



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO

FACULTAD DE ANTROPOLOGÍA

**La identidad del arriero: estudio etnográfico sobre
La construcción de pertenencia y memoria colectiva a través de
Tres Cuadrillas en la comunidad de Santa María Zolotepec.
Municipio de Xonacatlán, Estado de México**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO EN ANTROPOLOGÍA SOCIAL

P R E S E N T A

DIEGO RICARDO GIL TORRES

**DIRECTOR DE TESIS:
DR. DAVID FIGUEROA SERRANO**

TOLUCA, MÉXICO, NOVIEMBRE, 2025



Índice

Introducción.....	7
Preguntas de investigación	10
Hipótesis	10
Objetivo general	10
Objetivos específicos.....	10
Metodología	11
Capítulo I.....	17
La Identidad Cultural como Objeto de Estudio Antropológico ..	17
1.1. Bases Antropológicas para el Estudio de la Identidad cultural ..	17
1 2. Antecedentes sobre el estudio de investigación sobre la danza	21
1.3. Aportes pioneros en la antropología de la danza	27
1.4. Teorías sobre la identidad cultural	30
1.5. Propuesta de Gilberto Giménez para el estudio de la identidad cultural.....	32
1.6. Identidad y danza dentro de la antropología	35
1.7. La cultura como filtro perceptivo	38
1.8. La danza como hecho social.....	40
1.9. Identidad colectiva	42
Capítulo II: Los Arrieros en México	45
2.2. Antecedentes dentro del contexto arriero y el legado otomí en el Estado de México	48
2.3. La región arriera en estado de México y las dificultades geográficas.....	50
2.4. El contexto de las haciendas en estado México:.....	54
2.5. La religión, Dentro del Contexto del Estado de México	55
2.6. El sincretismo religioso y la resignificación simbólica en la danza de los arrieros.....	58
Capítulo III la comunidad de santa maría Zolotepec	60
3.1. Santa María Zolotepec contexto de la comunidad.....	61

3.2. Población.....	61
3.3. Economía Y Agricultura, ganadería	62
3.4. Comercio y servicios.....	63
3.5. Geografía y clima.....	64
3.6. Religión Dentro la comunidad	65
Capítulo IV danza de los arrieros en Santa Mará Zolotepec	72
4.1. Origen de la danza	73
4.1.2. Los colores dentro de la danza	77
4.1.3. Personajes dentro de la danza;	82
4.1.4. Personajes Primarios.....	83
4.1.5. El patrón	83
4.1.6. Mayordomo.....	86
4.1.7. Pagador o Rayador.....	88
4.1.8. Administrador o caporal:	89
4.1.9. El Encargado	90
4.2. Personajes secundarios.....	91
4.2.1. Cargador primero y cargador segundo.....	91
4.2.2. Corredor de carga;.....	93
4.2.3. Personajes Terciarios	94
4.2.4. Pascualitas o atajador.....	95
4.2.5. Cargadores de estandartes;.....	98
4.2.6. Los Arrieros	99
4.2.7. El Maestro arriero:	101
4.2.8. Vestimenta.....	103
4.2.9. Accesorios y herencia material	104
4.3. Consideraciones estéticas y normas internas	105
4.3.2. Estandartes	106
4.3.1. Significado y estructura simbólica	106
4.3.3. Origen funcional y evolución ritual	107
4.3.4. Dimensión identitaria y comunitaria	109

4.3.5. Transmisión intergeneracional y memoria viva.....	110
4.3.6. La danza y la fiesta.....	111
4.3.7. Estructura ritual de la danza	112
4.3.8. Las fiestas patronales y el Cristo de las Cañas.....	114
4.3.9. Preparativos y compromiso comunitario	115
4.4. Variaciones locales y calendario religioso.....	115
4.4.1. Lugares registrados en el calendario ritual de las las tres cuadrillas de Santa María Zolotepec.....	116
4.4.2. Música.....	121
4.4.3. El reglamento ritual en la Danza de los Arrieros.....	128
4.4.4. Organización comunitaria y el papel del mayordomo	129
4.4.5. Componentes del reglamento y figura del maestro	130
4.4.6. Tensión entre tradición e innovación.....	132
4.4.7. Dimensión simbólica de la comida	134
4.4.8. Pérdida del reglamento y persistencia simbólica.....	136
4.4.9. Registro material y transformación.....	138
4.5. Índice de Cantos y Danzas Arrieras.....	144
Capítulo V.....	150
La danza de los arrieros e identidad cultural en Santa María Zolotepec	150
5.1. Pertenencia (Elemento que une y se comparte. Carácter social)	151
5.2. Identificación (Referente social).....	154
5.3. Diferencia (Distinción):.....	156
5.4. Conflictos.....	160
5.5. Conclusiones	162
Bibliografía	166
Lista de figuras	172
Anexos	176

Introducción

La danza constituye una de las expresiones culturales más ricas y complejas del ser humano. Desde la perspectiva de la antropología de la danza, autores como Judith Lynne Hanna (1987) y Anya Peterson Royce (1977) coinciden en que la danza no debe entenderse únicamente como una actividad performativa o estética, sino como una forma de comunicación simbólica cargada de significados culturales. A través de esta práctica, las comunidades expresan emociones, valores, creencias y, sobre todo, reafirman su historia colectiva.

La danza ha sido comprendida como un fenómeno cultural complejo, cargado de significados sociales, simbólicos y emocionales que trascienden lo meramente estético. En los capítulos iniciales de sus obras, Hanna (1987, pp. 19–41) sienta las bases conceptuales para entenderla como una forma de comportamiento cultural y medio de comunicación no verbal, mientras que Royce (1977, pp. 59–84) destaca su función como expresión identitaria. Asimismo, Spencer (1985, pp. 43–69) subraya su papel en la cohesión social y la estructuración de roles dentro de la comunidad, y Hanna (1987, pp. 103–115) profundiza en su dimensión ritual y en su capacidad para organizar significados en la vida colectiva.

