastorelas tradicionales. Mencionan en repetidas ocasiones a las pastoras como mujeres peregrinas cuya travesía se encamina a encontrarse con la Sagrada Familia, y así mostrar su devoción.

Las alabanzas se cantan antes de comenzar la danza y hablan sobre el señor de Chalma, pidiendo su bendición y nombrándolo como el santo que provee y cuida de las pastoras. Se cantan en el atrio, en el espacio en donde posteriormente se danzará. Se dirigen hacia el altar, como parte de la letra se avisa que se comenzará con la ejecución y se pide además la bendición de Dios y de San Ildefonso en su andar.

³¹⁹ Entrevista Estabio Pablo, (2022).

³²⁰ Entrevista José de Jesús Miguel (2022).

Las alabanzas se han preservado a través de la oralidad. Las danzantes, y en general todos los miembros de la comunidad, escuchan las alabanzas desde que son infantes en las fiestas religiosas de la comunidad. La familia de la maestra Hilaria Miguel de Jesús ha realizado un esfuerzo desde hace dos décadas, para rescatar las alabanzas y plasmarlas en el papel a través de la escritura a mano: “El libro de alabanzas no es el original. Son copias que había hecho mi primo, quien también ya falleció. Él había hecho el traspaso en letras cursivas, con lapicero.”³²¹ En años recientes, las maestras han aprovechado la llegada de facilidades tecnológicas a San Ildefonso, la maestra Hilaria pide a las danzantes que quieren aprender las alabanzas que lleven su celular o una grabadora para cantarles las canciones y que de esta manera las danzantes se sigan formando para convertirse en las asesoras de las nuevas generaciones.

En la actualidad, las jóvenes integrantes no muestran tanto interés en aprender las alabanzas o dirigir la danza como maestras. La asesora Miguel de Jesús habla sobre su interés en transmitir el conocimiento de los cantos:

Yo le digo eso a las muchachas [que aprendan las alabanzas], pero nadie me ha dicho <yo sí quiero aprender>. Sola una muchacha, tiene 30 o 40 años, me dijo <préstame tus cantos>. Le dije que se viniera a la casa, que se trajera una grabadora y yo se los grababa, pero no, nunca vino. Ya se desanimó otra vez. Yo les comento a los grupos que asesoro, si quieren aprender yo se los grabo, pero no me contestan.³²²

Las alabanzas se cantan en español, no se ha encontrado registro de que se hayan cantado en algún momento en otomí. Silvia Pascual comenta que es muy complicado traducirlos, ya que el otomí es más directo que el español y una traducción literal sería complicada. Silvia explicó la dificultad que tiene aprender y cantar: “Es muy difícil aprenderme las alabanzas. A pesar de que mi suegra lleva años, no se las sabe todas. No es nada sencillo, cada flor lleva una alabanza, y

³²¹ Entrevista (2) Hilaria Miguel de Jesús (2022).

³²² Entrevista (2) Hilaria Miguel de Jesús (2022).

cada alabanza lleva un tonito, no se canta, así como quiera, o sea tiene su tonito especial.”³²³

Por otra parte, resulta lógico que las alabanzas sean en español, ya que apoya nuestra propuesta de que La Pastora es una danza que se deriva de las representaciones teatrales conocidas como pastorelas, un mecanismo popular durante el momento de contacto entre españoles y culturas originarias. Lo anterior, complementando la postura del documentalista Rudy Peña, quien plantea cómo los cantos y la música que acompañan a las pastoras fueron incluidas por los franciscanos para fines religiosos³²⁴. Por su parte, la Fonoteca del Instituto Nacional de Antropología e Historia, en donde conservan un testimonio musical de la Danza de Pastoras del Estado de México, sostiene una hipótesis parecida: “La danza de las pastoras posiblemente se derivó de las pastorelas; representaciones didácticas introducidas en la Colonia por los evangelizadores.”³²⁵

Sin embargo, en el desarrollo de la Danza de Pastoras —que abarca la formación del grupo, los ensayos y presentaciones— las danzantes hablan en otomí, para dar indicaciones, externar dudas, ponerse al día o platicar entre ellas. La mayor parte de las niñas y adolescentes ya no practica activamente la lengua originaria, pero la entienden.

4.3. Coreografía de la Danza de Pastoras: cambios y persistencias

Carlos René García explica que “uno de los procesos evolutivos del ser humano es la expresión del movimiento organizado en función de la imitación de la naturaleza.”³²⁶ La danza, que comienza siendo instintiva, adquiere funciones

³²³ Entrevista Silvia Pascual (2022).

³²⁴ Peña, “Temascalcingo de José María Velasco. Danza de las Pastoras”, 2020

³²⁵ Grupo de danza de Ixtapan de la panocha, Danza de pastoras (nahuas), Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2002

³²⁶ Carlos René García, “Las danzas tradicionales en Guatemala” (Revista Ítsmica, Vol. 18) (2015) 186.

concretas dentro de las sociedades. Estas funciones están íntimamente conectadas con los contextos socio-culturales que viven sus danzantes. La Danza de Pastoras es una ejecución tradicional que, por una parte, integra elementos de la naturaleza presentes en la cosmovisión mesoamericana; y por otra parte se reapropia del entorno católico que se instauró a partir del contacto con los españoles.

En la coreografía de la Danza de Pastoras de San Ildefonso Tultepec se puede observar el carácter multicultural de la misma. Por un lado, se encuentra presente la formación a la que las pastoras se integran para comenzar a bailar; “Va la mayordoma, mayordoma segunda y las basarias. Siguen primero las paradas de la mayordoma, son cuatro o seis, las que tenga. Luego siguen las de las basarias, y así se van yendo.”³²⁷ Esta estructura obedece a la misma jerarquía del grupo de danza, es decir, las mayordomas son las responsables de encontrar espacios para ensayar, gestionar tiempos, traslados, convivios, comidas y a las danzantes.³²⁸ Las mayordomas segundas y las basarias contribuyen con la organización de la danza, pero en menor medida. Finalmente, las paradas son mujeres sin responsabilidad dentro de la agrupación, que han sido invitadas únicamente a bailar, además, se les ofrece alimentos y bebidas.

Al bailar, las pastoras recrean en sus micro movimientos su paso cotidiano, es decir, bailar es caminar. Aun cuando permanecen en su lugar esperando su turno para unirse a la figura continúan dando pasos adelante y atrás. El cuerpo acompaña los pasos con un ligero balanceo. Al ritmo del tambor lo sigue el bastón que llevan en la mano derecha; golpean en el suelo de manera constante durante toda la pieza. Existe una gran comunicación entre las mujeres mientras bailan, sobre todo porque puede haber integrantes nuevas que necesitarán de todo el apoyo que las de mayor edad puedan brindarles.³²⁹ Las cabezas voltean de un

³²⁷ Entrevista (1) Hilaria Miguel de Jesús (2022).

³²⁸ Magaña Asai y Moya Morales. *San Ildefonso Tultepec...* 29-31

³²⁹ Entrevista (3) Hilaria Miguel de Jesús (2022)

lugar a otro con agilidad para detectar a quién le toca continuar el paso. Con la mano libre, las pastoras van dando indicaciones físicas y verbales para que la figura no se pierda.

Las figuras formadas por las danzantes obedecen a patrones circulares, semicirculares y zigzagueantes, propios de una herencia mesoamericana como las danzas solares.³³⁰ En las danzas, los círculos son percibidos como “espacios por excelencia de comunicación con los antepasados y el mundo de las deidades.”³³¹ Las espirales hacen reminiscencia al movimiento natural y los círculos son puntos de conocimiento para cohabitar y aprender

Como ya se ha mencionado, la Danza de Pastoras es también denominada Danza de Mujeres. Al respecto, Alfonso Muñoz Güemes declara que “constituirían rasgos característicos de las culturas agrícolas-recolectoras. En esas culturas las mujeres danzan para propiciar la fertilidad, la buena lluvia, la cosecha, etcétera.”³³² Muñoz Güemes también menciona que, al asociar la fertilidad a las danzas de mujeres solas, es común que sus movimientos coreográficos se concentren en figuras circulares como representación del ciclo vital. De igual manera, no es de extrañar que, en danzas femeninas, las secuencias zigzagueantes predominen, esto puede explicarse porque las poblaciones originarias recurren a la imagen de la serpiente como portadora de agua, lluvia y abundancia. La serpiente es un importante elemento en la cosmovisión mesoamericana, por ejemplo: “*Mixcóatl* — la “culebra de nube”— o *Iztacmixcóatl* —la “culebra de nube blanca”, la vía láctea—; por otra parte, vemos que *Cihuacóatl* —la “mujer culebra” — es la madre

³³⁰ García. “Las danzas tradicionales en Guatemala”. 191.

³³¹ Salinas Hernández, “Retribuir y plasmar. Ritos terapéuticos colectivos y ofrendas antropomorfas”, 34.

³³² Alfonso Muñoz Güemes, “Análisis de danzas tradicionales. La expresión etnocoreográfica entre los grupos de Mesoamérica y Aridoamérica” (Antropología. Revista Interdisciplinaria del INAH) (2013) 8.

del género humano, mientras *Chicomecóatl* —“siete culebras”— es la diosa del mantenimiento.”³³³

En la actualidad —años 2021-2022— se ha observado que el ritmo de vida en la comunidad de San Ildefonso Tultepec ha cambiado; las actividades familiares, sociales, laborales y religiosas de las mujeres otomíes se han modificado con ello. Derivado de lo anterior, la ejecución dancística se ha ido recortando. La transmisión del conocimiento también ha afectado la duración de la danza. En el proceso de enseñanza, las nuevas generaciones aprenden sólo de manera parcial la coreografía. También existen los casos en los que las maestras de danza de la comunidad promueven y asesoran la tradición fuera del poblado, en otras localidades. En ese caso, la danza también se modifica, en coreografía y duración, pues entra en un nuevo proceso de reapropiación.

4.4. El espectador y la danza: ¿Qué papel tiene la Danza de Pastoras en la comunidad de San Ildefonso Tultepec?

La Danza de Pastoras de San Ildefonso Tultepec es una tradición a la que los habitantes del poblado guardan un profundo respeto. La Danza de Mujeres, como se ha mencionado, es un elemento imprescindible dentro de las celebraciones religiosas y civiles dentro de la comunidad. El sonido de los instrumentos musicales y de las voces de las danzantes marcan el inicio del evento que se esté llevando a cabo. La música y las alabanzas fungen como aviso sonoro, gracias al cual la población comienza a congregarse en el atrio de las iglesias o capillas.

