

Matachines de Santa Rosalía

Un caso de salvaguarda del patrimonio cultural

Luis Manuel Peña Rodríguez y Grace Marlene Rojas Borboa

Qartuppi®





Esta obra es de acceso abierto y puede ser leída, descargada y compartida libremente, bajo los términos de la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-Compartir Igual 4.0 Internacional.

Matachines de Santa Rosalía

Un caso de salvaguarda del patrimonio cultural

Luis Manuel Peña Rodríguez y Grace Marlene Rojas Borboa

Qartuppi®

Esta obra fue sometida a un proceso de revisión por pares bajo la modalidad de doble ciego, y su dictamen de aceptación se basó en el cumplimiento de criterios de evaluación y calidad científica.

Publicación financiada con recurso del Programa para el Desarrollo Profesional Docente (PRODEP).

Matachines de Santa Rosalía

Un caso de salvaguarda del patrimonio cultural

1era. edición, marzo 2025

ISBN 978-607-8694-68-6

DOI 10.29410/QTP.25.09

D.R. © 2025. Qartuppi, S. de R.L. de C.V.

Villa Turca 17, Villas del Mediterráneo

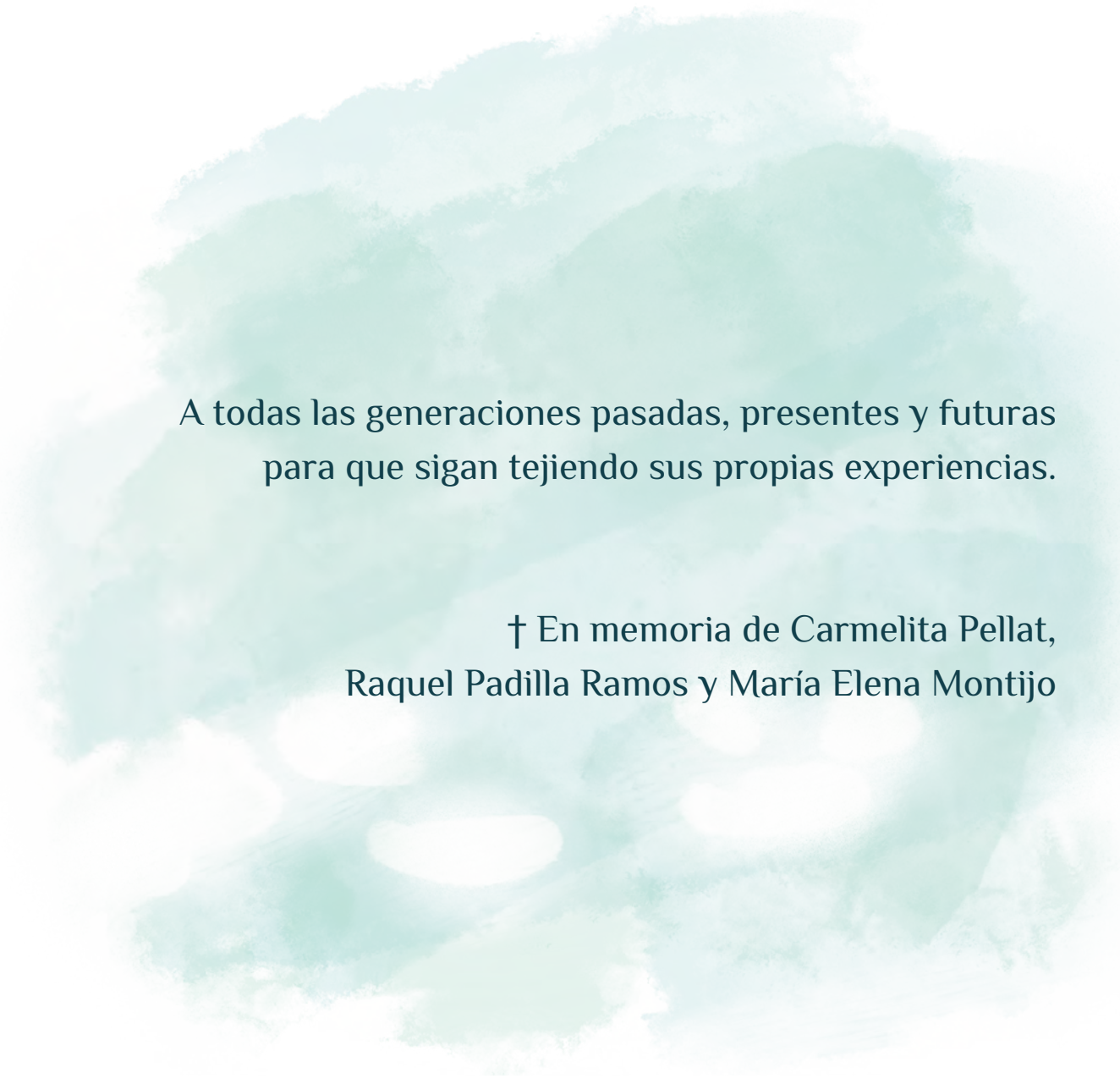
Hermosillo, Sonora 83220 México

<https://qartuppi.com>

Edición: Qartuppi, S. de R.L. de C.V.

Diseño editorial: León Felipe Irigoyen

Ilustración de portada: Arantza Cons Gutiérrez



A todas las generaciones pasadas, presentes y futuras
para que sigan tejiendo sus propias experiencias.

† En memoria de Carmelita Pellat,
Raquel Padilla Ramos y María Elena Montijo

Contenido

7	Prólogo
10	Introducción
19	Cultura: Aproximaciones conceptuales
40	Las Misiones Jesuitas y la diversidad étnica en la Gran Sonora
65	Comunidad y salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial
80	Marco metodológico
85	Resultados
101	Conclusiones y recomendaciones
104	Referencias
110	Anexos
111	Apéndices

Prólogo

La danza de los matachines es una tradición viva que ha perdurado a lo largo de los siglos y ha trascendido fronteras, con presencia no solo en el norte de México y el sur de Estados Unidos, sino también en países como Colombia (Gutiérrez, 1874). Se trata de una manifestación cultural profunda que, especialmente en esta región, es ejecutada en su mayoría por mujeres; quienes a través de sus movimientos y organizándose según sus edades representan múltiples dimensiones rituales, sociales y culturales, transmitiendo el legado de generaciones pasadas. En el corazón de Sonora, una tierra moldeada por diversas influencias, las matachines danzan con una identidad única, entrelazando lo originario con lo europeo, lo local con lo global, lo sensorial con lo estético; su danza encarna una dualidad simbólica entre el bien y el mal, donde lo efímero se funde con la belleza de un sentido inmanente, dando vida a una tradición que sigue resonando en el presente.

Dialéctica de dialécticas, escenarios interiores y espacios exteriores agazapados por la coreografía; como lo señaló Bachelard (2000), “el sí y el no que lo decide todo”, síntesis de su propuesta fenomenológica sobre lo redondo y su poética del espacio, en la que el pensamiento adquiere su dimensión espacial. En suma, un espectáculo de unidad y continuidad, donde la ejecución dancística representa la naturaleza cíclica, pero al mismo tiempo inmutable del ser ensoñado en una visión mágico-religiosa.

Cada año, las mujeres danzan portadoras de una tradición que no solo es símbolo de identidad, sino también una súplica por el bienestar de su comunidad, como queda reflejado en el canto “Al Alba”. Un legado cultural que demuestra una vez más la riqueza de la humanidad y su estrecha vinculación con una diversidad de raíces e historias. Las mujeres adultas, con la fuerza que otorga la experiencia, y las jóvenes iniciadas, con la frescura de la juventud, se unen en una danza marcada por la repeti-

ción hipnótica de movimientos. Sus cuerpos, en perfecta armonía, dibujan un patrón que evoca tanto la constancia de la fertilidad de la tierra como la sincronicidad del universo. Con cada giro y cada paso repetido, las mujeres trazan un entrelazado de listones alrededor de un asta, un acto simbólico de unidad y de conexión con lo divino.

En este texto, el ritual del mestizaje se hace evidente, trascendiendo la conquista española y actualizándose a través del movimiento de las danzas de matachines. El origen de esta danza se remonta al Entremés de Matachines, un género teatral italiano (Zamora, 1701), cuyo concepto migró de Europa a América con los primeros cronistas españoles y evangelizadores. Así, los pueblos cristianizados se convirtieron en parte y reflejo de la escena simbiótica de uno en referencia al otro; el observador es el poseedor de los altos valores y un cierto exotismo del otro como visión heredera de la tradición clásica, como lo expone Todorov (2007). Lo anterior, se sincretiza en un lenguaje corporal que se transmite de madres a hijas, de abuelas a nietas, como un lazo irrompible entre el pasado, el futuro y las relaciones del presente.

Esta danza de unión e identidad exótica se reinterpreta y se reconfigura en la tierra sonoreense. Su llegada a la región se vio enriquecida por el contacto con los migrantes italianos, quienes, atraídos por el trabajo en las minas, dejaron una huella indeleble en las costumbres locales; en este sentido, no es casualidad que en la danza sean utilizados los colores de la bandera italiana que, a su vez, son los colores de la nuestra. Las misiones jesuitas y franciscanas con su apostolado en la región introdujeron un sinfín de tradiciones que, al amalgamarse con las raíces autóctonas, dieron lugar a un rito único, cargado de simbolismo y devoción (Bonfiglioli, 1996).

La sonaja y la flor son elementos esenciales que acompañan este rito. La sonaja, reminiscencia del pasado cultural originario, marca el ritmo de los movimientos con su sonido, evocando el llamado a la tierra y el viento. La flor, símbolo de lo efímero y lo eterno, se convierte en el estandarte de la danza, recordando tanto a quienes la practican como a quienes la observan la dualidad entre la fragilidad y la fortaleza de la vida. Esta simbología remite a la permanencia y firmeza religiosa de los pueblos previos al mestizaje, documentada desde los cronistas coloniales en sus textos.

Este libro no solo busca develar los pasos y movimientos de la danza, sino también desentrañar los significados ocultos detrás de cada gesto y sonido. Más que un estudio descriptivo, es una radiografía profunda configurada por los propios protagonistas de Arizpe. La danza de los matachines es, sin duda, un testimonio de

resistencia, fe y memoria colectiva, una expresión que ha perdurado incluso frente a las epidemias que, hace más de 300 años, azotaron esta región y que hoy siguen siendo motivo de danza y veneración. Su esencia se mantiene intacta, pero se adapta a las necesidades del presente, como lo demostró recientemente ante la pandemia de COVID-19. A través del valioso rescate documental realizado en este trabajo, nos adentramos en un espacio donde la historia se conserva en cada giro del listón, en cada flor ofrecida y en cada repetición de una danza que nunca deja de renovarse, porque siempre es un reflejo de quienes la viven.

Finalmente, el legado de los matachines, tejido por mujeres, nos recuerda que la danza no conoce edad ni género que la limite. Así, este libro es un homenaje a la perpetuación de la tradición, a su fuerza y a la belleza de una expresión que sigue enlazando generaciones. No queda más que felicitar a quienes llevaron a cabo esta invaluable investigación etnográfica, tan pertinente como esencial para su comunidad. De esta forma, se agradece a los investigadores Luis Manuel Peña y Grace Rojas por la oportunidad de ser partícipe de esta obra a través de estas palabras, con la esperanza de que sirvan para fomentar la reflexión en torno a esta danza, símbolo de belleza y esencia ritual. Año con año, esta tradición rejuvenece la cultura universal, manteniendo vivo no solo el fervor religioso, sino también la identidad, los valores y los múltiples significados que conforman la expresión cultural de la población de Arizpe. Un legado que, sin duda, merece ser reconocido como patrimonio universal.

Dr. Carlos Antonio Ramírez Rivera

Referencias

- Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica.
- Bonfiglioli, C. (1996). El conflicto y la armonía cósmicos. En J. Jauregui, & C. Bonfiglioli (Coord.), *Las danzas de conquista* (pp. 255-284). Fondo de Cultura Económica.
- Gutiérrez, J. M. (1874). *Matachines, fiesta del corpus*. <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll16/id/307>
- Todorov, T. (2007). *Nosotros y los otros*. Siglo XXI.
- Zamora, A. d. (1701). *Entremés de los oficios y matachines: para la comedia de San Pedro Martid* [sic]. https://bibliotecavirtualmadrid.comunidad.madrid/bvmadrid_publicacion/es/consulta/registro.do?id=469273

Introducción

La danza ritual fortalece entre los miembros de una comunidad lazos intangibles de cooperación, comunicación, razonamiento y percepción, trascendiendo todas las estructuras sociales. A través de ella, el ser humano satisface su necesidad innata de expresión, convirtiendo el movimiento, los símbolos, los gestos y los sonidos en un complejo sistema de significados que otorgan identidad a la comunidad.

En Arizpe, Sonora, cada 4 de septiembre se celebra la danza de matachines en honor a Santa Rosalía, una tradición con más de 300 años de historia. Lo que en su origen fue una práctica introducida por los jesuitas, hoy se ha convertido en una herencia generacional que fortalece la identidad colectiva de la comunidad. Las mujeres arizpenses, en particular, han desempeñado un papel importante en la preservación de esta expresión, reconocida como parte del patrimonio cultural inmaterial.

El reconocimiento del patrimonio cultural inmaterial como parte esencial y de concepción histórica de cada sociedad permite explorar nuevas formas de transmisión y distribución de los sistemas de significados. Este patrimonio no es un elemento estático en el tiempo, sino un fenómeno dinámico que se adapta al contexto en el que está inmerso, evolucionando de manera natural. Por ello, la salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial no implica una mera conservación, sino una acción orientada a garantizar su continuidad y adaptación a las necesidades de cada generación, evitando que se torne obsoleto. Según Arizpe (2011), el patrimonio vivo puede comprenderse como un “nudo gordiano”, ya que la propia historia del mito está en constante movimiento; son estos cambios los que posibilitan la concepción de un sentido de pertenencia y apropiación por parte de la comunidad que lo practica, manteniéndose vigente a través de los valores e ideas que le otorgan significado.

En este estudio de carácter cualitativo, se realizó una sistematización etnográfica para documentar los elementos distintivos de la danza de matachines en honor a Santa Rosalía. A través de un informe etnográfico, se rescataron los aspectos característicos de esta celebración, evidenciando su evolución a lo largo de más de 300 años de historia, incluyendo el impacto que tuvo la pandemia de COVID-19 en 2020.

El reconocimiento de estas prácticas constituye un derecho fundamental, protegido por diversos tratados internacionales, nacionales y locales. Estos marcos normativos permiten posicionar a la comunidad como un actor central en la gestión y expresión de su propio patrimonio cultural, garantizando su participación en la preservación y desarrollo de sus manifestaciones. En este sentido, la salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial busca orientar y fortalecer los esfuerzos necesarios para asegurar su viabilidad y garantizar la constante recreación y transmisión de las expresiones culturales.

En este contexto del conocimiento, la presente investigación se estructura en tres capítulos principales. En el primero, titulado “Cultura: Aproximaciones conceptuales”, se brinda un análisis de las bases conceptuales que sustentan este estudio; se delimita la concepción de la cultura como un elemento evolutivo de la sociedad y también se destaca el papel de la danza ritual como una expresión identitaria de la comunidad, reconociéndola como parte del patrimonio cultural vivo.

En el segundo capítulo, “Las Misiones Jesuitas y la diversidad étnica en la Gran Sonora”, se aborda el contexto histórico político en el que se establecieron las misiones jesuitas en la recién colonizada Sonora. En este proceso, la religión y la fe católica propiciaron un sincretismo de prácticas y creencias, dando origen a diversas manifestaciones culturales; entre ellas, la danza de matachines se consolidó como una práctica vital en la mayoría de los grupos étnicos del estado.

Por último, en el tercer capítulo, titulado “Comunidad y salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial”, se analiza el rol del gestor cultural en la mediación del patrimonio cultural inmaterial, así como las responsabilidades de la comunidad en la implementación de mecanismos de salvaguarda y transmisión de las prácticas patrimoniales.

La búsqueda de medidas y herramientas para la salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial y la garantía de su viabilidad implica un proceso integral que abarca la identificación, documentación, investigación, preservación, promoción, valo-

rización y transmisión de la memoria histórica; este proceso no solo testimonia la constante evolución social y cultural de la comunidad, sino que también refuerza su papel activo en la utilización del patrimonio como un factor para el desarrollo humano y social. Esta cohesión que ejerce el desarrollo de la celebración de la danza de matachines en honor a Santa Rosalía refuerza los valores de comunidad entre los habitantes del municipio de Arizpe y, también, el sentido de fe y devoción hacia Santa Rosalía. Como la celebración más importante del pueblo, se ha convertido en un símbolo de identidad para los feligreses de la Iglesia católica, manteniendo viva la herencia cultural de la extinguida nación ópata.

Antecedentes

En la *Declaración Universal de las UNESCO sobre la Diversidad Cultural* (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura [UNESCO], 2001), se define a la cultura como el conjunto de rasgos distintivos que caracterizan a una sociedad o territorio determinado; estos rasgos, en combinación con el entorno en el que se desarrollan, conforman el patrimonio cultural. De acuerdo con DeCarli (2006), el patrimonio cultural se compone como un “conjunto de bienes culturales, tangibles e intangibles, generados localmente y que una generación hereda y transmite a otra generación con el propósito de preservar y acrecentar dicha herencia” (p.160).

Las danzas y expresiones culturales de los grupos étnicos constituyen una parte fundamental del patrimonio cultural y de la identidad comunitaria, independientemente de que hayan sido reconocidas oficialmente por la UNESCO (Peña & Rojas, 2020, p.3). En este contexto, intervienen diversos mecanismos de relaciones e interrelaciones sociales que dan origen a la cultura y facilitan su evolución, permitiéndoles adaptarse a las nuevas formas de la vida social. Estos cambios inciden directamente en los modos expresivos de los pueblos originarios, ya que, con la expansión de los medios de comunicación y su alcance, el simbolismo de estas expresiones se transforma debido a diversos factores, como la apropiación de otras culturas o la interpretación errónea por parte de los agentes de investigación y documentación; en algunos casos, esta distorsión puede llevar a la pérdida de la esencia original de estas expresiones. Entre estos modos expresivos se incluyen las tradiciones, las lenguas, las creencias, la música, las danzas, la gastronomía, la cosmología, la medicina

tradicional, el sistema político y organizacional, entre otros. Todos estos elementos conforman el patrimonio cultural de cada comunidad o grupo social, dotándolos de identidad y continuidad histórica.

México es un país intercultural, en el que actualmente se ha desarrollado una interacción entre culturas, basando estas relaciones en el respeto y el diálogo de las ideologías y modos de vida. Especialmente en el norte del país, existen diferentes grupos indígenas que comparten tradiciones, modos de vida y expresiones religiosas, una de estas expresiones son sus danzas, producto del mestizaje entre la religión católica y sus creencias. Según Olmos (2014), desde el siglo XVI hasta el siglo XVII, los grupos étnicos del norte del país fueron sometidos a la religión católica por La Compañía de Jesús. Destaca entre las enseñanzas de los jesuitas, las danzas de carácter religioso o ceremonial, como la danza de matachines y de pascola (Olmos, 1998, como se citó en Olmos, 2014).

En cuanto a la danza de los Matachines, como bien se conoce, era una representación de la conversión religiosa de los moros por los cristianos, pero fue adaptada por los jesuitas pues en su proceso de evangelización de los indígenas del noroeste de México el enemigo de lo cristiano era la religión prehispánica. (Olmos, 2014, p.63)

La fecha exacta del origen de esta danza es incierta; sin embargo, se considera que su adopción estuvo influenciada por la presencia de jesuitas, franciscanos y evangelizadores, quienes promovieron diversas prácticas culturales y religiosas en la región. Cabe destacar que las misiones jesuitas incursionaron “en la parte serrana del actual estado de Chihuahua” (Olmos, 2014, p.63), casi cien años después de haberse establecido en el territorio cahita (ubicado al sur del actual estado de Sonora y el norte de Sinaloa). Para entonces, las tribus yaqui y mayo ya practicaban estas danzas con fervor, enriqueciendo su diversidad de expresiones culturales con motivo religioso o de ritual.

Desde la conquista española, las misiones religiosas desempeñaron un papel clave en la transformación de las expresiones de fe y devoción, orientándolas hacia la religión católica; este proceso propició la fusión entre las tradiciones étnicas y los ritos traídos por los colonizadores, dando lugar a nuevas manifestaciones culturales

y espirituales. Un ejemplo de ello es la comunidad yoeme, para la cual los rezos, alabanzas, creencias, y la veneración a Dios y múltiples deidades forman parte esencial de su vida espiritual. La enseñanza de la religión católica tuvo un impacto profundo en la sociedad yaqui, estableciendo principios que influyen de manera determinante en sus estructuras políticas, culturales, económicas, sociales y tradicionales (Peña & Rojas, 2020).

De acuerdo con Olmos (2011), la danza de matachines yaqui cumple diversas funciones dentro de la comunidad. En primer lugar, define sus creencias religiosas y permite a los danzantes expresar su devoción y espiritualidad; además, se considera un medio para invocar la protección de la Virgen, asegurando así la continuidad y bienestar del pueblo. Otra función de la danza es fortalecer los lazos sociales dentro de la comunidad, favoreciendo la convivencia entre familias, barrios e incluso con otros pueblos de la nación yaqui. A través de su práctica, se transmiten y aplican las normas establecidas por la comunidad, al tiempo que se registran y comunican hechos cotidianos de interés colectivo; asimismo, la danza se convierte en un vehículo de transmisión de saberes, asegurando que las generaciones futuras hereden la riqueza cultural y espiritual contenida en cada una de sus expresiones.

El término *matachín* puede traducirse del español como “matamoros”; sin embargo, dentro de los grupos indígenas, ser un matachín representa un honor, un símbolo de responsabilidad y privilegio. Otra interpretación común del término es la de “soldados de la virgen”, una idea que encuentra sustento en la mitología yaqui; según una de sus leyendas, tras el sacrificio de Jesús, los apóstoles reunieron a sus seguidores y se convirtieron en los protectores de la Virgen María, conocidos como *matachines*, quienes posteriormente se unieron a los fariseos:

Jesús hizo una fiesta y entonces él, Jesús, hizo Pascolas y danzantes de Venado y Coyote, y a uno de sus discípulos lo hizo moro. Y entonces también la Virgen María hizo los soldados —los matachines— y los llevó a la fiesta de Jesús [...] Entonces la Virgen le dijo a los Matachines que tenían que hacerlo con toda devoción, y así se salvarían. Porque ella —la Virgen— y el Señor les darían salvación y bendiciones. (Olmos, 2014, p.220)

Esta concepción divina sobre la danza de matachines continúa en la sierra de Chihuahua; para los rarámuris, los matachines se presentan como un designio divino dentro de su mitología (Acuña, 2008), ya que tienen la responsabilidad de danzar para que la vida prospere sobre la tierra y para que el mundo no se acabe. Estas danzas se dedican en honor a algún santo o virgen, ya sea en su día o en alguna fiesta o celebración especial, como sucede con los matachines ópata en honor a Santa Rosalía, en el municipio de Arizpe, Sonora.

En la *Declaración de México sobre las Políticas Culturales* (UNESCO, 1982), en su apartado Patrimonio Cultural dice que “todo pueblo tiene el derecho y deber de defender y preservar su patrimonio cultural, ya que las sociedades se reconocen a sí mismas a través de los valores en que encuentran fuente de inspiración creadora” (Artículo 24). Haciendo uso de este derecho, la comunidad de Arizpe se ha encargado de mantener viva la tradición, en la que cada año se preparan con fe y devoción para conservar activa la celebración, donde se une toda una comunidad.

La relevancia de la presente investigación se fundamenta en el artículo 2, punto tres, de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Inmaterial, que la define como aquellas “medidas encaminadas a garantizar la viabilidad del patrimonio cultural inmaterial, comprendidas la identificación, documentación, investigación, preservación, protección, promoción, valorización, transmisión —básicamente a través de la enseñanza formal y no formal— y revitalización de este patrimonio en sus distintos aspectos” (UNESCO, 2003, p.6). Mediante esta investigación se busca documentar la memoria histórica, preservar y difundir una de las tradiciones de la etnia ópata que quedan vivas en la región, con el propósito de analizar y describir el origen de la danza de matachines celebrada en honor a Santa Rosalía, así como los cambios en su representación por la evolución social y cultural de la comunidad.

Planteamientos iniciales

La sierra sonorenses no solo es el lugar de nacimiento de algunos de los ríos más importantes del estado, como el Yaqui, el Mayo y el Sonora, cuyas aguas sustentaron las primeras civilizaciones de la región, sino que también ha sido cuna de movimientos culturales, sociales y políticos que han impulsado el desarrollo de Sonora.

En el municipio de Arizpe, la danza de matachines en honor a Santa Rosalía se ha celebrado por más de 300 años, consolidándose como una de las festividades

tradicionales más importantes de la región, junto con el Paseo de la Marmota en Huépac y el Desfile del Gallo en Banámichi, entre otras. Sin embargo, con el paso del tiempo, no se ha llevado a cabo una documentación exhaustiva de los principales elementos simbólicos y del trasfondo histórico que rodea esta celebración. Por ello, la presente investigación tiene como propósito recopilar y analizar información sobre la festividad de los matachines de Santa Rosalía en Arizpe, Sonora (Peña & Rojas, 2020). A través de entrevistas con participantes activos y una observación de campo, se busca contribuir a la salvaguarda de esta danza, enriqueciendo el folclore sonorenses y fortaleciendo el acervo del patrimonio cultural inmaterial de la región.

La documentación y registro de estas expresiones, como herramientas para la salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial, propician la conservación de las relaciones humanas y fortalecen las identidades culturales a nivel local, étnico y nacional; este proceso garantiza la continuidad histórica de la necesidad de pertenencia y convivencia dentro de las comunidades. De lo contrario, en palabras de Arizpe (2011), “se repite la historia”. Es decir, permitir la desaparición de estas expresiones, que constituyen el legado cultural de los pueblos originarios, genera un vacío cultural y social que deja a los individuos sin un sentido de pertenencia ni convivencia.

La Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural señala que “la cultura adquiere formas diversas a través del tiempo y del espacio” (UNESCO, 2002, p.67). Debido a esta evolución constante y su relación con los cambios sociales, resulta fundamental llevar a cabo la presente investigación para el rescate y documentación de la expresión dancística de los matachines de Santa Rosalía en Arizpe. En este contexto, la investigación se orienta a responder la siguiente pregunta: ¿Cuáles son los principales elementos característicos, su significado y el origen histórico de la festividad de los matachines, en el municipio de Arizpe, en honor a Santa Rosalía?

Según Arizpe (2013), “el patrimonio cultural inmaterial toma forma a partir de la capacidad exclusiva de la humanidad para concebir el significado que se ubica en el pasado y volver a moldearlo para construir un futuro” (p.27). Estos procesos de concepción se desarrollan gracias a la integración y propagación de los significados alojados en lo profundo de la memoria colectiva. Para los habitantes de Arizpe, parte de estos se constituyen en las tradiciones del municipio, en especial la danza de matachines de Santa Rosalía, que se celebra año con año, sumando los esfuerzos de la comunidad con el fin de mantener viva la tradición.

Las investigaciones y los esfuerzos para la salvaguarda del patrimonio cultural, según DeCarli (2006), deben establecer una relación con la comunidad, ya que esta es parte fundamental en la preservación y uso de su patrimonio, como un factor de desarrollo humano y social, evitando su explotación desmedida. La celebración de las festividades refuerza la cohesión comunitaria, promoviendo valores de identidad y pertenencia entre los habitantes del municipio; además, la profunda devoción que la gente de la comunidad y de las zonas aledañas profesan a Santa Rosalía fortalece los lazos de identidad entre los feligreses de la Iglesia católica. De esta manera, como ya se mencionó, esta festividad es considerada la más importante del pueblo y mantiene viva una tradición heredada de la extinguida nación ópata.

Esta investigación busca beneficiar a los habitantes del municipio de Arizpe mediante la documentación y el análisis del origen de la danza de matachines ópata en honor a Santa Rosalía. A través de este estudio, se pretende difundir la historia y las concepciones del patrimonio cultural inmaterial de la región y del estado de Sonora, contribuyendo así a su preservación y valoración.

En la Declaración sobre los Derechos Culturales de Friburgo, en su Artículo 5 menciona que: “Toda persona, individual y colectivamente [cuenta con la] libertad de desarrollar y compartir conocimientos, expresiones culturales emprender investigaciones y participar en las diferentes formas de creación” (Grupo de Friburgo, 2007, p.6). Haciendo uso de este derecho fundamental para la expresión cultural de la sociedad es que se considera realizar la presente investigación, garantizando el derecho de la comunidad de Arizpe para la reproducción de sus tradiciones.

La democratización cultural y la participación ciudadana en el rescate de las manifestaciones culturales forman parte esencial del proceso de gestión cultural. Según Garrido y Hernández (2014), es fundamental fomentar tanto las nuevas creaciones culturales —incluyendo corrientes artísticas contemporáneas y fusiones— como la preservación de las tradiciones culturales, ya que ambas constituyen elementos clave de la identidad de una comunidad. Para lograrlo, es imprescindible garantizar la participación de la población desde la planificación de estas iniciativas, asegurando que respondan a las necesidades de la comunidad.

De este modo, el desarrollo de la presente investigación contribuye al cumplimiento de uno de los objetivos de la Licenciatura en Gestión y Desarrollo de las Artes del Instituto Tecnológico de Sonora (ITSON, 2016): la formación de profesionistas

éticos e íntegros en el desarrollo, gestión y emprendimiento de proyectos sostenibles que respondan a las necesidades de la sociedad. Asimismo, esta investigación abre nuevas oportunidades para los egresados de esta licenciatura, al encauzar los conocimientos adquiridos durante su formación hacia la difusión y conservación del patrimonio cultural, así como de las diversas expresiones culturales de la sociedad, no solo para enriquecer el acervo cultural, sino también para explorar alternativas de desarrollo.

Por ello, esta obra tiene como objetivo principal describir los elementos distintivos que conforman la danza de los matachines ópata en las festividades de septiembre en honor a Santa Rosalía, con el propósito de documentarla como parte del patrimonio cultural inmaterial del municipio de Arizpe, Sonora. La intención es recuperar este bello patrimonio cultural, así como conocer el origen histórico, la función social de la festividad dentro de la comunidad y los principales elementos característicos.

Cultura: Aproximaciones conceptuales

El concepto de cultura ha sido abordado desde diversos campos del conocimiento en las ciencias sociales y humanidades, como la antropología, la filosofía y la sociología, entre otros. A lo largo de la historia, su evolución ha estado estrechamente ligada a las formas de interacción social y a los cambios en las estructuras que conforman la sociedad. Geertz (2002) señaló que el desafío de conceptualizar la cultura “estriba en que nadie sabe a ciencia cierta lo que la cultura es” (como se citó en Nivón, 2015, p.21). En otras palabras, la cultura sigue siendo un concepto en constante debate, analizado desde múltiples perspectivas en las que cada autor cuestiona y redefine las propuestas de sus predecesores. Debido a esta diversidad de enfoques, no es posible establecer una definición universal de cultura; por ello, en el siguiente apartado se ofrece una aproximación a su origen conceptual, con el fin de delimitar el marco teórico bajo el cual se desarrolla esta investigación.