En contextos tradicionales, especialmente aquellos con raíces indígenas o rurales, las danzas rituales operan como mecanismos de transmisión intergeneracional de conocimientos, configurando un espacio fundamental para la construcción de la identidad social y la preservación de la memoria colectiva

En este contexto, la Danza de los Arrieros representa una manifestación profundamente significativa para diversos Municipios del Estado de México, como Xonacatlán, Lerma, Ocoyoacac y Huixquilucan. Esta danza tiene su origen en la antigua actividad de la arriería, un oficio clave durante los siglos coloniales y decimonónicos. Los arrieros eran responsables del transporte de mercancías, imágenes religiosas y productos esenciales a lo largo de rutas comerciales, muchas veces complejas y peligrosas. “Como señala Zavala (2013), los arrieros desempeñaron un papel fundamental no solo en la economía novohispana, sino

también en la construcción del tejido social de los pueblos, actuando como portadores de saberes, costumbres y vínculos culturales entre regiones. La representación de este oficio en forma de danza ritualizada evidencia cómo fue interiorizado por la comunidad como un símbolo de resistencia, esfuerzo y conexión con la tierra. (Zavala, 2013, p 35)”

La Danza de los Arrieros no solo rememora una práctica laboral esencial del pasado, sino que también resignifica esta actividad como un componente central de la identidad cultural de las comunidades. Su estructura coreográfica integra elementos como la música tradicional, los pasos rítmicos que evocan el andar de las mulas, el vestuario que remite a la indumentaria de los arrieros y la recreación simbólica del viaje. Además, esta danza se ha vinculado a las festividades religiosas locales, convirtiéndose en una ofrenda ritual a los santos patronos y reforzando su dimensión espiritual. Según Martínez (2010), este tipo de expresiones no solo son manifestaciones artísticas, sino también actos de afirmación cultural que operan como formas de resistencia frente a procesos de homogeneización cultural, particularmente en comunidades indígenas (Martínez, 2010, pp. 45–67)

En el caso de los pueblos como la comunidad de Santa María Zolotepec, esta danza ha adquirido un valor identitario aún más profundo. Frente a los efectos de la modernización y la globalización, que tienden a invisibilizar las expresiones culturales locales, la práctica continua de la Danza de los Arrieros se convierte en un acto de reafirmación territorial, simbólica e histórica. Como señala Florescano (1993), las tradiciones desempeñan un papel central en la construcción de la memoria colectiva, permitiendo a las comunidades reconocerse en un relato común. Sin embargo, a pesar de su relevancia simbólica, esta danza ha sido poco abordada desde un enfoque antropológico (Mayet, 1993, pp. 138–145) *integral*. Por ello, se vuelve necesario investigar a profundidad sus elementos rituales, simbólicos y comunitarios, a fin de comprender su función como patrimonio cultural inmaterial y como eje articulador de identidad colectiva en contextos dentro de la comunidad de Santa María Zolotepec

Esta investigación se centra en la identificación y el análisis de procesos culturales de alta relevancia tradicional, entre los cuales destaca la danza como una manifestación simbólica de gran valor para las comunidades.

Estas expresiones culturales han tenido un impacto significativo en la construcción del sentido de pertenencia colectivo, al generar patrones culturales compartidos y fortalecer los vínculos sociales dentro de estructuras comunitarias en las que los individuos se reconocen como parte integral de su historia y de su entorno sociocultural. Partiendo de esta premisa, el objetivo central del presente estudio es analizar la danza como un fenómeno cultural e identitario, considerando su papel en la articulación simbólica de la memoria colectiva, en la consolidación de la cohesión social y en la representación de los valores comunitarios.

La importancia de este análisis radica en que, más allá de su dimensión estética o recreativa, la danza constituye un medio fundamental para la transmisión intergeneracional de saberes, tradiciones y cosmovisiones propias de la comunidad. Su práctica no solo permite visibilizar las formas en que el pasado se actualiza simbólicamente en el presente, sino que también reafirma los vínculos afectivos y sociales que construyen el “nosotros” comunitario. Asimismo, la danza incorpora una serie de elementos simbólicos —como la indumentaria, la música, los movimientos coreográficos y las narrativas que la acompañan— que operan como marcadores identitarios. Estos elementos permiten a los miembros de la comunidad reconocerse en una historia común, reforzando su sentido de pertenencia y continuidad cultural.

En este contexto, y frente a los procesos contemporáneos de modernización que atraviesa la comunidad de Santa María Zolotepec, resulta especialmente significativo que la población mantenga un fuerte vínculo con sus tradiciones dancísticas. La participación activa de los habitantes en expresiones como la danza de los arrieros evidencia que esta manifestación no solo conserva una función cultural, sino que también actúa como un eje articulador del sentido de pertenencia local. La danza, en este caso, no se limita a ser una representación

folclórica, sino que se convierte en un espacio de encuentro comunitario, en el que se tejen la memoria, la identidad y los lazos sociales que sostienen el tejido colectivo de Santa María Zolotepec.

Preguntas de investigación

¿La danza de los arrieros es configurada y configura al mismo tiempo una identidad cultural en los habitantes de Santa María Zolotepec?

Hipótesis

La danza de los Arrieros es configurada y configura al mismo tiempo una identidad cultural en los habitantes de Santa María Zolotepec, porque produce un sentido de pertenencia mediante la participación en los rituales, la transmisión intergeneracional de la práctica y la apropiación de símbolos colectivos como la música, el estandarte y la indumentaria.

Objetivo general

Analizar de qué manera la danza de los arrieros es configurada y configura una identidad cultural en los habitantes de Santa María Zolotepec.

Objetivos específicos

1. Describir y comprender la danza de los arrieros en el presente de los habitantes de Santa María Zolotepec.
2. Describir las formas de vinculación y participación de los habitantes en la danza de los arrieros.
3. Identificar y analizar la configuración identitaria cultural de los habitantes de Santa María Zolotepec a partir de la danza de los arrieros.

4. Analizar específicamente el sentido de pertenencia de los arrieros construyen a partir de los danzantes de los arrieros

Metodología

Desde el punto de vista de autores como Franco (2011, p.118), el marco metodológico se define como el conjunto de acciones destinadas a describir y analizar el fondo del problema planteado, a través de procedimientos específicos que incluyen técnicas de observación y recolección de datos. Este marco determina el “cómo” se realizará el estudio y consiste en hacer operativos los conceptos y elementos del problema que se investiga. De manera complementaria, Sabino (2008, p.25) menciona que el marco metodológico es la sucesión de pasos estructurados en la planeación de una investigación, lo cual permite la interpretación de los resultados en función de un problema de investigación (Azuerro, 2018, pp.110–127). Asimismo, Arias (2012, p.16) lo define como el “conjunto de pasos, técnicas y procedimientos que se emplean para formular y resolver problemas” (Azuerro, 12 de noviembre de 2018, pp.110–127). Este método se fundamenta en la formulación de hipótesis, que pueden ser confirmadas o descartadas mediante investigaciones relacionadas con el problema.