La danza es la protagonista de las festividades, porque además de presentarse como una ceremonia visual, es una ofrenda de alegría, energía física y procesos de trabajo. La diferencia entre una danza espectáculo y una danza tradicional es que en la primera se trata de una puesta en escena en donde la relación se da

³³³ Muñoz Güemes, “Análisis de danzas tradicionales”, 14.

entre bailarines y público. Al contrario, en una danza tradicional se trata de una ofrenda, ahí no aparece la dicotomía artista-público, sino que algunas mujeres participan danzando, pero toda la comunidad es partícipe.

Otra diferencia entre la danza tradicional y escénica está en el manejo de horarios para ensayos y ceremonias. La comunicación al interior de grupo de danza es dinámica y se adapta a las situaciones que vayan surgiendo durante el día. Las Pastoras pueden acordar verse a determinada hora en el espacio en el que se danzará, pero situaciones como el retraso de la mayor parte de las danzantes o la demora de los cargueros encargados de habilitar el templo pueden resultar en reconfiguraciones del itinerario.

Ser parte del grupo de danza se traduce en la obligación por parte de las pastoras a presentarse en los ensayos y festividades, sin embargo, la ausencia de varias de ellas no afecta la ejecución de la danza. La experiencia de las integrantes y la flexibilidad de la coreografía permiten que la ejecución dancística se adapte con rapidez a las nuevas necesidades.

El acompañamiento de los vecinos y familiares es de gran importancia, a pesar de ello no resulta imperativo que estén ya reunidos en torno a la danza cuando comienza. Los espectadores se unen a la ceremonia a su propio ritmo y bajo sus propias condiciones.

Finalmente, dos o tres grupos de danza pueden compartir el espacio del atrio para danzar al mismo tiempo, sin que ello afecte la integridad de la ofrenda o el disfrute y acompañamiento de los otros pobladores. Esto demuestra que la relación que se establece entre la tradición dancística y las redes de relaciones sociales en San Ildefonso no está sujeta a criterios estéticos occidentales. Si bien hay un gran cuidado de los detalles visuales, estos van más bien encaminados a aportar al universo de signos y símbolos que brinda mayor fuerza a la Danza de Pastoras.

A pesar de que la Danza de Pastoras ha demostrado su poder de adaptación, transformación y supervivencia en múltiples ocasiones, lo cierto es que las danzantes más activas y sus familias temen por la desaparición de dicha tradición.

Las pastoras, al estar enlazadas de forma tan íntima a la vida cotidiana de los pobladores de San Ildefonso, perciben y reflejan los cambios en materia de economía, política, cultura e incluso religión. Diversas familias que anteriormente participaban de manera constante en la danza, desde hace un par de décadas comenzaron una transición religiosa hacia otras variantes del cristianismo. Desde estas nuevas religiones, las fiestas patronales y sus correspondientes danzas son descalificadas. Quienes continúan siendo católicos perciben negativamente el cambio de algunas familias: “Ahorita engañan mucho a la gente, se cambian de religión y se van. Hay niñas a las que les gusta, pero a veces sus papás no las dejan.”³³⁴

En este cuarto capítulo desarrollamos una primera aproximación al esquema dancístico de la Danza de Pastoras, necesario para su estudio histórico. En este esquema analizamos los datos recopilados de fuentes bibliográficas, orales y de fotografías que se obtuvieron durante el trabajo de campo en la comunidad. A través de dicha exposición se han podido apuntar de manera específica los componentes multiculturales que le otorgan a las pastoras su carácter único. Pudimos observar las múltiples herencias culturales que han nutrido a la danza y las interacciones sociales que continúan modificándola. Por un lado, en el traje tradicional de las danzantes encontramos muestras de esa larga duración, con la reapropiación de los pueblos originarios, al adaptar las nuevas vestimentas impuestas y resignificarlas a partir de su cosmovisión. Lo anterior expresado en los colores y bordados. Por otra parte, en el mismo traje se reflejan modificaciones provenientes de coyunturas resientes, como la decisión de unificar la indumentaria al interior de los grupos de danza. En la coreografía nos encontramos con profundos simbolismos mesoamericanos, que hacen referencia a los ciclos vitales

³³⁴ Entrevista Sandra Pablo (2022)

y agrícolas, a animales sagrados como la serpiente y al agua como líquido vital. Al mismo tiempo, la forma de enseñarse y transmitirse está sujeta a nuevas circunstancias en la comunidad, por lo que sus permanencias y modificaciones también obedecen a una época reciente. Por otro lado, en las alabanzas tuvimos acceso a un vestigio de la evangelización que experimentaron las poblaciones originarias, pues encontramos motivos católicos en las letras y en la memoria histórica del pueblo no se tiene registro de que en algún momento se cantaran en otomí. A pesar de ello, también las líricas observamos que las danzantes resignifican el concepto de pastora, como aquella mujer que peregrina. Esto mantiene el sentido trashumante que ha sido parte de la historia otomí de la región. De manera muy parecida a las alabanzas, transmitidas de manera oral, la música de las pastoras y su transmisión se ha mantenido al margen del registro escrito. A pesar de ello, resulta evidente los elementos mesoamericanos, ibéricos e incluso africanos. La danza y la música van de la mano en San Ildefonso Tultepec, ambas son movimiento. Elementos culturales de larga duración. Tradición nacida del sincretismo religioso, principalmente, entre la cultura mesoamericana otomí y la cultura ibérica, pero al mismo tiempo es una acción social, económica y política que se adapta constantemente a las necesidades de sus danzantes y de la localidad en general.

Figuras del capítulo cuatro



Figura 13. Traje tradicional de la mujer otomí de San Ildefonso Tultepec, Amealco. Indumentaria y parafernalia para La Pastora.
08 de febrero de 2021.
Fotografía por Karla Daniela Galván



Figura 14. Niña pastora portando la indumentaria de la danza
31 de julio de 2020.
Fuente: El Sol de San Juan del Río



Figura 15. Sombrero de palma adornado para la Danza de Pastoras.
Sin fecha.
Autora: Silvia Pascual



Figura 16. Pastoras portando el bastón de mando ataviado con cascabeles.
Sin fecha.
Fuente: colaboradora Silvia Pascual

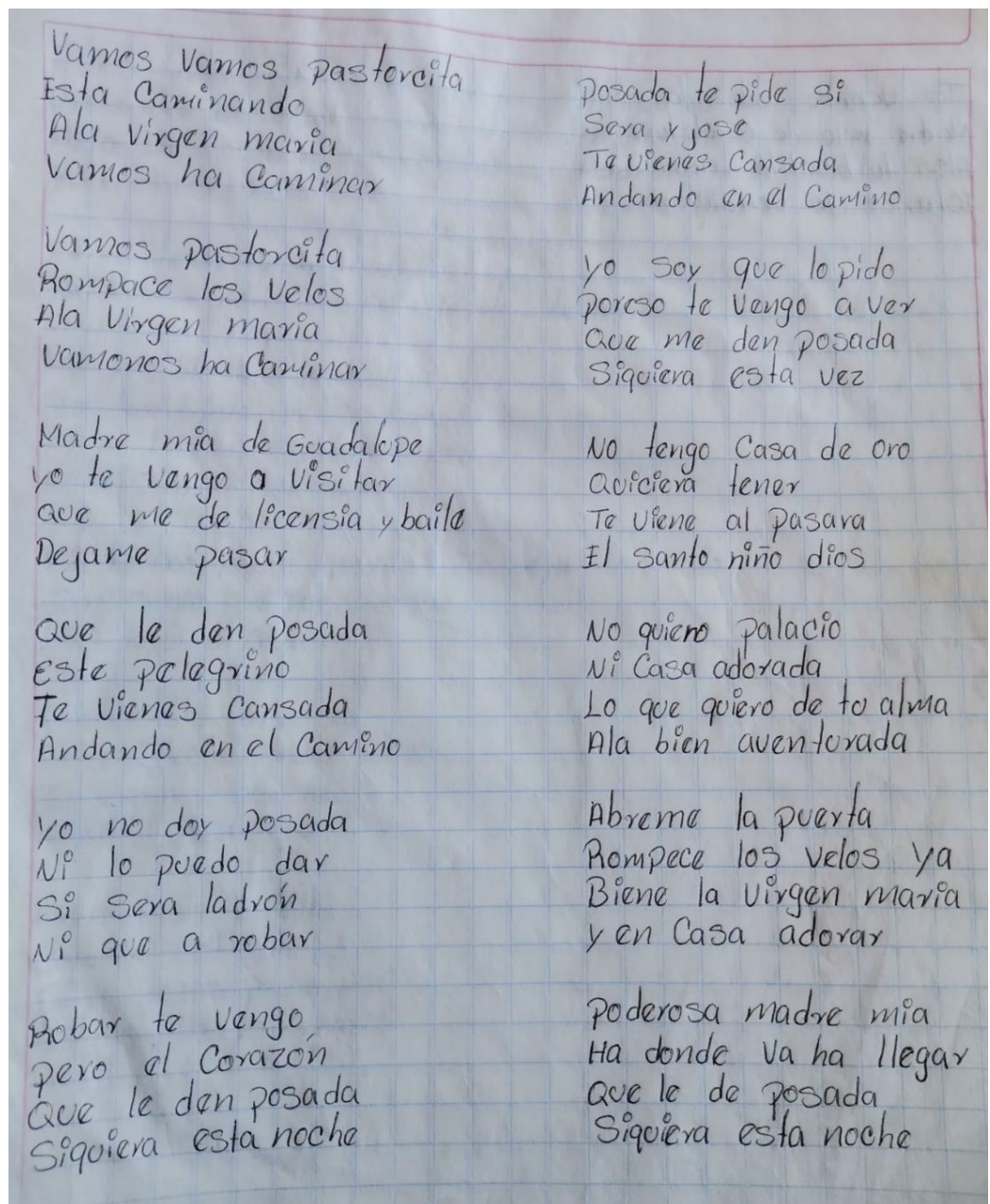


Figura 17. Fragmentos de la compilación de alabanzas, hecha a mano por parte de la familia Pablo Miguel. Sin fecha.

Fuente: colaboradora Hilaria Miguel de Jesús.