El primer acercamiento al origen del concepto de cultura proviene de los romanos, quienes, según Zaid (2007), le brindaron una connotación de cultura personal, presentando la primera evolución del concepto:

Los romanos [...] dieron a las palabras *cultura*, *cultus*, *incultus* (que tenían significados referentes al cultivo del campo y el culto a los dioses) un nuevo significado: cultivarse, adquirir personalmente el nivel de libertad, el espíritu crítico y la capacidad para vivir que es posible heredar de los grandes libros, el gran arte y los grandes ejemplos humanos. (Zaid, 2007, párr.3)

A lo largo de la evolución histórica y social, el concepto de cultura ha experimentado diversas transformaciones. Durante la Ilustración, surgió una segunda concepción de cultura, entendida como un nivel superior alcanzado colectivamente, que abarca el patrimonio generado en todas las áreas del conocimiento, así como las costumbres e instituciones sociales. Más adelante, con el Romanticismo, el concepto de cultura adquirió una nueva dimensión; según Zaid (2007), “el romanticismo inventa el tercer concepto de cultura: la identidad comunitaria que defiende sus creencias, usos y costumbres de la barbarie progresista” (párr.11).

La visión de este autor brinda un primer acercamiento a la conceptualización de la cultura como una herencia transmitida de generación en generación. La segunda concepción la define en términos de superioridad intelectual y social, mientras que la tercera la entiende como un patrimonio común que desarrolla una identidad colectiva, enalteciendo la cultura popular y los valores comunitarios. Durante el Romanticismo, esta perspectiva permitió el reconocimiento de la autonomía cultural de cada sociedad o comunidad, respetando sus propios procesos identitarios y otorgándole las particularidades que la distinguen. La evolución del concepto de cultura — desde su interpretación clásica, ilustrada y romántica— ha estado sujeta a múltiples enfoques y debates, cada uno con su propia retórica. Sin embargo, lo más común es la búsqueda de una definición con aspiraciones de universalidad; en este sentido, la cultura suele conceptualizarse desde diversos campos con énfasis distintos, cuando deberían de ser concéntricas. Para Serna (1980), la cultura ha sido siempre “un factor fundamental dentro del proceso de cambio social”. Por su parte, Giménez (2005) realizó dos distinciones completamente diferentes del término cultura:

En el primero, la cultura es una categoría teóricamente definida o un aspecto de la vida social que debe abstraerse de la compleja realidad de la existencia humana. En el segundo sentido, la cultura designa un mundo delimitado y concreto de creencias y prácticas. (p.374)

Estas distinciones permiten un enfoque más específico del concepto de cultura para el desarrollo de esta investigación. La primera clasificación propuesta por Giménez (2005) se refiere a todas aquellas categorías o aspectos de la vida social que no son considerados cultura, como la economía, la biología y la política, entre otros. Sewell (1999) señaló que esta primera distinción “busca hacer comprensible una ca-

tegoría de la vida social” (como se citó en Nivón, 2015, p.51). Por otro lado, Sewell y Giménez (2005) coincidieron en que, en la segunda categoría, “la cultura designa un mundo delimitado y concreto de creencias y prácticas” (p.374). Sewell (1999) enfatizó que, dentro de esta última distinción, la cultura puede abordarse desde diferentes puntos de vista; “como conducta, como una esfera institucional dedicada a la producción de significados, como creatividad o agencia, como un sistema de símbolos o significados, y como práctica” (como se citó en Nivón, 2015, p.51). En este sentido universalista del concepto de cultura como un sistema de creencias y prácticas concretas, la UNESCO se ha convertido en un referente internacional y, en 1982, en la *Declaración de México sobre las Políticas Culturales*, definió a la cultura como:

El conjunto de los rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o un grupo social. Ella engloba además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales al ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias. (UNESCO, 1982, p.1)

En ese mismo documento, la UNESCO (1982) rescata a la cultura como una capacidad dadora de reflexión; “es ella [la cultura], la que hace de nosotros seres específicamente humanos, racionales, críticos y éticamente comprometidos. A través de ella discernimos los valores y efectuamos opiniones” (p.1). De esta manera, se entiende a la cultura como un proyecto unipersonal, en el cual las visiones sociales y sus transformaciones no intervienen en los procesos personales.

Bonfil (2003), en un sentido antropológico, definió a la cultura como el “conjunto de símbolos, valores, actitudes, habilidades, conocimientos, significados, formas de comunicación y 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 otras” (p.46). En contraste con la UNESCO, Bonfil (2003) colocó a la cultura como un factor de cambio y una variable en el desarrollo de la sociedad, a través de las transformaciones, cambios y ajustes que se desarrollan diariamente. Además, señaló que la cultura es dinámica y está en constante transformación; y, por lo tanto, sus definiciones y conceptualizaciones responden al periodo específico en el que se desarrollan:

Cambian los hábitos, las ideas, las maneras de hacer las cosas, para ajustarse a las transformaciones que ocurren en la realidad y para transformar la realidad misma. Las causas de esta dinámica cultural son diversas y tienen un peso relativo diferente en cada situación concreta de cambio. (Bonfil, 2003, p.46)

De acuerdo con Archer (1996), “el concepto de cultura ha mostrado el desarrollo analítico más débil que cualquier otro concepto clave de la sociología y ha desempeñado un papel extraordinariamente impreciso dentro de la teoría sociológica” (como se citó en Eagleton, 2001, p.55). Por su parte, Eagleton (2001) señaló que el significado de cultura, desde un sentido antropológico abarca todo, obteniendo así un sentido muy amplio en su definición; “desde los estilos de peinado y los hábitos de bebida, hasta cómo comportarse con el primo segundo de tu marido, mientras que en su sentido estético incluye a Igor Stravinsky, pero no a la ciencia-ficción” (p.55).

Las distintas visiones sobre la cultura como un concepto del desarrollo social han dejado, a través de los años y su estudio, una serie de elementos que utilizamos como sociedad para relacionarnos. En este sentido, Eagleton señaló que, en algunas concepciones estéticas, se incluyen a grandes exponentes como Stravinsky, mientras que nuevas expresiones artísticas son marginadas por no encajar en las definiciones clásicas que aún prevalecen en diversos campos de estudio; sin embargo, estas expresiones emergentes son resultado de la evolución de las dinámicas sociales, políticas, económicas, científicas y tecnológicas. La cultura es un fenómeno en constante transformación, moldeado por las nuevas realidades que se construyen diariamente y por las habilidades que la sociedad desarrolla para adaptarse a ellas. De esta manera, puede entenderse como un concepto que abarca desde valores simples hasta prácticas como costumbres y creencias, que constituyen la forma de vida de un grupo específico. Taylor (1871) afirmó que ese todo complejo, “abarca el conocimiento, las creencias, el arte, la moralidad, las leyes, las costumbres, y cualesquiera otras capacidades y hábitos que el hombre haya adquirido como miembro de la sociedad” (como se citó en Eagleton, 2001, p.58). Eagleton (2001) reforzó ese pensamiento al definir la cultura como “el conocimiento implícito del mundo, un conocimiento por medio del cual la gente establece formas apropiadas de actuar en contextos específicos” (p.59).

La cultura es un concepto complejo y difícil de universalizar o estandarizar, ya que su definición depende de las visiones, intereses y formación de quien la interpreta. Nivón (2015) destacó la importancia del análisis etnográfico como una herramienta que “permita observar los cruzamientos de los distintos procesos culturales con las diversas realidades de la vida social” (p.56). Esto se debe a que la cultura no es un conjunto de prácticas o conductas sociales estáticas, sino un fenómeno en constante transformación; a lo largo de la historia, las formas de relacionarnos, expresarnos, nuestras creencias, valores y manifestaciones artísticas han evolucionado, siempre influenciadas por el desarrollo y los avances tecnológicos y científicos:

A partir de la segunda mitad del siglo XX la sociología de la cultura y los estudios culturales han mostrado los profundos cambios de significado de la cultura, como consecuencia de las transformaciones sociales por el predominio de los medios de comunicación de masas, también es claro que los nuevos escenarios no han clausurado la discusión sobre la universalidad y la particularidad de la cultura. (Nivón, 2015, p.22)

Arizpe (2011) definió la cultura, en el marco de estas transformaciones sociales, como “un flujo continuo de significados que las personas crean, combinan e intercambian” (p. XVIII); esto incluye los lazos familiares y comunitarios, ya que son estos los que otorgan valor a nuestra existencia. Desde esta visión, la cultura se concibe como una práctica que posibilita la construcción de una herencia cultural, en la cual se forjan el sentido de pertenencia y el autoconcepto como individuos. Estas prácticas se convierten en el patrimonio cultural cuando la sociedad, ya sea de manera individual o colectiva, las reconoce como propias. Este legado abarca valores, creencias, convicciones, idiomas, saberes, las artes, tradiciones, instituciones y modos de vida y expresión, como monumentos, danzas y rituales, que contribuyen a la identidad de una comunidad. Sin embargo, este patrimonio no es estático; se construye, deconstruye y reconfigura continuamente a partir de nuevas experiencias, aprendizajes y conocimientos explorados por una sociedad en constante cambio. En este proceso, los propios miembros de la comunidad desempeñan un papel activo al reproducir, transmitir, crear, renovar y modelar la cultura.

El hecho de que estos procesos sociales y culturales conformen el patrimonio cultural a través de la atribución de valores, funciones y significados implica que este no es un elemento estático o inmutable. Más que algo dado de una vez y para siempre, el patrimonio cultural —en todas sus formas de expresión— debe entenderse como el resultado de procesos sociales en constante construcción. A diario, se le asignan nuevos significados y sentidos, en función de la cultura presente que lo contextualiza, lo recrea e interpreta de manera dinámica.

El patrimonio cultural y su concepción histórica

La búsqueda por definir y delimitar el concepto de patrimonio cultural de manera institucionalizada tiene sus orígenes a mediados del siglo XX, con la Convención Universal sobre el Derecho de Autor de 1952; en esta se enfatizó la necesidad de proteger tanto obras antiguas como recientes, en un contexto influenciado por los conflictos armados de la época, especialmente la Segunda Guerra Mundial. Posteriormente, la Convención para la Protección de los Bienes Culturales en caso de Conflicto Armado (1954), conocida como la Convención de La Haya, reconoció la importancia de los bienes culturales, tanto muebles como inmuebles, no solo para las comunidades a las que pertenecen, sino para la humanidad en su conjunto; esta convención sentó las bases para la Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural de 1972, que amplió el concepto de patrimonio al incluir el entorno en el que se reproducen las culturas, destacando la necesidad de preservarlo en óptimas condiciones para su disfrute y transmisión a futuras generaciones. No fue sino hasta la década de 1980 cuando se comenzó a otorgar reconocimiento a otros aspectos culturales, como las expresiones populares y tradicionales; en este marco, en 1982 surgió la Declaración de México sobre las Políticas Culturales de la UNESCO, que reafirmó la importancia del patrimonio cultural y lo definió como:

Las obras de los artistas, arquitectos, músicos, escritores y sabios, así como las creaciones anónimas, surgidas del alma popular, y el conjunto de valores que dan un sentido a la vida. Es decir, las obras materiales y no materiales que expresan la creatividad de ese pueblo: la lengua, los ritos, las creencias, los lugares y monumentos históricos, la literatura, las obras de arte y los archivos y bibliotecas. (UNESCO, 1982, Artículo 23)

De esta manera, la Declaración de México sobre las Políticas Culturales se convirtió en el primer documento internacional en reconocer los modos de vida, así como las creaciones populares y tradicionales, como parte del patrimonio cultural. A partir de esta declaración, surgieron diversas corrientes de pensamiento y nuevas definiciones en la materia, proponiendo distintas perspectivas sobre qué elementos deberían incluirse o excluirse en la categorización del patrimonio cultural. Bonfil (2003) abordó la producción cultural como un proceso incesante, que nunca se detiene ni se agota, y que responde tanto a factores internos como externos; según el autor, este proceso implica “la creación o la apropiación de bienes culturales de diversa naturaleza (materiales, de organización, de conocimiento, simbólicos, emotivos) que se añaden a los preexistentes o los sustituyen, según las circunstancias concretas de cada caso” (p.48). Así es como se construye el patrimonio cultural de cada pueblo, el cual está compuesto por “los objetos culturales que mantiene vigentes, bien sea con su sentido y significado originales, o bien como parte de su memoria histórica” (Bonfil, 2003, p.48).

Mientras que la UNESCO asigna al patrimonio cultural un propósito específico relacionado con la vida y la creación, Bonfil (2003) lo concibe de una manera más accesible y dinámica. Para el autor, el patrimonio cultural está compuesto por el acervo de elementos tangibles e intangibles que una sociedad considera propios y de los cuales se vale en su día a día. Según Bonfil (2003), la sociedad “echa mano para enfrentar sus problemas (cualquier tipo de problemas, desde las grandes crisis hasta los aparentemente nimios de la vida cotidiana); para formular e intentar realizar sus aspiraciones y sus proyectos; para imaginar, gozar y expresarse” (p.47). A diferencia de la definición de la UNESCO, que otorga al patrimonio cultural un propósito único, Bonfil lo entiende como un recurso en constante uso, presente en el desarrollo cotidiano de la sociedad:

El patrimonio cultural no estaría restringido a los rastros materiales del pasado (los monumentos arquitectónicos, las obras de arte, los objetos comúnmente reconocidos como “de museo”), sino que abarcaría también costumbres, conocimientos, sistemas de significados, habilidades y formas de expresión simbólica que corresponden a esferas diferentes de la cultura y que pocas veces son reconocidas explícitamente como parte del patrimonio cultural que demanda atención y protección. (Bonfil, 2003, p.48)

Arizpe (2011) coincidió con Bonfil al señalar que “el patrimonio cultural incorpora la memoria colectiva de pueblos y naciones alrededor del mundo y toma forma a partir de la capacidad exclusiva de la humanidad para concebir el significado que nace en el pasado, pero construye también el futuro” (p.27). En este sentido, los vínculos generacionales actúan como un puente que permite la reconfiguración del patrimonio cultural en función de las necesidades que sus propios usuarios van desarrollando. Por su parte, Hernández (2018) destacó la importancia del tiempo en la concepción del patrimonio cultural, subrayando su papel como un factor clave en la gestación de su propia conservación:

Pueden existir periodos grandes o cortos desde su creación (del patrimonio), pero ello bastará para que se legitime su conservación. En estos intervalos debe gestarse una apropiación, que produzca el sentido de referente simbólico, del por qué sirve al grupo, y se inscriba en la identidad y la memoria colectiva, dándole un valor más allá del económico, un valor cultural, que permite la cohesión social, y, por lo tanto, se busque la conservación para las futuras generaciones. (p.280)

Varas (2015, como se citó en Hernández, 2018) otorgó una concepción concisa al respecto; “el patrimonio cultural es, por así decir, la objetivación y selección crítica de elementos de la cultura; es todo aquello que reconocemos, valoramos y deseamos conservar de la cultura” (p.280). Sin embargo, el patrimonio cultural no se limita únicamente a su reconocimiento y valoración, implica también un esfuerzo colectivo por parte de la comunidad que lo utiliza para garantizar su conservación. Esto asegura que las futuras generaciones puedan acceder, disfrutar y dar continuidad a estos elementos culturales.

En relación con esta herencia generacional, la UNESCO (2002) señaló que:

Toda creación tiene sus orígenes en las tradiciones culturales, pero se desarrolla plenamente en contacto con otras. Esta es la razón por la cual el patrimonio, en todas sus formas, debe ser preservado, valorizado y transmitido a las generaciones futuras como testimonio de la experiencia y de las aspiraciones humanas, a fin de nutrir la creatividad en toda su diversidad e instaurar un verdadero diálogo entre las culturas. (Artículo 7)

Con el propósito de establecer estudios, políticas y programas de intervención que promuevan la preservación, salvaguarda y difusión del patrimonio, la UNESCO, como organismo internacional, ha establecido una clasificación del Patrimonio Cultural. Dentro de esta categorización, se distinguen dos grandes ámbitos: el patrimonio cultural material y el patrimonio cultural inmaterial.

La primera clasificación, correspondiente al patrimonio cultural material, abarca monumentos y conjuntos arquitectónicos, y se divide en dos categorías principales. Por un lado, los bienes muebles incluyen objetos como pinturas, esculturas, libros y herramientas de trabajo, siempre que posean un valor universal excepcional desde una perspectiva histórica, artística o científica. Por otro lado, también comprende construcciones o conjunto de edificaciones, como zonas arqueológicas, monumentos, y lugares que se consideren “que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista histórico, estético, etnológico o antropológico” (UNESCO, 2014, p.134).

El patrimonio cultural inmaterial está compuesto por representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas que las comunidades, los grupos e incluso los individuos reconocen como parte integrante de su identidad cultural. Según Machuca (2004), este patrimonio “forma parte de aquellas condiciones que han hecho posible la creación de las grandes obras monumentales de la civilización” (p.81). Desde un sentido operativo, se han establecido clasificaciones dentro del patrimonio cultural inmaterial con el propósito de asegurar su protección, impulsar la investigación y fortalecer su difusión y preservación; no obstante, en su origen conceptual, las manifestaciones materiales e inmateriales del patrimonio cultural se complementan, constituyendo un todo integrado. Este reconocimiento de la UNESCO a la diversidad del patrimonio cultural permite concentrar una noción más abierta sobre los componentes de las expresiones culturales presentes, pasadas y futuras; además, plantea que, en las próximas décadas, continuarán desarrollándose nuevas concepciones sobre lo que se considera patrimonio cultura.

De acuerdo con Hernández (2018), parte importante en la comprensión del patrimonio cultural es la definición de los bienes culturales, ya que constituyen la base conceptual desde la cual se comenzó a interpretar el patrimonio como las manifestaciones más representativas de un pueblo. Para el autor, los bienes culturales son aquellos que “cualquiera que sea su origen y propietario, que las autoridades nacio-

nales, por motivos religiosos o profanos, designan específicamente como importantes para la arqueología, la prehistoria, la historia, la literatura, el arte o la ciencia” (p.284). Por su parte, Pérez (2004) destacó que el valor patrimonial de estos bienes no es absoluto, sino que depende de factores históricos, sociales y políticos. En sus palabras, “de ahí que un mismo objeto pueda ser considerado o no como patrimonio cultural y que pueda tener valores y significados diversos según el momento histórico, el grupo cultural y la posición social de quien lo valora” (p.14). Estas condiciones de valor se irán determinando con la evolución de las prácticas culturales y las relaciones sociales, y el papel que los bienes culturales (materiales e inmateriales) jueguen en la sociedad en ese determinado momento:

La reivindicación de un pasado común, la comunidad de lengua, cultura y valores, y una pretendida unidad e identidad —que se proyecta generalmente como transhistórica—, han sido parte de los discursos fundantes de las identidades nacionales y del interés por construir un legado patrimonial que debe ser parte esencial de la cultura y la historia. (Pérez, 2004, p.15)

De esta manera, el legado cultural se transforma en patrimonio cultural a medida que las instituciones lo incorporan dentro de un proceso operativo, muchas veces de manera natural; sin embargo, este proceso suele omitir los criterios y dinámicas específicas de cada comunidad, unificando una identidad nacional sin considerar las diferencias culturales entre las sociedades que ejercen su derecho a manifestar, usar y expresar su propio patrimonio. Al respecto, en la Declaración de México sobre Políticas Culturales se enfatizó que “todo pueblo tiene el derecho y el deber de defender y preservar su patrimonio cultural, ya que las sociedades se reconocen a sí mismas a través de los valores en que encuentran fuente de inspiración creadora” (UNESCO, 1982, Principio 24).

En esta misma declaración, la UNESCO (1982) estableció en su cuarto principio que todas las culturas forman parte de un único patrimonio cultural de la humanidad; esta visión promueve la cohesión social y fortalece la identidad colectiva y la individual, ya que la cultura se renueva y enriquece a través del contacto con las tradiciones y valores de otros pueblos. Desde esta perspectiva, la cultura se concibe como un diálogo constante que permite el intercambio de ideas y experiencias, fo-

mentando la apreciación de los valores y tradiciones de distintos grupos o colectivos culturales. En este sentido, el patrimonio cultural no debe ser visto como un recurso exclusivo, sino como un bien compartido dentro de la comunidad; de lo contrario, estas expresiones culturales corren el riesgo de debilitarse y, eventualmente, desaparecer.

El patrimonio cultural inmaterial como elemento de cohesión social

Dado que el patrimonio pertenece de manera esencial a la historia cultural de cada sociedad, para Arizpe (2011), el patrimonio cultural “incorpora la memoria colectiva de pueblos y naciones alrededor del mundo y toma forma a partir de la capacidad exclusiva de la humanidad para concebir el significado que nace en el pasado” (p.27). Este desarrollo de vínculos intangibles entre los que conforman un grupo social o de comunidad, posibilitan la apertura de sistemas de información a través del razonamiento y la comunicación, permitiendo explorar nuevas formas de identidades que se comparten en colectivo. Esta capacidad de reconocimiento plantea el desarrollo de la conceptualización del patrimonio cultural inmaterial; según Hernández (2018), este concepto trasciende la visión tradicional centrada en lo monumental como único referente de lo valioso y digno de preservación y, en su lugar, propuso un enfoque más amplio que destaca la importancia de las prácticas, conocimientos y tradiciones que enriquecen la identidad y cohesión de las comunidades:

De esta forma por patrimonio cultural inmaterial se entienden aquellos usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas —junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes— que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. (Hernández, 2018, p.283)

Para Arizpe (2011), los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas conforman el patrimonio cultural inmaterial, entendido como un sistema de distribución y propagación de información y significados que va construyendo la memoria colectiva. Este sistema de pensamiento intangible evoluciona hacia una práctica performativa, en la que los significados se transforman y se hacen visibles

a través de la acción, representando una serie de códigos aprendidos y compartidos de manera colectiva y generacional. Para Machuca (2004), este sistema de información conforma al patrimonio cultural inmaterial a través de diversos “elementos entrelazados, que comprenden el propio contexto sociocultural en el que surgen; no se trata de bienes o elementos aislados” (p.76).

Por ello el concepto de patrimonio cultural inmaterial debe entenderse en el marco de una constelación de ideas actuales —libertad cultural, diversidad cultural, choque y diálogo de las civilizaciones y conocimientos indígena—, las cuales han cristalizado mediante el diálogo internacional en torno a los retos que enfrenta la sociedad mundial a principios del siglo XXI. (Arizpe, 2011, p.29)

Esta constelación moderna, a la que Arizpe (2011) hace referencia, supone los nuevos retos que enfrenta la transmisión de estas ideas y de su evolución constante, que responden a las nuevas necesidades de las comunidades. De esta manera, el patrimonio cultural inmaterial abre el debate a nivel internacional sobre la autenticidad de las expresiones intangibles, es decir, hasta qué momento o evolución de estas expresiones se pueden considerar genuinas y auténticas; “en el caso del patrimonio vivo este es un nudo gordiano porque la historia es un mito en constante movimiento del que cada uno toma al viento para construir su propia identidad y visión del mundo” (Arizpe, 2011, p.144). Actualmente, el patrimonio cultural inmaterial se concibe como un elemento esencial en la construcción del sentido de pertenencia de los individuos dentro de una comunidad específica; su existencia se rige principalmente en la transmisión y práctica de ideas y valores compartidos, los cuales refuerzan la identidad colectiva, que está en constante evolución.

Arizpe (2011) ejemplificó la evolución de la cohesión colectiva a través de los valores e ideas en práctica en el municipio de Tlacotepec, con la danza de las Malinches. Según el autor, esta expresión cultural es “fruto de la espiral de imaginación y voluntad que lleva a crear nuevos símbolos para nuevos tiempos” (p.139). A través del análisis de los nuevos simbolismos y significados desarrollados por la comunidad y puestos en práctica, la autora demostró que esta danza ha sido un proceso en constante construcción a lo largo de los años. En este proceso, se superponen

“elementos como testimonios de distintas épocas y de la pluralidad que confiere al baile una combinatoria de códigos culturales que otorgan pertenencia a quienes participan” (p.147).

Este análisis evidencia el carácter evolutivo del patrimonio cultural inmaterial y cómo la comunidad recurre a sus expresiones como un medio de canalización de un nuevo pensamiento colectivo, otorgándole un papel importante al interior de la comunidad como un factor de desarrollo económico y humano. En este contexto, la creatividad y la destreza son elementos distintivos de estas manifestaciones culturales, que refuerzan el sentido de pertenencia a través de simbolismos y significados compartidos; estos, a su vez, actúan como vehículos de comunicación entre los miembros de la comunidad, fortaleciendo la cohesión social y promoviendo el diálogo intercultural. Además de su valor cultural, el patrimonio cultural inmaterial “reviste también una importancia social y económica, y puede proporcionar ingresos, contribuyendo así a allanar el camino hacia el desarrollo sostenible” (Freland, 2009, p.13).

Estas diferencias de comunicación de símbolos y significados enriquecen la diversidad cultural y pueden convertirse en un elemento clave para el desarrollo social y económico de las comunidades. Al respecto, Machuca (2004) destacó el papel fundamental del patrimonio cultural inmaterial, señalando que su valor radica en la creatividad y destreza que estas expresiones aportan al interior de cada comunidad. Aprender la evolución de estas manifestaciones permite comprender su transición histórica, así como el sentido de pertenencia y la vinculación generacional que generan dentro de una sociedad. En tal sentido, el caso de estudio de esta investigación ilustra cómo los habitantes de Arizpe, aunque desconocen ciertos rasgos o características de la danza de matachines en honor a Santa Rosalía, continúan practicando y desarrollando la festividad debido al fuerte vínculo comunitario con la Virgen. A través de esta tradición, la comunidad sigue otorgando nuevos simbolismos y significados que los unen en el presente y que, al mismo tiempo, contribuirán a definir su identidad para las generaciones futuras.

Para Arizpe (2013), la urgente necesidad de salvaguardar el patrimonio cultural inmaterial proviene del “acelerado proceso de pérdida, transformación y reinención de las prácticas y representaciones culturales que tienen lugar en el contexto de la globalización y en el cambio ambiental global” (p.29). Freland (2009) realizó una diferenciación entre la salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial y la protección

del patrimonio inmaterial, con el fin de establecer y demostrar que, si bien estos términos comúnmente son empleados como sinónimos, sus objetivos de origen, concepción y práctica son diferentes:

En efecto, los principios clásicos de la protección o la conservación pueden llevar a que un elemento del patrimonio cultural inmaterial quede fijado en una forma determinada en un momento dado. Así pues, el objetivo de la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial es, sobre todo y ante todo, asegurar su viabilidad, es decir garantizar su constante recreación y transmisión. (Freland, 2009, p.13)

Esta diferenciación permite la evolución y la formación de nuevos significados de los elementos expresivos de las comunidades, los cuales se transforman para adaptarse a nuevas realidades; gracias a este proceso, las comunidades pueden emplear sus propios recursos para la creación de nuevas relaciones sociales en torno a estas transformaciones culturales. Según Arizpe (2011), la comprensión de estos sistemas de apropiación de nuevas realidades llevó a la comunidad académica a superar los enfoques estructuralistas y etnometodológicos rígidos. Esto abrió un nuevo horizonte para el análisis del significado subyacente en taxonomías, codificaciones, símbolos y performances, priorizando el estudio de las relaciones basadas en significados y códigos compartidos, en lugar de centrarse únicamente en la interpretación de las estructuras que conforman el tejido social.

La exposición a nuevas realidades, como señaló Bonfil (2003), influye en los hábitos, las formas de hacer las cosas y las maneras en que una comunidad se relaciona con otra. Este proceso permite a las sociedades ajustarse y adaptarse a las transformaciones que ocurren en distintos contextos, ya sean científicas, tecnológicas, políticas, económicas o sanitarias, como la crisis provocada por la pandemia de COVID-19. El autor enfatizó que estas causas transformacionales en las dinámicas culturales son diversas y cada una contiene un peso relativo diferente en cada situación concreta. Estas transformaciones constantes provienen de las nuevas realidades que se construyen diariamente, generando, a su vez, nuevas habilidades y estrategias para el desarrollo de la sociedad.

De acuerdo con Arizpe (2011), es responsabilidad exclusiva de la comunidad decidir qué patrimonio se salvaguarda y de qué manera, ya que estas expresiones

forman parte de sus recursos vitales; sin embargo, con el paso del tiempo, algunos de estos elementos dejan de emplearse, al perder su objetivo o sentido de representación, uso o apropiación. En el municipio de Arizpe, Sonora, la celebración en honor a Santa Rosalía ha permitido a los feligreses fortalecer su vínculo comunitario, desarrollando procesos organizativos para construir una memoria histórica colectiva; como parte de este esfuerzo, buscan transmitir estos conocimientos a las generaciones más jóvenes, integrándolas en la celebración mediante ritos de transición. De esta manera, a través de la ejecución de la danza, los participantes adquieren un sentido de pertenencia, asegurando la continuidad de esta tradición dentro de la comunidad.

Si bien las realidades y los contextos sociales están en constante cambio, las comunidades han aprendido a adaptar sus propias expresiones culturales para no perder el hilo generacional en la transmisión de significados dentro de nuevas realidades contextuales. Un ejemplo de ello son las acciones sanitarias implementadas a nivel internacional como medidas preventivas ante el SARS-CoV-2 (COVID-19). En México, el 17 de marzo de 2020, se declaró oficialmente un periodo de distanciamiento social (Secretaría de Salud, 2020), lo que modificó la forma en que se construían nuevas relaciones sociales y expresiones culturales. Estas medidas impactaron directamente en las manifestaciones culturales de las comunidades, donde en algunos casos se redujo la cantidad de participantes en eventos y, en otros, se adoptó el uso de cubrebocas, caretas sanitarias y otros elementos de protección. A pesar de estas modificaciones, las comunidades continuaron desarrollando y adaptando sus expresiones culturales en respuesta al contexto inmediato. Estos cambios quedaron inscritos en la memoria colectiva, contribuyendo a la formación de lazos generacionales y a la construcción de una historia en evolución, donde los nuevos simbolismos trazan los rumbos futuros de sus expresiones culturales.