En síntesis, el marco metodológico constituye la formulación de procedimientos para la resolución de problemas, centrados en una hipótesis que ocupa un lugar central dentro de un problema de investigación. Dado que el objetivo de esta investigación es analizar e interpretar la danza de los Arrieros en la comunidad de Santa María Zolotepec, se recurrió a un diseño no experimental de carácter transversal y a un estudio descriptivo para conocer en detalle los elementos de la identidad de los arrieros en dicha comunidad (Hernández, Fernández & Bastida, s.f.)

La investigación se desarrolló bajo un enfoque etnográfico y no experimental, lo que permitió estudiar la Danza de los Arrieros en su contexto natural y comunitario

sin manipular variables, observando directamente prácticas, rituales y dinámicas sociales durante ensayos y festividades. Este enfoque facilitó la comprensión de cómo se transmite la tradición entre generaciones y cómo la danza se articula con la identidad cultural de Santa María Zolotepec.

Complementariamente, se realizaron doce entrevistas semiestructuradas entre noviembre de 2024 y abril de 2025. Los entrevistados fueron principalmente danzantes y personas directamente involucradas en las tres agrupaciones de danza de la localidad, mientras que dos participantes externos se incluyeron por su vinculación familiar con la danza. La selección consideró diversidad de edades y roles dentro de la danza, incluyendo mayordomos, músicos y danzantes activos, con el fin de obtener una visión integral de la práctica ritual y sus significados culturales. Este tipo de entrevistas permitió profundizar en experiencias individuales, percepciones sobre la danza y relatos sobre la transmisión y transformación de la tradición.

Durante la observación participante, se documentaron aspectos como la coreografía, la música, el vestuario y la interacción entre los participantes, registrando tanto elementos visibles como gestos, normas implícitas y expresiones simbólicas que constituyen la experiencia de la danza. La combinación de entrevistas y observación participante posibilitó contrastar relatos y prácticas, identificando patrones, valores compartidos y dinámicas de cohesión comunitaria, ofreciendo así una comprensión profunda de la danza como vehículo de memoria histórica, identidad y pertenencia.

En el presente trabajo se adoptó un enfoque metodológico cualitativo, centrado en comprender fenómenos, experiencias y comportamientos desde una perspectiva profunda y contextual. Este enfoque se caracteriza por la recolección de datos no numéricos, como textos, imágenes, entrevistas y observaciones, con el fin de explorar y describir las percepciones, significados y motivaciones subyacentes de los sujetos de estudio. Denzin y Lincoln (1994, p.2) definen la investigación cualitativa como “multimetódica en el enfoque, interpretativa y

naturalista hacia su objeto de estudio”, lo que implica estudiar la realidad en su contexto natural e interpretar los fenómenos según los significados para quienes los viven (Cortés, 2004, pp.36–37). Este enfoque no se basa en mediciones numéricas ni en pruebas de hipótesis, sino que utiliza herramientas como entrevistas, encuestas y descripciones, apreciando los fenómenos de manera holística y permitiendo ajustar las preguntas de investigación a lo largo del proceso.

Dentro de este enfoque, se empleó la técnica de la entrevista para comprender la perspectiva de la identidad y la danza de los Arrieros en Santa María Zolotepec, entrevistando a tres familias que participan activamente en la danza, incluyendo tanto participantes internos como externos. La etnografía complementó esta técnica, permitiendo una comprensión profunda de la práctica cultural, sus significados y la transmisión intergeneracional de la tradición.

La investigación se sustentó en una descripción etnográfica basada en un acercamiento directo a la comunidad. La etnografía utilizada se fundamentó en los principios de la investigación antropológica, priorizando la observación participante y la recolección de testimonios orales como herramientas centrales. Esta aproximación permitió acceder no solo a los discursos explícitos de los participantes, sino también a los marcos simbólicos y afectivos que configuran sus experiencias.

El trabajo de campo comenzó en marzo de 2025, aunque la elaboración general de la tesis inició en 2024, con un enfoque centrado en la Danza de los Arrieros y su papel en la construcción de la identidad colectiva. Este periodo permitió combinar la reflexión teórica con una indagación empírica sostenida. El interés central fue comprender la danza en sus distintas manifestaciones dentro de Santa María Zolotepec, con énfasis en los significados identitarios que se construyen a través de la participación ritual. A partir de los relatos y experiencias de los danzantes, se observó que la danza no solo funciona como una práctica estética o religiosa, sino también como un vehículo simbólico mediante el cual las

personas se reconocen como parte de una colectividad. Es un espacio donde se recuerdan historias, se refuerzan los lazos sociales y se expresan valores compartidos.

Durante el trabajo de campo, las entrevistas incluyeron tanto a personas activas en la danza como a quienes mantienen vínculos familiares, afectivos o históricos con las agrupaciones. Originalmente se buscaba entrevistar principalmente a jóvenes, pero pronto se evidenció que gran parte de la memoria significativa reside en las generaciones mayores, quienes sostienen y transmiten el conocimiento ritual.

La comunidad cuenta actualmente con tres agrupaciones activas: La Auténtica, Nueva Vida y La Asunción. Este abanico permitió capturar diversidad de posturas, trayectorias y experiencias en torno al fenómeno dancístico. Los entrevistados incluyeron maestros arrieros, Pascualitas, patronas, patrones, fundadores y familiares de danzantes, ofreciendo una mirada plural sobre los sentidos contemporáneos y las disputas simbólicas. Se evidenció que, aunque todas las agrupaciones se reconocen bajo el mismo rótulo de “Danza de los Arrieros”, cada una presenta enfoques estéticos, prácticas rituales y vínculos religiosos distintos. Por ejemplo, la danza de Santa María Zolotepec conserva elementos coreográficos y visuales asociados a un estilo más “haciendístico”, mientras que otras comunidades presentan variantes rítmicas y simbólicas adaptadas a sus contextos festivos.

Esta diversidad interna refleja la vitalidad del fenómeno: la danza es un campo en constante resignificación, donde se negocian memorias, jerarquías y afectos. La investigación buscó comprender la danza no solo como manifestación folclórica, sino como práctica social compleja, profundamente enraizada en la vida cotidiana, la espiritualidad y la historia local.

Como investigador originario de Santa María Zolotepec, mi posición facilitó parcialmente el acceso a la comunidad, aunque también implicó desafíos. No

todos me identificaron de inmediato como interlocutor confiable, por lo que fue necesario generar vínculos de confianza. Mi primer acercamiento fue a través de un familiar involucrado en la cuadrilla de la Auténtica, desde donde se establecieron conexiones con otros miembros. La organización de las entrevistas requirió paciencia, persistencia y, en ocasiones, coincidencias fortuitas, aprovechando encuentros casuales o recomendaciones de entrevistados.