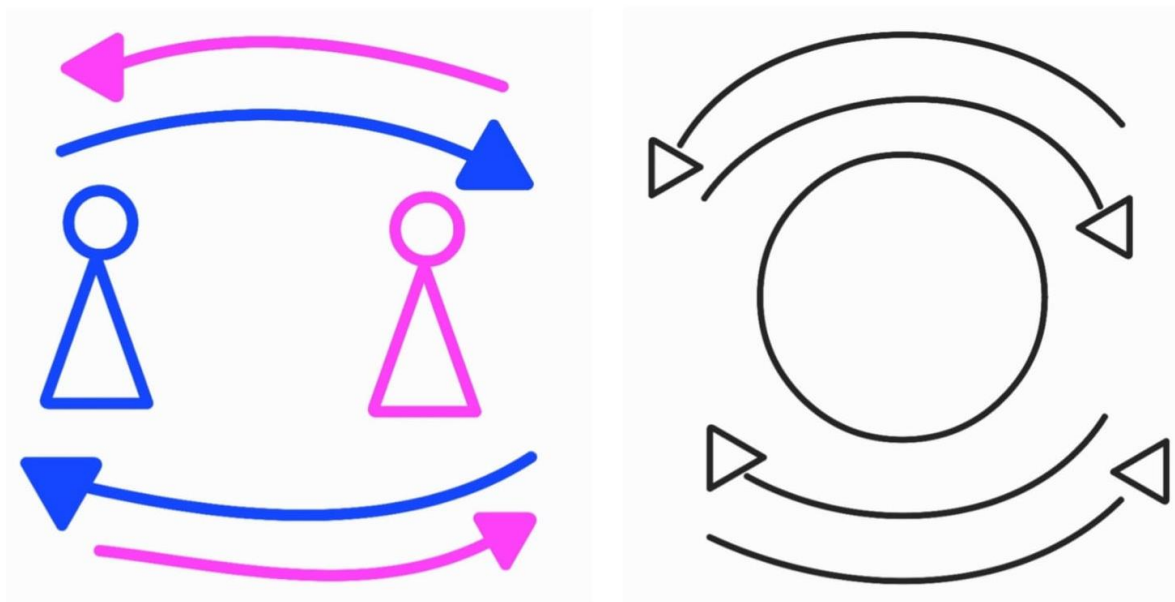


Figura 18. Partitura de movimiento uno. La base del movimiento en la coreografía de la Danza de Pastoras es el círculo.

Fecha: 25 y 26 de abril de 2023

Autor: Karla Daniela Galván. San Ildefonso Tultepec, Amealco.

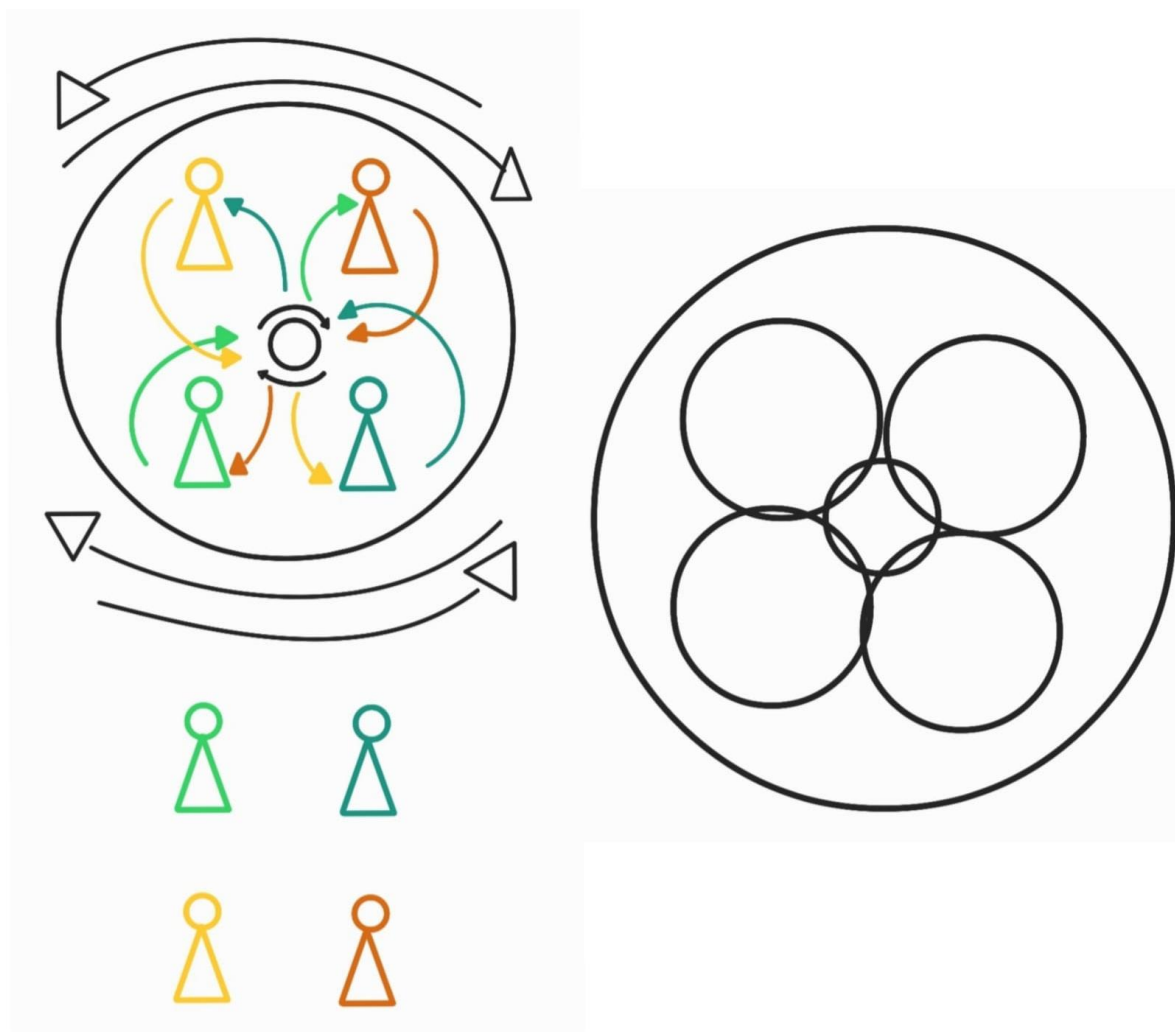


Figura 19. Pieza o flor de la Danza de Pastoras de dos filas

La figura primaria del círculo se reproduce en pares hasta formar una flor de cuatro pétalos.

Fecha: 25 y 26 de abril de 2023

Autor: Karla Daniela Galván. San Ildefonso Tultepec, Amealco.

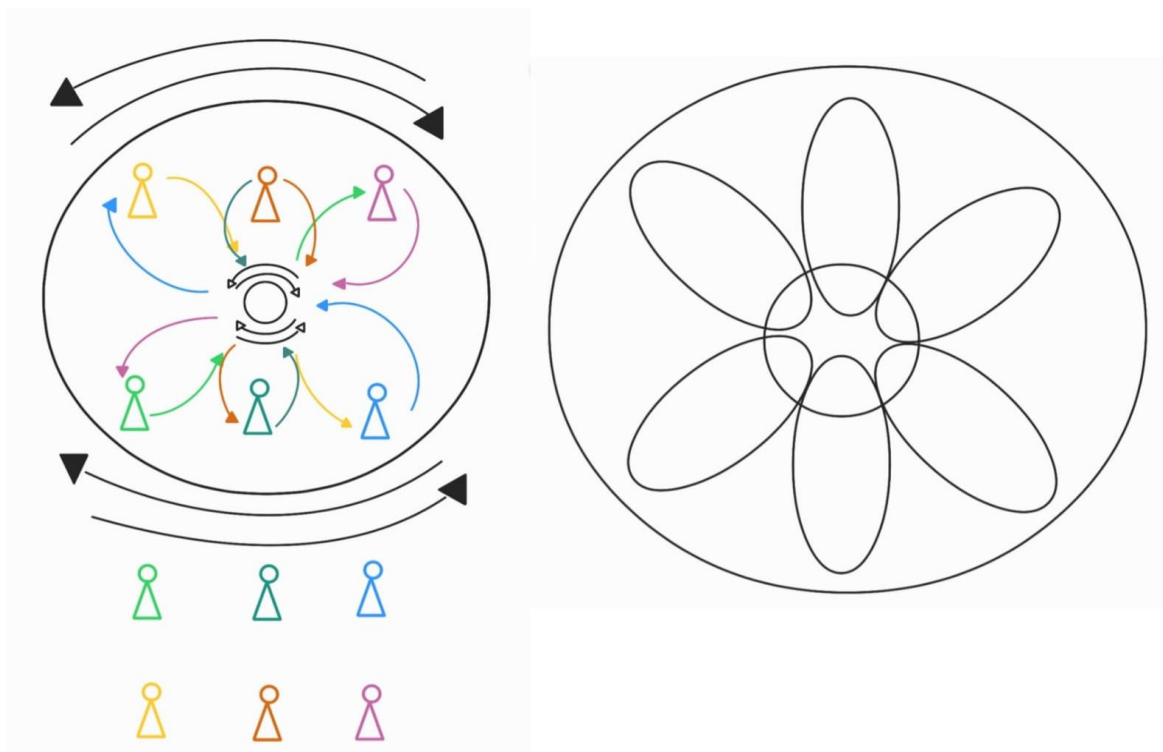


Figura 20. Pieza o flor de la Danza de Pastoras de tres filas
 Los giros, cruces y medias vueltas se entrelazan para crear la figura de una flor de seis pétalos.
 Fecha: 25 y 26 de abril de 2023
 Autor: Karla Daniela Galván. San Ildefonso Tultepec, Amealco.

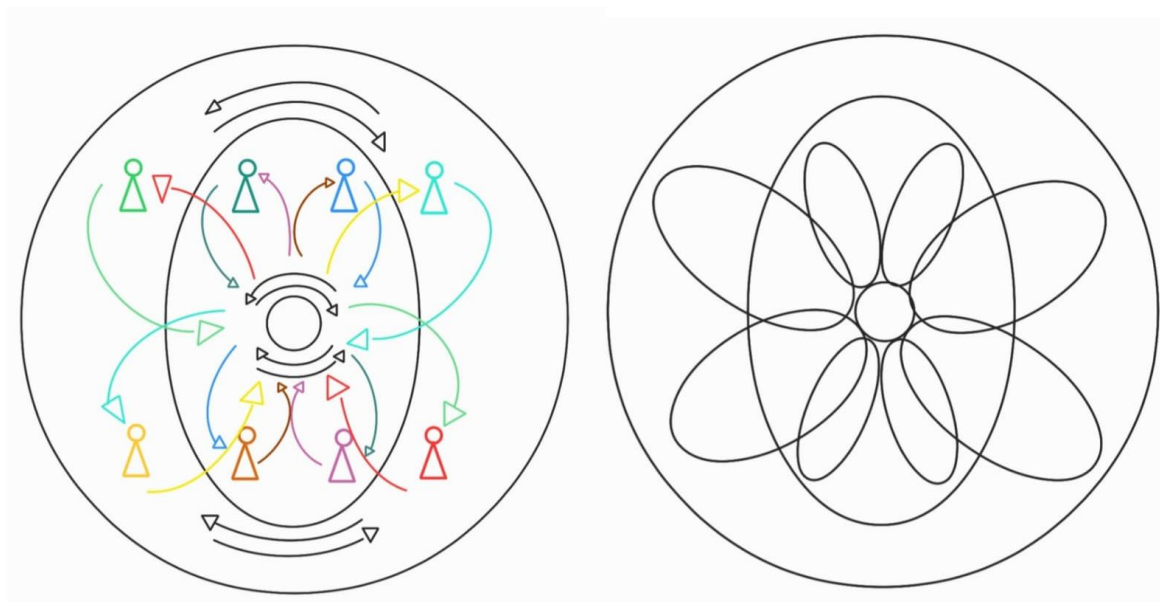


Figura 21. Pieza o flor de la Danza de Pastoras de cuatro filas

Esta es la última evolución de la danza, a través de la multiplicación de giros, medios giros, cruces y vueltas se construyen figuras de flores más complejas, las cuales se componen de pares iguales en movimiento.