La danza ritual como patrimonio cultural inmaterial

Para Arizpe (2013), la creación de vínculos culturales intangibles entre los miembros de una comunidad facilita el desarrollo de mecanismos compartidos de percepción, razonamiento y comunicación; estos procesos, comunes a todos los seres humanos, les permiten reconocer y apreciar diversas formas de arte, estructuras sociales, prácticas colectivas y rituales. Por naturaleza, el ser humano ha sentido siempre la

necesidad de transmitir su propia historia mediante símbolos y significados, dando origen a rituales que responden a necesidades específicas dentro de la vida colectiva. Un ejemplo de ello es la danza de los matachines en la comunidad rarámuri de la Sierra Tarahumara; la gran influencia de los matachines en esta cultura es fruto de la adaptación experimentada por la danza a lo largo del tiempo, hasta ser reconocida como parte del saber popular vivo y colectivo de la comunidad:

Funcionalmente (los matachines) resaltan la idea de armonía y solidaridad comunitaria, tras danzar toda la noche la velada remata con la comida colectiva (el tónare) y el tesgüino compartido y ofrecido de unos a otros, es la paz, la confraternización, la que se impone y la que destaca, por encima de los posibles significados guerreros que pertenecen a otra época. (Acuña, 2008, p.108)

Estos momentos compartidos de manera colectiva convierten al rito en un elemento fundamental para reafirmar los vínculos entre los miembros de la comunidad. De esta manera, el rito cumple su propósito esencial, tal como lo define Arizpe (2011): “el concepto de rito se refiere a un conjunto discernible de acciones que tienen lugar para lograr efectos deseados en relación con acontecimientos biológicos, sociales, religiosos o espirituales” (p.69). En suma, la danza con fines rituales y sagrados puede producir experiencias estéticas y sociales, pero su finalidad es honrar a los seres míticos en los que cree un grupo humano; esta práctica, conservada por la comunidad como parte de su patrimonio, se transmite de generación en generación a través de un maestro que guía a los jóvenes en su aprendizaje y preservación.

Para Goffman (1981, como se citó en Chávez, 2015), las personas (lo individual) construyen sistemas de valores que se convierten en referentes para su comportamiento dentro de la sociedad (lo colectivo); es decir, el cuerpo se comprende como el interlocutor entre el individuo y lo colectivo:

La relación del cuerpo y la cultura ha tenido un papel fundamental dentro de las reflexiones sociales y antropológicas, pues es comprendido como una construcción sociocultural que permite vislumbrar las diversas lecturas desde la dimensión simbólica. (Chávez, 2015, p.100)

Arizpe (2011) reconoce a las culturas y sus manifestaciones como elementos en constante evolución a lo largo del tiempo, otorgando un papel central a los individuos y grupos que las crean, practican y valoran. Así, el patrimonio cultural inmaterial no solo preserva la memoria colectiva de los pueblos, sino que también permite su transformación y adaptación; el patrimonio “toma forma a partir de la capacidad exclusiva de la humanidad para concebir el significado que se ubica en el pasado y volver a moldearlo para construir un futuro” (p.27).

La enorme riqueza cultural de México se ha expresado en una pródiga tradición dancística con fines rituales. En algunas de estas danzas, aún es posible encontrar reminiscencias que evidencian la fuerte presencia de la danza en los grupos prehispánicos. La profunda influencia de la conquista espiritual sigue siendo notoria en numerosas danzas dedicadas a los santos patronos, donde la tradición de danzar en cumplimiento de una manda continúa vigente. Según Acuña (2008), la danza de los matachines, junto con otras expresiones de carácter religioso, fue introducida por las órdenes jesuitas como un medio activo y persuasivo de catequización; este recurso evangelizador fue dirigido a diversos grupos étnicos del noroeste de México, entre ellos, los rarámuris, o'ob, makurawe, yoeme y yumanos, imponiéndoles la práctica dancística como una forma de cumplir con los objetivos evangélicos:

Es compatible pensar también, como señala Velasco (1987: 180), que en el proceso histórico los rarámuris se hayan apropiado de los matachines, transformándolos más en el fondo que en las formas hasta hacerlos significativos para su propia experiencia. Los rarámuris habrían refuncionalizado así la tradición para hacerla compatible con su manera de pensar y actuar, lo cual es imprescindible para mantenerla viva. (Acuña, 2008, p.108)

Estos hechos ilustran cómo un grupo se apropia de determinados modos de vida, manifestaciones y expresiones hasta incorporarlos como parte esencial de su identidad. Según Bartolomé (2004), el arte indígena no es un fenómeno autónomo ni depende exclusivamente de la sensibilidad individual de un creador, por el contrario, constituye un hecho social colectivo. Las concepciones estéticas de un grupo social o comunidad están presentes en todos los ámbitos de la vida colectiva, y uno de los

espacios privilegiados para la participación social es el de las manifestaciones religiosas. Strathern (1992, como se citó en Arizpe, 2011) refuerza esta idea al señalar que el valor de estas expresiones y su vínculo con la identidad surgen de las relaciones sociales y de la manera en que las personas las perciben y evalúan en colectividad.

En este sentido, la regulación de la subjetividad colectiva se establece mediante sistemas de símbolos, signos y señales, que junto con el fenómeno estético conducen a diversos estados de euforia colectiva. Como lo señaló Bartolomé (2004):

Las formas, los colores, las imágenes, los símbolos que maneja el creador de una obra de arte provienen de la tradición cultural de la sociedad a la que pertenece; ello hace que pueda ser mejor comprendido y apreciado entre los miembros de su propio grupo. (p.163)

Dentro del imaginario colectivo de los grupos indígenas, estos sistemas de hechos simbólicos y estructurales de las fiestas y ceremonias se representan principalmente como danzas, cantos y procesiones:

La danza no es sólo una manifestación artística temporal relacionada con la música, sino también un arte gráfico relacionado con el espectáculo. A través de ella los cuerpos humanos construyen con sus movimientos no sólo una narración o un juego, sino también una imagen plástica guiada por específicos y diferentes principios estéticos. (Geertz, como se citó en Bartolomé, 2004, p.172)

Romero (2015) ejemplificó esta dinámica con la danza en los Andes, donde su manifestación se concibe como una experiencia colectiva y se conecta con los momentos celebrativos de la reproducción de la vida:

Esta experiencia, que privilegia el movimiento corporal, siempre ha tenido una conexión importante con la música, con el ritual y con la perpetuación de las relaciones de reciprocidad en las comunidades. Se trata de una experiencia en la que se condensan las tres posibilidades que los humanos tenemos para relacionarnos con la realidad: El creer, el sentir y el pensar. (Romero, 2015, p.18)

Extendiendo este análisis, el cuerpo humano se comprende como un vehículo que refleja el sistema de símbolos de una comunidad, haciendo tangibles sus creencias, valores y sentimientos colectivos. Un ejemplo de ello se encuentra en los sanjuaneros y sanjuaneras del sur de Sonora, donde Ayala (2006) los identificó como “actores protagónicos de la identidad colectiva, aparecen en su peregrinar en la constante afirmación de una identidad local, peri-urbana y urbana, en un sistema de solidaridad y de cooperación mutua” (p.149).

Para Arizpe (2011), estos rituales sociales ayudan a confirmar y sustentar el sentido de pertenencia de aquel que participa dentro de una comunidad, volviendo esa experiencia colectiva en individual; “cuando esa comunidad se extiende en el tiempo, incorpora lo pasado y, lo que es más importante, crea potencialidades de reciprocidad, resguardo y designios conjuntos” (p.68). Conforme a la Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural, toda creación tiene sus orígenes en las tradiciones culturales, pero estas se desarrollan plenamente cuando establecen contacto con otras:

Esta es la razón por la cual el patrimonio, en todas sus formas, debe ser preservado, valorizado y transmitido a las generaciones futuras como testimonio de la experiencia y de las aspiraciones humanas, a fin de nutrir la creatividad en toda su diversidad e instaurar un verdadero diálogo entre las culturas. (UNESCO, 2002, Artículo 7)

La importancia de las danzas rituales radica principalmente en la conservación de las tradiciones ancestrales de México, como elemento de identidad y pertenencia; estas prácticas no solo enriquecen el imaginario colectivo, sino que también fortalecen los lazos comunitarios. Como apuntó Ayala (2006), “la identidad en la vivencia cotidiana está estrechamente ligada al espacio vital y al tiempo, por último, a un sentimiento de pertenencia, de seguridad religiosa y sincretismo integral” (p.149). En los diferentes contextos de celebración, los espacios significativos y los vínculos entre los participantes (danzantes, músicos, rezadoras, entre otros) son los que transforman las experiencias personales en un sentido colectivo significativo, donde se fusionan la identidad social y religiosa. Ayala ejemplificó esta dinámica a través de la danza de los sanjuaneros de Navojoa Viejo, donde se manifiestan los valores

éticos y morales que dan forma a los participantes de esta festividad de la nación Yoreme, al sur del estado de Sonora. Además, estos valores se transmiten al resto de la población que, aunque participe de manera pasiva, también se integra a la vivencia cultural y espiritual de la celebración:

El amor, la fe, la esperanza, la magnanimidad, el orden, la puntualidad, la sobriedad, la generosidad, la gratitud, el respeto, la cooperación, la hospitalidad, la solidaridad, el entusiasmo, la alegría, el trabajo, la responsabilidad, la templanza, la valentía y la perseverancia. Estos son elementos de identidad cultural que caracterizan a la Región Mayo y permanecen latentes entre los pobladores de Navojoa. (Ayala, 2006, p.150)

Estos elementos potencializan la identidad colectiva y contribuyen a la construcción de una normatividad basada en la comunicación, la cooperación y la cohesión social, como elementos unificadores dentro de las relaciones sociales que emergen de las celebraciones desarrolladas colectivamente por la comunidad. La convivencia generada en torno a fiestas, desfiles o peregrinaciones teje lazos solidarios entre los miembros de la comunidad, reforzando así su sentido de pertenencia; a través de estas interacciones, se crea o reafirma un sistema comunicativo de códigos que, con el tiempo, se consolida como parte del patrimonio cultural inmaterial. Salvaguardar este patrimonio es esencial para contrarrestar la creciente tendencia en algunas sociedades desarrolladas que han perdido el sentido de sociabilidad, debilitando los vínculos comunitarios y la transmisión de valores compartidos.

Son precisamente estos elementos de cooperación e interacción social lo que define a la celebración de los matachines en honor a Santa Rosalía en el municipio de Arizpe, Sonora. Desde la planeación y organización del novenario, la comunidad busca acercarse y cooperar; ofrece trabajo o dinero para la realización de la fiesta, pero no solo es un intercambio monetario o en especie, Arizpe (2011) lo describió como un “acto donde se intercambia buena voluntad, sustento psicológico y placeres estéticos” (p.68).

Según Bonfil (1991), cada generación desarrolla y transmite a las siguientes un legado cultural que abarca tanto objetos y bienes materiales considerados propios —elementos fundamentales que enmarcan y posibilitan la vida cotidiana— como el

territorio, compuesto por espacios públicos, sitios ceremoniales y recursos naturales. Por su parte, Trejo et al. (2017) ampliaron esta perspectiva al incluir las formas de organización social y laboral, así como las normas, conductas, valores y la lengua, la cual “ expresa además la peculiar visión del mundo, el pensamiento creado por el grupo a lo largo de la historia, una manera de gestos, de tonos de voz, de miradas y actitudes que tienen significado” (p.12).

Estos elementos expresivos potencializan la identidad colectiva al actuar como unificadores de las relaciones sociales que emergen de las celebraciones comunitarias. A través de estas festividades, se reafirma un sistema comunicativo basado en códigos compartidos, lo que permite la consolidación de un legado cultural.

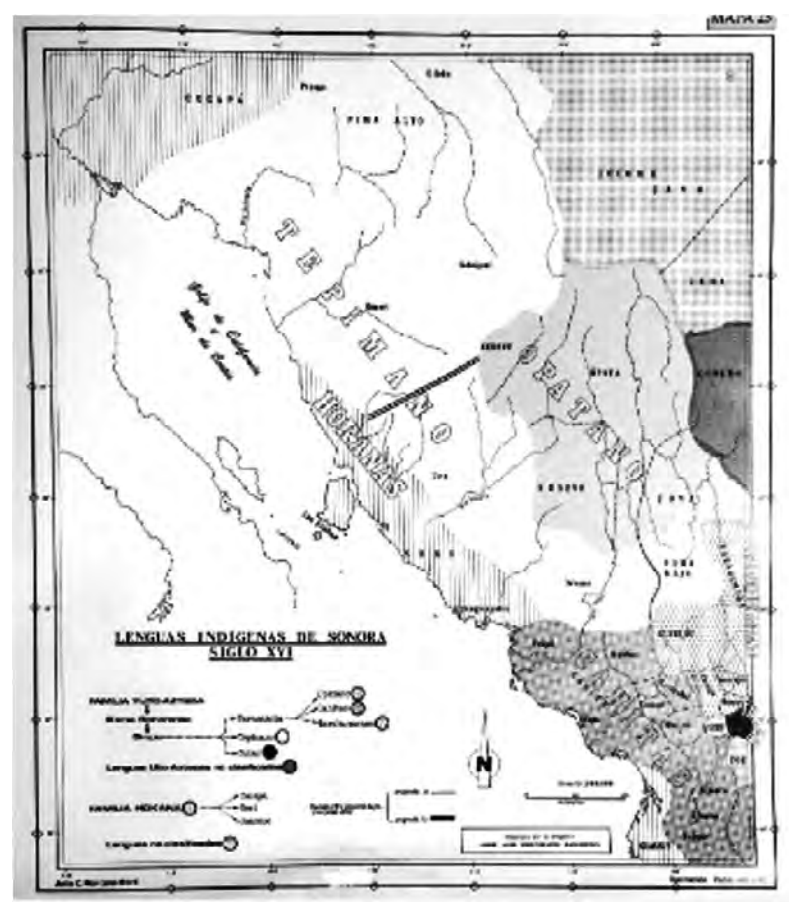
Las Misiones Jesuitas y la diversidad étnica en la Gran Sonora

En el noroeste de México, diversas comunidades étnicas comparten características y símbolos expresivos debido a su origen común; sin embargo, los distintos contextos etnográficos han dado lugar a marcadas diferencias, como la diversidad lingüística, el uso de la vestimenta y otras manifestaciones culturales y rituales. A pesar de estas diferencias, el territorio que habitan constituye uno de los principales elementos unificadores. Las extensas llanuras áridas del norte de México, caracterizadas por escasas lluvias, pocas fuentes naturales de agua y temperaturas extremas han sido históricamente consideradas un entorno hostil para la vida humana; no obstante, varias civilizaciones lograron adaptarse gracias a la transmisión de prácticas y conocimientos compartidos, como el desarrollo de la agricultura, los sistemas de riego y captación de agua pluvial, así como la caza, la pesca y la recolección:

El territorio de esta vasta región ha sido determinado particularmente por el clima y la vegetación desértica de escasa vegetación, que imponen sus rigores a la existencia humana, y en los cuales predominan las plantas cactáceas. Sin embargo, su litoral con el Golfo de California, las alturas que se alzan hacia la Sierra Madre Oriental con bosques de pino y bajas temperaturas, las lluvias y deshielos que nutren los escasos ríos que alimentan extensos valles agrícolas en las planicies determinan las condiciones y precariedad de recursos naturales, frente a las cuales se configuraron sociedades distintas. (Moctezuma & Aguilar, 2013, p.17)

El estado de Sonora está habitado por diversos grupos indígenas, entre ellos los mayos, yaquis, kunkaak o seris, pimas altos y bajos, tohono o’odham y kukapá (Figura 1). La mayoría de estos grupos eran nativos de la región al momento del contacto con los europeos, aunque otros migraron siglos después. Como señalaron Trejo et al. (2017) “de igual manera, podemos incluir también a los apaches, y a grupos extintos, como nebomes, ópatas, eudeves y jovas” (p.15).

Figura 1
Grupos étnicos en la provincia de Sonora



Nota. Tomado de Montané (2015).

La colonización hispana en el noroeste de México comenzó en la década de 1530 con varios intentos fallidos de conquista armada. A pesar de ello, los españoles lograron establecer algunas villas en el actual Sinaloa entre 1531 y 1533, las cuales, según Trejo et al. (2017), sirvieron de base para el avance hacia el norte del país. Tras múltiples fracasos en la conquista militar, en 1573, la Corona española emitió disposiciones que ordenaban el retiro de los frentes armados. Posteriormente, en 1589, el gobernador de Nueva Vizcaya solicitó al virrey y al superior provincial de la

Compañía de Jesús el envío de religiosos para llevar a cabo la evangelización de los indígenas. Como resultado, en julio de 1591 llegaron los primeros misioneros jesuitas, quienes emprendieron el proceso de evangelización en la región.

Como se observa en la Figura 2, el sistema de misiones establecido por el gobierno de la Nueva Vizcaya y la Compañía de Jesús funcionó como una avanzada estratégica de la Corona española. Según González (2018), su objetivo no era únicamente espiritual, ya que la conversión al catolicismo también implicaba el reconocimiento de dos potestades: la divina, representada por la Iglesia, y la terrenal, personificada en la figura del rey de España:

Una de las finalidades de este plan era la conquista a un bajo costo como un primer paso para la explotación de los recursos naturales (principalmente mineros) y humanos de la región en beneficio de los españoles, pero tuvo un fracaso relativo porque en el fondo había diferencias entre el proyecto jesuita, la realidad de la convivencia jesuita con los indígenas y los intereses de los colonos españoles. (González, 2018, p.41)

Figura 2

División política en el siglo XVI



Nota. Tomado de González (2018).

El plan de conquista a través de la fe cristiana se consolidó en varias etapas. La primera fase, conocida como pre-misión o entrada, comenzaba cuando los indígenas mostraban interés en recibir misioneros en sus comunidades y formalizaban su solicitud ante el capitán del presidio. Como señalaron Trejo et al. (2017), este capitán “acompañaba a los misioneros en el reconocimiento del territorio, con el compromiso de congregarse en un sitio específico dentro de su propio territorio, antes de que llegaran los misioneros a evangelizarlos” (p.41). Una vez que la misión era aprobada y se asignaba un misionero, daba inicio la segunda fase, denominada conversión; en esta etapa se distribuían tierras para el sostenimiento de la misión y parcelas familiares, se construía la iglesia y se implementaba una nueva organización del trabajo bajo la dirección del misionero a cargo. Cuando los indígenas confirmaban su permanencia en la misión, comenzaba la tercera fase: la rutina evangelizadora, en la cual se reforzaba la conversión a través de la enseñanza doctrinal y la práctica devocional:

Es justo en esta etapa cuando aparecen las demandas de secularizar las misiones, bajo el supuesto de que éstas tendrían vigencia hasta el momento en que los recientemente conversos pudieran ser administrados bajo un esquema de parroquia, pero los años permitidos, argumentando que los indios todavía estaban en proceso de aprender los rudimentos de la fe cristiana. (Trejo et al., 2017, p.41)

De acuerdo con Enríquez (2010), “la fase siguiente y última, la parroquial, no se alcanzó en Sonora sino hasta la expulsión de los jesuitas, en 1767” (como se mencionó en Trejo et al., 2017, p.41). Las jerarquías políticas, religiosas y militares sustentadas en los pueblos indígenas por los misioneros jesuitas conformaron diversos espacios de resistencia y de recreación de identidades étnicas; esto, aunado a las diferencias en las visiones de conquista entre los misioneros y el cuerpo militar de la Corona, no solo consolidó un proyecto de conquista territorial, sino que también impulsó una profunda transformación cultural y social dentro de cada comunidad. Este proceso definió nuevos imaginarios colectivos e instituciones sociales, las cuales “al paso del tiempo, derivaron en la persistencia de los grupos indígenas —como yaquis, mayos y pimas— o bien en su mestizaje biológico y cultural, como fue el caso de los ópatas” (Trejo et al., 2017, p.53).

Con la conquista, los cuerpos militares españoles buscaron imponer su dominio hegemónico sobre los grupos indígenas, estableciendo un sistema de control con el apoyo de las misiones jesuitas. Estas misiones operaban como un organismo organizativo interdependiente que, para 1713, ya contaba con 29 misiones en el actual estado de Sonora. Nentvig (1713) registró estas 29 misiones, las cuales estaban organizadas en cuatro principales rectorados: San Francisco de Borja, Santos Mártires del Japón, San Francisco Xavier y la de Nuestra Señora de los Dolores de la Pimería Alta (p.122).

Esta distribución misional permitía tener un mayor dominio territorial; además, desempeñó un papel estratégico en la protección de la frontera norte del estado. Trejo et al. (2017) evidenciaron cómo estas misiones impusieron nuevas formas organizativas en las sociedades indígenas, señalando que “los gobiernos indígenas de Sonora amalgamaron dos niveles estrechamente relacionados, el religioso y el civil, quedando el orden militar subsumido a los anteriores, excepto en tiempos de guerra” (p.44). Este nuevo orden se reflejó en los cargos asignados por los jesuitas a los indígenas, quienes participaron activamente en los procesos de evangelización y colaboraron en la integración del gobierno eclesiástico; a través de estas estructuras, los propios indígenas se convirtieron en intermediarios en la evangelización de pueblos vecinos, consolidando así el control misional y reforzando el dominio colonial:

Estaban en primer lugar los *temastianes* o maestros de la doctrina, que se encargaban de su enseñanza y ejercían las funciones de un sacristán. En segundo lugar, estaban los fiscales de la iglesia, quienes vigilaban que no se desatendieran los ejercicios cristianos y cuyo número dependía del tamaño de la población. El de mayor rango era nombrado fiscal mayor. En tercer lugar, estaba el maestro, responsable de la dirección en la música a los cantores y cantoras. (Trejo et al., 2017, p.45)

Este tercer puesto marcó el rumbo del proyecto evangelizador en las comunidades indígenas del Reino de la Nueva Vizcaya, ya que los jesuitas encontraron en las artes un recurso eficaz para la enseñanza de las prácticas católicas. Para Olmos (2001), “este forcejeo ideológico trastoca el significado de los objetos artísticos de

evangelización” (p.203). Algunos objetos que inicialmente no eran considerados religiosos, como las pinturas que representaban pasajes o personajes bíblicos, llegaron a adquirir un carácter de adoración y un uso práctico dentro del proceso evangelizador. Este florecimiento artístico, según Olmos (2001), tuvo un impacto significativo a lo largo del siglo XVII, al punto de que 150 jesuitas provenientes de la actual República Checa, específicamente del Colegio de Brno, fueron enviados a la región. Su participación fue clave para documentar, a través de crónicas, las formas de educación artística que se implementaron en los colegios y pueblos de misión desde finales del siglo XVI:

En la Nueva España, los sacerdotes jesuitas no solo enseñan el evangelio: también educan a la población en diversas artes y oficios. La concepción de la enseñanza espiritual jesuita se concentra en la formación integral del hombre. El aprendizaje que los sacerdotes obtienen en los seminarios instalados en diversos países de Europa les proporciona las herramientas necesarias para actuar tanto en la fe como en las ciencias y las artes. (Olmos, 2001, p.206)

Según refiere Soriau (1990), “el arte jesuita es a menudo un arte de la teatralidad” (como se citó en Olmos, 2001, p.206). Los misioneros jesuitas organizaban espectáculos escénicos en los que sus propios alumnos interpretaban pasajes bíblicos o episodios de la vida de santos y vírgenes, incorporando música y diversas danzas. Este sincretismo se reflejó en la implementación de un calendario litúrgico por parte de los jesuitas, con el propósito de fusionar las ceremonias y festividades religiosas con diversiones mundanas, como la pirotecnia, la comida, las corridas de toros y otros juegos. Esta estrategia buscaba ganar la voluntad de los indígenas y reemplazar sus celebraciones tradicionales con festividades cristianas. Un ejemplo de esto es la Cuaresma, celebración que impactó en la organización social, religiosa y económica en cada uno de los pueblos evangelizados.

Nentvig (1713) documentó en sus relatos la celebración de la Cuaresma como un periodo de predicación sobre los Sagrados Sacramentos de la Penitencia y la Comunión. Dentro de las comunidades indígenas, esta festividad representa el punto

culminante de sus prácticas religiosas. Merino (2013) ejemplificó este fenómeno con la celebración de la Cuaresma entre los yaquis, una festividad caracterizada por una compleja organización ceremonial. Esta estructura está compuesta principalmente por los kabayum o caballeros y los chapayekas o fariseos, quienes, durante la Cuaresma, asumen funciones de liderazgo religioso. En este periodo, la organización ceremonial sustituye temporalmente a las autoridades tradicionales, como los gobernadores o cobanaos, quienes normalmente están a cargo del mando civil.

En esta celebración se entretajan diversas manifestaciones artísticas, como la danza de matachines, diversos sones y cantos litúrgicos, en los que la música es concebida como un objeto sagrado de culto, determinado por las celebraciones indígenas. Este conjunto de manifestaciones artísticas enseñadas por los jesuitas incluye una variedad de géneros musicales de carácter ceremonial. Olmos (2001) identificó dentro de este repertorio, misas, salmos, himnos y letanías, así como el uso de “instrumentos musicales propios del ambiente secular como arpa, violín, sistro, campanas y sacabuches, cuya interpretación se extiende a los ritos religiosos” (p.202).

En el caso de las danzas, se incluyeron diversos textiles y el uso de objetos de carácter litúrgicos, que en el simbolismo conjunto tomaron parte importante en el proceso evangélico y de conversión. Nentvig (1713) señaló el empleo de cálices de plata, ciriales, crucifijos, vasos sagrados, copones, incensarios, leccionario, entre otros ornamentos de carácter ceremonial que se introducían según los tiempos de las celebraciones, como elementos de representación visual (p.164). De esta manera, la iglesia no solo funcionó como un edificio de culto, sino que se convirtió en un espacio central de congregación y devoción; su presencia en los pueblos fortaleció la cohesión comunitaria, pues, al ser un espacio sagrado, desempeñó un papel fundamental en el nuevo ordenamiento territorial y en la reconfiguración de los imaginarios sociales. Además de ser un punto de encuentro, la iglesia albergó nuevas festividades religiosas y patronales, reforzando los elementos identitarios de la comunidad a través de las devociones promovidas por los jesuitas. Como señalaron Trejo et al. (2017), entre estas figuras destacan “la Virgen María en sus distintas advocaciones, san Miguel Arcángel, san Francisco Javier y san Ignacio de Loyola” (p.46).

La labor evangelizadora de la Compañía de Jesús en el actual estado de Sonora abarcó todo el siglo XVII. Este proceso comenzó en 1614 con la fundación de los pue-

blores mayos, en el sur de la región, y se extendió hasta la consolidación de las misiones entre los pimas altos, establecidas por Eusebio Francisco Kino en 1647:

Con la conquista espiritual del noroeste se instaura una cultura indígena y mestiza que incorpora y apropia los objetos con una visión artística particular, fundamentada en la puesta en escena ritual y religiosa de éstos. Este fenómeno repercute en una concepción neoindígena y neohispana de las manifestaciones del arte europeo llevado a la región durante los siglos XVII y XVIII. (Olmos, 2001, p.202)

De acuerdo con Trejo et al. (2017), por orden del Virrey, en 1767, los jesuitas fueron expulsados de México y sus casas misionales cerradas, lo que dio inicio a un profundo reajuste social. Con la desaparición de la figura misional como autoridad: “los indígenas se vieron liberados de la tutela del misionero, incrementando su movilidad y recuperando su autonomía” (p.45). En la actualidad, los pueblos originarios del noroeste de México desempeñan un papel importante dentro del panorama cultural de la región, como lo mencionaron Moctezuma y Aguilar (2013):

Representan una gran fortaleza y capacidad de sobrevivencia, gracias a su capacidad para asimilar y transformar lo que les llega de fuera, y conservan su conocimiento, tradiciones y costumbres; a la vez, utilizan nuevos recursos tecnológicos y otras formas de organización que les han permitido mantener su identidad étnica. (p.13)

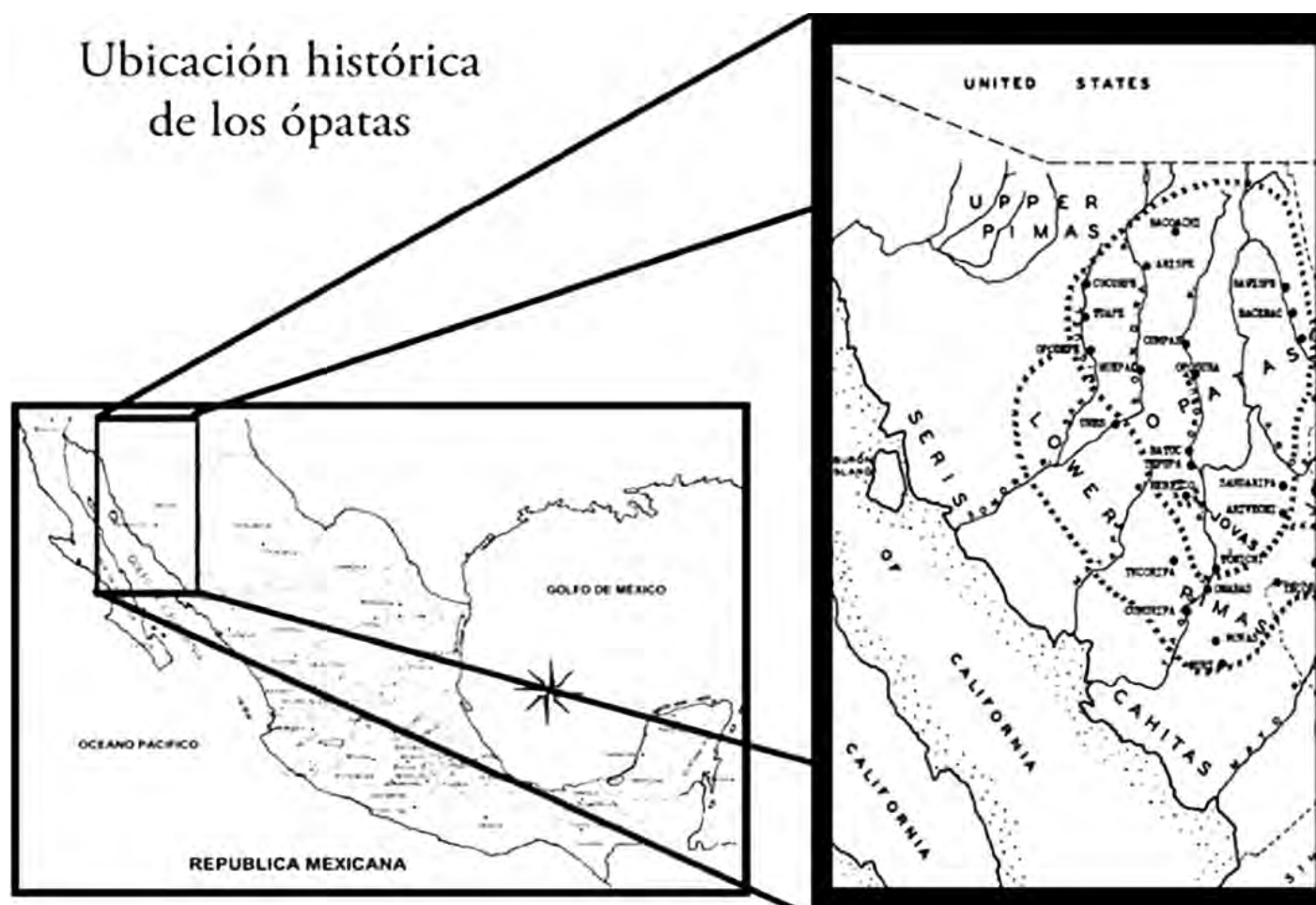
Estas reestructuraciones históricas marcaron el inicio de nuevos procesos de sincretismo cultural, en los que la autonomía y la capacidad conciliadora de las comunidades indígenas han sido clave para su relación con las diversas instituciones sociales, académicas y políticas a las que hoy se enfrentan. Este contexto exige una revisión crítica de las perspectivas y discursos utilizados en el estudio de los pueblos indígenas, lo que interpela a etnólogos, antropólogos, sociólogos e historiadores a reconsiderar las estructuras, metodologías y enfoques éticos que han moldeado las representaciones sucesivas de los múltiples y diversos grupos indígenas del noroeste de México, así como del país y el continente.