La transparencia fue fundamental: siempre me presenté con nombre, institución y propósito de la investigación, explicando el uso previsto de la información. Este gesto favoreció la construcción de confianza y permitió que los participantes compartieran sus experiencias de manera honesta. Se procuró respetar el tiempo de los entrevistados, evitando insistencias y agradeciendo cada contribución.

Esta experiencia permitió experimentar la tensión entre mi identidad como miembro de la comunidad y mi rol como investigador externo, reconociendo la necesidad de escuchar y documentar respetuosamente, representando fielmente las voces confiadas a mi estudio.

Cultural, sus significados y la transmisión intergeneracional de la tradición.

Esta tesis está conformada por cinco capítulos, los cuales se describen brevemente:

Se verá dentro del Capítulo 1: Marco teórico y conceptual

Se abordan los enfoques antropológicos sobre identidad cultural y cultura, integrando perspectiva que permiten comprender cómo se construyen y expresan en prácticas colectivas como la danza.

En el Capítulo 2: Los arrieros en México y en el Estado de México se verá

Se expone el trasfondo histórico y cultural de la arriería, mostrando su papel económico y simbólico en la región y su vínculo con la danza de los arrieros.

Dentro del Capítulo 3: La comunidad de Santa María Zolotepec
Se describe la organización social, económica y cultural de la localidad, destacando la fiesta patronal y la relevancia de la Danza de los Arrieros como eje identitario.

En el Capítulo 4: La Danza de los Arrieros en Santa María Zolotepec
Se analiza la estructura, organización y reglamento de la danza, así como su evolución histórica y las tensiones entre tradición e innovación.

Dentro del Capítulo 5 La Danza de los Arrieros e identidad cultural
Se examina cómo la danza construye y reproduce la identidad colectiva, articulando memoria, religiosidad y cohesión comunitaria en Santa María Zolotepec.

Capítulo I

La Identidad Cultural como Objeto de Estudio Antropológico

1.1. Bases Antropológicas para el Estudio de la Identidad cultural

La antropología, considerada hasta la actualidad como una ciencia social, se fundamenta en la experiencia y se enfoca principalmente en el estudio de las comunidades humanas. Como señala Marvin (Harris, 2001.p3):

“La antropología es el estudio de la humanidad, de los pueblos antiguos y modernos, y de sus estilos de vida. Dada la amplitud y complejidad del tema, las diferentes ramas de la antropología se centran en distintos aspectos o dimensiones de la experiencia humana. Algunos antropólogos estudian la evolución de nuestra especie, denominada científicamente *Homo sapiens*, a partir de especies más antiguas.” (Harris, 2001, p. 3)

Dentro de los factores de investigación, las ramas de la antropología que se pueden explorar incluyen la cultura, la arqueología, la lingüística antropológica y la antropología física (Kottak, 2011; Miller. 2011).

En el caso específico de la antropología cultural, esta se ocupa de la descripción y el análisis de las culturas, entendidas como tradiciones socialmente aprendidas,

tanto del pasado como del presente. Es importante distinguir entre la cultura como objeto de estudio de la antropología y la cultura como un componente esencial para el análisis social (Kuper, 1999).

La cultura se define como el conjunto de tradiciones y estilos de vida aprendidos y socialmente adquiridos por los miembros de una sociedad. Esto incluye sus modos, pautas y conductas repetitivas de pensar, sentir y actuar. Esta definición sigue el precedente establecido por Sir Edward Burnett Tylor (1871), fundador de la antropología académica y autor del primer libro de texto de antropología general. En su obra *Primitive Culture* (1871), Tylor también la interpreta de la siguiente manera:

“La cultura... en su sentido etnográfico, es ese todo complejo que comprende conocimientos, creencias, arte, moral, derecho, costumbres y cualesquiera otras capacidades y hábitos adquiridos por el hombre en tanto que miembro de la sociedad. La condición de la cultura en las diversas sociedades de la humanidad, en la medida en que puede ser investigada según principios generales, constituye un tema apto para el estudio de las leyes del pensamiento y la acción humanos.” (Tylor, 1871, citado en Harris, 2001, p. 44)

Para ofrecer una visión más amplia, Barbara Miller expresa que:

“La antropología es el estudio de la humanidad, incluidos sus orígenes prehistóricos y la diversidad humana contemporánea. Comparada con otras disciplinas que estudian a la humanidad (como la historia, la psicología, la economía, la ciencia política y la sociología), la antropología tiene miras más amplias. La antropología cubre un mayor período de tiempo que estas disciplinas y comprende un mayor abanico de materias.” (Miller, 2011, p. 9)

La identidad cultural es un concepto complejo que abarca las múltiples dimensiones de la pertenencia y la autopercepción de un individuo dentro de un grupo cultural específico. A lo largo de las décadas, los investigadores han explorado este tema desde diversas disciplinas, incluyendo la antropología, con

el objetivo de comprender cómo la identidad cultural influye en la vida de las personas y en sus interacciones sociales (Hall, 1996; Giménez, 2000).

La antropología aporta la teoría de la construcción de la identidad de los grupos dominantes y subalternos, propuesta por Stuart Hall, quien menciona que “la identidad no es algo fijo, sino que está en constante proceso de construcción y negociación. De esta manera, los grupos subalternos, como las minorías étnicas o los marginados, generan una oposición a la identidad dominante” (Hall, 1996, p. 4).

Uno de los factores importantes para entender la cultura y su relación con la identidad es, en primer lugar, saber qué es la cultura. Desde una aproximación antropológica, el concepto puede rastrearse hasta su raíz etimológica en el verbo latino *colere*, que significa “cultivar”. De él derivan *cultum* y *cultus*, asociados tanto al trabajo agrícola como al refinamiento humano, revelando la antigua relación entre cultura y transformación (Williams, 1981).

A partir de esta base, se recupera la definición clásica de Tylor (1871), quien la entiende como el conjunto complejo de conocimientos, creencias, arte, moral, derecho, costumbres y hábitos adquiridos por el ser humano en tanto miembro de una sociedad. Esta concepción continúa siendo útil para abordar el fenómeno cultural desde la etnografía contemporánea, al reconocer el carácter relacional y aprendido de la cultura (Kuper, 1999).

Más que una entidad estática, la cultura es un proceso dinámico de producción y reproducción de sentido. Se construye en la vida cotidiana a través de prácticas compartidas, discursos, símbolos y relaciones de poder. En este sentido, la cultura es tanto una dimensión estructural como un campo de disputa y resignificación constante (Enguix, 2012, pp. 9–10).