Fecha: 25 y 26 de abril de 2023

Autor: Karla Daniela Galván. San Ildefonso Tultepec, Amealco.

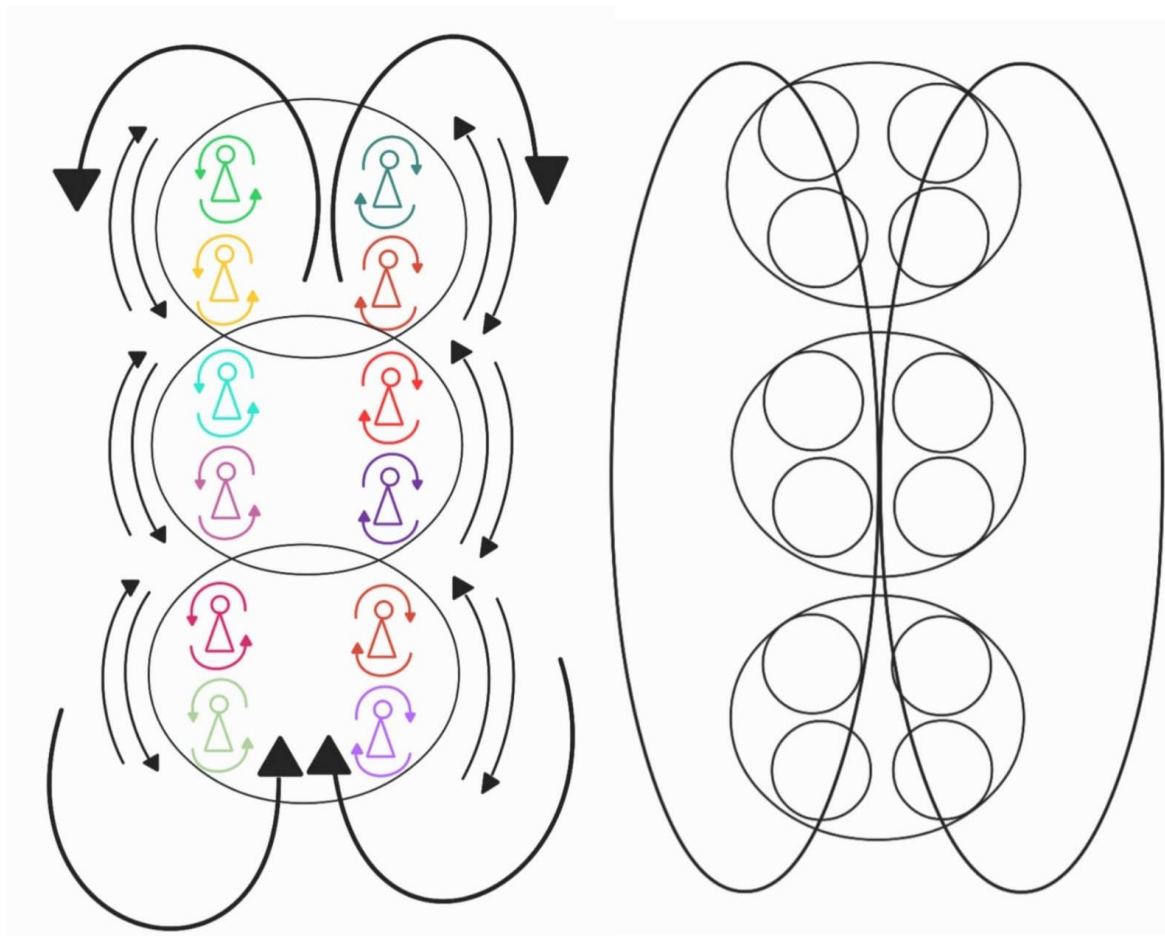


Figura 22. Figura de cierre presente en todas piezas de la Danza de Pastoras

Para terminar las flores de la danza se realiza esta figura en donde se recrean los ciclos vitales; las danzantes recorren todos los lugares hasta llegar al suyo nuevamente, complementado con semi giros sobre sí mismas y círculo de cuatro participantes.

Fecha: 25 y 26 de abril de 2023

Autor: Karla Daniela Galván. San Ildefonso Tultepec, Amealco.



Figura 23. Instrumentos que en la actualidad se utilizan para la Danza de Pastoras de San Ildefonso Tultepec: violín de cuatro cuerdas y tambor de marcha.

Fuente: Fecha: 31 de julio de 2020.

El Sol de San Juan del Río, "Danza Las Pastoras"

Conclusiones

La hipótesis que se propuso demostrar al comienzo de esta investigación fue que la Danza de las Pastoras es un elemento cultural otomí de larga duración propio de San Ildefonso Tultepec, Amealco. La ejecución de la danza ha experimentado transformaciones y permanencias que se reflejan en la estructuración y expresión de la memoria histórica de la comunidad. A partir de 1980, la comunidad otomí de San Ildefonso Tultepec ha vivido cambios en materia cultural, económica y social, lo que ha permeado en la ejecución de la Danza de Pastoras y la construcción de la memoria histórica.

Como se presentó a lo largo del texto, la danza es una actividad fundamental para los seres humanos, ya que representa un medio de comunicación social y cultural. Gracias a la danza, las personas que son miembros de un mismo grupo o comunidad pueden transmitir sentimientos, ideas y conocimientos. Las danzas tradicionales son una de las expresiones del patrimonio cultural intangible de algunas sociedades. En las comunidades originarias, una de las formas de transmitir, aprender y reapropiarse de la cosmovisión son precisamente las danzas tradicionales o rituales.

En San Ildefonso Tultepec, Amealco, se ejecuta una danza tradicional denominada “Danza de Pastoras”, “Danza de Mujeres” –este nombre se debe a que las danzantes son mujeres exclusivamente– o simplemente “La Pastora”. Respecto al término pastora y siguiendo la línea de trabajo de Julio César Borja, sostenemos que hace referencia a la trashumancia y el peregrinaje; al movimiento más que al pastoreo de animales. Esta danza es una de las tradiciones más reconocidas y queridas por parte de los pobladores de San Ildefonso. Las pastoras están presentes en todas las celebraciones religiosas e incluso en otros actos públicos de carácter político o social. La Danza de Mujeres se ha convertido en una de las características más destacadas del municipio de Amealco, tanto por motivos culturales y sociales, como por razones turísticas y comerciales. Es una

danza que, contrario a lo que comúnmente se piensa de las tradiciones, no se mantiene estática. Al contrario, La Pastora, dentro de su larga permanencia como práctica cultural, está en constante transformación y readaptación.

Los cambios en materia económica, social y de comunicaciones han permeado en la constitución del traje tradicional para la Danza de Pastoras. A partir de la segunda década del siglo XXI es mucho más sencillo que las danzantes tengan acceso a materiales, telas, listones y cascabeles que previo a la década de 1980. En los últimos años, es decir 2021-2022, las mujeres de San Ildefonso incluso se han convertido en productoras y exportadoras de su traje típico.

La Danza de Pastoras, como tradición, tiene la capacidad de adaptarse a los nuevos contextos en los que se realiza. La participación de los adultos mayores para comunicar los saberes e historias importantes para la comunidad es imprescindible en esta dinámica. Las nuevas generaciones por su parte, se encargan de realizar las modificaciones que el entorno les exige, por ejemplo: se ha decidido uniformar los trajes tradicionales para cada grupo de danza, además las danzantes son las que deciden si aprenderán las dieciséis piezas de la coreografía o sólo la mitad. La Danza de Pastoras está en constante transformación.

En este ciclo de tradición, las mujeres de la comunidad otomí de San Ildefonso son el principal eje para la comunicación y reproducción cultural. Las mujeres y madres ñhño son las que transmiten los símbolos culturales, los conocimientos tradicionales y quienes involucran a sus hijos dentro del lenguaje y la colectividad. En gran medida la Danza de Pastoras es un ámbito por excelencia para la reproducción de la cultura y de la memoria histórica. Sin embargo, la danza, la cultura y la memoria, lejos de ser estáticas, son profundamente dinámicas. Es importante mencionar que la danza ha vivido algunas modificaciones debidas a la folclorización de la cultura otomí en Querétaro. En años recientes, algunos factores la han trastocado, como la masiva comercialización de la muñeca Lele y

el nombramiento de Amealco como pueblo mágico. La creciente atención que ha recibido la Danza de Pastoras tiene efectos diversos para el poblado. Por un lado, resulta benéfico para la economía local, por la venta de la indumentaria y parafernalia de la Danza de Pastoras, pero, por otro lado, ha provocado opiniones encontradas entre los pobladores de San Ildefonso pues algunos se sienten incómodos ante la irrupción de personas externas a la comunidad.

La danza, en toda su constitución, es movimiento. Desde los elementos físicos que la componen, como los listones, los cascabeles o los bordados; pasando por los elementos intangibles como su coreografía serpenteante, sus alabanzas en las que hablan del peregrinaje y la movilidad humana; su música infinita que se prolonga tanto como las pastoras la necesiten; hasta la manera de transmitirse y mantenerse activa, con estrategias dinámicas de preservación, readaptación y resignificación. Es movimiento, también, el propósito para el que se danza, es decir, la fiesta, el agradecimiento y la alegría por la vida.

La Danza de Pastoras representa movimiento porque a través de ella, el pueblo otomí danza su historia y su cosmovisión. El ejercicio dancístico se impregna de los acontecimientos importantes, de las experiencias individuales y colectivas, del imaginario y de su identidad como portadores de la cultura otomí. La danza es rodeada por narraciones tradicionales, legados familiares y la transmisión de conocimientos ancestrales. La danza y la memoria se reajustan y transitan en armonía.