Eudeves, Jovas y Tegüimas: la Nación Ópata

Los eudeves, tegüimas y jovas, quienes compartían muchas características sociales y lingüísticas, habitaban tradicionalmente un territorio conocido como la Opatería. Según Radding, “se llamaron a sí mismos heves o tegüimas, aunque el nombre que llevarían históricamente, ópatas, derivaba del vocablo pima obagg’ata que significaba <tener enemigo>” (como se citó en Rodríguez, 2009, p.1). La Opatería abarcaba la zona serrana de Sonora, limitando al este con la Sierra Madre y al oeste con el desierto de Sonora. Como se observa en la Figura 3, gran parte de este numeroso grupo se concentraban en rancherías dispersas en las montañas y los valles de la sierra, específicamente en las zonas cercanas a los ríos San Miguel, Sonora, Moctezuma y Bavispe (Rodríguez, 2010, p.1). su presencia se extendía principalmente por los puntos de Sahuaripa, Moctezuma, Ures, Arizpe y Magdalena.

Figura 3

Ubicación histórica de los ópatas



Nota. Tomado de González (2018).

Los ópatas desarrollaron un sistema de riego que les permitió conducir el agua desde los ríos hasta el centro de los valles, lo que facilitó su asentamiento lejos de los cauces y arroyos. Mediante una red de canales de irrigación que atravesaban los valles, lograron almacenar agua para sus cultivos de temporal, como maíz, frijol, algodón, calabazas, melones y sandías, los cuales ya cultivaban antes de la llegada de los europeos. Además, complementaban su alimentación con la caza, la pesca y la recolección de plantas y frutos nativos, como quelites, nopales, verdolagas, higos, uvalamas y garambullos. Sobarzo (2016) describió a los pobladores de la Opatería como un pueblo guerrero, valiente y resistente, con un profundo sentido de justicia.

Inclinados a la tranquilidad y a la paz, se habituó al ejercicio de las armas llevado por la necesidad de combatir a los apaches y otras tribus indómitas, que no cejaban en su vida depredatoria, de la cual fue víctima la provincia. (Sobarzo, 2016, p.179)

Al momento del contacto con los europeos, los ópatas se consolidaban como uno de los grupos étnicos más numerosos del estado, conformado por varias comunidades hermanas. Según Enríquez (2013), al inicio de la conquista en la región habitaron cerca de 70,000 ópatas, población que se desvaneció al ser congregada en las diferentes misiones jesuitas que se establecieron en la región (p.80).

La Compañía de Jesús fue la encargada de trazar la ruta evangelizadora en la región de la Opatería, tras ser elegida por la Corona debido a su sólida formación académica y su notable capacidad de adaptación a diversas condiciones climáticas, geográficas, sociales y culturales. Como señaló González (2018), los jesuitas arribaron a la Nueva España en 1570 y, en 1591, establecieron sus primeras misiones en Sinaloa; a partir de ahí, iniciaron la exploración de la frontera norte, expandiendo su influencia hacia nuevos territorios. En 1619, Pedro Méndez se convirtió en el primer misionero en conectar las rutas a través de la Sierra Madre Occidental, consolidando así la presencia jesuita en la región.

El religioso es el primero en subir a esta zona para formar los primeros pueblos de misión. Méndez penetra por la sierra de Crunipas y bautiza a la población indígena pima. Entre 1619 y 1653, los jesuitas fundan 46 pueblos

de misión en la pimeria y la opatería, y de 1613 a 1620 establecen 27 misiones en la región caruta. (Olmos, 2002, p.205)

Hasta 1620 se reportan los primeros contactos de los jesuitas con los ópatas:

Se menciona la visita de un cacique del valle de Sahuaripa que se llamaba Sisibotari y que solicitó un misionero para su pueblo. En respuesta Pedro Méndez fue a visitar sus tierras y aunque le urgían a construir una iglesia, tardarían seis años más en tener un misionero permanente. (González, 2018, p.39)

Después de este primer contacto, durante los siguientes 150 años, los ópatas vivieron congregados en los pueblos, adoptando las nuevas costumbres, prácticas productivas, asociativas y religiosas impuestas por los europeos. Sin embargo, los primeros contactos de la opatería con los europeos no fueron amistosos como la historiografía lo ha mostrado. Velarde (2012) señaló que “los primeros encuentros entre ópatas y españoles se llevaron a cabo con las visitas de los primeros exploradores, tal es el caso de Coronado, quien realizó su exploración en 1540” (p.90). En este sentido, la imagen de los ópatas como indios civilizados se mantuvo en constante contraste con la de los indios salvajes o bárbaros durante la época colonial. Según Rodríguez (2009), los ópatas percibieron en las misiones una oportunidad de asentamiento y una alianza estratégica con los europeos para enfrentar a sus poblaciones enemigas, entre las que destacaban los seris, pimas altos y apaches (p.6). Con relación a esta visión de los ópatas por parte de los europeos, un siglo después de la llegada a la Opatería, el misionero Juan Nentvig escribió en 1764:

Los ópatas y algunos eudeves, aunque en menor grado, son, en comparación con los otros indios, como la gente de los pueblos en comparación con la gente del campo; porque, aunque no dejan de ser indios, sin embargo, al final, la razón prevalece con ellos; entre todos estos [indios] ellos son los mejores cristianos; son los vasallos más leales de nuestro Señor el Rey, nunca habiéndose rebelado contra él o sus ministros. (Como se citó en Rodríguez, 2009, p.5)

Los misioneros tenían la responsabilidad de reducir, organizar y evangelizar a las comunidades indígenas, promoviendo un sistema de trabajo estructurado dentro de las misiones. A través del cultivo de la tierra, se aseguraba la producción de recursos suficientes para el sostenimiento de los indígenas congregados en estos asentamientos. Este modelo rechazaba la idea del abandono y buscaba establecer misiones más estables y fructíferas:

Los ópatas fueron una nación diferenciada en función de su lengua, territorio, organización social e identidad étnica; al sufrir alteraciones en cada uno de estos elementos, se diluyó su ser como nación en un proceso que duró alrededor de un siglo. (Enríquez, 2013, p.80)

Si bien estas formas organizativas fueron impuestas por los jesuitas, se mantuvieron vigentes mientras perduró el sistema misional; sin embargo, tras su desintegración en 1767, se produjo un profundo reajuste social, en el que los indígenas recuperaron su autonomía y aumentaron su movilidad al quedar liberados de la tutela misional. Esta nueva configuración debilitó la figura de autoridad del misionero entre los indígenas; en particular, la Opatería logró consolidarse como una sociedad organizada y autónoma, con una notable capacidad de negociación:

En la antigua opatería se conformó una sociedad más horizontal, que depositó en el concepto pueblo su estilo de vida y sus solidaridades; el vivir como pueblo les dio sentido de pertenencia a la comunidad. En sus pueblos forjaron una religiosidad de profundas raíces, que alimentó formas persistentes de catolicismo popular cuyas manifestaciones continúan vigentes en la vida cotidiana y se expresan vigorosamente en las fiestas patronales. (Enríquez, 2013, p.85)

En este periodo, los ópatas terminaron por desarticularse como nación; “se considera que el periodo de extinción de los ópatas inició en 1768 y concluyó en 1870 cuando su poder militar, el más visible que les quedaba, quedó diluido en la etapa de ascenso del liberalismo” (Enríquez, 2013, p.81). Esta desarticulación fue impulsada por diversos movimientos de lucha, como la guerra de Independencia de 1820:

Algunos contingentes de ópatas lucharon del lado de los monarquistas, pero en 1820 los líderes Dórame y Espíritu se rebelaron al mando de sus tropas –con apoyo de sus pueblos- en contra de los malos tratos de los jefes militares españoles. (Rodríguez, 2009, p.7)

Los enfrentamientos armados en la lucha por la autonomía de gobernanza y la defensa del territorio, concebido como un espacio integral y vital para el desarrollo de los grupos indígenas, terminaron por desarticular las relaciones y alianzas de los ópatas con los cuerpos militares españoles. Esta situación quedó evidenciada en la denuncia presentada por el gobernador ópata, Juan Isidro Bojórquez, ante el presidente de la república:

¿Y por qué sufren tantos atropellamientos y despojos los pueblos de la nación ópata? Por dos razones, la primera porque son obedientes a las leyes y al gobierno Mexicano, y la segunda porque los usurpadores de nuestras tierras todos son hermanos, parientes, compadres, y amigos de los mandatarios, quiero decir, del gobierno de Sonora y de sus subalternos, y por último porque tienen dinero y en esto consiste que el gobierno de aquí atiende al poderoso y no al que tiene la justicia, [...] considerando que nosotros los Indios como escasos de luz a todo pasamos, de suerte que los mandatarios de Sonora son peores que los Españoles, y nosotros los Indios vivimos en la época de la libertad más oprimidos que cuando estábamos subyugados. (Rodríguez, 2009, p.8)

Todos estos sucesos marcaron la memoria histórica de los ópatas influyendo en sus dinámicas sociales y expresiones culturales; el jesuita Nentvig relató que durante mucho tiempo los ópatas reprodujeron sus creencias y formas de vida, sin que los misioneros tuvieran conocimiento de ello:

Los ópatas han retenido, hasta hace muy poco, entre otras una costumbre muy curiosa. Un número de niñas, vestidas de blanco o simplemente usando una camisa, saldrían en la noche a realizar una danza. Esta ceremonia era llamada “invocando a las nubes”, puesto que las hacían en tiempos de

sequía, convencidos totalmente de que en consecuencia de sus danzas, las nubes se detendrían y regarían sus campos. Con la ayuda de Dios, sin embargo, este encantamiento llegó a ser conocido por los Padres Misioneros, a pesar de la discreción con que las hacían; y siendo demostrada su falsedad evidente, el abuso fue detenido. (Nentvig, 1764, como se citó en Rodríguez, 2010, p.66)

Estos rituales y ceremonias, de carácter sencillo, giraban en torno a imágenes, templos y sacrificios, donde los elementos de la naturaleza, como la lluvia, adquirirían un estatus divino, similar a otras culturas de Mesoamérica. Sin embargo, para los ópatas, estos elementos eran venerados con un propósito específico: propiciar la conservación y abundancia en los montes, asegurando así la caza y la recolección. Según González (2018), estos rituales y ceremonias se acompañaron con diversos mitos e historias relacionadas con las características de los elementos venerados, como la destreza, velocidad y habilidades. También se cuentan entre las diversiones de estos indios algunas fiestas con propósitos conmemorativos e interpretativos:

Una de tales fiestas se llamaba Jojo. Baile que tenía por objeto recordar el supuesto paso de los aztecas por tierras de los ópatas y evocar el mundo de la venida de Moctezuma, nombre que daban a un personaje legendario a quien esperaban, como los judíos al Mesías, según expresión de cierto autor que escribió sobre nuestros indios. (Sobarzo, 2016, p.181)

El desarrollo de la memoria histórica de los ópatas se construyó a partir de alianzas y sucesos históricos que se suscitaron durante todo su crecimiento como nación, influyendo en sus expresiones festivas y ceremoniales, como la Dagüinema; según Zúñiga (1835), esta danza la posicionaron como una celebración del pacto que constituyeron al fraternizar con los españoles; “literalmente, el nombre del baile significa en español «dame y te daré», y en su ejecución las virtudes ensalzadas eran la asistencia mutua, la solidaridad, la amistad y la gratitud” (como se citó en De la Torre, 2010, p.189). Aún a principios del siglo XIX, los ópatas celebraban una fiesta interpretativa de la guerra, llamada Táguaro, donde se simulaba un escenario de

combate con los apaches, fingiéndose vecinos ofendidos por el supuesto ataque a los pueblos ópatas (Sobarzo, 2016):

Lo que parecía efectuarse por medio de un simulacro consistente en un rodeo por la orilla del poblado, para venir a situarse en un punto céntrico, donde previamente se había hincado un poste o palo largo, en cuyo extremo superior sujetaban un muñeco, que era el Táguaro, representando a un apache. Algunos participantes llegaban al lugar de la reunión entonando sus cantos con acompañamiento de unas sonajas y allí permanecían amenizando la fiesta, mientras que los guerreros disparaban sus flechas contra el Táguaro. El buen tirador era premiado con alabanzas y aplausos, en tanto que el desafortunado era objeto de rechifla, zumba o chanza amistosa. (Sobarzo, 2016, p.181)

Tras la desarticulación de la Opatería, esta se considera una nación extinta; sin embargo, su legado permanece en las comunidades y municipios de la región. Nentvig documentó que entre los ópatas no existían memorias claras sobre la antigüedad de sus tradiciones y ceremonias, lo que generó confusión y desfiguración en su transmisión generacional de padres a hijos (como se citó en González, 2018, p.76). Esta desconexión entre la memoria histórica y la identidad ópata ha sido, en parte, consecuencia del escaso interés de los historiadores de la región. Como señaló González (2018) “posiblemente por su carácter casi extinto”, a pesar de que los ópatas aparecen con suficiente frecuencia en documentos históricos de los siglos virreinales y del siglo XIX. No obstante, en los últimos años, han resurgido esfuerzos dentro de la propia comunidad para recuperar y restaurar los significados y simbolismos ceremoniales, con el objetivo de reivindicar su herencia cultural e histórica:

En el actual contexto de globalización y predominio de la sociedad del conocimiento cabe advertir una estimulante tendencia de reappropriación cultural: a más de un siglo de que se haya decretado la muerte de los ópatas, gente que se asume como sus descendientes aún lucha por recuperar su herencia, que reclaman como propia. Se trata de esfuerzos significativos para no dejar morir una nación que aportó mucho a la historia y la cultura regionales. (Enríquez, 2013, p.85)

Los matachines, los soldados de la virgen como herencia jesuita

La relación del cuerpo con el cosmos como una extensión de la cultura se ha fundamentado dentro de las reflexiones sociales y antropológicas; según Chávez (2015), esta relación se comprende como “una construcción sociocultural que permite vislumbrar las diversas lecturas desde la dimensión simbólica” (p.100). Estas dimensiones simbólicas se construyen desde los sistemas de valores y se convierten en referentes para lo compartido en colectivo; “es decir, el cuerpo es comprendido como el interlocutor entre el individuo y lo colectivo” (Goffman, 1981, como se citó en Chávez, 2015, p.100). Estas redes simbólicas se han tejido en todas las civilizaciones y culturas, alterándose y evolucionando según lo marca el curso de su desarrollo e historia. Esta evolución permitió a las comunidades indígenas afianzar lazos comunitarios, afirmando las identidades propias definidas por la territorialidad y la lengua. Durante el establecimiento de las misiones jesuitas, se dieron un nuevo sentido a las significaciones sociales por las organizaciones e instituciones recién adoptadas, concretando la afirmación de una identidad opuesta a los europeos:

Los distintos niveles de gobierno indígena se estructuraron en función del pueblo de misión, definido por elementos étnicos (lengua y parentesco), un territorio y una devoción particular. Los jesuitas, comprometidos con los decretos y cánones del Concilio de Trento, recomendaron la práctica frecuente de los sacramentos, la veneración de reliquias y, sobre todo, el culto a las imágenes. (Trejo et al., 2017, p.46)

En los pueblos sonorenses, predominaron las devociones asociadas a los jesuitas, como la Virgen María (en sus distintas advocaciones), san Miguel Arcángel, san Francisco Javier y san Ignacio de Loyola, fortaleciendo esta devoción cuando el templo de cada misión se encontraba edificado, en el sentido de un espacio sagrado, convirtiéndose en un “elemento central del nuevo ordenamiento territorial y reconfiguración de imaginarios sociales” (Trejo et al., 2017, p.47). En general, la fuerte devoción se vio reflejada en las festividades religiosas, sobre todo en las fiestas patronales, que se convirtieron en momentos de congregación comunitaria, refrendando los elementos identitarios a través de la organización, preparación y ejecución de cada uno de los elementos o etapas que acompañaba cada una de estas fiestas.

La danza de matachines ocupa un lugar privilegiado entre las manifestaciones dancísticas indígenas del noroeste de México. Su relevancia radica en haber sido utilizada como un medio de evangelización durante las misiones en toda la América hispana. Hoy en día, esta danza representa un claro ejemplo del sincretismo cultural promovido por los jesuitas en cada una de sus misiones:

Los matachines denotan una danza religiosa tradicional y los bailarines, músicos y ancianos que participan en ella. Sus raíces se remontan a un tipo de danza de espada medieval muy extendida llamada morisca. Originalmente, las danzas representaban la batalla entre el cristianismo y el paganismo. (Cantú, 2019, párr.1)

Introducida por los misioneros españoles a inicios del siglo XVII, con el tiempo esta danza adquirió elementos y simbolismos religiosos y sociales de la nueva sociedad mexicana mestiza. La ejecución de la danza, sus versiones y significados varían según la identidad y las tradiciones de cada comunidad, ya que, desde la primera representación, la danza de matachines ha sufrido transformaciones, conteniendo varios significados, acciones, personajes y simbolismos. Mientras que para algunos corresponden a la veneración de la Virgen María y la Santa Cruz (Cantú, 2019), para otros corresponde a la veneración de otros santos como san Lorenzo. Siendo una danza de origen europeo, su concepción dentro de la cosmogonía se constituye como una incógnita. Según Acuña (2008), las versiones más comunes coinciden en que la palabra “matachín” es sinónimo de “matamoros”; con el desarrollo de esta danza se representa la lucha entre moros y cristianos presentes en las morismas, fiestas llevadas por los españoles a México (p.98). Dentro de estas nuevas organizaciones establecidas en las misiones, los cuerpos militares indígenas pasaron del campo de batalla a constituirse como guardianes del santo patrón o de la Virgen, obteniendo una participación especial en cada una de las ceremonias y festividades religiosas, tomando parte activa en las principales celebraciones (Semana Santa, Corpus Christi) al lado de los funcionarios públicos. Este nuevo posicionamiento de los cuerpos militares indígenas influyó en la creación de mitos y leyendas alrededor del origen de los matachines en la memoria histórica colectiva en las comunidades indígenas.

Dentro de la mitología indígena, se encuentran diversos elementos de la interpretación del origen de los matachines y de otras danzas. De acuerdo con Olmos (2014), en la nación yoeme (yaqui) es Dios quien crea la danza del coyote, pascola y venado y otras figuras ceremoniales, junto con el Diablo, estableciendo la dualidad entre el bien y el mal; “dicen que Dios y el Diablo hicieron las fiestas. Dios de un lado y el Diablo del otro. Dios hizo al maestro, las cantoras y los angelitos” (p.218). En el caso de los matachines, es la misma Virgen quien les da origen:

Jesús hizo una fiesta y entonces él, Jesús, hizo Pascolas y danzantes de Venado y Coyote, y a uno de sus discípulos lo hizo moro. Y entonces también la Virgen hizo los soldados —los Matachines— y los llevó a la fiesta de Jesús. Entonces Jesús y la Virgen hicieron la fiesta para toda la gente. Entonces la Virgen les dijo a los Matachines que tenían que hacerlo con toda devoción, y así se salvarían. Porque ella —la Virgen— y el Señor les darían salvación y bendiciones. (Olmos, 2014, p.220)

Más adelante, el relato continúa; “cuando Cristo fue crucificado, María sintió mucha pena, aunque sabía que Él estaba en su trono en el cielo. Los doce apóstoles reunieron a los amigos de Jesús y unieron a los fariseos, y así nacieron los Matachines” (p.220). De esta manera, se refuerza el simbolismo de los matachines como soldados de la Virgen y su relevancia histórica dentro del imaginario colectivo de las comunidades indígenas del noroeste de México. Sin embargo, la danza experimenta variaciones en su significado según el contexto cultural en el que se desarrolla. Un ejemplo de ello se encuentra en la mitología rarámuri, donde, según Acuña (2008), “por designio divino los rarámuris tienen la responsabilidad de danzar para que la vida continúe sobre la tierra, para que el mundo no se acabe” (p.97). En este sentido, dentro de la cultura rarámuri, se asocia el hecho de la interpretación de la danza de matachines con el calendario o el ciclo de invierno, ajustándose al calendario cristiano:

Durante todo ese tiempo los matachines se pueden llevar a otros contextos rituales y festivos, tales como un yúmari de curación o de confraternización, una boda, o cualquier otro acontecimiento al que se le quiera dar importancia o solemnidad. (Acuña, 2008, p.98)

La influencia que sostienen los matachines, en este caso en la cultura rarámuri, se debe a la adaptación que ha experimentado esta danza a lo largo del tiempo desde su introducción por los jesuitas, formando parte vital del saber popular, transformándolos en formas más significativas para su propia existencia; “los rarámuris habrían refuncionalizado así la tradición para hacerla compatible con su manera de pensar y actuar, lo cual es imprescindible para mantenerla viva”.

En cualquier caso, aun con la influencia misionera sobre los matachines, de la que es lógico pensar que al conocer la importancia que el rarámuri concedía a la danza como forma de comunicación con Dios, no dudara en transmitirle una manera más de lenguaje con el que conseguir tal propósito y de camino estrechar los vínculos, los rarámuris adoptaron dicho lenguaje, pese a proceder de tierras lejanas y evocar ideas nada familiares, acomodándolo a la idiosincrasia del pueblo con el paso del tiempo. (Acuña, 2008, p.108)

La función social de la danza de los matachines parte de las dinámicas de la solidaridad y la cooperación mutua, proporcionando una definición conciliadora de la identidad, ligada al espacio vital y al tiempo, a un sincretismo integral. La danza de los matachines se impuso en las comunidades indígenas del noroeste como un medio de conversión y evangelización, pero las mismas comunidades las hicieron funcionales para no solo conectar con el plano divino católico cristiano, sino también con el suelo para compartir con las demás personas, estableciendo una doble dimensión: sagrada y terrenal. Encinas y Vázquez (2011) señalaron que en el proceso religioso dentro de la comunidad Yoreme (mayos), se “crean vínculos de parentesco ritual y éstos se constituyen en elementos que repercuten en el desarrollo y preservación de sus relaciones sociales” (p.163). Estos vínculos ceremoniales conllevan un parentesco que es considerado como consanguíneo.

Para Aguilar (1991, como se citó en Encinas & Vázquez, 2011), la manifestación cultural de estas tradiciones ancestrales a través de cantos (sones tradicionales) y danzas (matachines, pascola y del venado) unen al pueblo en su religiosidad, encontrando así en el proceso ceremonial un espacio para asegurar la continuidad de su propia cultura (p.163):

Al igual que el sueño, el mito nos remite en forma paradójica a fracturas de la cultura y a estructuras intemporales que constituyen a la vez su misma esencia. En el mito la continuidad se ve interrumpida, y el significado de los silencios se prolonga y regresa constantemente a la concepción espiral del tiempo en el pensamiento indígena representada en rituales y en los mitos que presentaremos más adelante. (Olmos, 2014, p.21)

Es erróneo pensar en un único modelo de interpretación de la danza de los matachines. Cada comunidad ha desarrollado su propia versión como resultado de los procesos históricos, sociales, económicos, espirituales y políticos que han influido en la evolución de esta tradición. Si bien existe una estructura y dinámica común en la danza, las variaciones son notables, reflejando el mestizaje cultural y la reinterpretación simbólica que permite a cada grupo mantener la coherencia con su propia identidad y fortalecer sus lazos comunitarios. Tradicionalmente, los matachines estaban conformados exclusivamente por varones; sin embargo, esta composición ha cambiado con el tiempo. En la actualidad, la danza es más inclusiva y su práctica no se limita a un solo género; un ejemplo de esta transformación se observa en los matachines en honor a Santa Rosalía en Arizpe, Sonora, donde la agrupación se compone de tres grupos de danzantas: mujeres adultas, adolescentes y niñas.

Tras la expulsión de los jesuitas, las jerarquías políticas, religiosas y militares establecidas en las comunidades indígenas dieron paso a la creación de espacios de resistencia y al surgimiento de nuevas configuraciones e identidades étnicas; este proceso permitió la redefinición de imaginarios colectivos y la consolidación de nuevas instituciones sociales. Como resultado, algunos grupos indígenas, como los yoemes y yoremes, lograron preservar su identidad y continuidad cultural, mientras que otros, como los ópatas, experimentaron un mestizaje biológico y cultural que terminó por diluir su presencia como grupo étnico diferenciado.

Un ejemplo de esta conformación de los espacios comunitarios como centros de celebración y resistencia mestiza es Huépac. Montoya (2014) lo describió como un lugar estratégico para la realización de festividades, destacando su ubicación central en la región del Río Sonora como un factor clave para su función ceremonial. Hasta la actualidad, Huépac mantiene viva esta tradición a través de la celebración en honor a su santo patrono, San Lorenzo:

El día 10 de agosto es considerado el más importante, por ser la fundación y el día del patrono San Lorenzo. Huépac, llamado entonces misión de San Lorenzo de Güepaca (donde ensancha el valle). Se despertaba la gente muy temprano al oír el retumbar de los grandes cohetes haciendo eco en las montañas, con el alegre repicar de las campanas llamando a misa solemne, con la algarabía de los aborígenes en el río y los cantos de los develados en las calles, el trotar de los caballos y peregrinos que llegaban de lejos, aunque la mayoría lo hacía a pie. (Montoya, 2014, p.87)

Según Montoya (2014), esta celebración es una adaptación de las danzas españolas que conmemoraban las victorias cristianas sobre los moros y cuya práctica data del siglo XVII. La festividad se distingue por su profundo carácter ritual, en el que cada día tiene un significado especial dentro del proceso ceremonial. El día 8 de agosto se lleva a cabo el paseo de la marmota, “un gran desfile encabezado por los capitanes que llevaban un gran farol en alto, su estructura era de carrizo y de forma esférica, forrado con papel de color rojo” (p.86); detrás de este farol, diversos grupos de danzantes recorren las calles del pueblo, culminando su recorrido frente a la parroquia. El día 10 se celebran los matachines, cuya ejecución está a cargo de jóvenes feligresas vestidas de rojo y descalzas; durante la danza, realizan movimientos en los que sus pies dibujan una cruz en el suelo, mientras hacen sonar un guaje al ritmo de la música, como un acto de devoción frente a la puerta principal de la parroquia (Montoya, 2014).

Este tipo de prácticas, como se mencionó anteriormente, es resultado de la adaptación que los misioneros jesuitas hicieron de las danzas de los antiguos pobladores ópatas con el propósito de evangelizar la región. Estas expresiones rituales no solo se consolidaron en Huépac, sino que también se replicaron en otras misiones como Arizpe, Aconchi y Moctezuma, así como en distintos puntos del país, incorporando variaciones propias de cada comunidad (Montoya, 2014, p.88).

Los matachines de Santa Rosalía: Aproximación etnográfica y ámbito de estudio

El municipio de Arizpe, Sonora, se encuentra en el centro del estado, dentro de la Sierra Madre Occidental. Está ubicado a 210.9 km al este de Hermosillo, la capital estatal; a 218.8 km al sur de la ciudad fronteriza de Heroica Nogales; a 346 km al norte

de la ciudad portuaria de Heroica Guaymas; y a 464 km al norte de Ciudad Obregón (Instituto Nacional de Estadística y Geografía [INEGI], 2010). Arizpe es uno de los pueblos asentados a lo largo de la ribera del río Sonora. Su nombre proviene de la lengua ópata y originalmente era *Aritpa*, que se interpreta como “lugar de hormigas bravas o coloradas”. Su etimología se compone de *Arit* que significa “hormiga brava o colorada”, y *Pa* que significa “en lugar” (Instituto Nacional para el Federalismo y el Desarrollo Municipal [INAFED] 2004).

Arizpe fue fundado el 22 de agosto de 1649 por los misioneros jesuitas Jerónimo de la Canal e Ignacio Molara, con el propósito inicial de establecer una misión destinada a la evangelización de los nativos ópatas durante la conquista de la Nueva España. Según el informe documental elaborado por Rojas (1722), esta misión desempeñó un papel clave en la expansión del sistema misional jesuita en la región:

En este estado vivían los indios ópatas, que son los pobladores de esta provincia de Sonora, o de este río, que vulgarmente llaman de Sonora, porque corre por el Valle de Sonora, teniendo su origen al norte, cincuenta leguas más arriba de dicho valle, y otras tantas para abajo, al sur y poniente, hasta formarse de él una laguna en la marisma del poniente, donde se resume, sin entrar por su corriente hasta el mar. (Rojas, 1722, p.452)

Una vez establecida la misión en este municipio, comenzó el flujo de misioneros jesuitas a la región. El primero en ingresar fue el padre Castaño, quien sentó las bases para la consolidación de una congregación sólida, caracterizada por un profundo sentido de pertenencia y arraigo comunitario:

En estos pueblos y nación ópatas es mucho el fruto que ha conseguido mi Madre la Compañía de Jesús por medio de sus padres misioneros, a razón de haber sido esta nación la tierra más bien dispuesta para que arraigara y naciera la semilla del Evangelio. (Rojas, 1722, p.465)

Esta fuerte devoción religiosa se reflejaba en cada una de las festividades y ceremonias que se realizaban en la misión, siendo la Semana Santa y la celebración de la santa patrona sus eventos más destacados. En aquel entonces, la festividad prin-

cial correspondía al día de la Asunción de María Santísima. Como lo refirió Rojas (1722), “hacen sus tres días de fiesta y las celebran con misas cantadas y sermón; con sus escaramuzas de moros y cristianos” (p.471). Este relato ya evidencia una organización comunitaria en torno a estas celebraciones; sin embargo, no sería hasta 1720, tras el impacto de una epidemia en la región, cuando surgió una de las festividades más significativas para la comunidad arizpense:

En los años pasados acometió una peste de tabardillo, y por disposición del P. Cristóbal de Cañas juraron por patrona y mediadora para con Dios, para que cesara la peste, a la esclarecida anacoreta Santa Rosalía, jurándole hacer sus fiestas, todos los años, las mujeres de este pueblo de Arizpe, con cuya intercesión cesó la peste, de donde le cobraron suma devoción los de estos pueblos. (Rojas, 1722, p.471)

Por su parte, Pellat (2016) hizo referencia a un brote de *Matlazahuatl*, una enfermedad similar a la peste (p.22), que compartía ciertas características con el tabardillo; según González (2018): “las crónicas, reportes y correspondencia de los jesuitas hablan de otras enfermedades como la Matlazáhuatl que era una combinación de ciertas formas de tifus y tifoidea” (p.114). A partir de 1720, y como respuesta a esta crisis sanitaria, las mujeres arizpenses comenzaron a celebrar a Santa Rosalía cada 4 de septiembre para conmemorar su aniversario luctuoso. En esta festividad, se desarrolla la danza de los matachines, una tradición que Cristóbal de Cañas tuvo a bien de sugerirles a las mujeres como una ofrenda en honor a la santa:

Habiéndoles afeado esta costumbre, los misioneros, la dejaron para los matachines en honor a Santa Rosalía, a quien las mujeres arizpenses juraron hacerle siempre su fiesta por haberlos tirado del Matlazánhuatl, y como abogada contra enfermedades epidémicas, temblores, sequías, etc.; fiesta que desde 1720 se hace. (Pellat, 2016, p.22)

Además de la danza de los matachines, la festividad incluye la ejecución de la *danza de la trenza*, en la cual un grupo de niñas danza alrededor de un mástil alto del que cuelgan listones de colores verde, blanco y rojo. A medida que avanzan, van en-

trelazando los listones, tejiendo una trenza en torno al mástil. En los primeros años de la celebración, los colores de los listones estaban asociados a la diferenciación de clases sociales o castas de la época; el listón rojo representaba a los herejes o mexicanos, es decir, a quienes vivían en la periferia del pueblo, mientras que el blanco estaba reservado para los cristianos o españoles, quienes habitaban el centro de la comunidad.