La antropología social y cultural, como rama de las ciencias sociales, se caracteriza por su enfoque en la diversidad cultural, la investigación transcultural

y el uso de la etnografía basada en la observación participante como método de trabajo de campo (Eriksen, 2004).

Según Malinowski, la cultura debe entenderse como un todo funcionalmente integrado cuya finalidad es satisfacer las necesidades humanas, ya sean biológicas o sociales.

“La cultura es una realidad *sui generis* y debe ser estudiada como tal. Las distintas sociologías que tratan el tema de la cultura mediante símiles orgánicos o por la semejanza con una mente colectiva no son pertinentes. La cultura es una unidad bien organizada que se divide en dos aspectos fundamentales: una masa de artefactos y un sistema de costumbres...” (Malinowski, 1931, p. 6).

La existencia de la cultura se basa, así, en la conexión entre la evolución y la satisfacción de necesidades, lo que permite comprender su papel adaptativo y simbólico.

Dentro de la cultura, es importante mencionar que para un antropólogo el ser humano se define también a partir de la identidad. La identidad, entendida como sentido de pertenencia, se basa en las representaciones del grupo y se manifiesta mediante símbolos, prácticas y formas de reconocimiento mutuo (Giménez, 2009).

“Las representaciones sociales, así definidas, siempre socialmente contextualizadas e internamente estructuradas, sirven como marcos de percepción y de interpretación de la realidad, y también como guías de los comportamientos y prácticas de los agentes sociales.” (Giménez, 2009, p. 25)

Desde la antropología, la identidad se concibe como un proceso de pertenencia y exclusión que proporciona un marco de referencia para la construcción del “nosotros” frente al “otro” (Hall, 1996; Tajfel, 1981). Asimismo, puede verse desde dos perspectivas: como un pensamiento de uniformidad que busca homogeneizar, o como un reconocimiento de las diferencias que permiten la coexistencia cultural (Giménez, 2009).

El concepto de identidad social es una construcción inseparable de la concepción sociológica y antropológica del sujeto, actualmente en proceso de reformulación y transformación (Ariosa, 1991, pp. 3–5). En efecto, la identidad no explica nada por sí misma, pero define un conjunto de fenómenos sobre los cuales los antropólogos buscan comprender la manera en que los individuos se ven y representan a sí mismos en relación con los demás.

1.2. Antecedentes sobre el estudio de investigación sobre la danza

Desde una perspectiva antropológica, Hanna (1987) considera que “La danza constituye una forma de expresión artística y cultural que emplea el movimiento corporal como sistema semiótico, frecuentemente asociado a componentes musicales o rítmicos. Como práctica universal, sus funciones abarcan desde lo ceremonial y sacro hasta lo social, estético y político” (Hanna, 1987, p23).

1. Componentes estructurales

Más allá de una definición general, es necesario identificar los elementos constitutivos que trascienden una visión meramente recreativa de la danza:

- Arte escénico: Se inscribe dentro del conjunto de las bellas artes, en diálogo constante con disciplinas como la pintura, la música y el teatro.
- Lenguaje no verbal: Funciona como un sistema de comunicación que codifica emociones, narrativas y conceptos a través de la kinésica (Hanna, 1987, p. 45).
- Expresión cultural: Cada sociedad configura paradigmas dancísticos propios, en los que se materializan su cosmovisión, sus tradiciones y sus valores axiológicos (Royce, 1977, pp. 19–21; Blacking, 1976, p. 5).

2. Elementos fundamentales

Todo fenómeno dancístico se estructura a partir de cinco componentes esenciales (Hanna, 1987, pp. 54–58; Spencer, 1985, p. 30):

1. Cuerpo: Soporte físico y medio expresivo del ejecutante.
2. Espacio: Dimensión geométrica y simbólica en la que se despliega la acción.
3. Tiempo: Organización métrica y secuencial del movimiento.
4. Dinámica: Cualidades energéticas del gesto (tensión, fluidez, amplitud, ritmo).
5. Componente sonoro: Elemento habitualmente asociado, aunque no indispensable.

3. Clasificación antropológica

Desde la antropología cultural, el análisis de la danza incorpora variables que van más allá del aspecto morfológico del movimiento:

- Contextos culturales específicos
- Funciones sociales
- Significados simbólicos
- Estructuras de poder implícitas
- Procesos históricos de adaptación y transformación (Hanna, 1987; Royce, 1977; Spencer, 1985)

Se establece una clasificación pentadimensional basada en cinco criterios principales (Hanna, 1987, pp. 77–81; Royce, 1977, pp. 36–40; Spencer, 1985, p. 42):

1. Función y contexto cultural
2. Origen geohistórico
3. Técnica y tradición coreológica
4. Rol sociocomunitario
5. Procesos de hibridación intercultural

Clasificación detallada

1. Según función o contexto cultural (Hanna, 1987, pp. 91–94)

- Danzas rituales o religiosas: Vinculadas a prácticas ceremoniales, cargadas de significación simbólica y orientadas a la conexión con lo trascendental (ej. Danza de los Espíritus en culturas nativoamericanas; Derviches Giróvagos en el sufismo turco).
- Danzas sociales o comunitarias: Refuerzan la cohesión grupal y favorecen la identidad colectiva (ej. Sardana en Cataluña; Cueca en Chile).
- Danzas guerreras: Asociadas a la preparación para el combate o celebración de victorias, con fuerte componente performativo (ej. Haka maorí; Fandango afroperuano).
- Danzas de fertilidad: Ligadas a ciclos agrícolas o representaciones simbólicas de la fecundidad (ej. Danza de la Lluvia en pueblos mesoamericanos).

2. Según origen geohistórico o cultural (Royce, 1977, pp. 65–69)

- Danzas tradicionales o folklóricas: Expresan identidades culturales específicas, transmitidas de generación en generación (ej. Flamenco en España; Bharatanatyam en la India; Samba en Brasil).
- Danzas urbanas o contemporáneas: Emergentes en contextos globalizados, con fuerte carga mediática (ej. Hip-Hop, Voguing, K-pop dances).
- Danzas indígenas: Conservadas por pueblos originarios, frecuentemente con funciones rituales o comunitarias (ej. Tinku en Bolivia; Yosakoi en Japón).

3. Según técnica y tradición coreológica (Spencer, 1985, pp. 33–35)

- Danzas clásicas: Codificadas en técnicas rigurosas y normativas (ej. Ballet europeo; Kathak del norte de la India; Danza clásica imperial china).
- Danzas improvisadas: Fundamentadas en la espontaneidad y la interacción con el entorno (ej. Jazz improvisado; Contact improvisation).
- Danzas de salón: Regidas por estructuras coreográficas estandarizadas, generalmente en pareja (ej. Tango argentino; Vals vienés; Salsa caribeña).