Por todo lo anterior, la Danza de Pastoras se constituye como una ofrenda sumamente compleja, en la cual cada uno de sus componentes puede a su vez desintegrarse y estudiarse por separado. Esta ofrenda se nutre, principalmente, por las danzantes que activamente ofrecen su energía, tiempo, esfuerzo y compromiso para agradecer a Dios; pero también las pastoras necesitan a la maestra o asesora de danza para que comience el movimiento y a los músicos para que les brinden el soporte sonoro. Sus familias y vecinos, de igual manera,

se vuelven parte de la tradición, al respaldarlas con apoyo económico, en especie o emocional. Los espacios en donde se danza y los tiempos también se vuelven aspectos cruciales para que el ritual pueda llevarse a cabo y para ello, se involucra el poblado en su totalidad. La Danza de Pastoras es necesariamente colectiva y además desde una mirada femenina. En esta segunda década del siglo XXI, en la cual los estudios de género están fuertemente posicionados, la Danza de Pastoras es una excelente oportunidad para rebasar los estereotipos con los que las mujeres herederas de la cultura otomí deben cargar; no son miembros pasivos de sus comunidades. Las mujeres danzantes son poseedoras de conocimientos muy antiguos, en especial las mujeres mayores. La danza es un espacio en el que se intercambia, se dialoga, se aprende y se confía la herencia cultural a la siguiente generación, es decir, a las niñas, niños e incluso a los bebés que, desde la espalda de sus madres, aprenden sobre su comunidad y su cultura. Por ello no hay público, al menos no desde la concepción occidental, porque todos son parte de la ofrenda de agradecimiento y alegría. Cada elemento de La Pastora puede observarse desde una perspectiva de larga duración y, al mismo tiempo, con gran pertinencia actual.

Esta investigación la realizamos posicionándonos desde la historia cultural o historia antropológica, la cual ha mantenido una indudable y cercana relación —como en su nombre se indica— con la antropología. A través de esta línea historiográfica hemos podido sustentar la importancia de, en primer lugar, trabajar la investigación en el espacio geográfico en el que se ejecuta la danza; y, en segundo lugar, conocer una parte de la historia otomí de San Ildefonso desde la mirada de sus habitantes, y de la Danza de Pastoras desde los testimonios de las personas ejecutoras. Además, gracias a esta teoría, hemos argumentado la relevancia del estudio de la identidad, la memoria y la danza como aspectos notables en las investigaciones históricas de la actualidad.

La Danza Tradicional de Pastoras está indiscutiblemente enlazada con la identidad de los pobladores. Esta identidad se construye, en gran medida, gracias

a la memoria histórica de los miembros de la comunidad de San Ildefonso. En esta memoria quedan registrados momentos y espacios importantes para el poblado; a través de ella se pueden localizar los cambios y las permanencias más trascendentes de la Danza de Pastoras. Para ello, tuvimos el privilegio de contar con la participación de colaboradoras y colaboradores de la comunidad: la maestra Hilaria de Miguel de Jesús, Sandra Pablo y Juana Pablo, Estabio Pablo, José de Jesús Miguel, Silvia Pascual García, Mario Monroy, Dolores Zúñiga y María Fernanda García Miranda, a quienes les agradecemos su contribución en la construcción de esta investigación. Para lo anterior, y ajustándose idealmente a la historia cultural, utilizamos la metodología de historia oral como alternativa para la recopilación de información, con entrevistas, observación directa, observación participante y conversaciones enfocadas a las mujeres danzantes, maestra de danza y otros colaboradores que pudieran compartir sus experiencias acerca de la danza.

Antes de finalizar queremos enunciar algunas consideraciones sobre cómo la utilización de la metodología de historia oral otorgó a esta tesis la posibilidad de trabajar de manera cercana con las protagonistas de la Danza de Pastoras, que de forma desinteresada accedieron a contar su historia, abrieron las puertas de sus casas o de sus negocios y regalaron su valioso tiempo para compartir conocimiento. Fue posible entablar relaciones desde el respeto y la consideración. Además de que se descubrieron ejes de suma importancia, con los que la danza se enlaza, como la migración, el trabajo artesanal, el comercio, el turismo, las relaciones familiares e intergeneracionales; el papel fundamental de la mujer en la transmisión de conocimientos ancestrales, como jefa de familia y en la maternidad. Todo esto no habría sido posible siguiendo el método histórico tradicional, principalmente basado en fuentes documentales oficiales.

Terminamos este escrito con la certeza de que es necesario continuar con las investigaciones alrededor de la Danza de Pastoras de San Ildefonso Tultepec. Esta investigación abre nuevas interrogantes, para las cuales será necesario, en

primera instancia continuar construyendo lazos de confianza y respeto con las colaboradoras seleccionadas, además de aumentar la red de relaciones en la comunidad. En segundo lugar, puesto que las danzas tradicionales son fenómenos muy complejos, será importante lograr trabajos interdisciplinarios en los que colaboren colegas de distintas disciplinas como músicos, antropólogos físicos, lingüistas, sociólogos y psicólogos que busquen su mejor comprensión.

En el transcurso de esta tesis se generaron muchas preguntas que rebasaban los objetivos planteados. Las dejamos asentadas con el ánimo de que generen nuevas líneas de investigación. Algunas de estas preguntas giran en torno a la música tradicional en San Ildefonso, como ¿Qué transformaciones ha experimentado la música de la Danza de Pastoras en su transmisión generacional? ¿Cómo se ha construido este legado?, ¿cómo es que los cambios estructurales en las notas están ligados a los contextos de cada barrio? ¿De qué manera la herencia musical está relacionada con la construcción del rol masculino en la comunidad de San Ildefonso Tultepec? Por otro lado, relacionado a la historia de la religión, nos cuestionamos: ¿De qué manera se han transformado las expresiones del patrimonio cultural otomí de San Ildefonso Tultepec a partir de las nuevas configuraciones religiosas? ¿Qué papel ocupa la danza tradicional en la pertenencia étnica de las personas que no se consideran parte del catolicismo popular de San Ildefonso? Finalmente, en el área de la coreología, sería importante conocer: ¿Cuál es el papel de la coreografía de la Danza de Pastoras en las dinámicas de contacto e intercambio cultural de San Ildefonso con otras localidades? ¿De qué manera se relaciona el proceso de enseñanza-aprendizaje de la coreografía de la Danza de Pastoras con la transmisión de conocimientos culturales en San Ildefonso Tultepec?

Concluimos diciendo que la Danza de Pastoras de San Ildefonso Tultepec, Amealco, es un elemento cultural dinámico que debe ser estudiado de la misma manera. Dentro de su complejo dinamismo, la danza es historiable, porque cambia, se transforma e interviene en el tiempo y espacio.

Referencias citadas

Fuentes directas orales:

Gómez, Mario Bladimir Monroy, entrevista de Karla Daniela Galván. (07 de marzo de 2022).

Jesús, Hilaria Miguel de, entrevista de Karla Daniela Galván. (07 de febrero de 2022).

Jesús, Hilaria Miguel de, entrevista de Karla Daniela Galván. (09 de marzo de 2022).

Jesús, Hilaria Miguel de, entrevista de Karla Daniela Galván. (08 de agosto de 2022)

Miguel, José de Jesús, entrevista de Karla Daniela Galván. La música de la Danza de Pastoras (08 de agosto de 2022).

Miguel, Sandra Paola Pablo, entrevista de Karla Daniela Galván. La continuación de la Danza de Pastoras (09 de marzo de 2022).

Pablo, Estabio, entrevista de Karla Daniela Galván. La música en la Danza de Pastoras (07 de marzo de 2022).

Pablo, Juana, entrevista de Karla Daniela Galván Rodríguez. Niñas y adolescentes: receptoras de la Danza de Pastoras (marzo de 2022).

Pascual, Silvia, entrevista de Karla Daniela Galván. (18 de abril de 2022).

Zúñiga, María Dolores, entrevista de Karla Daniela Galván. Danza de Pastoras dentro de la Compañía Folklórica de la UAQ (14 de septiembre de 2022).

Fuentes indirectas y complementarias:

Alvarado, Víctor Jiménez. Rodrigo Hidalgo. Antonio-José Campesino. Voltaire. *Normalización del modelo neoliberal de expansión residencial más allá del límite urbano en Chile y España*. Santiago de Chile: EURE, 2018.

Arce, Nuria Sanz. José Manuel Valenzuela. *Migración y cultura*. México: El Colegio de la Frontera Norte, 2016.

Arizpe, Lourdes. «Los debates internacionales entorno al patrimonio cultural inmaterial.» Cuicuilco, 2006: 13-27.

Arizpe, Lourdes. *Indígenas en la Ciudad de México. El proceso de migración en Santiago Mexquititlán*. México: Diana, 1980.

Aróstegui, Julio. «La historia del presente ¿Una cuestión de método?» Instituto de Estudios Riojanos, 2004: 41-75.

—. *La historia vivida*. sobre la historia del presente. Madrid: Alianza Editorial, 2004.

Austin, Alfredo López. *Breve historia de la tradición religiosa mesoamericana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México (Colección de textos, Serie Antropológica e Historia Antigua: 2), 1999.

—. *Cuerpo humano e ideología*. Las concepciones de los antiguos nahuas. México: Universidad Nacional Autónoma de México (Serie Antropológica), 2004.

Barabas, Alicia. *Diálogos con el territorio*. Simbolizaciones sobre el espacio en las culturas indígenas de México. México: INAH, 2003.

Barón, Beatriz Aracil. «Pastorelas tradicionales indígenas en el siglo XIX.» En *Fiesta y teatralidad de la pastorela mexicana*, de Beatriz Aracil (et al), 23-36. México: Paideia (Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional Autónoma de México), 2004.

Barrientos, Guadalupe. Otomíes. *Pueblos indígenas del México contemporáneo*. México: Comisión Nacional Para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, 2004.

Batalla, Guillermo Bonfil. «Patrimonio cultural inmaterial, pensar nuestra cultura.» *Diálogos en la acción*, primera etapa, 2004: 117-134.

Bayón, Javier Lara. Aculco, lo que fue y lo que es. 24 de enero de 2019. <http://elaculcoautentico.blogspot.com/2019/01/la-danza-de-las-pastoras.html> (último acceso: 10 de junio de 2022).

Bayona, Eugenia. «Trajes indígenas y mercancías étnicas en Los Altos de Chiapas.» *Cuicuilco*, 2016: 11-39.

Bolaños, Marina Alonso. «La etnomusicología aplicada: una historia crítica de los estudios de la música indígena de México.» *LLILAS*. The University of Texas at Austin, 2008: 1-20.

Bonfiglioli, Carlo. «Danza y andanzas a la luz del estructuralismo.» En Lévi-Strauss: un siglo de reflexión, de Saúl Millán y Carlo Bonfiglioli María Eugenia Olavarría, 463-491. México: Juan Pablos Editor, 2010.

Bonfiglioli, Carlo. «Danzas circulares, figuras espiroideas y predominancia del patrón levógiro entre los rarámuri.» *Anales de Antropología*, 2010: 195-209.