La organización y distribución de las responsabilidades de la fiesta recae completamente en las mujeres de la comunidad. Un año antes de la celebración, se asignan los roles y se inician los preparativos. El primer paso es la designación de las nuevas *capitanas*, quienes asumen la responsabilidad directa de coordinar y supervisar todos los aspectos de la festividad:

Celébrenle sus fiestas a Santa Rosalía en su día 2 [en la actualidad cuatro] de septiembre, fiestas que corren por cuenta de las mujeres de Arizpe, señalándose de un año para otro de capitanas, alférez y sargentas, y hacen sus escuadras de moros y cristianos. Son dos días de fiestas, con sus misas cantadas y sermones y danzas muy bien ensayadas. (Rojas, 1722, p.472)

Durante todo un año, las capitanas se encargan de concretar a las danzantas de la trenza, el ajuar de los matachines y la organización del alba. Marcando oficialmente el inicio de la celebración con el inicio de la novena, la cual se realiza cada día en la madrugada con rezos y cantos en honor a Santa Rosalía, y culmina el día 03 de septiembre con la celebración del alba, una ofrenda con los asistentes al novenario. Durante estos nueve días, se ensayan los matachines en el patio frontal de la parroquia, en compañía del músico, quien ejecuta el son las dos ocasiones que este es interpretado.

Sobre el registro musical que acompaña esta danza, no se tiene mucha información; sin embargo, Pellat (2016) rescató que la melodía original pudo ser con instrumentos de percusión y viento:

Su música, al igual que la de los aztecas imperfecta y monótona y repetitiva la danzaban con sus mejores galas, sin faltarles el guaje nuestro, que a manera de vasija o calabacita llena de piedrecitas que sacudían al son de la

música, así como bailar la trenza que en un poste plantado adornan en su parte superior con listones de colores que los tejen cuando bailan. (Pellat, 2016, p.22)

Sin duda, el papel de las mujeres arizpenses en el desarrollo de esta tradición es fundamental, ya que su participación está estrechamente vinculada al rol que desempeñaban las mujeres dentro de las comunidades de la nación ópata en tiempos de guerra y enfermedad. En aquellos periodos, cuando los hombres adultos fallecían, la responsabilidad de la comunidad recaía sobre ellas, asumiendo la organización y el liderazgo social. Hoy en día, las mujeres de Arizpe han logrado apropiarse de esta celebración como parte integral de su identidad comunitaria, fortaleciendo los lazos de cooperación y solidaridad tanto entre las participantes de la danza como entre quienes colaboran en la festividad.

De acuerdo con Montoya (2014), los jesuitas establecieron una sólida estructura cultural y religiosa en cada una de sus misiones (p.73), promoviendo un sentido de pertenencia comunitario que, aún en la actualidad, sigue vigente, como en el caso de los matachines de Arizpe. Dentro de este sistema misional, la asignación de santos patronos no solo consolidó la devoción colectiva, sino que también dio lugar a la veneración de otros santos por parte de familias particulares; un ejemplo de ello es el municipio de Arizpe, donde, aunque la santa patrona oficial es Nuestra Señora de los Remedios, la devoción a Santa Rosalía se ha arraigado profundamente en la comunidad. Este proceso refleja la transformación de la cultura religiosa en las misiones del Río Sonora, donde las celebraciones tradicionales han perdurado como herencia de la práctica misional jesuita y su influencia en la vida espiritual de la región.

Comunidad y salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial

La Declaración Universal de los Derechos Humanos (1948) reconoce la participación en la vida cultural como un derecho fundamental; a partir de este principio, las sociedades modernas han estructurado su intervención en la cultura a través del Estado nación, estableciendo regulaciones legislativas específicas en los niveles de gobierno central, regional y local. Jiménez (2006) señaló que el Estado debe asumir un rol operativo en la cultura, pero no ser el principal responsable de la acción cultural directa; en cambio, debe actuar como un órgano facilitador, promoviendo el desarrollo y la democracia cultural. Esta perspectiva transforma a las asociaciones de creadores, organizaciones comunitarias y colectivos locales en actores clave dentro de la gestión e intervención cultural en sus propios contextos. Al responder a diversas necesidades culturales, estos procesos requieren de lo social y compartido para alcanzar la plena realización de derechos y aspiraciones; como resultado, la cultura se convierte en un eje fundamental de estructuración social.

En el marco jurídico del Estado de Sonora, en la Ley de Fomento de la Cultura y Protección del Patrimonio Cultural Sonorense (2011), se menciona una colaboración del Estado junto con las propias comunidades en materia del patrimonio cultural:

Proteger en coordinación con las autoridades comunitarias, las manifestaciones culturales indígenas, el respeto a sus usos, costumbres y tradiciones; así como instrumentar los programas y estrategias necesarios para apoyar la investigación, promoción y difusión de la cultura indígena del Estado. (Artículo 6, Inciso X).

En este artículo, se otorga autoridad a las figuras comunitarias que representan a los grupos culturales, ya que son ellos quienes enfrentan directamente las adversidades que afectan sus manifestaciones, usos y costumbres. A través del trabajo conjunto con gestores culturales y el uso de herramientas especializadas, estas comunidades pueden generar consensos para determinar las mejores estrategias de intervención y gestión de su patrimonio cultural. Este enfoque permite una mayor libertad en la toma de decisiones, favoreciendo el desarrollo de una democracia cultural. Desde la perspectiva de Serna (1980), “por ello dónde quiera que se aspire a una democracia de la cultura existe el derecho a la crítica y la libre manifestación de todas las ideas y corrientes artísticas y filosóficas” (p.73).

Según DeCarli (2006), las comunidades demandan cada vez más a los gobiernos locales su participación segura en las decisiones políticas que afectan su nivel y calidad de vida; “entre ellas es frecuente el reclamo de tener acceso a la utilización de los bienes patrimoniales culturales y naturales para la generación de recursos propios y el desarrollo local” (p.36). Este uso de los propios bienes patrimoniales culturales de las comunidades les permite explorar nuevas alternativas de desarrollo y crecimiento como comunidad, empleando de manera sustentable su uso. Sin embargo, para DeCarli (2006), las estrategias de uso, las investigaciones y los esfuerzos para la preservación del patrimonio deben enfocarse en desarrollar una relación estrecha con la comunidad; esto se debe a que la propia comunidad es el elemento clave en la conservación, salvaguarda y uso de su patrimonio cultural:

Si aceptamos que las comunidades, como creadoras y/o herederas de su patrimonio, deben ser aliadas en las actividades tendientes a su preservación y que poseen la experiencia y capacidad para hacerlo, entonces, podemos considerar a sectores o miembros de la comunidad no sólo como aliados estratégicos, sino también como socios potenciales en el desarrollo de actividades y proyectos conjuntos. (DeCarli, 2006, p.106)

En el caso de la celebración de los matachines en honor a Santa Rosalía, es la propia comunidad de Arizpe quien coordina y gestiona los recursos necesarios para su continuidad. Lo mismo ocurre con otras festividades que se llevan a cabo en el municipio y sus comisarías, donde diversos agentes han manifestado interés

en documentar y registrar estas expresiones comunitarias. Sin embargo, Hernández (2018) señaló que el reciente auge en la gestión del patrimonio cultural, desarrollado en las últimas décadas, ha tendido a descuidar las dinámicas sociales que rodean las distintas manifestaciones, usos y costumbres; esto se debe a que, con frecuencia, el patrimonio es abordado desde una perspectiva museológica, tratándolo como un objeto estático en lugar de reconocerlo como una práctica viva y en constante transformación dentro de las comunidades:

Por ello a veces, muchas comunidades esconden sus “tesoros” de los agentes externos para que sigan siendo parte íntima de su relación con el entorno; a veces, las declaratorias son un éxito momentáneo que con el paso del tiempo comienza a hacer mella en la pérdida de significado del patrimonio. En este sentido la patrimonialización tiene que prever cuál es el reconocimiento que la comunidad de origen le da a ese patrimonio y que la iniciativa de su legitimidad sea parte del consenso entre sus diferentes partes. (Hernández, 2018, p.291)

Al respecto, es importante realizar una distinción entre la salvaguarda y la protección del patrimonio cultural inmaterial. Para Freland (2009), los enfoques tradicionales de protección o conservación tienden a fijar un elemento del patrimonio en una forma única y determinada dentro de un momento histórico específico; en contraste, “el objetivo de la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial es, sobre todo y ante todo, asegurar su viabilidad, es decir garantizar su constante recreación y transmisión” (p.13). Al comprender esta distinción, se puede concluir que la salvaguarda del patrimonio permite tanto a los agentes culturales como a las instituciones y a la comunidad misma generar un entorno propicio para la continuidad y transformación de sus expresiones culturales, tomando los elementos que se transforman en el proceso del relevo generacional.

Los elementos que conforman el legado generacional del patrimonio cultural inmaterial se reflejan en la función social de la danza dentro de las comunidades. Según Ayala (2006), en el caso de la fiesta tradicional de San Juan en el municipio de Navojoa, Sonora, esta se sostiene en las “propias dinámicas que surgen al interior de la danza de sanjuaneros, que retoma los sistemas de solidaridad y de cooperación

mutua. En este punto, resulta útil proporcionar una definición conciliadora de la identidad” (p.183). Estos elementos conciliadores de la propia identidad comunitaria funcionan como un vínculo que fortalece las relaciones de comunidad, parentesco, sociedad y nación, manifestándose de manera transversal en diversas culturas. Para Arizpe (2011), estas manifestaciones representan más que solo las peregrinaciones, desfiles, marchas civiles o el caminar juntos creando un espacio público:

Constituyen la escenificación por excelencia, el performance corporal, de lo que es el trayecto, en el tiempo y el espacio, de nacer-crecer-morir en la vida humana. El compartir ese caminar juntos, eso es lo que hace tangible lo intangible del paso del tiempo. (p.167)

Según Arizpe (2011), en México, las procesiones y los desfiles se posicionan como un componente esencial dentro del cúmulo de prácticas que crean cohesión social. Para Ayala (2006), “la identidad en la vivencia cotidiana está estrechamente ligada al espacio vital y al tiempo (duración de un ciclo anual de fases festivas) por último, a un sentimiento de pertenencia, de seguridad religiosa y de sincretismo integral” (p.184). Estas formas de convivencia con el resto de la comunidad se convierten en experiencias sensibles para quienes participan, y van constituyendo el patrimonio cultural inmaterial, creando lazos y relaciones que construyen sentimientos y reglas intangibles. Aunque con los cambios generacionales, cada persona va formando círculos concéntricos de relaciones intangibles que se encuentran en constante movimiento, transformando así el contexto de códigos que constituye al patrimonio cultural inmaterial. Arizpe (2011) señaló que:

La participación de las distintas generaciones en las manifestaciones culturales ancestrales está transformándose también. En muchos lugares es motivo de preocupación entre la gente mayor el hecho de que los jóvenes ya no se interesen por las viejas tradiciones y que, en cambio, busquen otras nuevas. (p.193)

Este nulo involucramiento de las nuevas generaciones en las manifestaciones culturales de las comunidades se puede originar por diversos factores, como la ex-

posición a nuevas tecnologías, así como una mayor libertad de creencias y de pensamiento. De acuerdo con Arizpe (2011), se debe de agregar el premio a la innovación por parte de la sociedad contemporánea, que cada vez abre más la posibilidad de competitividad creativa en un mundo globalizado. A estos factores, Ayala (2006) agregó procesos de marginación a los que se enfrentan los participantes en estas expresiones culturales:

Los sanjuaneros y sanjuaneras enfrentan en su peregrinar algunas patologías psicosociológicas como son el racismo, la xenofobia y los clasistas que determinados grupos sociales muestran con mecanismos de animadversión y actitudes de marginación cultural; es el desplazamiento de la frontera físico-simbólica espacial a la frontera simbólica interior. (Ayala, 2006, p.184)

Por tanto, si los jóvenes encuentran cerrado el camino debido a una sobrecodificación corporativa de las actividades culturales que su comunidad desarrolla, harán estas expresiones a un lado y crearán otras nuevas, distintas, abiertas a la nueva competitividad y visibilidad contemporánea (Arizpe, 2011). Esta es la razón por la cual es que se habla de salvaguarda y no de conservación, ya que se busca dejar abierto el espacio de libertad para que los practicantes de estas expresiones sean ellos mismos y tengan la posibilidad de cambiar e incorporar nuevos elementos a su patrimonio vivo; “la forma cultural no puede conservarse intacta, como tampoco deconstruirse en nombre de la innovación, para no dejar nada a cambio” (Arizpe, 2011, p.194).

El sentido etnográfico en la construcción de la experiencia en relación con la gestión y salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial

Estas formas expresivas de la cultura, en su carácter intangible, suponen un reto en su investigación para la salvaguarda. Como se ha mencionado anteriormente, la diferencia entre la salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial y la protección del patrimonio material radica en sus principios clásicos. Según Freland (2009), la protección o conservación tiende a fijar un elemento del patrimonio cultural inmaterial en una forma determinada dentro de un momento específico, sin permitir la intervención de factores externos o internos que influyan en su transformación. En con-

traste, el objetivo de la salvaguarda es orientar los esfuerzos y gestionar los distintos factores de intervención para asegurar la viabilidad del patrimonio, garantizando su constante recreación y transmisión. Comprender esta diferenciación ayuda a tener en claro hacia dónde se deben de impulsar los esfuerzos de los proyectos de intervención con respecto al patrimonio cultural inmaterial.

Mariscal (2017) señaló que las investigaciones y reconstrucciones de experiencias comunitarias en el ámbito de la gestión cultural constituyen una forma de producción de conocimiento, desarrollada a través del proceso de formalización de esta profesión. El autor distinguió dos vertientes en este campo: la investigación *que se da* en la gestión cultural y la investigación *de* la gestión cultural:

La primera hace alusión a la práctica de la profesión que requiere la aplicación de conceptos y metodologías científicas y humanísticas para el estudio de un fenómeno, necesidad o problema cultural con el fin de describirlo y explicarlo para plantear una propuesta de intervención. (Mariscal, 2017, p.182)

En esta primera distinción se encuentran los diagnósticos culturales, análisis de mercado, estudios de públicos, estudios de viabilidad y factibilidad, evaluación de proyectos y sistematización de experiencias e interpretaciones de los patrimonios y de las prácticas culturales. Mientras que, en la segunda distinción, Mariscal (2017) propuso que “la investigación de la gestión cultural son estudios cuyo objeto es la gestión cultural. Análisis de las prácticas, conceptos, metodologías y discursos de los agentes que diseñan, operan y evalúan la acción cultural” (p.182).

En este sentido, ubicando los esfuerzos por la salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial en la primera distinción, como una investigación que se da desde la gestión cultural, según Nivón (2015a), en los primeros estudios culturales existía un “interés por encontrar en las tradiciones populares las fuentes de la cultura de las sociedades modernas, proyecto que se asocia con el movimiento romántico” (p.134). Este interés se refleja en las primeras conceptualizaciones de la cultura en donde da comienzo la búsqueda de una creación de “la identidad comunitaria que defienda sus creencias, usos y costumbres de la barbarie progresista” (Zaid, 2007, párr.11). Por su parte, Nivón (2015a) aclaró que:

Lo que García Canclini nos pone a la vista, e incluso nos invita a imitar, es evitar encerrar los objetos en categorías fijas. El secreto para ello es mirar la cultura popular como un lugar donde se cruzan experiencias creativas de sectores subalternos, en medio de procesos de comunicación y de creación artística. (p.123)

Se trata de establecer el principio de que la realidad y la cultura no son fijas, se encuentran en constante movimiento y una permanente dinámica, lo cual obliga a observarles y analizar su constante transformación, para así entender las relaciones nacientes en ese momento. Ameigeiras (2006) estableció que la etnografía como un método de investigación “tiene un surgimiento directamente relacionado con la necesidad de comprensión de los otros y de conocimiento de una diversidad cultural” (p.110). El enfoque etnográfico para el estudio de los diversos grupos humanos comenzó con los antropólogos a finales del siglo XIX y principios del XX:

Se convencieron (los antropólogos) de que las especulaciones de sillón de los filósofos sociales anteriores eran inadecuadas para comprender el modo en que vivían en realidad las personas. Llegaron a la conclusión de que solo en el campo podía un especialista encontrar de verdad la dinámica de la experiencia humana vivida. (Angrosino, 2012, p.20)

“En muchos sentidos la etnografía es la forma más básica de la investigación social” (Hammersley & Atkinson, 1994, como se citó en Ameigeiras, 2006, p.113), ya que se consolida como un método de investigación social, en donde el etnógrafo participa abiertamente o de manera encubierta, de la vida cotidiana de personas durante un tiempo relativamente extenso, viendo lo que pasa, escuchando lo que se dice, preguntando cosas, recolectando todo tipo de datos accesibles para poder arrojar luz sobre los temas que se han elegido estudiar.

[La etnografía] Tiene un carácter fenomenológico o émico: con este tipo de investigación el investigador puede obtener un conocimiento interno de la vida social dado que supone describir e interpretar los fenómenos sociales desde la perspectiva de los participantes del mismo contexto

social. Es importante saber la distinción entre los términos émico, que se refiere a las diferencias que hay dentro de una misma cultura, y ético, que se refiere a la visión u orientación desde el exterior. (Murillo & Martínez-Garrido, 2010, p.3)

Además, un estudio etnográfico recoge una visión global del ámbito social estudiado desde distintos puntos de vista: un punto de vista interno (el de los miembros del grupo) y una perspectiva externa (la interpretación del propio investigador):

La etnografía es el trabajo de describir una cultura. Tiende a comprender otra forma de vida desde el punto de vista de los que la viven [...] Más que estudiar a la gente, la etnografía significa aprender de la gente. El núcleo central de la etnografía es la preocupación por captar el significado de las acciones y los sucesos para la gente que tratamos de comprender. (Spradley, 1979, como se citó en Ameigeiras, 2006, p.114)

La etnografía se caracteriza por tener un carácter inductivo, basándose en la experiencia y la exploración de primera mano sobre un escenario social, a través de la observación participante como principal estrategia para obtener información. En este sentido, el trabajo de campo no solo implica la posibilidad de observar, interactuar e interpretar a los actores en el contexto en el que se encuentran y hacerlo durante un tiempo prolongado, sino también ser partícipe en las múltiples actividades que estos actores sociales despliegan en su vida cotidiana:

La relevancia del trabajo de campo está vinculada en primer lugar con una tradición antropológica para la cual la realización de dicho trabajo supone una decisión y un posicionamiento inescindible de la práctica de la investigación. No solo se trata de ir a un lugar, sino a su vez de una manera de estar y mucho más aún de una forma de posicionarse en el campo. Para algunos el trabajo de campo es un ejercicio de papeles múltiples. (Velasco & Díaz de Rada, 1997, como se citó en Ameigeiras, 2006, p.116)

Este ejercicio de observación permite al gestor, la institución y la comunidad desarrollar sus propios procesos de investigación permanentes en y con la comunidad, con el fin de conocer su patrimonio cultural inmaterial (material y natural) del territorio en cuestión:

Las necesidades e intereses de la comunidad; las prácticas culturales de la comunidad (costumbres, actitudes, creencias y valores) y los creadores que poseen los conocimientos tradicionales de su comunidad. Educar y motivar a la comunidad, por medio del diálogo y el análisis de experiencias, para que asuman su directa responsabilidad en la preservación y salvaguarda de su patrimonio como requisito previo a su usufructo responsable. (DeCarli, 2006, p.40)

Según Nivón (2015a), el estudio de la cultura trata de los procesos sociales que se desarrollan y relacionan con los significados, pero “los conceptos que producimos para dar cuenta de ellos cambian en la medida en que cambian estos procesos, o por la necesidad de dar una mejor explicación de los mismos” (p.124). Estos estudios culturales, dentro de la etnografía, son un campo de investigación que examina cómo la vida de las personas está moldeada por estructuras que se han transmitido históricamente.

Lo cierto es que el trabajo de campo, la interacción con la gente, la acción misma de la práctica en cada uno de los campos de la vida cultural, generan un conocimiento determinado por la experiencia misma, una intuición documentada e incluso una trayectoria especializada que son insustituibles, y que no se pueden aprender en ningún libro ni transmitir por ósmosis. (Jiménez, 2012, p.27)

Este constante contacto con la comunidad permite al investigador obtener un sentido más amplio de las visiones y relaciones que alimentan los conceptos, rituales y responsabilidades de cada uno de los agentes. La etnografía ha encontrado su evolución por diversas apreciaciones escritas sobre las distintas culturas, basadas en testimonios directos o indirectos, a descripciones sustentadas en apreciaciones

directas del investigador en el campo, llevadas a cabo con un planteamiento teórico-metodológico riguroso. La etnografía se constituye en instancia imprescindible para el conocimiento y la comprensión de este:

Una etnografía sustentada en la observación participante como camino hacia la construcción de una descripción etnográfica y en el que el reconocimiento social, la relevancia del trabajo de campo, la búsqueda del conocimiento del punto de vista de los sujetos y la singularidad del posicionamiento del investigador abren nuevas posibilidades para el conocimiento de la realidad social. (Ameigeiras, 2006, p.112)

El gestor cultural y la mediación del patrimonio cultural inmaterial

A lo largo de la historia, personas, grupos e instituciones han diseñado y operado acciones culturales, aprendiendo a partir de la experiencia y la práctica desarrollada por distintos agentes en el campo; sin embargo, estas acciones han estado siempre condicionadas por factores políticos, sociales, culturales, económicos, ideológicos y ambientales, que determinan el ejercicio de la gestión cultural. Conceptualmente, el término *gestión cultural* tiene su origen en el anglosajón *management*, adoptado en las últimas décadas del siglo XX por diversos grupos sociales e instituciones con la intención de renombrar, agrupar y articular las diferentes formas de intervención, administración y promoción cultural. En Latinoamérica, la institucionalización de la cultura comenzó en la primera mitad del siglo XX, consolidando gradualmente acciones culturales más explícitas; esto llevó a la creación de instituciones dedicadas a la investigación e intervención cultural, estableciendo un marco estructurado para el desarrollo de políticas y programas en el ámbito cultural.

Mariscal (2015) señaló que “en el caso de México, la Secretaría de Educación Pública (SEP) fue responsable de la política educativa del país y del desarrollo de centros de investigación dedicados a la investigación de temas que el Estado considera relevantes” (p.98). De esta manera, los gestores culturales y agentes de la cultura estructuran sus finalidades propias (valores y principios) de acuerdo con las funciones sociales que la legislación de un Estado les otorga con sus normativas; estas últimas determinan las formas en la que los gobiernos interpretan el derecho a participar en la vida cultural y sus relaciones con los otros agentes inmersos en el campo.

Diversos autores han desarrollado distintas definiciones sobre lo que es la gestión cultural y sus campos de acción; la mayoría de ellas se presentan con un sentido operativo, construyendo un concepto sobre el agente y no necesariamente de la práctica. El gestor cultural es, o debería ser, un profesional de la mediación, el cual tendría que conocer, comprender, comunicar y relacionar las políticas culturales de los diferentes agentes que actúan en su territorio, a través de distintos frentes internos y externos de la institución pública, privada o independiente.

Mariscal (2018) definió a la gestión cultural como aquellas “formas de acción que los agentes realizan para la satisfacción de sus necesidades en un campo determinado de la vida social” (p.162), tomando esquemas de percepción, pensamiento y representaciones que los gestores internalizan y reproducen a través del tiempo y la propia práctica, transformándose en una práctica social. De acuerdo con Jiménez (2012), estas prácticas se desarrollan en las diferentes estructuras sociales internalizadas mediante la gestión cultural como un factor consiste en la creación de “flujos, intervenciones, procesos, y generar resultados orientados hacia la transformación de las comunidades en un sentido de desarrollo y enriquecimiento de su vida cultural” (p.27).

Estos procesos sociales a los que hacen referencia Mariscal (2018) y Jiménez (2012), se logran a través de proyectos que incentiven una participación entre las comunidades y los gestores. Para la gestión cultural, los proyectos de intervención deben de contener directrices conceptuales, metodológicas y operativas que permitan ofrecer a la comunidad en cuestión, vías de solución a la problemática planteada de manera específica.

Los distintos medios de intervención cultural están mediados por agentes o actores de la cultura, conocidos en el ámbito profesional como *gestores culturales*. Estos profesionales surgen como resultado del tránsito de lo individual a lo colectivo, desempeñando un papel clave en la organización y estructuración social de acuerdo con su contexto; su labor se encuentra determinada por normas, valores, tradiciones y formación. Para Hernández (2005), este contexto es el que le brinda al gestor cultural el interés en el desarrollo de su propia comunidad:

Promotores y gestores culturales tenemos en común el permanente esfuerzo por tratar de establecer situaciones para promover la construcción

y renovación de significados, así como la circulación de formas simbólicas generadas por creadores, investigadores, ejecutantes y en general los miembros de una comunidad. (p.80)

La figura del gestor cultural se consolida ante su propia comunidad como un mediador para el desarrollo de las acciones culturales desde las instituciones del Estado, privadas, asociaciones civiles, académicas, entre otras:

El gestor cultural debe tener un amplio conocimiento de los lenguajes artísticos y/o los bienes patrimoniales. La destreza básica reside en la capacidad de diseñar y operar actividades culturales regularmente relacionadas con la promoción, difusión, creación y conservación de los bienes artísticos y patrimoniales. (Mariscal, 2018, p.169)

De acuerdo con Mariscal (2018), el gestor cultural se desenvuelve dentro de la gestión cultural como un agente interdisciplinario que articula metodologías, conceptos técnicos y financieros para el análisis, diseño e intervención, buscando el logro de ciertos objetivos de desarrollo cultural, en beneficio de una o varias comunidades específicas, partiendo desde sus propios contextos e intereses.

Mariscal (2018) identificó cuatro principales ejes formativos del gestor cultural desde la práctica de la gestión cultural: (a) gubernamental, instituciones de gobiernos responsables de la acción cultural en cualquiera de sus niveles (federal, estatal o municipal); (b) asociativo, organizaciones de la cultura popular, asociaciones civiles o colectivos; (c) académico, instituciones escolares que realizan actividades culturales como parte de la práctica educativa; y (d) empresarial, industrias y empresas culturales regularmente vinculadas con comunicación, espectáculo, discografía y producción editorial. Estos cuatro ejes formativos establecen una noción del ámbito de desempeño del gestor cultural, pero la formación se sesga por el campo cultural en que se desarrolla el proyecto de gestión.

En estos campos, se incluyen espacios culturales, desarrollo artístico, comunicación y medios, producción, y cultura popular y patrimonio, definiendo este último como:

Acciones de creación y reproducción desde las instituciones populares (familia, organizaciones comunitarias y gremiales, etc.) y de promoción, conservación e investigación desde las instituciones gubernamentales y privadas. Elementos importantes de este campo se encuentran por ejemplo las fiestas populares, el arte popular, la medicina tradicional, los oficios, la arquitectura, etc. (Mariscal, 2018, p.167)

Este campo de acción, ante lo popular y el patrimonio cultural, abre la posibilidad a la creación de proyectos de intervención, investigación, difusión y promoción para que el gestor cultural se constituya dentro de la comunidad, como señaló Hernández (2005), a modo de un “actor clave en el reconocimiento y estimulación de las diversas formas de expresión entre sus integrantes y para ampliar la mirada hacia distintas formas expresivas” (p.80).

El rasgo más característico de un gestor cultural es su capacidad para diseñar y preparar escenarios que faciliten la realización de acciones culturales. Estas pueden apoyarse en productos culturales preexistentes o surgir dentro de la misma intervención cultural, adoptando distintos formatos y tiempos para atender la diversidad de realidades (Hernández, 2005). Aunque las comunidades cuentan con sus propios sistemas de transmisión de sus expresiones culturales, tanto inmateriales como materiales, “las medidas de salvaguardia se articulan en torno a un proceso de transferencia de los conocimientos, procurando que el patrimonio se mantenga vivo entre las generaciones presentes y se transmita a las futuras” (Freland, 2009, p.17). En este contexto, el gestor cultural no solo debe actuar como mediador, sino también ejecutar estrategias y herramientas que potencien los sistemas de comunicación y transmisión propios de la comunidad:

El gestor requiere herramientas para poder actuar en ambientes de cambio, de movilidad; ser capaz de crear flujos, de conectar, de enlazar, de entretelar, de crear consensos y de saber gestionar también los disensos; ha de saber actuar e incluso propiciar la transformación permanente de sí mismo y de sus comunidades, de sus estrategias y herramientas, porque esa es la esencia misma de la cultura. (Jiménez, 2012, p.30)

Por su parte, Hernández (2018) construyó su visión del concepto de gestión cultural y la salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial como la “articulación de estrategias para diagnosticar, conocer, conservar, preservar y difundir a los distintos patrimonios de las comunidades con el apoyo de los agentes involucrados en su uso, conocimiento y acción cultural” (p.287). Esta fusión entre el gestor cultural y los agentes comunitarios brinda una perspectiva de estudio y acción más amplia, que se enriquece con las vivencias y experiencias obtenidas directamente de la práctica.

Para Jiménez (2012), estos sistemas comunitarios son donde yace la cultura como un producto colectivo de creación, en el cual los diferentes grupos culturales, las comunidades urbanas, rurales y migrantes, convergen, y el gestor cultural tiene como propósito el desarrollo y el enriquecimiento de la vida cultural de esa propia comunidad. Según Freland (2009), poder de identificar, practicar, recrear y transmitir el patrimonio cultural recae en la propia comunidad, que constituye el núcleo central del patrimonio cultural inmaterial. En este sentido, el gestor cultural no es el protagonista del proceso, sino un agente facilitador cuyo rol es potenciar las capacidades y recursos que la comunidad ya posee.