4. Según rol socio comunitario (Hanna, 1987, pp. 112–115)

- Danzas de género específico: Tradicionalmente asignadas a hombres o mujeres, reflejan construcciones socioculturales del género (ej. Danza del vientre —femenina—; Gumboot sudafricano —masculina—).
- Danzas terapéuticas: Utilizadas en contextos de sanación o trance, con dimensión psicoespiritual (ej. Danzas chamánicas siberianas).
- Danzas políticas o de protesta: Instrumentos de resistencia cultural y afirmación identitaria (ej. Capoeira afrobrasileña; Dabke palestino).

5. Según grado de fusión o hibridación cultural (Spencer, 1985, pp. 55–58)

- Danzas contemporáneas: Rompen con paradigmas clásicos, priorizando la expresión individual y la experimentación (ej. Expresionismo alemán; Butoh japonés).
- Danzas híbridas: Combinan elementos tradicionales con influencias globales, generando nuevas formas de sincretismo cultural (ej. Tribal Fusion; Electro-Cumbia).

Si bien la separación de los distintos elementos que componen la danza constituye un método útil para su análisis y caracterización, es importante señalar que estas diferenciaciones han contribuido a la construcción de un pensamiento cultural centrado en el movimiento. Las expresiones dancísticas, lejos de ser meros actos performativos, han surgido desde una comprensión profunda de la danza como

un fenómeno integral, que involucra no solo lo corporal, sino también lo simbólico, lo musical y lo ritual.

Como hemos observado, esta separación de elementos ha permitido reconocer que la danza no debe concebirse únicamente como una manifestación cerrada de tipo musical. La música y el uso de instrumentos, por ejemplo, han sido fundamentales para entender cómo las danzas se forman a partir de tradiciones, al tiempo que se transforman en expresiones contemporáneas.

En este sentido, las clasificaciones propuestas por autores como Judith Hanna (1987), Anya Royce (1977) y Paul Spencer (1985) nos invitan a reflexionar profundamente sobre la riqueza, complejidad y diversidad del fenómeno dancístico en las culturas humanas. Estas categorías no solo permiten organizar las formas de danza según su función, contexto cultural, técnica, rol socio comunitario o grado de hibridación, sino que también revelan cómo el movimiento corporal se convierte en un lenguaje cargado de sentido, identidad y transformación.

Desde esta perspectiva, la danza no es solamente una expresión artística, sino también un vehículo de comunicación social, política, espiritual y emocional. Las danzas rituales, por ejemplo, evidencian la conexión ancestral entre el cuerpo y lo sagrado, en donde el movimiento se convierte en un diálogo con lo trascendental. Por otro lado, las danzas sociales o comunitarias fortalecen la identidad grupal y los lazos de pertenencia, mostrando cómo el arte puede fomentar la cohesión en la vida cotidiana.

Asimismo, las danzas de protesta o de carácter político destacan el poder performativo de la danza como acto de resistencia, donde el cuerpo se transforma en un territorio de lucha y afirmación cultural. En un mundo atravesado por conflictos e inequidades, estas manifestaciones encarnan memorias históricas y luchas vigentes. Este enfoque ha sido ampliamente desarrollado por autoras como

Susan Reed (1998), quien analiza la dimensión política y simbólica de la danza como espacio de resistencia cultural, y por Diana Taylor (2003), quien la interpreta como un acto de memoria corporal y performance de la historia.

A su vez, las danzas terapéuticas y aquellas centradas en cuestiones de género abren el debate sobre los usos simbólicos del cuerpo, relacionados con la salud, la espiritualidad y la identidad, revelando tanto prácticas de sanación como estructuras de poder e imposición cultural. En este sentido, Judith Hanna (1987) y Anya Peterson Royce (1977) coinciden en que la danza funciona como un lenguaje no verbal capaz de articular emociones, valores y estructuras sociales, reflejando el modo en que las sociedades configuran sus normas y tensiones culturales.

Estas clasificaciones también reflejan las transformaciones de la danza en contextos contemporáneos. Las danzas urbanas, contemporáneas o híbridas ilustran cómo la globalización, la tecnología y la interculturalidad han influido en la creación de nuevas formas expresivas que desdibujan las fronteras entre lo tradicional y lo moderno. Según Jane Desmond (1997), este tipo de manifestaciones revela procesos de hibridación cultural donde el cuerpo actúa como medio de negociación simbólica entre lo local y lo global. De igual modo, Kaepler (2000) plantea que la danza, en su carácter simbólico, puede analizarse como un sistema de significados en constante transformación, donde la identidad se construye a través del movimiento y la interacción cultural.

En conjunto, estas tipologías no deben entenderse como compartimentos estancos, sino como herramientas analíticas que nos permiten comprender cómo la danza se entrelaza con procesos históricos, sociales y culturales. La danza, en su multiplicidad, no solo refleja el mundo: también lo interpreta, lo cuestiona y, en muchos casos, lo transforma. Estudiar la danza desde una mirada integral es, en última instancia, estudiar la condición humana en movimiento. Desde la antropología, esta perspectiva ha sido consolidada por autoras como Hanna (1987) y Royce (1977), quienes subrayan que la danza constituye una práctica

cultural compleja que permite comprender los modos en que las comunidades producen sentido, memoria e identidad a través del cuerpo.

1.3. Aportes pioneros en la antropología de la danza

El estudio antropológico de la danza encuentra fundamentos clave en las investigaciones pioneras de Margareth Mead (1901–1978) y Gregory Bateson (1904–1980), quienes, desde una perspectiva etnográfica y audiovisual, documentaron las formas de aprendizaje corporal y expresión simbólica en diversas culturas del Pacífico. Paralelamente, el etnomusicólogo Alan Merriam (1929–1980) propuso una integración metodológica entre música, danza y cultura, enfatizando la función social de la performance.

Estos investigadores demostraron que la danza, más allá de su carácter colectivo y escénico, se internaliza como una práctica individual adquirida mediante la observación, la imitación y la participación temprana, sin mediación de instrucción formal. En este sentido, la danza constituye un vehículo de socialización y de incorporación de normas, valores y estructuras jerárquicas.

Desde una perspectiva simbólica y estructural, la obra de Víctor Turner (1920–1983) resulta fundamental para comprender el papel ritual de la danza. Turner argumentó que las prácticas dancísticas, especialmente en contextos liminales, funcionan como formas de comunicación simbólica que condensan y actualizan los valores fundamentales de una comunidad (Turner, 1970). En su análisis de los ritos de paso, la danza emerge como una herramienta performativa que refuerza la cohesión social, expresa identidad colectiva y permite la mediación entre lo cotidiano y lo sagrado.