Bonfiglioli, Carlo. «La perspectiva sistémica en la antropología de la danza. Notas teórico-metodológicas.» *Gazeta de Antropología*, 2003: 1-6.

Brading, David. *Orbe indiano. De la monarquía católica a la república criolla, 1492-1867*. México: Fondo de Cultura Económica, 2017.

Bravo, Gonzalo. «Al rescate de la música romántica mexicana.» *Dossier. Músicos Olvidados*, 2014: 37-40.

Broda, Johanna. «Calendarios, cosmovisión y observación de la naturaleza» En Temas Mesoamericanos, de Sonia Lombardo. Enrique Nalda. México: INAH/CONACULTA, 1996.

Bueno, Gustavo. «El mito de la izquierda.» En La persistencia del pasado: escritos sobre la historia, de S. Juliá, 262-267. Madrid: Cáceres, 2005.

Burke, Peter. «La historia cultural y sus vecinos» Alteridades, 2007: 111-117.

—. Formas de historia cultural. Madrid: Alianza Editorial, 2000.

Cajamarca, Luisa Fernanda. «La trampa de la igualdad: neoliberalismo y políticas públicas para la mujer rural.» Pontificia Universidad Javeriana. Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales, 2013: 1-59.

Canencio, Glety Banda Zolano. Doris. «El anciano en las comunidades indígenas de Páez y Zenú.» Avances en Enfermería, 1996: 100-104.

Caraza, Estanislao Barrera. «Las mayordomías entre los otomíes.» CDIGITAL, 1992: 97-120.

Castel, Robert. «Michel Foucault y la historia del presente.» Les Presses de l'Université Laval, 2005: 51-61.

Catalán, Ofelia Muñoz. «Las transformaciones culturales a partir de la declaración y patrimonización de la muñeca lele: el caso de los artesanos en Amealco de Bonfil, Querétaro.» Universidad de Guadalajara, 2021: 1-117.

Cervantes, Ana María Crespo. Beatriz. «Raíz colonial de la tradición otomiana en la región Guanajuato-Querétaro.» Historias, Revista de la Dirección de Estudios Históricos. Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1990: 87-108.

Collado Herrera, Carmen. «¿Qué es la historia oral?» En La historia con micrófono, de Graciela De Garay, 13-32. México: Instituto Mora, 2006.

Comunitarias, Programa de Acciones Culturales Multilingües y. Dirección General de Culturas Populares, Indígenas y urbanas. s.f.

<https://www.culturaspopulareseindigenas.gob.mx/index.php/programas/pacmyc> (último acceso: 13 de julio de 2023).

Contreras, Alan. «Amealco recibe nombramiento de Pueblo Mágico en Querétaro.» *El Financiero*, 11 de octubre de 2018.

Córdoba, Héctor Miguel Vázquez. «La educación musical como oportunidad para el aprendizaje de la cosmovisión de los pueblos indígenas en el sistema educativo mexicano: el caso de la Huasteca.» *Revista arbitrada en castellano publicada por la Sociedad Internacional para la Educación Musical (ISME)*, 2017: 103-110.

Cruz, Julio César Borja. «Danzar para ofrendar trabajo.» En *Bailar fuera del teatro*, de Zulai Macías (Coordinador), 19-34. México: Edición independiente, 2023.

Cruz, Julio César Borja. «Otra forma de caminar. La danza otomí de Pastoras de San Ildefonso Tultepec.» *El Colegio de Michoacán*, 2020: 105-119.

De Benavente (Motolinía), Toribio. *Memoriales*. México: En Casa del Editor, 1903.

Denuncio, Isabella. «Mujeres indígenas y espacio público. Maternidad, violencias y conciencia femenina colectiva.» *Etnografías Contemporáneas*, 2020: 8-31.

Días, Henio Millán Valenzuela. Elsa Cecilia Cota. «Pueblos Mágicos: pobreza y desigualdad.» *Dimensiones Turísticas*, 2021: 63-86.

Díaz, Isela Mercedes Cabrera Navarro. Orbelina Mejía. «Tradición oral en las comunidades de Las Marías y El Achiotal, municipio de Santa Cruz de Yojoa, Honduras.» *Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua. Facultad Ciencias de la Educación y Humanidades*, 2019: 1-102.

Diego Crecentino, Gonzálo Vitón. «Historia del tiempo presente: la triple frontera entre pasado, presente y futuro. Un análisis desde la historia oral y los marcos normativos.» *Historia de Historiografía*, 2021: 273-308.

Dosse, Francois. *La historia en migajas*. México: Universidad Iberoamericana (Departamento de Historia), 2006.

Douglas, Mary. *Símbolos naturales, exploraciones en cosmología*. Madrid: Alianza Editorial, 1988.

Durán, Diego. *Historia de las Indias de la Nueva España*. 1581. México: J. Andrade y F. Escalante, 1867.

Eliade, Mircea. *Tratado de historia de las religiones*. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1954.

Eliade, Mircea. *Historia de las creencias y las ideas religiosas*. Madrid: Editorial Cristiandad, 1978.

Espino, Gonzalo. *La literatura oral o la literatura de la tradición oral*. Quito: ABY-YALA, 1999.

Fernando, Antonia Julián. «El Águila de San Ildefonso Tultepec.» *Narrativa Tradicional*. s.f.

Fernández, Francisco José Gómez. *Breve historia de la navidad*. Madrid: Ediciones Nowtilus. 2019

Figueroa, David. *Otomíes de Querétaro*. Querétaro: Proyecto Perfiles, 2001.

Fliert, Lydia Van de. *El otomí en busca de la vida (Ar ñãño hongar nzaki)*. México: Universidad Autónoma de Querétaro, 1988.

Friedemann, Nina De. «De la tradición oral a la etnoliteratura.» *Universidad Tecnológica de Santander, Bucaramanga*, 1996: 19-27.

Gaborit, Mauricio. «Memoria histórica: relato desde las víctimas.» Pensamiento Psicológico. Universidad Centroamericana José Simeon Cañas, 2006: 7-20.

Gamboa, Ángel Soto. «Historia del presente: estado de la cuestión y conceptualización.» HAOL, 2004: 101-116.

García, Andrea Karina. «La danza folklórica en Bogotá: cavilando reflexiones.» Revista Calle 14, 2015: 33-39.

García, Carlos René. «Las danzas y los bailes tradicionales de Guatemala.» Revista Ístmica, 2015: 185-194.

García, Enrique Hugo. «La colonización del cuerpo: género y política del uso del calzón y el quechquemitl.» Dimensión Antropológica, 2014: 87-125.

Geografía, Instituto Nacional de Estadística y. Archivo histórico de localidades geoestadísticas. 2021. <https://www.inegi.org.mx/app/geo2/ahl/> (último acceso: 20 de abril de 2022).

Gili, María Laura. «La historia oral y la memoria colectiva como herramientas para el registro del pasado.» Revista Tefros, 2014: 10.

Gómez, Ángel Acuña Delgado. Elena Acuña. «Bases teórico metodológicas para el estudio semiológico y contextual de la danza folklórica.» Gazeta de Antropología, 2011: 1-13.

Gómez, Mario Bladimir Monroy. «Economías solidarias y educación intercultural. El caso del Instituto Intercultural Ññoño, A.C.» Revista Rúbricas, 2015: 39-44.

González, Román Miguel. «Eric J. Hobsbawm, la Historia desde abajo el análisis de los agentes históricos.» Rúbrica Contemporánea, 2013: 5-22.

Graves, Teodor. «Aculturación psicológica en una comunidad triétnica.» Revista del Sudoeste de Antropología, 1967: 337-350.

Grupo de danza de Ixtapan de la panocha, Estado de México. Danza de las pastoras (nahuas). Direc. Desconocido. Comp. Desconocido. 2002.

GTO-U., Maricruz Ugalde Romero. ETNOAI. YouTube. 2013.
<https://www.youtube.com/watch?v=iiCR3z0VNrQ&t=2s>.

Guardia, Sara Beatriz. «Las mujeres como sujetos históricos: un derecho conquistado.» *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 2015: 41-49.

Guber, Rosana. *La etnografía. Método, campo y flexibilidad*. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2001.

Güemes, Alfonso Muñoz. «Análisis de danzas tradicionales. La expresión etnocoreográfica entre los grupos de Mesoamérica y Aridoamérica.» *Antropología. Revista Interdisciplinaria Del INAH*, 2013: 3-17.

Guillén, Arturo. *Modelos de desarrollo y estrategias alternativas en América Latina*. Madrid: Akal, 2008.

Halbwachs, Maurice. *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.

Hernández, Alejandro Vázquez Estrada. Diego Prieto. «Dinámicas migratorias, redes de reciprocidad y estrategias de sobrevivencia.» *En Indios en la Ciudad. Identidad, vida cotidiana e inclusión de la población indígena en la metrópoli queretana*, de Alejandro Vázquez Estrada. Diego Prieto Hernández, 131-178. Querétaro: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Universidad Autónoma de Querétaro, 2011.

Hernández, Fernando Salinas. «Retribuir y plasmar. Ritos terapéuticos colectivos y ofrendas antropomorfas entre los cazadores recolectores del Semidesierto guanajuatense.» *En Tiempo y Región. Estudios Históricos y Sociales, volumen VII*, de Carlos Viramontes Anzures (coordinador), Instituto Nacional de Antropología e Historia. México: 21-48, 2014.

Herrejón, Carlos. «Tradición. Esbozo de algunos conceptos.» El Colegio de Michoacán, 2017: 138-149.

Herrera, José Alonso. «La mujer mexicana en la época neoliberal. El caso del estado de Puebla.» Revista Internacional de Ciencias Sociales y Humanidades, 2003: 9-36.

Indígenas, Instituto Nacional de los Pueblos. Acervos. Patrimonio Cultural del INPI. 2005. http://acervos.inpi.gob.mx/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=316493&shelfbrowse_itemnumber=348638#shelfbrowser (último acceso: 15 de julio de 2023).

Informador, El. «QUERÉTARO.» El Informador, 14 de julio de 1984: 16-D.

Iturmendi, David Mariezkurrena. «La historia oral como método de investigación histórica.» Gerónimo de Uztariz, 2008: 227-233.

Jauregui, Jesús. «Una comparación estructural del ritual de Volador.» Escritos Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje, 2010: 141-219.

Jiménez, Alfonso Serna. «Campo, ciudad y región en Querétaro 1960-2000.» Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. Universidad Autónoma de Querétaro, 2006: 64-80.

—. La migración en la estrategia de la vida rural. México: Universidad Autónoma de Querétaro (Serie Premios), 1996.

Jiménez, Laura. «En Amealco se alzó la voz otomí pidiendo apoyo.» Diario de Querétaro, 22 de junio de 1980: 5.