Un primer elemento que hay que considerar es que en todo proceso de gestión cultural subyace una postura empírica o teórica, o una combinación de ambas, respecto de la naturaleza del gestor, en el sentido ya señalado, y también respecto de la actuación misma y del papel que juegan la o las comunidades involucradas en el proyecto. (Jiménez, 2012, p.28)

Según Jiménez (2012), la mediación del gestor cultural en las acciones comunitarias para la salvaguarda del patrimonio se convierte en un proceso cíclico, donde la retroalimentación entre los actores involucrados en la gestión e intervención resulta esencial. En este contexto, el gestor debe posicionarse como un facilitador que contribuye y aporta, respetando los modos de desarrollo, organización y asignación de responsabilidades que la comunidad ha sostenido a través de los años. El concepto de patrimonio cultural, en todas sus expresiones, se establece como un eje central en la formación del gestor cultural; además, actúa como un medio que permite al profesional, en articulación con su comunidad objetivo, definir el contenido y alcance de sus acciones de acuerdo con las circunstancias específicas, siempre con la finalidad de fortalecer el bien común.

Desde una perspectiva institucional y académica, organismos como las ONG e instituciones internacionales, entre ellas la UNESCO, han reconocido la gestión cultural y el patrimonio cultural como factores clave en el desarrollo de las comunidades; sin embargo, las reflexiones sobre el desarrollo del patrimonio cultural inmaterial y el papel específico de la gestión cultural en este proceso siguen siendo limitadas. A menudo, se pasa por alto cómo la gestión cultural no solo preserva el patrimonio, sino que también lo reinterpreta y proyecta hacia el futuro a través del diseño de instrumentos, técnicas y metodologías propias del gestor cultural. Estas herramientas son fundamentales para garantizar que la gestión patrimonial alcance sus objetivos y propósitos.

El patrimonio cultural inmaterial tiene la característica de ser un generador de comunidad, ya que fortalece las relaciones y el tejido social, fomenta redes de solidaridad y reciprocidad, y propicia procesos reflexivos. La gestión de estos patrimonios permite, además, el empoderamiento de la comunidad, pues las estrategias implementadas por el gestor cultural contribuyen a que sus integrantes se visibilicen y se reconozcan como productores culturales. Desde la profesionalización de la gestión cultural, es fundamental concebir estos procesos como mecanismos clave para el empoderamiento comunitario; su adecuada gestión e intervención no solo ayuda a preservar el patrimonio, sino que también puede transformar realidades al situar a los propios sujetos sociales como protagonistas de estos cambios, reconociendo su diversidad de opiniones y posturas dentro de su contexto cultural.

Marco metodológico

Diseño de trabajo

El 23 de marzo de 2020, se declaró en México la *Jornada Nacional de Sana Distancia*, estableciendo una emergencia sanitaria derivada del virus SARS-CoV-2 (Secretaría de Salud, 2020). Este virus, causante de la enfermedad COVID-19, se propagó a nivel mundial y fue declarado pandemia global por la Organización Mundial de la Salud. Ante este nuevo paradigma, la vida social se detuvo, generando transformaciones significativas en las relaciones sociales, así como en el desarrollo económico, político y cultural. En este contexto de *nueva normalidad*, fue necesario replantear estrategias metodológicas para la intervención e investigación, especialmente en estudios etnográficos.

Surgieron entonces cuestionamientos fundamentales para la presente investigación: ¿Cómo se redefine la investigación etnográfica en este escenario?, ¿De qué manera puede llevarse a cabo el trabajo de campo?, ¿Qué recursos pueden emplearse para la recopilación y análisis de datos en un entorno afectado por restricciones sanitarias?

Como en todos los campos del conocimiento, la pandemia y la nueva normalidad obligaron a replantear estrategias y metodologías de acercamiento, adaptándose a las restricciones impuestas por el distanciamiento social. Esto llevó a la búsqueda de alternativas que permitieran la continuidad en la construcción y el desarrollo del conocimiento. Considerando las condiciones demográficas de la zona donde se llevó a cabo la presente investigación de carácter cualitativo, se implementaron estrategias con un enfoque etnográfico. Además, se incorporaron recursos de la etnografía virtual como un medio de apoyo tecnológico.

Esta investigación se llevó a cabo durante un año y medio (agosto 2019-abril 2021) y tuvo como escenario de estudio el municipio de Arizpe, Sonora. Se centró en la documentación de la celebración de los Matachines de Santa Rosalía mediante una observación no participativa de la festividad. Para complementar el análisis, se realizaron entrevistas semiestructuradas a los participantes de la celebración. Los datos obtenidos fueron sistematizados en un informe etnográfico, rescatando los elementos y procesos más significativos en función de los objetivos planteados.

Participantes del estudio o colaboradores

El trabajo de campo se llevó a cabo durante la celebración de las festividades en honor a Santa Rosalía, realizadas en el templo de Nuestra Señora de la Asunción durante el mes de septiembre en la cabecera municipal de Arizpe. Como parte del estudio, se realizaron entrevistas semiestructuradas a seis habitantes del municipio y participantes directos en la festividad, con un rango de edades entre 45 y 60 años. Entre los entrevistados se encontraban dos asistentes a la celebración de los matachines, un músico, dos capitanas y el sacerdote del pueblo.

Para garantizar la confidencialidad de los participantes, se les asignó un código de identificación al momento de analizar las entrevistas (Apéndice 1). Este código se generó a partir de las iniciales de su primer nombre y su primer apellido, seguido de los últimos dos dígitos de su número celular.

La recolección de datos

Para el desarrollo de la investigación y la recolección de datos se diseñaron dos instrumentos: un guion de observación de campo y un guion de entrevista a profundidad; esta última, aplicada a los participantes e involucrados en la organización de la celebración de los Matachines de Santa Rosalía, en el municipio de Arizpe, Sonora.

Guion de observación

Este guion es de carácter de observación no participativa, se compone por un total de 21 ítems que se dividen en seis categorías (Apéndice 2):

- Inicio de la fiesta: Sobre la documentación del lugar y la hora en la que se realiza la celebración de los matachines, así como los protocolos que se siguen en la misa y otras características que marcan el inicio de la fiesta.

- Estructura de los matachines: Se presta atención a las principales figuras de la celebración (capitanas y danzantas) y sus responsabilidades, la formación y el número de participantes.
- Ejecución de la danza: Los elementos coreográficos, la secuencia de movimientos, la duración de la danza y el número de repeticiones de la danza.
- Indumentaria de los matachines: Se presta atención a los accesorios que portan las participantes en la danza, los colores que usan en su ajuar, así como otros adornos que puedan brindar información sobre la ritualidad de la celebración.
- Acompañamiento musical: Se busca documentar el desarrollo musical con el tipo de instrumentos que se utilizan, cuántos músicos son los que acompañan y su duración.
- Culminación de la fiesta: El objetivo es observar y documentar los procesos que se desarrollan al finalizar la danza y la celebración, cuáles son las responsabilidades de cada participante al terminar la fiesta y qué rol toman los asistentes o espectadores.

Además, se complementó la información y los datos recabados con fotografías y la grabación de video y audio sobre el desarrollo de la fiesta.

Guion de entrevista semiestructurada a profundidad

Se diseñó un guion de entrevista semiestructurada que se implementó con los participantes directos de la investigación, registrando las experiencias y percepciones sobre la festividad de los matachines con la grabación de las entrevistas a través de audio. Se diseñaron en total cinco guiones que respondieron a la visión de cada participante (capitana, danzanta, sacerdote, músico y asistentes a la celebración), con cuatro principales categorías (Apéndice 3):

- Origen de la fiesta: Se documentaron aspectos del origen de la celebración de los matachines y las razones que dieron lugar a su instauración; además, se trazó una línea de transmisión generacional. Para ello, se recopiló la perspectiva de los participantes entrevistados, quienes aportaron su visión sobre el nacimiento de la festividad.
- Preparativos de la fiesta: El objetivo fue conocer a las principales figuras que participan en la organización de la fiesta y sus preparativos, los días claves en los preparativos, la forma de gestión de los recursos y cómo se obtienen.

- Los Matachines de Santa Rosalía (estructura y ejecución de la danza): Se documentó la organización de las danzantes, la estructura de los movimientos coreográficos y los elementos indumentarios utilizados en su interpretación; además, se realizó un registro del acompañamiento musical.
- Perspectivas del futuro de la celebración: Se llevó a cabo un análisis sobre el futuro de la celebración, considerando las perspectivas personales de cada uno de los participantes entrevistados. El estudio exploró cómo perciben la transmisión generacional de la festividad en el contexto de los nuevos escenarios y dinámicas sociales; asimismo, se indagó en las medidas adoptadas y los cambios históricos que ha experimentado la celebración para adaptarse a las nuevas necesidades expresivas de la comunidad.

Asimismo, se elaboró un informe general en el que se sistematizaron los datos obtenidos, estructurando un documento de exposición etnográfica. En este informe, se estableció una secuencia detallada de los hechos más significativos de la celebración de los Matachines de Santa Rosalía, incluyendo un análisis del sistema de notación coreográfica (Apéndice 4). Además, la información fue complementada con un registro escrito de la danza.

Procedimiento implementado

- Primera visita de campo: Se realizó un primer acercamiento al área de investigación con el objetivo de comprender el estilo de vida, las expresiones culturales, las relaciones sociales y la organización comunitaria de los participantes.
- Diseño de instrumentos para la recolección de información: Se elaboró un guion de entrevista semiestructurada para recopilar información clave de los participantes, así como un guion de observación no participante para el registro de la festividad.
- Revisión de los instrumentos: Con el apoyo de expertos en el tema, se realizaron ajustes y adaptaciones a los instrumentos de recolección de datos para garantizar su precisión y pertinencia en la investigación.
- Aprobación y liberación de los instrumentos: Una vez validados por los expertos, los instrumentos fueron aprobados para su aplicación en el trabajo de campo.

- Agendamiento de entrevistas: Se coordinaron las citas con los participantes seleccionados para la aplicación de las entrevistas semiestructuradas.
- Segunda visita al campo de investigación: En este segundo acercamiento, se llevó a cabo la documentación de la festividad y la aplicación de los instrumentos de recolección de datos.
- Documentación de la festividad: Durante la celebración de los Matachines de Santa Rosalía, se implementó el guion de observación, registrando datos a través de fotografía, video y notas de campo. En el Apéndice 5 se muestra el informe de observación.
- Aplicación de entrevistas: Se llevaron a cabo las entrevistas semiestructuradas con los participantes, utilizando grabaciones de audio para su posterior análisis. En el Apéndice 6 se muestra el informe de las entrevistas.
- Análisis y procesamiento de datos: Toda la información recopilada a través de los instrumentos (notas de campo, registros en audio, fotografía y video) fue sistematizada en un Diario de campo, permitiendo su análisis detallado.
- Elaboración del informe: Se redactó el informe de investigación con los resultados obtenidos y sistematizados a partir del diario de campo.
- Presentación de resultados: Se expusieron los hallazgos de la investigación con base en los datos obtenidos, ofreciendo una interpretación estructurada de los elementos clave de la festividad.

Resultados

Los matachines de Santa Rosalía en Arizpe, Sonora

La Compañía de Jesús ejerció una profunda influencia en el modo de vida de la región, consolidando las bases de una congregación católica con un fuerte sentido de pertenencia y arraigo. A través de su labor misional, la devoción religiosa se manifestó en festividades y ceremonias que cobraron gran relevancia en la comunidad, destacando especialmente la Semana Santa y las fiestas patronales establecidas en cada misión. Sin embargo, sería hasta 1720 cuando una epidemia en la región daría origen a una de las festividades más significativas para la comunidad de Arizpe:

En los años pasados acometió una peste de tabardillo, y por disposición del P. Cristóbal de Cañas juraron por patrona y mediadora para con Dios, para que cesara la peste, a la esclarecida anacoreta Santa Rosalía, jurándole hacer sus fiestas, todos los años, las mujeres de este pueblo de Arizpe, con cuya intercesión cesó la peste, de donde le cobraron suma devoción los de estos pueblos. (Rojas, 1722, p.471)

Aunque la advocación oficial de Arizpe corresponde a Nuestra Señora de la Asunción, la comunidad mantiene una profunda devoción hacia Santa Rosalía. Esta fue introducida por familias de origen italiano que llegaron al pueblo durante el auge de la explotación minera en la región. A más de 300 años de haberse jurado la promesa, las mujeres de Arizpe continúan preservando esta celebración, que cada año se lleva a cabo el 4 de septiembre, fecha establecida para conmemorar el aniversario luctuoso de la santa. Según el martirologio de la Iglesia Católica, a Santa Rosalía se le atribuye la intercesión en casos de desastres naturales y epidemias, lo que refuerza su papel como protectora de la comunidad.

Preparativos de la fiesta

La organización de la celebración comienza con un año de anticipación. Al finalizar la festividad del año en curso, se designan las nuevas Capitanas para el siguiente ciclo. Estas pueden asumir el cargo como cumplimiento de una manda, en agradecimiento por la intercesión de la santa en la recuperación de un enfermo o la concepción de algún milagro, o bien, ser propuestas por la misma comunidad. Cada año se nombran cuatro capitanas: dos de marmota y dos de bandera. Su rol conlleva cuatro responsabilidades principales, asegurando la adecuada coordinación de la festividad y la continuidad de la tradición:

- Organización de las danzantas: Las capitanas son responsables de seleccionar a las danzantas y prepararlas para la ejecución de los matachines. Para ello, coordinan los ensayos durante el novenario y supervisan la realización de pruebas del ajuar, asegurando que cada participante cuente con la vestimenta adecuada. Además, se encargan de definir a las 14 tejedoras de la trenza, ya que cada mástil tiene un número limitado de espacios. Asimismo, asignan los roles simbólicos dentro de la danza, determinando quién representará el Bien y quién el Mal, reforzando el significado ritual de la celebración.
- Colecta: Dos meses antes de la festividad, las capitanas inician la colecta, que puede realizarse en efectivo o en especie. Los fondos y donaciones recaudados se destinan a cubrir los gastos de la celebración, incluyendo el Alba (ceremonia de apertura), la decoración floral, la pirotecnia, el nuevo ajuar de la santa y, en algunas ocasiones, la contratación de música en vivo como acompañamiento.
- Calendarización del novenario y misas de celebración: En coordinación con el sacerdote en turno, las capitanas definen los horarios del novenario y de las misas, así como la cantidad de celebraciones religiosas que se llevarán a cabo. Esta planificación garantiza el cumplimiento de los ritos y tiempos litúrgicos dentro de la festividad.
- Ejecución de la celebración: Comienza con el primer día del novenario, seguido del alba y, por último, el día de los matachines:
 - » Novenario: Inicia el 26 de agosto, nueve días antes del 4 de septiembre, fecha de la festividad. Cada jornada comienza puntualmente a las 4:00 a.m., y es anunciada con pirotecnia o campanadas desde las 3:30 a.m. En algunas ocasiones, durante los días del novenario se ofrece una misa, mientras que en otros casos únicamente se realiza la oración del novenario. Este proto-

colo se mantiene durante los siguientes días, culminando en el noveno día con la celebración del Alba, un momento de especial devoción dentro de la festividad.

- » El Alba: Es un rezo especial que marca el cierre del novenario, celebrado en la víspera del día de Santa Rosalía. Su simbolismo está estrechamente ligado al amanecer y al entendimiento de la dualidad entre el Bien y el Mal, representados como luz y oscuridad. Este momento se considera el punto máximo de bendición para los asistentes a la celebración. Durante la ceremonia, destaca la alabanza denominada “El Alba”, un rezo que forma parte de la novena de Santa Rosalía (Anexo 3). Al concluir el acto religioso, las capitanas ofrecen una ofrenda a los asistentes en la explanada de la iglesia, organizando un pequeño convivio. En este espacio de comunidad y fraternidad, se sirve un desayuno tradicional que incluye bizcochuelos, molletes, chocolate, champurrado y, en algunas ocasiones, menudo. Si las condiciones lo permiten, el encuentro es amenizado con música en vivo.

Inicio de la fiesta

El 4 de septiembre, la celebración de los matachines inicia con la quema del castillo de juegos pirotécnicos y el repique de campanas entre las 5:00 y 5:30 a.m.

Las campanadas se repiten tres veces más para marcar el avance del tiempo y anunciar la proximidad de la misa, que se celebra puntualmente a las 7:00 a.m., dando inicio oficial a la jornada festiva en honor a Santa Rosalía.

Durante la misa, la distribución de los asistentes dentro de la iglesia sigue un orden específico. En las primeras bancas, cerca del altar, se ubican las danzantas tejedoras de la trenza, seguidas por las capitanas. Detrás de ellas, en la tercera fila, se sitúa el resto de la comunidad que asiste a la festividad. Al finalizar la misa, una de las capitanas en turno o algún otro miembro de la comunidad realiza la lectura de la crónica que relata los orígenes y el significado de la danza de los matachines, así como el papel de Santa Rosalía en la vida espiritual y cultural de Arizpe. Este texto, escrito por la antigua cronista del pueblo, Carmelita Pellat, se resguarda en la parroquia del municipio como parte del acervo histórico de la comunidad. Al salir de la iglesia para dar inicio a la danza, se mantiene el mismo orden procesional: primero las danzantas tejedoras de la trenza, seguidas por las capitanas con bandera, luego las capitanas con marmota y, finalmente, los asistentes a la celebración.

Estructura de los matachines

Las capitanas son la figura central dentro de la danza de los matachines, sumando un total de cuatro. Dos de ellas portan marmotas: una de color blanco y otra de color rojo con el nombre de Santa Rosalía; estos elementos simbolizan la guía de la luz en la oscuridad, reforzando el significado espiritual de la celebración. Por otro lado, las dos capitanas de mayor rango llevan consigo dos banderas, una roja y otra blanca. Su función principal es organizar y dividir a las danzantas en tres grupos principales, asegurando el orden y la estructura de la danza:

- **Danzantas iniciadas:** Es un grupo de niñas que comienza su participación en la celebración, generalmente introducidas por tradición familiar. Su inclusión en la danza representa el primer paso en su formación dentro de la festividad, preparándolas para, una vez alcanzada la edad permitida, poder participar en el tejido de la trenza. Durante la celebración, estas danzantas ejecutan su danza en un círculo, ubicado en la explanada de la iglesia, justo frente a la entrada (Figura 4).

Figura 4

Danzantes iniciados al frente de la Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción en Arizpe, Sonora



- **Danzantas tejedoras:** Constituyen el grupo principal dentro de la celebración. Durante su ejecución, van entrelazando los listones alrededor del mástil, formando una trenza que, al final de la danza, se deshace, simbolizando la culminación de la festividad. Las participantes en esta categoría se postulan voluntariamente para ocupar un lugar en la danza, ya que solo se permiten 24 tejedoras, distribuidas en dos mástiles con 12 participantes en cada uno. Los motivos para asumir este rol suelen estar relacionados con el pago de una manda, la continuidad de una tradición familiar o la convicción personal de rendir homenaje a Santa Rosalía (Figura 5).

Figura 5

Danza de la trenza en honor a Santa Rosalía en Arizpe, Sonora



Dentro del grupo de danzantas tejedoras destacan dos figuras simbólicas: el Bien y el Mal, representaciones encarnadas por dos niñas danzantes. Esta dualidad refleja el equilibrio entre la oscuridad y la luz, aludiendo a los tiempos difíciles de la epidemia y la protección que Santa Rosalía brindó a la comunidad mediante su intercesión. Ambas danzantas realizan su danza en la explanada de la iglesia, el mismo espacio donde se colocan los mástiles para la trenza, reforzando el simbolismo de la lucha entre la adversidad y la esperanza dentro de la festividad.

- **Danzantas adultas:** Conforman el tercer y último grupo dentro de la celebración. A diferencia de los otros dos, este grupo realiza su danza dentro del templo, como se muestra en la Figura 6. Está integrado por mujeres adultas que, movidas por su profunda devoción a Santa Rosalía, continúan participando en la festividad; en muchos casos, su danza es un acto de agradecimiento por algún milagro adjudicado a la santa, reafirmando su fe y compromiso con la tradición.

Figura 6

Danzantas adultas al interior de la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción en Arizpe, Sonora



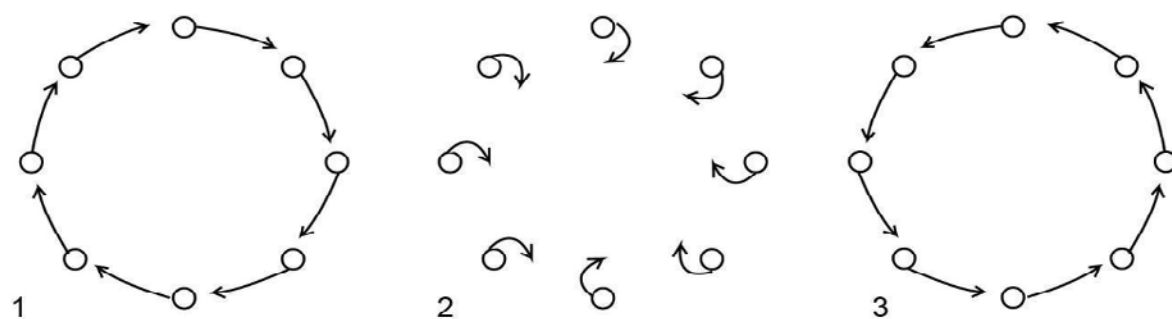
Ejecución de la danza

Todas las danzantas ejecutan el mismo paso coreográfico, mediante el cual van dibujando una cruz al ritmo del son. La secuencia comienza con el metatarso del pie derecho marcando tres posiciones: al frente, al costado y atrás. Luego, se avanza un paso con el pie derecho y se repite la misma secuencia con el pie izquierdo (metatarso al frente, al costado y atrás, seguido de un paso hacia adelante). Cada pisada es acompañada por el sonido del guaje, reforzando el ritmo de la danza y su significado ritual dentro de la celebración (Apéndice 7: video 1).

En la Figura 7 se ilustra la secuencia de movimientos de las danzantas iniciadas y danzantas adultas, quienes giran en una sola dirección durante la ejecución de la danza. Al iniciar el segundo tiempo del son, realizan un medio giro hacia la derecha (2), para luego continuar su movimiento en círculo, esta vez en dirección de derecha a izquierda (3), completando así la secuencia coreográfica (Apéndice 7: video 2).

Figura 7

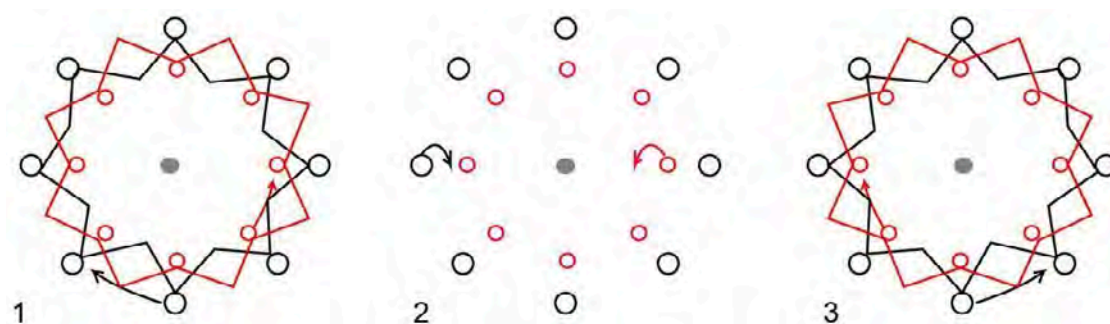
Movimiento danzantas iniciadas y adultas



En la Figura 8 se ilustra la secuencia de las tejedoras, quienes forman dos círculos concéntricos alrededor del mástil: uno exterior y otro interior. Durante el primer tiempo del son, el círculo exterior gira de izquierda a derecha, mientras que el círculo interior lo hace en sentido contrario, de derecha a izquierda (1). A medida que avanzan, los listones se entrelazan siguiendo un patrón de un cruce arriba y otro abajo. Al concluir este primer tiempo, el círculo exterior realiza medio giro hacia la derecha y el círculo interior hacia la izquierda (2), preparando la transición para el segundo tiempo del son. En esta segunda fase, la trenza se deshace, con el círculo exterior girando ahora de derecha a izquierda y el círculo interior de izquierda a derecha, hasta liberar completamente el mástil (3) (Apéndice 7: video 3).

Figura 8

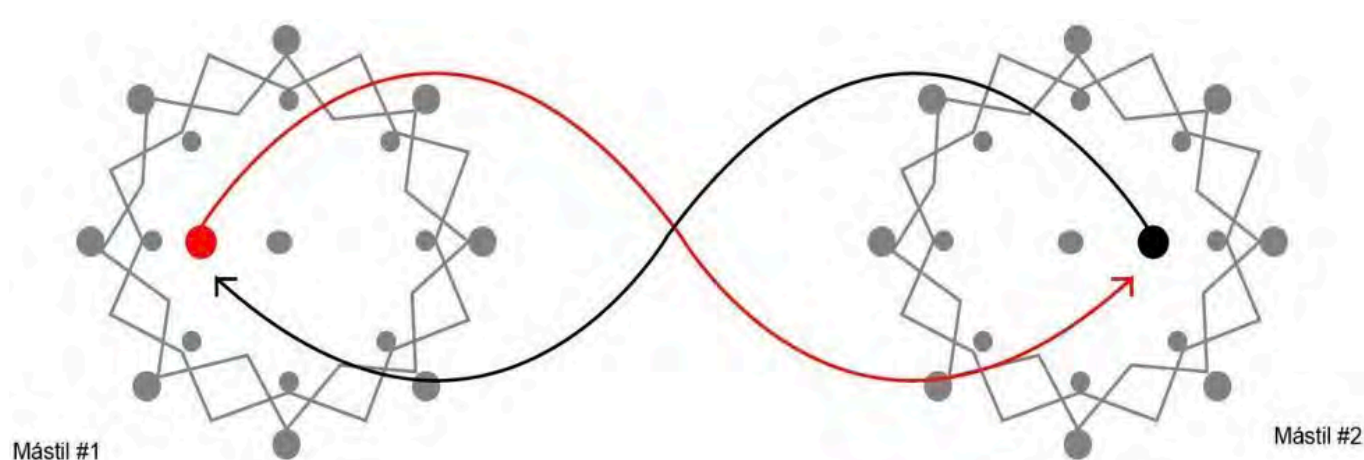
Secuencia de las tejedoras



En la Figura 9 se ilustra el recorrido de las figuras del Bien y el Mal dentro de la celebración. Mientras las tejedoras van entrelazando los listones alrededor del mástil, el Bien y el Mal se desplazan por el espacio, recorriendo ambos mástiles sin seguir un orden específico. El Bien avanza en busca de su propio lugar dentro del espacio sagrado de la celebración, mientras que el Mal intenta alcanzarla y ocupar su propio espacio, representando así la eterna lucha entre ambas fuerzas, un simbolismo central en la danza.

Figura 9

Recorrido del Bien y el Mal



Cada tiempo del son tiene una duración aproximada de 15 minutos, lo que da a la danza una duración total de 30 minutos, ya que el son se ejecuta dos veces: la primera para tejer la trenza y la segunda para liberar el mástil. La danza se celebra el 4 de septiembre en dos ocasiones: por la mañana y por la tarde, ambas después de la misa correspondiente. Sin embargo, en la celebración vespertina se incorpora un círculo adicional de danzantes varones iniciados, quienes han sido incluidos recientemente en la danza.

Indumentaria de los matachines

La indumentaria de las danzantas varía según la categoría a la que pertenecen. Las danzantas adultas y danzantas iniciadas visten ropa de gala, que puede consistir en vestidos o conjuntos con estampados florales, combinados con zapatos de vestir o sandalias, según las posibilidades de cada participante. Además, portan un guaje a manera de sonaja, adornado con una flor de papel en diversos colores, en algunos

casos a juego con el vestido que llevan (Figura 10). Por otro lado, las tejedoras, así como las figuras del Bien y el Mal, cuentan con un ajuar propio de la danza, diferenciado del resto para resaltar su papel dentro de la celebración.

Figura 10

Danzanta adulta acompañando a danzanta iniciada en los matachines de Santa Rosalía



Los colores utilizados tanto en los listones de la trenza como en el ajuar de las tejedoras son el blanco, el rojo y el verde, como se observa en la Figura 11. En sus orígenes, el blanco y el rojo tenían un significado social dentro de la celebración, representando la división de clases entre las participantes. El blanco, asociado con el bien y la luz, era destinado a las niñas de clase alta, quienes residían en el centro del pueblo. En contraste, el rojo, vinculado con el mal y la oscuridad, era asignado a las niñas de clase baja que vivían en la periferia. Con el tiempo, se incorporó el verde, cuya interpretación varía según la tradición oral; algunos señalan que su inclusión hace referencia a la bandera de Italia, país de origen de Santa Rosalía, mientras que otros lo vinculan con los colores de la bandera de México, dada la proximidad de la festividad con las celebraciones de la independencia nacional.

Figura 11

Mástil trenzado durante la danza de matachines en honor a Santa Rosalía



Las tejedoras visten un hábito que corresponde al color del listón que portan en el mástil, el cual puede ser verde, blanco o rojo, como se observa en la Figura 12. Su atuendo se complementa con un peinado sencillo, y, en la mayoría de los casos, realizan la danza descalzas, en un gesto de conexión simbólica con la tradición y la devoción. Además, cada tejedora porta un guaje adornado con una flor de papel, cuyo color coincide con el de su hábito y su listón, reforzando la armonía visual y el simbolismo dentro de la celebración.

La figura del Bien viste un atuendo de dos piezas en color blanco, con detalles dorados, y lleva un guaje adornado con una flor de papel blanca. En su cabeza, porta un tocado con flores del mismo color y una medalla del sol, simbolizando la luz y la pureza. Por su parte, la figura del Mal comparte las mismas características del ajuar del Bien, como se observa en las Figuras 13 y 14, pero en color rojo. En su tocado, en lugar de la medalla del sol, lleva una medalla de la luna, representando la oscuridad. Ambas danzan descalzas.

Figura 12

Danzantas tejedoras



Figura 13

El Mal de los matachines



Figura 14

El Bien y el Mal en los matachines de Santa Rosalía



El atuendo de las capitanas también tiene un significado especial dentro de la celebración, ya que representa el hábito franciscano que porta Santa Rosalía. Visten una túnica en color marrón, ceñida a la cintura con un cordón franciscano, en referencia a la tradición de la orden. Además, llevan consigo dos banderas en color rojo y blanco, así como dos marmotas, luminarias elaboradas con papel maché y cartón en los mismos colores; estos elementos simbolizan la guía espiritual dentro de la festividad. En cuanto al calzado, las capitanas suelen portar sandalias, en consonancia con la sencillez y devoción que caracteriza su papel en la celebración (Figura 15).

Figura 15

Capitanas de los matachines de Santa Rosalía al exterior de la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción en Arizpe, Sonora



Acompañamiento musical

La música que acompaña la danza es interpretada por un solo músico en un teclado, quien mantiene la misma melodía a lo largo de toda la ejecución. El único acompañamiento rítmico proviene de los guajes, que, a modo de sonaja, marcan el compás con el que las danzantas realizan sus movimientos. El son se repite dos veces: la primera para el trenzado del mástil y la segunda para su liberación. Esta pieza musical, que carece de un nombre específico, tiene una duración aproximada de 20 minutos en cada ejecución, sumando un total de 40 minutos en toda la danza.