En esta línea, es imprescindible considerar la noción de performance desde la antropología, entendida como un acto comunicativo donde los gestos, el cuerpo y los símbolos participan en la construcción y transmisión de significados culturales. La danza, en cuanto performance, no solo representa eventos o historias, sino

que activa procesos sociales, culturales y simbólicos que permiten a la comunidad reafirmar sus valores, negociar diferencias y adaptarse a los cambios históricos y contextuales.

“Se refiere a las formas en que los individuos y grupos actúan, expresan y transmiten significado cultural a través de la acción y la interacción. Abarca tanto las actuaciones rituales y artísticas como las interacciones cotidianas que, a pesar de no ser consideradas ‘teatro’, aún transmiten mensajes sociales y culturales.” (Cruz, 2008, pp. 33–59)

Desde esta perspectiva, la comprensión de la *performance* antropológica enfatiza el estudio de los elementos constitutivos de la acción cultural, y en particular, la construcción de la presencia cultural de los individuos dentro de su propio contexto sociocultural.

La importancia de esta presencia en la *performance* radica en su capacidad para producir realidades significativas que logran conmover, seducir, engañar, ilusionar, encantar, divertir o incluso aterrorizar. “Estas experiencias no surgen de manera aislada, sino que están mediadas por sistemas de creencias, estructuras conceptuales, técnicas corporales, estilos de vida, convenciones sociales y expectativas culturales” (Cruz, 2008, pp. 33–59).

La Danza de los Arrieros de Santa María Zolotepec constituye un fenómeno cultural complejo que articula historia, identidad y religiosidad. Su análisis requiere considerar tanto los elementos estructurales y simbólicos como los procesos de transformación y adaptación que atraviesan la práctica.

En cuanto a los elementos coreográficos, los pasos que simulan el andar de las recuas, las formaciones en fila o en círculo y las pausas rituales para entonar cantos no son meros recursos estéticos, sino representaciones corporales de la vida arriera. El movimiento acompasado reproduce el ritmo del trabajo y del viaje, evocando la memoria de rutas comerciales que atravesaban la región.

La indumentaria —sombrero de ala ancha, pañuelo al cuello, camisa de manta y botas— funciona como marcador identitario. No solo alude al oficio histórico del arriero, sino que también diferencia a los integrantes de esta danza de otros grupos locales, generando un sistema de signos visuales que refuerza la cohesión y la pertenencia comunitaria.

El componente musical, interpretado por orquesta, estructura el tiempo ritual: abre la entrada, marca los cambios de figura y acompaña los diálogos improvisados, que pueden incluir alusiones humorísticas o críticas a situaciones de la comunidad. Estos momentos refuerzan la cohesión social y permiten la expresión creativa dentro de un marco reglamentado.

Desde la perspectiva de Hanna (1987, pp. 54–58), los cinco componentes esenciales de la danza —cuerpo, espacio, tiempo, dinámica y componente sonoro— se manifiestan claramente en esta práctica. El cuerpo de los danzantes funciona como vehículo narrativo; el espacio se organiza tanto de manera geométrica —en filas, cruces y círculos— como simbólica, recreando rutas y puntos de encuentro dentro del atrio o las calles del pueblo. El tiempo se regula mediante secuencias musicales que estructuran la entrada, el desarrollo y la despedida, generando un ciclo reconocible. La dinámica alterna entre gestos enérgicos y pausados, aportando dramatismo y variación. Finalmente, el componente sonoro no solo acompaña, sino que dirige la acción coreográfica y refuerza la identidad de cada cuadrilla.

En términos de clasificación antropológica, esta danza se ubica principalmente dentro de las danzas rituales o religiosas por su función en las festividades patronales y su orientación devocional hacia la Virgen de la Asunción (Hanna, 1987, pp. 91–94). Al mismo tiempo, cumple funciones sociales o comunitarias, fortaleciendo vínculos entre barrios, familias y generaciones (Royce, 1977, pp. 36–40). Su origen geo histórico es tradicional/folklórico, aunque presenta elementos

de hibridación cultural, ya que la vestimenta y ciertos componentes musicales provienen de contextos coloniales y arrieros del siglo XIX, mientras que algunos pasos incorporan influencias contemporáneas (Spencer, 1985, pp. 55–58).

En cuanto al rol socio comunitario, la danza ha sido históricamente masculina, aunque en las últimas décadas se han formado agrupaciones femeninas, evidenciando transformaciones de género y adaptaciones a nuevas sensibilidades sociales (Hanna, 1987, pp. 112–115). Si bien no se concibe como una danza política, ha funcionado como símbolo de resistencia cultural, preservando prácticas comunitarias frente a la homogeneización de las festividades.

El análisis reflexivo permite comprender que la Danza de los Arrieros no es únicamente un espectáculo, sino un acto de transmisión cultural que integra memoria histórica, religiosidad y reafirmación de pertenencia. A su vez, evidencia tensiones generacionales: mientras los mayores priorizan la fidelidad a los pasos y cantos tradicionales, los más jóvenes incorporan variaciones estilísticas que, aunque cuestionadas, contribuyen a la vitalidad de la tradición. Este enfoque, en línea con los criterios de Hanna (1987), Royce (1977) y Spencer (1985), muestra que la danza constituye un sistema cultural dinámico, capaz de adaptarse a los cambios sin perder su estructura ritual fundamental.

1.4. Teorías sobre la identidad cultural

Para comprender cómo la cultura y el sentimiento de pertenencia a un grupo se interrelacionan, es imprescindible considerar los factores que configuran dicha pertenencia. El sentido de pertenencia puede definirse como la identificación subjetiva que un individuo experimenta respecto de un grupo, organización o comunidad, en la cual se siente cómodo, aceptado y reconocido; es decir, en un entorno donde percibe que pertenece. Este sentido constituye un elemento fundamental en la construcción de las comunidades humanas, y se entiende también como un sentimiento de identificación con un grupo o lugar que incluye

componentes afectivos y de compromiso, los cuales subyacen a esta identificación (Brea de Ascuasiati, 2014, p. 9).