Koselleck, Reinhart. *Futuro pasado*. Para una semántica de los tiempos históricos. Barcelona: Ediciones Paidós, 1993.

Kroeber, Alfred Louis. *Cultural and natural areas of native north america*. Berkeley: University of California Publications. American Archaeology and Ethnology, 1939.

Lacasta, Jorge Ignacio. *¿Qué sabemos de la memoria histórica?* Navarra: Pamiela, 2015.

Langer, Sussane. *Los problemas del arte*. Buenos Aires: Infinito, 1966.

Lastra, Yolanda. *Los otomíes, su lengua y su historia*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Antropológicas, 2006.

Leyva, Armando Sinecio. «Periódico Noticias.» vocal ejecutivo de la Comisión Estatal para la Modernización del Campo, 25 de noviembre de 1989.

línea, Yauyos en. *Historia de la Danza de Pastoras de los pueblos de la provincia de Yauyos y la región*. 14 de diciembre de 2014.
<https://yauyosenlinea.wordpress.com/2014/12/17/historia-de-la-danza-de-pastoras-de-los-pueblos-de-la-provincia-de-yauyos-y-la-region/>.

López, Edgar Darío Arteaga. Humberto de Luna. «El trabajo femenino en el México neoliberal: un viaje de 50 años.» *Revista Un Minuto*, 2021: 65-76.

Lozano, Jorge Aceves. *Historia oral*. Ensayos y aportes de investigación. México: Ciesas, 1996.

Maldonado, Yesenia Martínez. «Justicia, autoridad y territorio en la historia de San Ildefonso Tultepec.» *Universidad Autónoma de Querétaro*, 2020: 1-225.

Martínez, Joel Maximiliano. "Comunidades otomíes del Estado de México ante los desafíos de la globalización". México: Universidad Autónoma de Chapingo, 2021.

Martínez, María Alejandra. «El impacto neoliberal en las comunidades indígenas.» *Universidad Cooperativa de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas y Sociales*, 2019: 1-16.

Mendiola, Alfonso. «El giro historiográfico: la observación de observaciones del pasado.» *Universidad Iberoamericana. Historia y Gráfica*, 2000: 181-208.

Mikulska, Katarzyna. «Tlazoltéotl, una diosa del maguey.» *Análes de Antropología* 35, 2001: 91-123.

Miranda, María Cristina Quintanar. "La construcción simbólica del territorio en el municipio mazateco de Santa María Chilchotla, un proceso de larga duración". México: Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2010.

—. *Culturas de Querétaro a través del tiempo*. Santiago de Querétaro: Universidad Autónoma de Querétaro, 2022.

Momprade, Electra L. Y Tonatiuh Gutiérrez. *Historia General del Arte Mexicano Vol. VI Danzas y Bailes Populares*. México: Editorial Hermes, 1976.

Montaño, Eugenia Allier. «Los Lieux de Mémoire: una propuesta historiográfica para el análisis de la memoria.» *Historia y Grafías*, 2008: 165-192.

Montemayor, Carlos. «La cosmovisión de los pueblos indígenas actuales.» *He Venido a Contradecir*, 2000: 95-106.

Municipal, Instituto Nacional para el Federalismo y el Desarrollo. *Enciclopedia de los Municipios y Delegaciones de México*. s.f.
<http://www.inafed.gob.mx/work/enciclopedia/EMM22queretaro/municipios/22001a.html> (último acceso: 20 de abril de 2022).

Nación, Archivo General de la. Expediente 5. Tierras, Instituciones Coloniales, Volumen 1795.

Nación, Archivo General de la. Expediente 5. Tierras, Instituciones Coloniales, Volumen 1794.

Nora, Pierre. *Les Lieux de Mémoire*. Montevideo: Trilce, 2008.

Núñez, Aurelio. «Ár hnei ya 'ma'yo. La danza de las pastoras: Ritual otomiano de petición de lluvia.» *El Pueblo Mazahua*, 2019: 56-61.

Ñoño, Unión de Cooperativas Ñoño de San Ildefonso y el Instituto Intercultural. Macedonia Blas nos cuenta sobre la Vestimenta tradicional otomí Ya

nthe 'mu_i. 18 de mayo de 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=UrVtmucPx00>
(último acceso: 12 de noviembre de 2022).

O'Gorman, Edmundo. «“Consideraciones sobre la verdad en historia”.»
Históricas Digital (Serie Teoría e Historia de la Historiografía 8), 2007: 13-20.

Ocampo, Mario Camarena. *La construcción de la memoria colectiva*. México:
Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2010.

Ochoa, Jesús Ángel Enríquez Acosta. Rosa Yecenia Vargas. «El estudio de los
Pueblos Mágicos. Una revisión a casi 20 años de la implementación del
programa.» Dimensiones Turísticas, 2021: 9-38.

Olivares, Rosa del Valle Ferrer. Carolina del Valle. «La fotografía como fuente
histórica en la construcción de las historias locales.» Cultura 8. Debates y
Perspectivas de un Mundo en Cambio, 2012: 81-96.

Oliver, Beatriz. «Han muerto los dioses hñâ-hñu o existe un surgimiento de los
mismos.» Estudios de cultura otomame. Instituto de Investigaciones Antropológicas
UNAM, 1998: 230.

Palacios, Jesús Arana. «La vuelta de la oralidad.» TK Abendua, 2004: 73-80.

Paraíso, Raquel. «las redes de la globalización y su efecto en las músicas
folklóricas: el caso de los sonos mexicanos.» Revista de Literaturas Populares.
Número 1 y 2, 2010: 151-182.

Perusquia, Abel Piña. “La práctica religiosa otomí: procesos culturales de
adaptación y cambio en Querétaro”. Querétaro: Universidad Autónoma de
Querétaro, 1996.

Piña, Rudy. Temascalcingo de José María Velasco. 19 de agosto de 2020.
<https://vivetemascalcingo.blogspot.com/2016/01/danza-de-las-pastoras.html>.

Pizana, Pedro Carrasco. *Los otomíes. Cultura e historia prehispánica de los
pueblos mesoamericanos de habla otomiana*. México: UNAM, 1950.

Platas, Ma. Ángeles Olay. Maritza Cuevas. Rafael. «El Chanal, Colima: una visión de su periferia a través de las exploraciones en la hacienda El Carmen.» Centro INAH Colima, 2017: 70.

Poza, Isabel Villar. "La memoria histórica: una teoría universal". Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2016.

Querétaro, Redacción. «Amealco baila a ritmos indígenas.» El Universal Querétaro, 18 de noviembre de 2013.

Raijland, Beatriz. «Neoliberalismo, ajuste y mujer.» Revista Idelcoop, 1996: 1-11.

Ricoeur, Paul. «La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido.» En Escritos sobre filosofía de la historia, de M. & BAUER, D. CRUZ, 144. Madrid: Arrecife, 2005.

Rioux, Jean-Pierre. *Para una historia cultural*. Janeiro: Estampa, 1998.

Riviera, José Javier Blanco. «La historia de los conceptos de Reinhart Koselleck: conceptos fundamentales, Sattelzeit, temporalidad e histórica.» Revista de Ciencias Políticas Politeia, 2012: 1-33.

Rockwell, Elsie. *La experiencia etnográfica. Historia y cultura en los procesos educativos*. Buenos Aires: Paidós, 2009.

Ruiz, Pedro Luis Díaz. «La memoria histórica.» Revista Digital Sociedad de la Información, 2010: 1-8.

Sahagún, Bernardino de. *Historia general de las cosas de Nueva España*. México: Fondo Histórico Ricardo Covarrubias, 1829.

Sara González Cambeiro, María Ángeles Querol. «El patrimonio inmaterial.» PH88 Reseñas, 2014: 306-307.

Sarmiento, Alessandro Questa Rebolledo. Beatriz Utrilla. *Otomíes del norte del Estado de México y sur de Querétaro. Pueblos indígenas del México*

contemporáneo. México: Comisión Nacional Para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, 2006.

Scolieri, Paul. *Dancing the New World: Aztecs, Spaniards, and the Choreography of Conquest*. Austin: University of Texas Press, 2013.

Sebares, Francisco Erice. «Memoria histórica y deber de memoria: las dimensiones mundanas de un debate académico.» *Entelequia. Revista Interdisciplinar*, 2008: 77-96.

Sevilla, Amparo. *Danza, cultura y clases sociales*. México: INBA. Serie Investigación y Documentación de las Artes, Segunda Época, 1990.

Singer, Deborah. «De músicas amenazantes a músicas devocionales. Los sonidos indígenas en el imaginario colonial de Guatemala (siglos XVI al XVIII).» *Estudios de Historia Novohispana* 60, 2019: 109-130.

Sosa, Yuridia. «Las Pastoras, danza que va de la mano con la fe en la Cuenca.» *El Universal Oaxaca*, 2018 de 12 de 25.

Soto, Carlos Pérez. *Proposiciones en torno a la historia de la danza*. México: Universidad Autónoma de Querétaro, 2019.

Soustelle, Jacques. *La familia Otomí-Pame del México central*. México: Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, Fondo de Cultura Económica, 1993.

Sten, María. *Ponte a bailar tú que reinas*. Antropología de la danza prehispánica. México: Joaquín Mortiz, 1990.

Tamagno, Liliana. «Identidades, saberes, memoria histórica y prácticas comunitarias. Indígenas tobas migrantes en la ciudad de la Plata, capital de la provincia de Buenos Aires, Argentina.» *Artigos*, 2003: 165-182.

Teodoro Kiyoschi Magaña Asai, Juan Manuel Moya Morales. *San Ildefonso Tultepec, una comunidad de origen otomí*. México: Universidad Autónoma de Querétaro, 2013.

Tharsis, Documentales La Nave de. YouTube. 26 de febrero de 2018.
<https://www.youtube.com/watch?v=8qlEu-9rAQY> (último acceso: 29 de septiembre de 2022).

Thompson, Paul. «Historia oral y contemporaneidad.» Historia oral y contemporaneidad. Universidad Federal de Minas Gerais en Belo Horizonte, 2000. 15-34.

Torres, Lilia Eskildsen. «Coreografías de la nación: danza folklórica, historia e identidad en México, Estados Unidos y Canadá.» McGill University, Montreal. Department of Languages, Literatures and Cultures, 2018: 1-266.

Turismo, Secretaría de. Secretaría de Turismo. 2020.

Ugalde, Maricruz Romero. *Entre la guerra y la paz. El ritual y la construcción emblemática de las identidades*. Las Vegas: Eae Editorial Academia Española, 2012.

Ugalde, Maricruz Romero. *La danza tradicional como fuente documental*. Aguascalientes: Universidad de Guanajuato, Instituto Cultural de Aguascalientes, 2010.