Culminación de la fiesta

Al concluir la celebración, tanto asistentes como participantes permanecen en la explanada de la iglesia para convivir en un ambiente de camaradería y tradición. Algunos comparten sus experiencias como parte de la danza, mientras que otros aprovechan la ocasión para vender antojitos regionales y fortalecer los lazos comunitarios con vecinos, amigos y visitantes de localidades cercanas. Asimismo, diversas personas instalan pequeños puestos donde ofrecen dulces, bebidas refrescantes e incluso frituras, transformando la celebración en una auténtica fiesta familiar. La explanada se convierte en un espacio de encuentro donde se puede ver a las familias disfrutando del ambiente festivo, en lo que muchos consideran un verdadero día de plaza.

Perspectivas del futuro de la celebración

Según Arizpe (2011), son los propios integrantes de una comunidad quienes tienen el derecho de decidir qué expresiones culturales desean preservar y cómo lo harán, ya que la cultura no es estática, sino que evoluciona con el contexto. En este sentido, la danza de matachines en el municipio de Arizpe ha respondido, desde su origen, a las transformaciones políticas, religiosas, económicas y a las dinámicas sociales que han marcado la historia de la comunidad. A lo largo del tiempo, sus símbolos han sido adaptados y sus elementos identitarios resignificados, permitiendo que esta expresión cultural continúe vigente y siga siendo un reflejo de la identidad y tradición del pueblo.

Una de las primeras transformaciones que experimentó la danza de matachines en honor a Santa Rosalía ocurrió tras la expulsión de los jesuitas en 1767, lo que marcó el inicio de un profundo reajuste social. Con la desaparición de la figura misional,

las comunidades indígenas se emanciparon de su tutela, pero mantuvieron el sincretismo cultural heredado, adaptando y resignificando las festividades que ya formaban parte de su identidad. En el caso de los matachines de Arizpe, uno de los cambios más notables fue la pérdida del registro original del acompañamiento musical; ante esta situación, la comunidad improvisó y experimentó con distintos arreglos musicales a lo largo de los años. En diferentes épocas, la danza ha sido acompañada por orquestas de viento, conjuntos norteros —integrados por acordeón, bajo quinto o bajo sexto, tuba, tarolas y tololoche—, hasta llegar al teclado eléctrico, que es el instrumento utilizado en la actualidad.

Si bien el futuro de la celebración recae en las nuevas generaciones, la comunidad ha tomado la iniciativa de incluir a la mayor cantidad de personas posible en la devoción, con el propósito de mantener viva y vigente la festividad. Un ejemplo de esta apertura es la reciente incorporación de varones en la ejecución de la danza. Hasta el momento, su participación se ha limitado al grupo de iniciados, ya que ninguno ha alcanzado aún la edad requerida para desempeñar el papel de tejedor de la trenza. Sin embargo, este cambio marca un precedente en la evolución de la tradición, permitiendo que la celebración continúe adaptándose a los tiempos actuales sin perder su esencia.

La inclusión de varones en la danza de matachines ha generado un cambio importante dentro de la celebración y entre los feligreses. Según los participantes, esta apertura les permite a los hombres expresar su devoción hacia Santa Rosalía a través de la danza; sin embargo, para otros, esta modificación afecta la credibilidad de la promesa original y el sentido mismo de la festividad. La promesa inicial establecía que solo las jóvenes de entre 12 y 15 años podían bailar la trenza, como una representación simbólica de la edad en la que Santa Rosalía decidió consagrarse a Dios; no obstante, esta no es la primera vez que la comunidad adapta la tradición a nuevas circunstancias. Años atrás, las mismas participantes modificaron la promesa al permitir la inclusión de mujeres adultas, quienes, impulsadas por la nostalgia y la melancolía de haber formado parte de la danza en su juventud, crearon un nuevo grupo para continuar demostrando su devoción. Asimismo, en un esfuerzo por garantizar la continuidad de la festividad, se incorporó un grupo de danzantas iniciadas, permitiendo que niñas más pequeñas participaran en la celebración y se prepararan para el momento en que pudieran formar parte de la trenza.

Para muchas familias arizpenses, participar en la fiesta de Santa Rosalía es una tradición arraigada que se transmite de generación en generación. Ya sea como danzanta, capitana o asistente al novenario y a la danza de matachines, esta celebración representa un momento de unión y fortalecimiento de los lazos comunitarios. Para las capitanas, formar parte de la organización de la festividad es un verdadero honor; más allá de cumplir con una manda, lo viven como una satisfacción personal al servir tanto a la Santa como a su pueblo. Algunas de ellas relatan que han participado en la fiesta desde los cuatro años y planean continuar hasta que les sea posible danzar. Si bien la danza ha experimentado cambios debido a la influencia de nuevas corrientes culturales, en el núcleo familiar persiste la esperanza de que los jóvenes continúen sumándose a la tradición y asegurando su transmisión a las futuras generaciones.

Por otra parte, la economía y la introducción de nuevos cultivos más rentables han impactado en la tradición de la danza. Con el cambio en las actividades agrícolas, el guaje, anteriormente utilizado como sonaja en la danza, dejó de cosecharse, ya que fue considerado una planta invasora y, por ello, erradicado de los campos. Ante esta situación, las danzantas se vieron en la necesidad de buscar alternativas para conservar este elemento simbólico dentro de la celebración. Actualmente, como se observa en la festividad, han optado por fabricar sus sonajas con latas de aluminio rellenas de semillas y piedras, las cuales forran con papel crepé y papel de china para mantener la tradicional forma de flor que caracteriza este instrumento.

Las modificaciones y adaptaciones que ha experimentado la danza han delineado el futuro de la celebración, asignando a las nuevas generaciones la responsabilidad de preservar y mantener viva la tradición. Sin embargo, en 2020, debido a la contingencia sanitaria por SARS-CoV-2 (COVID-19), la comunidad de Arizpe se vio en la necesidad de reinventar la manera en que rendía homenaje a Santa Rosalía, encontrando alternativas para preservar la devoción sin poner en riesgo la salud de los feligreses. Como respuesta a las restricciones sanitarias, se organizó una procesión con la imagen de la Santa a bordo de un carro adornado con flores, acompañado por el son de los matachines reproducido en bocinas. En lugar de congregarse en la parroquia, los habitantes del pueblo salieron a la puerta de sus casas para interpretar la danza, manteniendo la esencia de la celebración a pesar de la distancia. Asimismo, las misas solemnes se llevaron a cabo con un aforo reducido y, como alternativa, se

transmitió en vivo a través de diversas plataformas digitales y redes sociales, permitiendo que la comunidad siguiera participando en la festividad desde sus hogares.

Las transformaciones que ha experimentado la festividad reflejan el constante cambio de las dinámicas sociales y las expresiones culturales, adaptándose a nuevas estrategias que garanticen su trascendencia generacional. Sin duda, estas adaptaciones ofrecen la posibilidad de mantener viva la celebración y la danza, ya sea mediante cambios temporales o permanentes en los elementos simbólicos que la conforman. Para la comunidad arizpense, la fuerza y la unión siguen siendo el pilar fundamental de la festividad, y cada celebración refuerza este sentido de pertenencia. A pesar de los desafíos, los habitantes han sabido aprovechar herramientas contemporáneas, como las redes sociales, que permiten compartir la experiencia en vivo a través de diversas plataformas. En este contexto de hiperconectividad, la memoria colectiva y el patrimonio cultural de Arizpe encuentran un nuevo espacio de difusión y preservación, asegurando que la tradición continúe vigente en el tiempo.

Conclusiones y recomendaciones

Durante el desarrollo de esta investigación y en la presentación de los resultados, se constató que, a pesar de los más de 300 años de celebración de la danza en el municipio de Arizpe, no se ha llevado a cabo una documentación sistemática que registre su evolución. Factores como la migración, los cambios en las actividades económicas y la introducción de nuevos sistemas de creencias han influido en la transformación social y cultural de la comunidad, incidiendo en la concepción histórica y simbólica de la festividad. Estos cambios han dado lugar a un proceso de resignificación, en el que la memoria colectiva se convierte en un pilar fundamental para la construcción y preservación del patrimonio cultural inmaterial. Como lo señala Arizpe (2011), esta memoria es el mecanismo mediante el cual las sociedades reinterpretan su pasado y lo proyectan hacia el futuro, asegurando la continuidad de sus expresiones culturales en un contexto de transformación constante.

Estos cambios evidencian que la danza ritual, por su naturaleza efímera, es una de las expresiones artísticas más frágiles, pues su permanencia depende de la transmisión intergeneracional y de su continua recreación. Como patrimonio en uso, la danza está en constante transformación, adaptándose a las nuevas dinámicas sociales, lo que influye en la resignificación de los simbolismos que la conforman. Un ejemplo de esta evolución es la reinterpretación del significado de los colores en los listones de la trenza. En los últimos años, con la intención de vincular la festividad con el mes patrio (septiembre), se incorporó el color verde en los listones y en el hábito de las danzantas, formando así los colores de la bandera mexicana; sin embargo, algunos lo asocian con la bandera italiana, en referencia al origen de Santa Rosalía. De esta manera, la cultura se convierte en una práctica viva y dinámica que permite la construcción de la propia herencia cultural, fortaleciendo el sentido de pertenencia. A través de este proceso, el patrimonio cultural deja de ser un conjunto estático

de elementos para convertirse en un reflejo de la identidad colectiva, en donde los símbolos y significados se apropian, reinterpretan y ajustan al contexto y las dinámicas en los que se encuentran inmersos.

Por ello, se recomienda la creación de un plan de salvaguarda que establezca acuerdos entre las instituciones administrativas y la comunidad, con el propósito de generar las condiciones necesarias para la sostenibilidad del patrimonio cultural inmaterial, en este caso, la danza de matachines. Este plan debe incluir estrategias de documentación, investigación, promoción, fomento y transmisión del patrimonio, asegurando que, en conjunto con la comunidad, se orienten los esfuerzos hacia la preservación y continuidad generacional de esta y otras expresiones vivas. Las nuevas dinámicas dentro de la ejecución de la danza generan escenarios de apropiación y resignificación de sus elementos, fortaleciendo el vínculo entre la comunidad y su historia. Como señalan Hobsbawm y Ranger (2012), estas invenciones contribuyen a mantener la comunicación con el pasado, recuperando y reforzando las manifestaciones rituales a través de la repetición y la memoria colectiva, permitiendo el desarrollo de nuevos valores, reglas o normas comúnmente aceptadas:

La adaptación tuvo lugar para viejos usos en nuevas condiciones y por medio de la utilización de viejos modelos para nuevos objetivos. Las viejas instituciones con funciones establecidas, referencias al pasado e idiomas y prácticas rituales necesitarían adaptarse según esta vía. (Hobsbawm & Ranger, 2012, p.11)

Las mismas invenciones dentro de la celebración son las que le permiten mantenerse viva y garantizar su continuidad para las futuras generaciones. En este sentido, la investigación sobre la preservación del patrimonio debe fomentar una relación activa y participativa con la comunidad. Para DeCarli (2006), estas relaciones son fundamentales para propiciar un desarrollo humano y social que permita la preservación del patrimonio sin caer en una explotación desmedida. Esta visión coincide con la propuesta de Bonfil (2003), quien concibe el patrimonio cultural inmaterial no como un elemento estático que deba protegerse con un propósito único, sino como un recurso accesible del que la comunidad pueda disponer para afrontar los desafíos de la vida cotidiana, fortalecer su identidad y expresarse libremente. A través de este

proceso, los significados heredados del pasado se reconstruyen y resignifican en el futuro, estableciendo puentes generacionales que fortalecen el sentido de pertenencia y el vínculo expresivo de la comunidad con su tradición.

Desde la perspectiva del gestor cultural, es fundamental propiciar un entorno en el que los propios actores de la comunidad puedan definir los medios y condiciones para la preservación y continuidad de sus bienes patrimoniales; esto les permitirá explorar nuevas alternativas de desarrollo y fortalecimiento comunitario, siempre en busca de un crecimiento sustentable. Para lograrlo, es esencial la formulación de políticas culturales que respondan a la diversidad de contextos en los que se desarrollan estas expresiones culturales. En este sentido, la salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial se convierte en un medio de acción clave para garantizar su viabilidad, asegurando su recreación y transmisión a lo largo del tiempo. Un ejemplo claro de este proceso es la celebración de los matachines en Arizpe, que, tras más de 300 años, ha perdurado gracias al compromiso de la comunidad y, en particular, de las mujeres. Ellas se han asumido como creadoras y guardianas de esta tradición, adaptándola a los cambios históricos, políticos, económicos y sociales, sin perder su esencia y significado.

La convivencia de la comunidad que participa en estos procesos se convierte en una experiencia sensible, en la que se construyen sentimientos y reglas intangibles; a través de esta interacción se forman círculos concéntricos de relaciones sociales que sustentan la ejecución de códigos compartidos, dando vida al patrimonio cultural inmaterial. Al integrar a la comunidad en la salvaguarda, fomento y promoción de sus expresiones culturales, se fortalece su capacidad de autogestión y cohesión social. La comunicación activa y la cooperación entre los agentes comunitarios y las instituciones consolidan acuerdos sociales fundamentales para la elaboración de un plan de salvaguarda, que debe responder a las necesidades expresivas y de comunicación de la comunidad, reforzando su sentido de pertenencia al territorio, la historia y la identidad colectiva.

Referencias

- Acuña, A. (2008). Danza de Matachines: estructura y función entre los Rarámuri de la Sierra Tarahumara. *AlBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, 3(1), 95-112. <https://www.redalyc.org/pdf/623/62330106.pdf>
- Ameigeiras, A. (2006). El abordaje etnográfico en la investigación social. En I. Vasilachis (Coord.), *Estrategias de Investigación Cualitativa* (pp. 107-151). Gedisa.
- Angrosino, M. (2012). Etnografía y observación participante. En *Etnografía y observación participante en Investigación Cualitativa* (pp. 19-39). Ediciones Morata.
- Arizpe, L. (2011). *El Patrimonio Cultural Inmaterial de México. Ritos y Festividades* (2 ed.). Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)/ Miguel Ángel Porrúa.
- Arizpe, L. (2013). Patrimonio Cultural Intangible: Los orígenes del concepto. En H. Topete, & C. Amescua (Coord.), *Experiencias de salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial* (pp. 27-52). UNAM. http://biblioteca.clacso.edu.ar/Mexico/crim-unam/20170505034557/pdf_662.pdf
- Ayala, O. (2006). *La tradicional fiesta de San Juan* (1 ed.). Instituto Sonorense de Cultura (ISC).
- Bartolomé, M. (2004). Retos y dificultades. En *Patrimonio Cultural y Turismo. Cuadernos 9. Identidad, religión, rituales y palabra. El arte de los pueblos indígenas* (pp. 161-176). Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA). https://patrimonioculturalyturismo.cultura.gob.mx/publi/Cuadernos_19_num/cuaderno9.pdf
- Bonfil, G. (2003). Nuestro Patrimonio Cultural: Laberinto de Significados. *Patrimonio Cultural y Turismo, Cuadernos 3*, 45-70. https://www.cultura.gob.mx/turismocultural/publi/Cuadernos_19_num/cuaderno3.pdf

- Cantú, N. (2021, 30 de noviembre). Matachines. *Texas State Historical Association*.
<https://www.tshaonline.org/handbook/entries/matachines>
- Chávez, M. (2015). Expresiones culturales del cuerpo: un espacio para el arte. En E. Nivón (Coord.), *Gestión Cultural y Teoría de la Cultura* (pp. 99-119). Gedisa.
- De la Torre, J. (2010). Un mecenazgo fronterizo: el protector de indios Juan de Gándara y los ópatas de Opodepe (Sonora) a principios del siglo XIX. *Revista de Indias*, 70(248), 185-212. <https://doi.org/10.3989/revindias.2010.008>
- DeCarli, G. (2006). *Un Museo Sostenible: Museo y comunidad en la preservación activa de su patrimonio* (1 ed.). UNESCO. http://nuevamuseologia.net/wp-content/uploads/2016/01/2004_Un_Museo_Sostenible.pdf
- Eagleton, T. (2001). La cultura en crisis. En *La Idea de Cultura. Una mirada política sobre los conflictos culturales* (pp. 55-81). Paidós.
- Encinas, C., & Vázquez, A. (2011). Yoreme / Mayo. En T. Castro (Ed.), *Etnias de Sonora*. Mora-Cantúa Editores.
- Enríquez, D. (2013). Del Mundo Prehispánico y la Etnohistoria en el Noroeste. En J. Moctezuma, & A. Aguilar (Coord.), *En Los Pueblos Indígenas del Noroeste: Atlas Etnográfico* (1 ed.). *La Extinta Nación Ópata* (pp. 80-83). Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). https://www.mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/libro:449
- Freland, F. (2009). La UNESCO y la salvaguardia del patrimonio inmaterial. En *Captar lo inmaterial; una mirada al patrimonio vivo* (pp. 11-35). UNESCO. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000187119>
- Garrido, M., & Hernández, A. (2014). El Patrimonio cultural: una propuesta de gestión participativa. *Tejuelo: Didáctica de la Lengua y Literatura*, (19), 62-75. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4725192>
- Giménez, G. (2005). La Concepción simbólica de la cultura. En *Teoría y análisis de la Cultura*. Volumen I. (pp. 369-396). CONACULTA. <https://seminariodemetodologiadelainvestigacion.files.wordpress.com/2011/06/teor%C3%ADa-y-an%C3%A1lisis-de-la-cultura-1.pdf>
- González, G. (2018). *El Arte de la lengua tegüima, vulgarmente llamada ópata de Natal Lombardo: Una fuente de estudio histórico de la Opatería en el siglo XVII* [Tesis]. Universidad Nacional Autónoma de México. <https://ru.dgb.unam.mx/bitstream/20.500.14330/TES01000770139/3/0770139.pdf>

- Grupo de Friburgo. (2007). *Los Derechos Culturales: Declaración de Friburgo*. UNESCO. <https://www.unifr.ch/ethique/fr/assets/public/Files/declaration-esp3.pdf>
- Hernández, A. (2005). Promoción y gestión cultural: intención y acción. *Patrimonio Cultural y Turismo, Cuadernos 13*, 77-84. https://www.cultura.gob.mx/turismocultural/publi/Cuadernos_19_num/cuaderno13.pdf
- Hernández, L. (2018). Patrimonio Cultural: Abordajes, perspectivas y herencias. En U. Rucker, & J. Mariscal (Ed.), *Conceptos clave de la Gestión Cultural*, Volumen II. (pp. 278-292). Ariadna Ediciones. <http://observatoriocultural.udgvirtual.udg.mx/repositorio/handle/123456789/846>
- Hobsbawm, E., & Ranger, T. (2012). *La Invención de la Tradición*. Crítica. <https://arxiujosepserradell.cat/wp-content/uploads/2022/12/Hobsbawm-La-invinci%C3%B3n-de-la-tradici%C3%B3n.pdf>
- Instituto Nacional de Estadística y Geografía. (2010). *Informe anual sobre la situación de la pobreza y rezago social: Arizpe, Sonora*. INEGI. https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/46386/Sonora_006.pdf
- Instituto Nacional para el Federalismo y el Desarrollo Municipal. (2004). *Municipio de Arizpe, Sonora*. INAFED. <http://siglo.inafed.gob.mx/enciclopedia/EMM26sonora/municipios/26006a.html>
- Instituto Tecnológico de Sonora. (2016). *Licenciatura en Gestión y Desarrollo de las Artes: Plan de estudios*. ITSON. <https://www.itson.mx/oferta/lgda/Paginas/lgda.aspx>
- Jiménez, L. (2006). *Políticas Culturales en Transición: retos y escenarios de la gestión cultural en México*. CONACULTA.
- Jiménez, L. (2012). Vida Cultural y Gestión Cultural. En *Gestión Cultural y lectura en tiempos de Diversidad* (pp. 25-40). CONACULTA.
- Ley de Fomento de la Cultura y Protección del Patrimonio Cultural Sonorense (2011). *Boletín Oficial del Estado de Sonora*, 07 de abril de 2011.
- Machuca, J. A. (2004). Reflexiones en torno a la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial. *Patrimonio Cultural y Turismo, Cuadernos 9*, 75-96. CONACULTA. https://patrimonioculturalyturismo.cultura.gob.mx/publi/Cuadernos_19_num/cuaderno9.pdf

- Mariscal, J. (2015). La triple construcción de la gestión cultural en Latinoamérica. *Telos: Revista de Estudios Interdisciplinarios en Ciencias Sociales*, 17(1), 96-112. <http://observatoriocultural.udgvirtual.udg.mx/repositorio/handle/123456789/192>
- Mariscal, J. (2017). Formación e investigación de la gestión cultural en México: balance y perspectivas. *Periférica Internacional. Revista para el análisis de la cultura y el territorio*, (17), 177-187. <https://revistas.uca.es/index.php/periferica/article/view/3275>
- Mariscal, J. (2018). Gestión Cultural. Aproximaciones empírico-teóricas. En U. Rucker, & J. Mariscal (Ed.), *Conceptos clave de la Gestión Cultural*, Volumen II. (pp. 162-186). Ariadna Ediciones. <http://observatoriocultural.udgvirtual.udg.mx/repositorio/handle/123456789/846>
- Merino, E. (2013). La Cuaresma y Semana Santa Yaqui. En J. Moctezuma, & A. Aguilar (Coord.), *Los Pueblos Indígenas del Noroeste: Atlas Etnográfico* (1 ed., pp. 176-179). INAH. https://www.mEDIATECA.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/libro:449
- Moctezuma, J., & Aguilar, A. (2013). *Las sociedades indígenas en el Noroeste de México. En los pueblos indígenas del Noroeste: Atlas etnográfico* (pp. 13-23). INAH. https://www.mEDIATECA.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/libro:449
- Montané, J. (2015). Las lenguas indígenas de Sonora en el siglo XVI. En *Atlas de Sonora*. Grupo de Estudios de Geo-Literatura [versión digitalizada]. <https://issuu.com/francofelix/docs/atlasdesonora>
- Montoya, S. (2014). *El Valle de Sonora: El origen de un nombre* (1 ed.). Sifra Profesionales en Impresión.
- Murillo, F. J., & Martínez-Garrido, C. (2010). *Investigación etnográfica*. Universidad Autónoma de Madrid. https://www.cmartinezgarrido.es/wp-content/uploads/Apuntes_Etnografica_vf.pdf
- Nivón, E. (2015a). Cultura de masas y cultura popular frente a la gestión cultural. En E. Nivón (Coord.), *Gestión Cultural y Teoría de la Cultura* (pp. 121-146). Gedisa.
- Nivón, E. (2015b). Sobre el concepto de cultura, la dialéctica entre ilustración y pensamiento romántico. En E. Nivón (Coord.), *Gestión Cultural y Teoría de la Cultura* (pp. 21-56). Gedisa.

- Olmos, M. (2014). *El Viejo, el Venado y el Coyote. Estética y cosmogonía: hacia una arquetipología de los mitos de creación y del origen de las artes en el noroeste de México*. El Colegio de la Frontera Norte. https://colef.repositorioinstitucional.mx/jspui/bitstream/1014/582/1/El%20viejo%2c%20el%20venado%20y%20el%20coyote_Int%20%28reimpresi%c3%b3n%29..pdf
- Olmos, M. (2002). La herencia jesuita en el arte de los indígenas del noroeste de México. *Frontera norte*, 14(27), 201-239. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-73722002000100007&lng=es&tlng=es
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. (1982). *Declaración de México sobre Políticas Culturales*. UNESCO. https://diversidadaudiovisual.org/wp-content/uploads/2013/10/mexico_sp.pdf
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. (2002). Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural. En *Actas de la conferencia General 31a reunión, París, 15 de octubre-3 de noviembre de 2001, v. 1: Resoluciones*. UNESCO.
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. (2003). *Textos fundamentales de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*. UNESCO. https://ich.unesco.org/doc/src/2003_Convention_Basic_Texts-_2018_version-SP.pdf
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. (2014). *Indicadores UNESCO de cultura para el desarrollo*. AECID/UNESCO.
- Pellat, C. (2016). Costumbres, fiestas y funerales de la región. En *La plaza de Arizpe y otros relatos* (pp. 22-36). Fondo de Cultura Club Verde.
- Peña, L. M., & Rojas, G. M. (2020). *Desarrollo de la Danza de Matachines de Santa Rosalía durante las fiestas de septiembre en Aritpa (Arizpe, Sonora)* [Ponencia]. Cuarto Encuentro Nacional de Gestión Cultural, Oaxaca de Juárez, Oaxaca, México. <https://observatoriocultural.udgvirtual.udg.mx/repositorio/bitstream/handle/123456789/1026/Pen%CC%83a%20-%20Desarrollo%20de%20la%20Danza%20de%20Matachines%202020.pdf>
- Pérez, M. (2004). Patrimonio cultural oral e inmaterial. Una visión general. En *Patrimonio Cultural y Turismo. Cuadernos 9. Patrimonio material e inmaterial. Reflexiones para superar la dicotomía* (pp. 13-28). CONACULTA. https://patrimonioculturalyturismo.cultura.gob.mx/publi/Cuadernos_19_num/cuaderno9.pdf

- Rodríguez, G. (2009). “¡No somos extintos!” *Apuntes para un estudio sociológico sobre los pueblos de ópatas*. XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. VIII Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires. <https://cdsa.aacademica.org/000-062/465.pdf>
- Rodríguez, G. (2010). *Tras la huella de los Ópatas. Experiencia, dominación y transfiguración cultural* [Tesis]. Universidad Nacional Autónoma de México. <http://132.248.9.195/ptb2010/mayo/0658417/Index.html>
- Rojas, C. (1722). Informe Documental Sobre Arizpe de Sonora. *Sobretiro del Boletín del Archivo General de la Nación*.
- Romero, J. (2015). Aquello que llamamos danza: Danza-ritual y “danza artística”. *Revista de investigación en el campo del arte*, 10(16), 14-27. <https://www.redalyc.org/pdf/2790/279042458002.pdf>
- Secretaría de Salud. (2020). *¿Qué es el Coronavirus?* <https://coronavirus.gob.mx/covid-19/>
- Serna, E. (1980). Democracia y Cultura en México. Multidisciplina. *Revista electrónica de la Facultad de Estudios Superiores Acatlán*. Primera época. <http://www.journals.unam.mx/index.php/multidisciplina/article/view/34322/31295>
- Sobarzo, H. (2016). *Vocabulario Sonorense*. ISC. http://isc.sonora.gob.mx/bibliotecadigitalsonora/wp-content/uploads/2016/08/Sobarzo_-Horacio-Vocabulario-sonorense.pdf
- Trejo, Z., Padilla, R., Enríquez, D., & Donjuan, E. (2017). *La institución significada: los pueblos indígenas en la Sonora colonial y republicana*. El Colegio de Sonora.
- Velarde, J. (2012). *Las compañías de indígenas auxiliares ópatas a finales del siglo XVIII* [Tesis]. Colegio de Sonora. <https://biblioteca.colson.edu.mx/e-docs/RED/RED000494.pdf>
- Zaid, G. (2007). Tres Conceptos de Cultura. *Letras Libres*, 9(102), 44-45. <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/tres-conceptos-cultura>

Anexos

Anexo 1. “Cantemos la Alba”

La Alba están dando, el ángel la adora dichosa el alma que disfruta ahora.

Ya viene el día daremos gracias, Ave María.

Bendita sea la claridad bendito sea quien nos las da.

Bendito sea la luz del día bendito sea quien nos la envía.

Bendito sea quien no las da bendito sea su majestad.

Tan linda Madre que con anhelo bajo a este mundo para consuelo.

Bendita seas tú bella aurora bendita seas tú gran Señora.

Cuando este valle perdido estaba nació el remedio de tus entrañas.

Nació en aurora para hacer guía de caminantes y luz de día.

Nació la flor pura y sin mancha es matutina paloma blanca.

Nació la gracia para vencer la lucha fuerte de Lucifer.

Nació María Madre de Dios y madre nuestra ruega por nosotros.

Quedó tan linda tan pura y bella después del parto más que una estrella.

Bella grandeza no quiso ver lo sierpe fea de Lucifer.

Digamos todos con alegría viva Jesús, José y María.

Viva Jesús, José y María sean nuestro amparo y nuestra guía.

Viva Jesús, José y María, demos las gracias Ave María.

Apéndices

Apéndice 1. Lista de participantes

Puesto	Clave
Capitana	AC23
Sacerdote	AM19
Músico	JR61
Asistente	IB00
Asistente	MP44

Apéndice 2. Guion de observación

Lugar	
Fecha	Hora
Observador	
Participante	

Inicio de la fiesta.

1. Lugar y hora de inicio de la procesión.
2. Ruta y puntos clave que atraviesa la procesión.
3. Lugar donde culmina la procesión.
4. Protocolo de la misa de celebración en honor a Santa Rosalía.
5. Pauta de inicio para la danza después de misa.

Estructura de los matachines.

6. Responsable de la organización de los matachines.
7. Proceso de selección de las danzantas.
8. Número de participantes en la danza.
9. Formas de organización y estructura de las participantes en la danza.

Ejecución de la danza.

10. Lugar donde se realiza la danza.
11. Estructura de la danza (formación de las participantes y distribución).
12. Pasos, movimientos y figuras que se realizan durante la ejecución de la danza.
13. Duración de la danza (hora de inicio y culminación).
14. Número de veces que se ejecuta la danza al día.

Indumentaria de los matachines.

15. Tipo de indumentaria que utilizan las participantes de la danza.
16. Accesorios y complementos que utilizan las danzantas durante la ejecución.
17. Colores que se emplean en la vestimenta de las danzantas.
18. Tipo de calzado que utilizan, (si es que lo utilizan), las danzantas.

Acompañamiento musical.

19. Tipos de instrumentos que se utilizan durante el acompañamiento musical para la danza.
20. Número de músicos que acompañan la danza.
21. Características del acompañamiento musical.
22. Número de sones que se interpretan durante la ejecución de la danza.

Culminación de la fiesta.

23. Actividades que se desarrollan después de culminar la ejecución de la danza.

Apéndice 3. Guion de entrevistas semiestructuradas a profundidad

Guion de entrevista para sacerdote

Lugar	
Fecha	Hora
Entrevistador	
Clave participante	

- 1. ¿Conoce cuál es el origen de la danza de matachines en honor a Santa Rosalía?
- 2. ¿Qué simboliza la virgen de Santa Rosalía?

Preparativos de la fiesta.

- 3. ¿Cuánto tiempo toma organizar todos los preparativos para la celebración de Santa Rosalía?
- 4. ¿Quiénes son los responsables de la organización de la fiesta?

Preparativos de la danza.

- 5. ¿Qué día dan inicio los preparativos de la danza para la fiesta?
- 6. ¿Quién organiza el novenario?
- 7. ¿Qué es el alba?

Sobre la Danza de Matachines.

- 8. ¿Conoce usted porque se dividen por grupos de edades a las danzantas?
- 9. ¿Qué representa la vestimenta de las capitanas?
- 10. ¿Cuál es el significado de los colores del mástil que se utiliza en la danza?