Ugalde, Ricardo López. «Apropiación y uso de la producción antropológica. Apuntes sobre las etnografías escribibles.» Diario de campo, 2021: 74-93.

Ugalde, Ricardo López. «San Ildefonso Tultepec.» En Los pueblos indígenas del estado de Querétaro, de Alejandro Vázquez Estrada. Diego Prieto Hernández, 69-86. México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, 2014.

Ultrilla, Diego Prieto. Beatriz. «Ya hnini ya jáítho Maxei. Los pueblos indios de Querétaro.» CDI, 2006.

Vásconez, Viviana Alexandra Calderón. «Feminidad, maternidad y vínculo primario madre-hijo: un acercamiento a la psicología de la mujer indígena de la

sierra, en la comunidad Kichwa - Otavalo La Compañía en la provincia de Imbabura.» Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2011: 1-87.

Verea, Cristina palomar. «Maternidad: historia y cultura.» La Ventana, 2005: 36-66.

Vignoli, Jorge Rodríguez. *Migración interna en América Latina y el Caribe: estudio regional del periodo 1980-2000*. Santiago de Chile: Centro Latinoamericano y Caribeño de Demografía, 2014.

Warman, Arturo. *La Danza de Moros y Cristianos*, un estudio de aculturación. México: Escuela Nacional de Antropología e Historia, 1968.

Wright, David. «El pueblo otomí: el pasado acumulado en el presente.» En *Caras y máscaras del México étnico, la participación indígena en las formaciones del Estado mexicano*, volumen II, *Soberanías y esferas ritualizadas de intercambio*, de Andrew Roth Seneff, 271-286. Zamora: El Colegio de Michoacán, 2011.

Zárate, Beatriz Albores. *Las fiestas religiosas mexiquenses, un esquema inicial*. México: El Colegio Mexiquense, 2004.

Anexos

TABLA COMPARATIVA ENTRE DANZA DE PASTORAS DE SAN ILDEFONSO TULTEPEC Y OTRAS VARIANTES

SAN ILDEFONSO TULTEPEC, AMEALCO, QRO.	RUBRO	CARACTERÍSTICAS
	<i>MOTIVO DE LA DANZA</i>	La motivación de la Danza de Pastoras descansa en la fe y celebración por el nacimiento de Jesús, desde la religión católica.
	<i>INDUMENTARIA</i> : colores y telas	Las Pastoras son mujeres otomíes que para bailar utilizan su traje tradicional de gala. Este traje consiste en una blusa de popelina con bordados en las mangas y en el cuello; falda de manta con bordado en la parte baja la prenda; delantal o mandil de color vivaz. Lo que hace distintivo a este atuendo es que todas las participantes deben de portar los detalles de la misma manera: tanto los bordados como los colores de cada elemento.
	<i>PARAFERNALIA</i> : bastón, sombrero, listones	Al traje de gala se agregan elementos vistosos y distintivos que no se destinan para el uso diario de la mujer otomí. El primero de ellos es el bastón de mando que las Pastoras utilizan para golpear el suelo mientras realizan la coreografía; este es adornado con cascabeles en la parte superior y en algunas ocasiones con listones. El segundo elemento es el sombrero de palma blanco, el cual es ataviado en toda la copa con flores artificiales o hechas de papeles brillantes; alrededor del perímetro se colocan tiras de listones que caen hasta las rodillas de las danzantes, y las cubren casi en su totalidad.
	<i>COREOGRAFÍA</i> : tipos de movimientos y rutas	Consta de movimientos ondulantes, circulares, semicirculares y zigzagües. Las danzantes forman diferentes figuras que constantemente hacen reminiscencia a las formas curvas o redondas. Las Pastoras realizan su coreografía andando a un paso rápido, firme y dando golpes en el suelo con su bastón de mando – al ritmo del tambor –. La Danza de Pastoras consta de varias piezas o “flores” y cada una de ellas se distingue porque el son que la acompaña varía.
	<i>MÚSICA</i> : tipo de conjunto e instrumentos	A la danza le acompañan dos hombres músicos: un violista y un tamborero. Hasta hace dos años, aún se incluía una flauta en el conjunto, sin embargo, actualmente no hay flautistas que estén interesados en contraer el compromiso de la Danza de Pastoras.
	<i>INTEGRANTES</i> (danzantes y género)	Danza de participación exclusivamente femenina. No existe un mínimo en la edad de las participantes, tampoco un máximo. De igual manera, es posible que mujeres ajenas a la comunidad se integren a los grupos de danza. El único requisito es comprometerse a asistir a todos los ensayos y presentaciones.
	<i>FECHAS DE PARTICIPACIÓN</i>	Originalmente era una danza atada a la Navidad, pero actualmente su agenda de participación se ha diversificado. Es una danza altamente solicitada en

VARIANTE	RUBROS	SIMILUTES	DIFERENCIAS
SANTIAGO MEXQUITTLÁN	MOTIVO DE LA DANZA	Celebración por el nacimiento de Cristo. Religión católica.	
	INDUMENTARIA: colores y telas	Traje tradicional: blusa de popelina, falda de manta, mandil de color.	La blusa lleva pliegues sin bordados en el cuello y mangas.
	PARAFERNALIA: bastón, sombrero, listones	Listones que nacen de la copa del sombrero y lo rodean. El sombrero se adorna con diferentes tipos de papel o flores artificiales	El bastón de mando presenta diferencias sutiles en la cantidad de cascabeles o los listones que le adornan.
	COREOGRAFÍA: tipos de movimientos y rutas	Coreografías circulares, semicirculares y zigzagueantes.	
	MÚSICA: tipo de conjunto e instrumentos	Duetto: violín y tambor.	
	INTEGRANTES (danzantes y género)	Niñas y mujeres de edades variadas, no hay mínimo o límite.	.
	FECHAS DE PARTICIPACIÓN	Según el calendario litúrgico y las invitaciones que reciban para hacer visitas.	Actualmente se encuentra suspendida (no hay participaciones activas).
TEMASCALCINGO	MOTIVO DE LA DANZA	Celebración por el nacimiento de Cristo. Religión católica.	
	INDUMENTARIA: colores y telas		Vestido blanco de popelina con un mandil del mismo color. Bordados en cuello y mandil. Añaden una <i>quexquémetl</i> (o mañanita) en los días de frío.
	PARAFERNALIA: bastón, sombrero, listones	Se conserva el sombrero con flores y el bastón con cascabeles en la cabeza.	La forma del sombrero es diferentes, no redondo sino alargado. Los listones caen por la parte de atrás en vez de rodear al sombrero y las flores son pequeños rosetones artificiales. El bastón de mando es adornado con listones y grabado con figuras de flores de colores.
	COREOGRAFÍA: tipos de movimientos y rutas	Secuencias circulares	Pasos de balanceo adelante y atrás (como un vals).
	MÚSICA: tipo de conjunto e instrumentos	Tambor, flauta y violín, alabanzas	Acordeón.
	INTEGRANTES	Edades variadas.	
	FECHAS DE PARTICIPACIÓN	Según el calendario litúrgico y las invitaciones que reciban para hacer visitas.	

OAXACA	MOTIVO DE LA DANZA	Celebración por el nacimiento de Cristo. Religión católica.	Cultura mazateca.
	INDUMENTARIA: colores y telas		Dos huipiles, debajo el de diario y arriba el de gala. Danzan descalzas.
	PARAFERNALIA: bastón, sombrero, listones		No hay bastón de mando. Pretenden cargar a un bebé con el segundo huipil. El sombrero es de paja y los listones que le cuelgan son delgados y escasos.
	COREOGRAFÍA: tipos de movimientos y rutas		Dificultades para encontrar fuente dinámica en video. Por la apreciación que se hace de las fotografías localizadas: las Pastoras oaxaqueñas sí llegan a tocarse físicamente, mientras que en Amealco la coreografía no se actúa de esa manera. En la composición coreográfica participan hombres. Pueden apreciarse ligeros saltos que las danzantes dan en ciertos momentos.
	MÚSICA: tipo de conjunto e instrumentos	Violín, tambor	Guitarra.
	INTEGRANTES		Niñas y mujeres, mínimo 12 años. Se comprometen por 7 años a bailar. También intervienen hombres en la presentación.
	FECHAS DE PARTICIPACIÓN		24 y 25 de diciembre exclusivamente.
PERÚ	MOTIVO DE LA DANZA	Celebración por el nacimiento de Cristo. Religión católica.	
	INDUMENTARIA: colores y telas		Cotón verde con anacos azules, adornadas de flores en la cabeza y con azucenas
	PARAFERNALIA: bastón, sombrero, listones		El bastón de mando es una caña que rebaza la altura de las danzantes
	COREOGRAFÍA: tipos de movimientos y rutas		No se han localizados videos o fuentes en las que se aprecie de forma dinámica la secuencia
			coreográfica que las Pastoras peruanas ejecutan.
	MÚSICA: tipo de conjunto e instrumentos	Flauta	Único instrumento
	INTEGRANTES	Exclusivamente mujeres, diversas edades	
	FECHAS DE PARTICIPACIÓN		24 y 25 de diciembre, y 1 de enero.
COREA	MOTIVO DE LA DANZA	No se tienen registros escritos de esta danza, sólo se le puede estudiar si se asiste a las ceremonias. Gracias al Gut se han conservado muchos elementos tradicionales de la cultura coreana a través de los años.	Ceremonia del Gut. Danza ritual chamánica en las periferias de Seúl. Tiene como objetivo dar iniciación a otras mujeres chamanas o invocar la curación de enfermos.
	INDUMENTARIA: colores y telas		Vestimenta tradicional coreana (litúrgica):
	PARAFERNALIA: bastón, sombrero, listones	La chamana utiliza un sombrero adornado con flores artificiales. Utiliza cascabeles y campanas con las que sigue el ritmo de la música.	Los listones de colores vivos provienen de un abanico, en lugar de un bastón de mando.
	COREOGRAFÍA: tipos de movimientos y rutas	Esta danza ritual se divide en piezas o partes que son diferentes entre sí.	El espacio en el que se realiza la danza es pequeño.
	MÚSICA: tipo de conjunto e instrumentos	Se utilizan instrumentos provenientes de la música tradicional coreana, como: <i>kkwaenggwari</i> , <i>Janggu</i> , <i>Buk</i> y <i>Tepyeongso</i> . Sin embargo, pueden encontrarse similitudes; se necesita una flauta, tambor y cantos agudos.	
	INTEGRANTES		Mujer en solitario.
	FECHAS DE PARTICIPACIÓN		Está sujeta a la disponibilidad de la danzante-chamana principal.

Tabla 4. Ejercicio comparativo entre la Danza de Pastoras de San Ildefonso Tultepec y otras latitudes