Perspectiva personal:

- 11. ¿Cuál crees que es el impacto de COVID-19 en la celebración de la danza?
- 12. ¿Cómo crees que se realizará la fiesta en el futuro?
- 13. ¿Cómo se llevó a cabo la celebración a causa de la contingencia?
- 14. ¿Cómo describirías la participación de los jóvenes en el desarrollo de la fiesta?
- 15. ¿Por qué crees que es importante que se involucren?
- 16. Comentario libre.

Guion de entrevista para capitanas

Lugar	
Fecha	Hora
Entrevistador	
Clave participante	

1. ¿Cuál es el origen de la danza de matachines en honor a Santa Rosalía?

Preparativos de la fiesta.

2. ¿Cuánto tiempo toma organizar todos los preparativos para la celebración de Santa Rosalía?
3. ¿Quiénes son los responsables de la organización de la fiesta?

Preparativos de la danza.

4. ¿Qué día dan inicio los preparativos de la danza para la fiesta?
5. ¿Quién organiza el novenario?
6. ¿En dónde y a qué hora se realiza el novenario?
7. ¿Qué es el alba?
8. ¿Quién es responsable de la organización del alba?
9. ¿Qué día, hora y en donde se realiza el alba?
10. ¿Quiénes participan en el alba?

Estructura de los matachines.

11. ¿Por qué se divide por grupos de edades a las danzantas?
12. ¿Por qué el grupo de las mayores danzan dentro de la iglesia?
13. ¿Qué significan las niñas que danzan por dentro y por fuera de los círculos?

Ejecución de la danza.

14. ¿Cuáles son los principales pasos o movimientos que interpretan las danzantas?
15. ¿Que representan estos movimientos?
16. ¿Cuáles son las funciones de cada danzanta?

Indumentaria de los matachines.

17. ¿Qué representa la vestimenta de las capitanas?
18. ¿Qué simbolizan las banderas y globos que portan las capitanas?
19. ¿Cuál es el significado de los colores del mástil que se utiliza en la danza?
20. ¿Por qué las niñas que trenzan son las únicas que danzan descalzas?
21. ¿Qué representa la flor en la sonaja?

Perspectiva personal:

22. ¿Qué significa para ti ser capitana de los matachines?
23. ¿Cuáles son tus principales motivos para aceptar el cargo?
24. ¿Dentro de tu familia existe una tradición de ser capitana de los matachines?
25. ¿Cómo era antes la celebración?
26. ¿Quién te contó acerca de esto?
27. ¿Qué diferencias encuentras en cómo se realizaba la danza antes a como se realiza ahora?
28. ¿Cuáles diferencias encuentras entre otros matachines, por ejemplo, los de Huépac en honor a San Lorenzo?
29. ¿Cuál crees que es el impacto de COVID-19 en la celebración de la danza?
30. ¿Cómo crees que se realizará la fiesta en el futuro?
31. ¿Cómo describirías la participación de los jóvenes en el desarrollo de la fiesta?
32. ¿Por qué crees que es importante que se involucren?
33. Comentario libre.

Guion de entrevista para el músico

Lugar	
Fecha	Hora
Entrevistador	
Clave participante	

- 1. ¿Conoces cómo fue el origen de la danza de los matachines?
- 2. ¿Cuáles eran los instrumentos originales?
- 3. ¿Cómo aprendiste a tocar los sones?
- 4. ¿Existe alguna partitura de los sones? ¿Cómo se puede obtener?

Acompañamiento musical.

- 5. ¿Cuáles son los principales instrumentos que utilizas para interpretar la música de la danza?
- 6. ¿Cómo se comenzaron a utilizar esos instrumentos?
- 7. ¿Cuántos sones se interpretan durante toda la danza?
- 8. ¿Cuáles son los nombres de estos sones?
- 9. ¿Conoces cómo era la música de los matachines antes?
- 10. ¿Quién te habló acerca de eso?

Perspectiva personal.

- 11. ¿Cómo fue que usted decidió acompañar cada año a los matachines con el teclado?
- 12. ¿Qué representa para usted ser el músico de esta fiesta?
- 13. ¿En tu familia existe alguna tradición de ser el músico de la fiesta?
- 14. ¿Qué diferencias encuentras en la música de otras danzas de matachines, por ejemplo, en Huépac en honor a San Lorenzo?
- 15. ¿Cómo crees que será la música de la fiesta en el futuro?
- 16. ¿Cuál crees que es el impacto de COVID-19 en la celebración de la danza?
- 17. ¿Cómo describirías la participación de los jóvenes en el desarrollo de la fiesta?
- 18. ¿Por qué crees que es importante que se involucren?
- 19. Comentario libre.

Guion de entrevista para asistentes a la fiesta de Santa Rosalía

Lugar	
Fecha	Hora
Entrevistador	
Clave participante	

- 1. ¿Conoces cuál es el origen de la danza de matachines en honor a Santa Rosalía?
- 2. ¿Quiénes son los responsables de la organización de la fiesta?
- 3. ¿Qué día dan inicio los preparativos de la danza para la fiesta?
- 4. ¿Usted asiste al novenario? ¿Por qué?
- 5. ¿Conoce qué es el alba?
- 6. ¿Ha participado en el alba?

Perspectiva personal:

- 7. ¿Qué significa para ti participar cada año en la celebración de los matachines en honor a Santa Rosalía?
- 8. ¿Dentro de tu familia existe una tradición de participar en la celebración de los matachines?
- 9. ¿Conoces o sabes cómo era antes la celebración?
- 10. ¿Quién te contó acerca de esto?
- 11. ¿Qué diferencias encuentras en cómo se realizaba la danza antes a como se realiza ahora?
- 12. ¿Cuáles diferencias encuentras entre otros matachines, por ejemplo, los de Huépac en honor a San Lorenzo?
- 13. ¿Cuál crees que es el impacto de COVID-19 en la celebración de la danza?
- 14. ¿Cómo crees que se realizará la fiesta en el futuro?
- 15. ¿Cómo describirías la participación de los jóvenes en el desarrollo de la fiesta?
- 16. ¿Por qué crees que es importante que se involucren?
- 17. Comentario libre.

Apéndice 4. Notación coreográfica

	Danzantas / Danzantas en círculo.
	Danzantas circulo interior en trenza.
	Movimiento de trenzado de las danzantas.
	Dirección de giro del círculo.
	Media vuelta a la izquierda.
	Media vuelta a la derecha.
	Movimiento del Bien y el Mal.
	Bien.
	Mal.

Apéndice 5. Informe de observación del diario de campo

El siguiente informe es el resultado de la observación no participante que se realizó durante la celebración de los matachines en honor a Santa Rosalía en el municipio de Arizpe, Sonora, el día cuatro de septiembre del 2019.

La celebración de los matachines tiene lugar en el templo de Nuestra Señora de la Asunción, un histórico recinto construido en 1646 y ubicado en el centro del municipio de Arizpe. Su arquitectura se compone de una nave principal y una torre de aproximadamente 12 metros de altura, construida principalmente con ladrillo y adobe, lo que resalta su valor patrimonial y cultural. En la festividad participan las capitanas, las danzantas, el sacerdote y la comunidad de Arizpe.

Inicio de la fiesta

La fiesta comienza con la quema del castillo (juegos pirotécnicos), que anuncia el inicio de la celebración, y las primeras campanadas entre las 5:00-5:30 a.m., que se repiten dos veces más con el propósito de anunciar el inicio de la misa a las 6:00 a.m. Durante la celebración de la misa, existe un orden en el que los asistentes ocupan las bancas de la iglesia: en las primeras filas cerca del altar, se encuentran las danzantas tejedoras, seguidas de las capitanas y, detrás, el resto de la comunidad que asiste. Al momento de salir de la iglesia para el comienzo de la danza, se respeta el mismo orden: danzantas tejedoras, capitanas con bandera, capitanas con marmota y asistentes a la celebración. La misa tiene una hora de duración y la danza inicia a las 7:00 a.m.

Al finalizar la misa, una de las Capitanas en turno o algún otro miembro voluntario de la comunidad realiza la lectura de la crónica que relata los orígenes y el significado de la danza de los matachines, así como el papel de Santa Rosalía en la vida espiritual y cultural de Arizpe. Este texto, de gran valor histórico y simbólico, se resguarda en la parroquia del municipio y fue escrito por la antigua cronista del pueblo, Carmelita Pellat.

Estructura de los matachines

Las capitanas (de banderas y marmotas) son las responsables de la organización de los grupos de danzantas, dividiéndolas en tres grupos principales:

- Danzantas iniciadas, quienes danzan en el patio frontal de la parroquia justo a la entrada.
- Danzantas tejedoras, quienes se colocan alrededor del mástil para trenzar los listones.
- Danzantas adultas, es el único grupo que baila al interior del templo, justo en el altar donde se encuentra Santa Rosalía.

Las danzantas iniciadas y las adultas no tienen un número establecido de participantes, mientras que el de las tejedoras se reduce a 12 danzantas por mástil, siendo 24 tejedoras en total.

En toda la danza, destacan dos figuras de danzantas jóvenes que las han llamado “Bien” y “Mal”. “Mal” parece seguir a “Bien” durante toda la celebración, entrando y saliendo de cada uno de los círculos formados en los mástiles y, en algunas ocasiones, entrando al círculo de las danzantas iniciadas.

Ejecución de la danza

Todas las danzantas utilizan el mismo paso con el cual van dibujando una cruz al ritmo del son: metatarso al frente, al costado y atrás; después llevan el mismo pie al frente para dar un paso y repetir con el pie contrario.

Las danzantas iniciadas y adultas giran en una sola dirección: izquierda–derecha o derecha–izquierda. Mientras que las danzantas tejedoras se encuentran una a una de frente, formando dos círculos alrededor del mástil; uno gira de izquierda a derecha y el otro de derecha a izquierda. El movimiento para trenzar es una arriba y una abajo; al concluir el primer tiempo del son se invierten las direcciones para desenredar la trenza y liberar el mástil, concluyendo con la danza.

Cada tiempo del son tiene una duración aproximada de 15 minutos, teniendo la danza una duración de 30 minutos, ya que el son se toca dos veces; el primero para tejer la trenza y el segundo para liberar el mástil.

La danza se celebra el día cuatro en dos ocasiones, la primera por la mañana y la segunda por la tarde, ambas después de la celebración de la misa; sin embargo, es en la celebración por la tarde cuando se agrega un círculo de danzantes varones iniciados, quienes se han incluido en la danza de manera más reciente.

Indumentaria de los matachines

Entre los tres grupos de danzantas destaca la particularidad de que solo las tejedoras y las figuras de el “Bien” y “Mal” cuentan con un ajuar propio de la danza. Por su parte, las danzantas adultas y las iniciadas se visten con ropa de gala, la cual consiste en ocasiones en vestidos o conjuntos con estampados florales y zapatos de vestir o sandalias, según sean sus posibilidades; además, portan un guaje a manera de sonaja, adornada con una flor de papel en diferentes colores, en ocasiones a juego con su vestido.

Las danzantas de la trenza van vestidas de un hábito que corresponde al color del listón que portan en el mástil, que puede ser de color verde, blanco o rojo, con un peinado simple y usualmente bailan descalzas. Además, portan un guaje adornado con una flor de papel correspondiente al color del hábito.

El Bien lleva un vestido de color blanco, con detalles en dorado, un guaje adornado con una flor de papel de color blanco y porta en la cabeza un tocado con flores de color blanco y una medalla del sol, representando la luz. Mientras que el Mal porta los mismos detalles, solo que, en color rojo, y en el tocado porta una medalla de la luna, simbolizando la oscuridad. Ambas danzan descalzas.

Las capitanas visten el hábito franciscano que porta Santa Rosalía en color marrón y con el cordón a la cintura. Además, portan dos banderas en color rojo y blanco, así como dos mar-motas; estas últimas consisten en unas luminarias hechas con papel maché y cartón en color rojo y blanco. Asimismo, usualmente llevan sandalias.

Acompañamiento musical

La música que acompaña a la danza es interpretada por una sola persona en un teclado, manteniendo la misma melodía. Su único acompañamiento son los guajes, que a modo de sonaja marcan el ritmo con el que danzan las participantes.

Culminación de la fiesta

Al terminar la celebración, tanto asistentes como participantes se quedan a convivir; algunos compartiendo experiencias al ser partícipe en la danza, otros aprovechan la ocasión para vender antojitos regionales y convivir con vecinos y amigos del pueblo o con los visitantes de comunidades vecinas.

Apéndice 5. Informe de entrevistas

Las entrevistas se realizaron con una población total de cinco participantes: la capitana actual, el músico de la danza, el sacerdote de la corresponsalia de Arizpe, y dos asistentes a la celebración de Santa Rosalía, que viven en la región. Debido a la contingencia por COVID-19 y las características demográficas del municipio de Arizpe, las entrevistas se realizaron de manera presencial y el resto de los participantes, por ser población en riesgo, no pudieron participar en el proceso.

Origen de la fiesta

La danza de los matachines en honor a Santa Rosalía en Arizpe, Sonora, se remonta a más de 300 años de historia. Todos los participantes coinciden en que en el año de 1720 se desató una pandemia; la mayoría comenta acerca de un tipo de fiebre amarilla que azotó a la región, otros hablan acerca del tabardillo y algunos mencionan la *matlazahuatl*. Con la necesidad de proteger al pueblo, la comunidad se encomendó a Santa Rosalía, santa patrona protectora de las enfermedades infecciosas, por recomendación del misionero en turno el P. de Cañas; de esta manera, la comunidad de Arizpe prometió a la santa una celebración en su honor, a cambio de la protección del pueblo. Desde entonces, cada cuatro de septiembre, la comunidad arizpense celebra los matachines en honor a Santa Rosalía, tradición que originalmente dictaba que las niñas y mujeres interpretarían a los matachines y la danza de la trenza durante nueve días, en los cuales se desarrollaría el novenario. Los listones de la trenza representan los colores de la bandera de Italia, pues es el lugar de procedencia de la santa.

A pesar de que la advocación de Arizpe es hacia Nuestra Señora de la Asunción, la fe y devoción por Santa Rosalía convierte la celebración en una de las más importantes para la comunidad. Varios participantes señalaron que la imagen de Santa Rosalía fue introducida a la comunidad por familias italianas que llegaron a la región durante el auge de la explotación minera. Como evidencia de esta influencia, aún existe una mina que lleva su nombre: Mina Santa Rosalía. A partir de su llegada, la devoción a la santa comenzó a propagarse entre los habitantes, consolidándose como una parte fundamental de la identidad religiosa de la comunidad.

Preparativos de la fiesta

Los preparativos comienzan con un año de anticipación, donde se designan a las nuevas capitanas del próximo año, quienes serán las responsables de la planeación y ejecución de la fiesta. Algunas ocasiones, las capitanas son propuestas por la comunidad; en otras, ellas son quienes se proponen, destacando dos principales motivos: por gusto de servirle a la santa o por devoción al pagar una manda, ya sea por la intercesión por un enfermo o algún otro milagro adjudicado. Son cuatro capitanas las que se eligen: dos de marmota y dos de bandera. Estas cuentan con cuatro principales tareas, que se comienzan a ejecutar desde el momento que son definidas para el puesto:

- Organización de las danzantas: Principalmente, organizan a quienes tejen la trenza, ya que son solo 14 espacios por mástil; además definen “El bien” y “El mal”. Esto se va realiza con un año de anticipación, consolidando los puestos de cada danzanta conforme se va acercando la fecha de celebración. Las capitanas se encargan de seleccionar a las danzantas y prepararlas para los matachines con ensayos durante el novenario y hacer pruebas del ajuar.
 - Colecta: Más cercana la fiesta, dos meses antes, comienza la colecta; ya sea en efectivo o en especie, para la celebración del alba, el pago de adornos florales, la pirotecnia, el nuevo ajuar de la santa y, en ocasiones, la música en vivo como acompañamiento.
 - Calendarización del novenario y misas de celebración: Esto lo realizan en consulta con el sacerdote en turno; definen horarios de novenario y de misa, así como cuántas misas ofrecerán (lo usual son dos el día cuatro de septiembre).
 - Ejecución de la celebración: Comienza con el primer día del novenario, seguido del alba y, por último, el día de los matachines, cuidando que todos los elementos estén presentes para que la celebración transcurra sin ningún contratiempo.
-

La celebración de Santa Rosalía se puede dividir en tres grandes eventos, donde cada uno tiene sus tiempos específicos:

- Novenario: La celebración de la fiesta inicia nueve días antes del día cuatro de septiembre; dando inicio el 26 de agosto con la celebración del novenario, que comienza a las 4:00 a.m., anunciando con pirotecnia o con campanadas el inicio desde las 3:30 a.m. En algunas ocasiones, los días del novenario, el padre ofrece una misa, según su disponibilidad; de lo contrario, se realiza solo el novenario. Se sigue el mismo protocolo durante los siguientes siete días y el noveno día se celebra el alba.
- El alba: Es un rezo especial que se cumple el último día del novenario, en la víspera del día de Santa Rosalía. Se relaciona con el amanecer y el entendimiento de la dualidad del bien y el mal, como la luz y la oscuridad, que es el punto máximo de bendición que reciben los asistentes a la celebración, según lo mencionaron algunos de los participantes. Este rezo se encuentra en la novena de Santa Rosalía, el cual a manera de alabanza se consigna:

*La Alba están dando,
el ángel la adora
dichosa el alma
que disfruta ahora*

*Ya viene el día
daremos gracias,
Ave María.*

*Bendita sea
la claridad
bendito sea
quien no las da*

*Bendito sea
la luz del día
bendito sea
quien no la envía*

*Bendito sea
quien no las da
bendito sea
su majestad*

Después de concluir con el rezo, se ofrece una celebración, que destacan a modo de ofrenda por parte de la capitana para los asistentes. En la explanada de la iglesia realizan un pequeño convivio con la comunidad, donde se ofrecen bizcochuelos, molletes, chocolate, champurrado, en ocasiones menudo, y si existe la posibilidad se ameniza con música en vivo.

- Los matachines: Se celebran el día cuatro, en el aniversario luctuoso de Santa Rosalía; pero desde el primer día del novenario dan inicio los preparativos: ensayos, formación de danzantas, entre otros aspectos. La danza se celebra el día cuatro frente a la parroquia.

Los matachines de Santa Rosalía (estructura y ejecución de la danza)

La danza de los matachines se ejecuta por tres principales grupos de mujeres, las cuales se dividen por grupos etarios: danzantas iniciadas, danzantas de la trenza y danzantas adultas, además de las capitanas:

- Danzantas iniciadas: Es un grupo de niñas que se van iniciando en la celebración, quienes son introducidas por tradición familiar y quienes han cumplido la edad permitida para poder participar tejiendo la trenza. Usualmente utilizan vestidos de gala, en ocasiones con estampados florales; no existe ningún ajuar específico. Danzan con zapatos, que generalmente son sandalias y portan en la mano izquierda un guaje adornado con una flor de papel de diferentes colores, en ocasiones coordinado con el color de su vestido.
 - Danzantas de la trenza: Es el grupo de danzantas principal, quienes durante su ejecución van cubriendo el mástil con los listones, formando una trenza, que posteriormente se deshace, marcando el final de la celebración. Las tejedoras o danzantas de la trenza se autoproponen para cubrir el puesto, ya que solo se permiten 24 tejedoras, 12 por cada mástil; los principales motivos suelen ser por pago de alguna manda, tradición familiar o convicción propia. Las tejedoras de la trenza portan un hábito de tres colores diferentes, que coincide con el color del listón que portan, ya sea de color verde, blanco o rojo; además, portan con su mano izquierda un guaje, que a manera de sonaja lo adornan con una flor de papel del mismo color de su ajuar, y usualmente danzan descalzas. Dentro de este grupo, destacan dos figuras más, el bien y el mal. Estas dos danzantas se distinguen del resto porque van vestidas con vestidos idénticos de color blanco y rojo, respectivamente; además, portan un tocado a manera de corona con flores y una medalla de luna o sol, respectivamente, simbolizando la dualidad del bien y el mal; una representación, en este caso, de los tiempos de obscuridad por la epidemia y la luz que arrojó Santa Rosalía sobre el pueblo por su intercesión. También portan un guaje adornado con una flor y, al igual que las tejedoras, danzan descalzas.
-

-
- Danzantas adultas: Este tercer grupo, a diferencia de los otros dos, danzan dentro de la iglesia, en el templo. El grupo se conforma por aquellas mujeres adultas devotas de la santa o que dancen como acto de agradecimiento por su intercesión en algún milagro o favor. Al igual que las danzantas iniciadas, no cuentan con un ajuar en específico, por lo cual se visten con vestidos o conjuntos de gala, portando en la mano izquierda el guaje adornado con una flor de papel. Algunas de ellas danzan descalzas, como un símbolo de mayor devoción.
 - Capitanas: las cuatro capitanas (de bandera y marmota) portan el ajuar de Santa Rosalía, el cual consiste en un hábito de color café con un cordón a la cintura, que se adjudican a la orden de los Franciscanos; en este caso, a los menores o los capuchinos. Además, portan dos marmotas de papel, una de color blanco y otra de color rojo con el nombre de Santa Rosalía; estas representan la guía de la luz en la oscuridad. Las dos capitanas de mayor rango portan dos banderas de color rojo y blanco.
-

Respecto a la asignación de los colores, algunos señalaron que los colores verde, blanco y rojo son en referencia a la bandera de Italia, origen de Santa Rosalía; otros señalaron que los colores blanco y rojo son la asignación del juego entre el bien y el mal, y que en los inicios de la danza se emplearon para distinguir las diferentes clases sociales que participaban en la fiesta: el color blanco (el bien, la luz) se asignaba a las niñas de clase alta, quienes vivían en el centro del pueblo; mientras que el color rojo (el mal, la oscuridad) se designaba a las niñas de clase baja que vivían en la periferia del pueblo. Posteriormente, se añadió el color verde como una representación de los colores que conforman la bandera mexicana y por ser el mes de septiembre la celebración de la Independencia de México y Santa Rosalía.

El día de la celebración de la danza, el cuatro de septiembre, se comienza con la quema del castillo y el toque de campanas a las 5:30 a.m., para dar inicio a la misa de celebración a las 6:00 a.m. Al finalizar la misa, se da una lectura sobre el papel de Santa Rosalía y el motivo por el cual se celebran los matachines; después, todos los asistentes se dirigen a la explanada frontal de la parroquia para presenciar o ejecutar la danza.

Las danzantas iniciadas se colocan en un círculo frente a la entrada de la parroquia, mientras que las tejedoras de la trenza se colocan alrededor del mástil, 12 danzantas por mástil y las danzantas adultas al interior del templo en el altar. Mientras que las capitanas se colocan en la puerta de la parroquia.

Todas las danzantas ejecutan los mismos pasos, dibujando con los pies una cruz al ritmo del son: metatarso al frente, al costado y atrás, de atrás se lleva al frente para dar un paso y repetir con el pie contrario, mientras con cada pisada se da ritmo al guaje. Las danzantas iniciadas y adultas giran en una sola dirección (izquierda–derecha la primera parte, derecha–izquierda la segunda parte), mientras que las tejedoras se encuentran una a una de frente, formando dos círculos: uno que gira de izquierda a derecha y otro de derecha a izquierda. Respecto al movimiento para trenzar, una danzanta con su listón pasa por arriba, mientras la otra pasa por debajo; en la segunda parte, los círculos cambian de dirección liberando el mástil del tejido.

Respecto a las danzantes que representan el bien y el mal, si bien siguen la misma estructura de los pasos que las demás, mientras las tejedoras están bailando, el bien y el mal hacen un recorrido por cada uno de los mástiles que no presenta un orden específico. Esto debido a que el bien busca su propio lugar dentro del espacio que ocupa la celebración, mientras que el mal trata de alcanzarla y ocupar su espacio, representando la eterna lucha entre el bien y el mal.

El acompañamiento musical de la danza consta de un solo son, que se repite en dos ocasiones: para el trenzado del mástil y para su descubrimiento. El son carece de nombre y es interpretado por el músico y su teclado eléctrico, el cual acompaña en las dos ocasiones la ejecución de la danza. La melodía es acompañada por el ritmo de los guajes de las danzantas con una duración de 20 minutos para cada parte, teniendo una duración aproximada de 40 minutos.

Perspectivas del futuro de la celebración

En muchas de las familias arizpenses es una tradición ser partícipes en la fiesta, ya sea como danzanta, capitana o asistente al novenario y a los matachines. Es un momento que refuerza las relaciones entre la misma comunidad. Para las capitanas representa un honor formar parte de la organización de la fiesta; independientemente de cumplir con una manda, para las mujeres es una satisfacción servirle a la Santa y al propio pueblo. En la actualidad, algunas de las capitanas señalaron que desde los cuatro años han participado en la fiesta y planean hacerlo hasta que puedan bailarlos.

Si bien la danza se ha visto afectada por nuevos movimientos culturales modernos, dentro del núcleo familiar persiste la esperanza de que los jóvenes continúen sumándose a la tradición y que esta se siga transmitiendo a las siguientes generaciones. El papel de la Iglesia Católica en la comunidad también contribuye al fortalecimiento de la devoción y del sentido de pertenencia hacia esta danza en Arizpe. Muchos habitantes coinciden en que la localidad ha mostrado una fuerte devoción no solo a Santa Rosalía, sino también a otros santos como San Isidro y San Francisco. Esta devoción, transmitida generacionalmente, ha estrechado lazos dentro de la comunidad de Arizpe y también con poblaciones vecinas. Como parte de esta conexión intercomunitaria, se llevan a cabo intercambios y campañas de peregrinación, generalmente en forma de cabalgatas, lo que permite comparar las distintas expresiones de la tradición. Un referente cercano es la danza de los matachines de Huépac, cuya celebración se ha convertido en un punto de referencia para los habitantes de Arizpe, destacando así las diferencias y adaptaciones que la danza ha experimentado en la comunidad a lo largo de más de 300 años.

Entre las principales modificaciones mencionadas en la danza de los matachines destaca la inclusión de dos nuevos grupos: las danzantas iniciadas y las danzantas adultas. Según los participantes entrevistados, la tradición original establecía que únicamente las jóvenes debían bailar la trenza, en referencia a la historia de Santa Rosalía. De acuerdo con la tradición, Santa Rosalía era una joven cortesana del rey a finales del siglo XVII, quien renunció a sus posesiones materiales para consagrar su virginidad a Dios; por ello, originalmente, las tejedoras de la danza debían tener entre 12 y 15 años. Con el tiempo, la nostalgia y el deseo de seguir participando llevaron a las mujeres adultas que habían sido parte de la danza en su juventud a formar un nuevo grupo; así, lograron mantener viva su devoción a la santa, adaptando la tradición sin perder su esencia original.

Con estos cambios, de manera más reciente se incluyeron varones en la celebración de la danza, quienes hasta el momento han participado solo como iniciados, pues ninguno ha alcanzado la edad de tejer la trenza. La inclusión de los varones representó en la celebración de la danza una modificación importante, pues según los participantes esto abre la posibilidad de que ellos profesen su fe con la Santa, mientras que para otros la promesa que se hizo originalmente pierde su credibilidad y el sentido de realizar la fiesta.

Además, los cambios económicos en la región han impactado en la danza, particularmente en el uso del guaje tradicional como sonaja. Esta planta, considerada invasora, ha sido erradicada para proteger los cultivos, lo que llevó a las danzantas a buscar alternativas para conservar este elemento simbólico dentro de la celebración. Según los participantes, la solución adoptada fue la fabricación de sonajas a partir de latas de aluminio rellenas con semillas y piedras, las cuales fueron forradas con papel crepé y papel de china para mantener la tradicional forma de flor.

Estas modificaciones y adaptaciones no solo marcan el futuro de la celebración, sino que también definen el papel de las generaciones responsables de mantenerla como una expresión viva. Sin embargo, los participantes han notado una disminución en la participación de la juventud del municipio de Arizpe en la festividad, lo que ha generado preocupación sobre su continuidad. Ante esta situación, la comunidad ha comenzado a desarrollar estrategias para captar el interés de las nuevas generaciones, incentivando su involucramiento en la organización y en la ejecución del festejo.

La evolución de esta festividad fue documentada en su momento por Carmelita Pellat, cronista de Arizpe, quien contribuyó a su difusión y preservación. Desde entonces, la tradición de bailar los matachines y la trenza se ha transmitido de generación en generación, celebrándose año con año, con la única excepción de 2020 debido a la contingencia sanitaria por COVID-19. Ante las restricciones impuestas por la pandemia, la comunidad buscó alternativas para mantener la devoción y la celebración de Santa Rosalía. En lugar de la festividad tradicional, se organizó una procesión en la que la imagen de la santa fue transportada en un carro adornado con flores, acompañado por el sonido de los matachines reproducido en bocinas. Los habitantes del pueblo, en un acto de fe y adaptación, salieron a las puertas de sus casas para interpretar la danza, evitando así aglomeraciones en la parroquia. Asimismo, se optó por realizar únicamente las misas solemnes, ofreciendo la posibilidad de seguirlas a través de transmisiones en plataformas de redes sociales.

Sin duda, estas nuevas circunstancias han abierto posibilidades para la continuidad de la celebración y el desarrollo de la danza, permitiendo la adaptación a cambios temporales o incluso definitivos en los elementos simbólicos que conforman la festividad. A pesar de los desafíos, la comunidad reconoce que la fuerza y la unión seguirán fortaleciéndose con cada celebración; además, el uso de nuevas herramientas, como las redes sociales, ha demostrado ser un recurso valioso para compartir la festividad en vivo a través de diferentes plataformas.

Apéndice 7. Lista de videos

Nombre y número del video	Enlace de acceso
Video 1. Ejecución de la danza de los matachines en honor a Santa Rosalía	
Video 2. Danzantas iniciadas y adultas de los matachines en honor a Santa Rosalía	
Video 3. Tejedoras de los matachines en honor a Santa Rosalía	

Qartuppi, S. de R.L. de C.V. está inscrita de forma definitiva en el Registro Nacional de Instituciones y Empresas Científicas y Tecnológicas (RENIECYT) con el número 1600052.

Qartuppi, S. de R.L. de C.V. es miembro activo de la Cámara Nacional de la Industria Editorial Mexicana (CANIEM) con número de registro 3751.

Matachines de Santa Rosalía

Un caso de salvaguarda del patrimonio cultural

Esta obra se terminó de producir en marzo de 2025.

Su edición y diseño estuvieron a cargo de:

Qartuppi[®]

Qartuppi, S. de R.L. de C.V.

<https://qartuppi.com>



Esta obra es de acceso abierto y puede ser leída, descargada y compartida libremente, bajo los términos de la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-Compartir Igual 4.0 Internacional.

Esta obra documenta los elementos distintivos de la danza de matachines en honor a Santa Rosalía, celebrada cada 4 de septiembre. A través de un informe etnográfico, se han rescatado sus rasgos característicos, evidenciando su evolución a lo largo de más de 300 años de historia. Lo que en su origen fue una práctica introducida por los jesuitas se ha transformado en una herencia generacional que fortalece la identidad colectiva de la comunidad de Arizpe, Sonora, manteniendo viva la herencia cultural de la extinguida nación ópata.

Qartuppi[®]

ISBN 978-607-8694-68-6

DOI 10.29410/QTP.25.09