Desde una visión cultural de carácter universalista —o, más concretamente, desde el populismo— emerge la dicotomía “ellos” versus “nosotros”, una categoría que responde a un componente político en el cual la cultura y la identidad adquieren un rol central. Esta distinción no solo delimita fronteras simbólicas entre grupos, sino que también refuerza procesos de inclusión y exclusión social en función de elementos culturales compartidos. Tal como sostiene Hall (1996, p. 4), las identidades se constituyen a través de la diferencia y la oposición, en un proceso discursivo donde el “otro” es necesario para definir el “nosotros”.

Uno de los componentes más relevantes del sentido de pertenencia se orienta hacia la identificación con figuras de liderazgo, ya sean de índole política, económica o religiosa. Estas figuras actúan como referentes que condensan valores, creencias y aspiraciones compartidas por los miembros del grupo. Tradicionalmente, se ha considerado que el sentimiento de pertenencia se originaba en la participación activa dentro de grupos sociales con metas comunes; sin embargo, esta noción ha evolucionado hacia formas más complejas y simbólicas de afiliación. En este sentido, Melucci (1996, p. 72) plantea que la identidad colectiva se forma mediante procesos de reconocimiento mutuo y negociación simbólica entre los actores sociales.

La cuestión de la pertenencia se vincula estrechamente con interrogantes de carácter ontológico que acompañan al ser humano en su proceso de construcción identitaria: ¿quién soy?, ¿qué hago en este lugar?, ¿cuál es mi rol dentro de este grupo o comunidad? Estas preguntas, constantes a lo largo del tiempo, revelan la profundidad del vínculo entre identidad y pertenencia. Para Giménez (2005, p. 40), la identidad cultural implica la apropiación subjetiva de un conjunto de significados compartidos que permiten a los individuos reconocerse como parte de una colectividad y diferenciarse de otros grupos.

En este mismo sentido, los grupos sociales desempeñan un papel clave en la producción de significados que permiten a los individuos ubicarse dentro de un entramado social. Como sujetos que forman parte de una colectividad, los individuos se interrogan constantemente: ¿de qué forma parte?, ¿cómo se configura mi relación con la sociedad?, ¿a qué grupos puedo acudir o con cuáles me identifico? Todas estas preguntas remiten, en última instancia, al núcleo del sentido de pertenencia. De acuerdo con Hall (1990, p. 225), la identidad no es una esencia fija, sino un proceso en constante construcción que se redefine en la interacción entre memoria, cultura y poder.

Dentro de este marco, es necesario considerar que dicho sentido se estructura de manera bidireccional y multidimensional. Desde esta perspectiva, los individuos desarrollan su identidad y pertenencia en torno a una cultura específica, en el seno de una sociedad que les proporciona marcos interpretativos y pautas de significado. Esta construcción se da en un contexto dialógico, donde la interacción entre sujetos y estructuras culturales moldea los procesos identitarios (Morin, 1990, p. 106).

1.5. Propuesta de Gilberto Giménez para el estudio de la identidad cultural.

La cultura constituye un componente central de la vida social, pues articula creencias, prácticas y significados compartidos que permiten a los individuos insertarse en su entorno comunitario. Su comprensión exige reconocer la existencia de agentes sociales que participan activamente en la creación, transmisión y transformación de estos repertorios simbólicos. Desde el pensamiento sociológico y antropológico, autores como Gilberto Giménez han insistido en que la cultura no puede reducirse a un conjunto de elementos aislados, sino que debe entenderse como un sistema estructurado de sentido, vinculado a procesos sociales más amplios, como la identidad y la organización colectiva (Giménez, 2005, p. 13).

Esta mirada teórica ha sido precedida por enfoques clásicos como el de Edward B. Tylor, quien definió la cultura en términos evolutivos como “aquel todo complejo que incluye el conocimiento, las creencias, las artes, la moral, el derecho y las capacidades adquiridas por el hombre en cuanto miembro de la sociedad” (Tylor, 1871, p. 1). Aunque su propuesta respondía a una visión positivista y lineal del desarrollo cultural, sentó las bases para posteriores reflexiones sobre el papel integrador de la cultura en la vida social.

Desde este punto de vista, podemos entender la cultura como un medio para la adquisición de habilidades y conocimientos que permiten al individuo integrarse a la sociedad. Tylor consideraba que la cultura estaba sujeta a un proceso de evolución lineal.

Por su parte, Gilberto Giménez define la identidad cultural como:

"El conjunto de repertorios culturales interiorizados (representaciones, valores, símbolos), a través de los cuales los actores sociales (individuales o colectivos) demarcan sus fronteras y se distinguen de los demás en una situación determinada, todo ello dentro de un espacio históricamente específico y socialmente estructurado." (Giménez, 2000, p. 54).

Giménez también retoma elementos de Franz Boas, quien enfatizaba la idea de que la cultura puede abarcar todos los elementos culturales de los seres humanos en su vida cotidiana. Boas planteaba que la cultura debe basarse en una pluralidad relativista, afirmando:

"La pretensión de la objetividad absoluta del relacionismo clásico debe dar paso a una objetividad relativa, basada en las características de cada cultura." (Warner, 1992: p16).

Desde esta perspectiva, Boas propone tres fases para el entendimiento de la cultura: fase concreta, fase abstracta y fase simbólica. Entender estas fases es importante para analizar la cultura desde un panorama concreto.

1. Fase concreta: Se refiere a los elementos básicos de la cultura humana, aquellos que son tangibles y conocidos por los seres humanos. Gilberto Giménez (2023) cita a Tylor, quien define la cultura como “un conjunto de costumbres, formas de vida o modos de vida”. Esta fase se relaciona con la idea de que la cultura es un escenario donde nuestras actividades adquieren significado, como en un teatro social (Giménez, 2023).
2. Fase abstracta: Se basa en los modelos de comportamiento y las restricciones culturales, lo que se podría denominar una "cultura de reglas". En esta fase, la cultura se reduce a un sistema de valores. Giménez (2023) menciona a Carla Pasquinelli, quien señala que “en esta fase se inicia un proceso de abstracción que convierte a la cultura en un sistema que existe independientemente de toda práctica social” (Pasquinelli, 1993, p. 43). Como menciona Rossi (1970), definir la cultura en términos de modelos de comportamiento en lugar de hábitos sociales y reducirla a un sistema de valores equivale a atribuirle un carácter abstracto.
3. Fase simbólica: Esta fase se centra en un concepto más restringido y especializado, que permite una mayor eficacia teórica. Giménez (2023) cita a Clifford Geertz, quien define la cultura como una “telaraña de significados” o, más precisamente, como una “estructura de significados socialmente establecidos” (Geertz, 1992, p. 26). En esta fase, la cultura se interpreta como un sistema simbólico que requiere una interpretación profunda por parte del antropólogo, quien trata de entender la cultura del nativo. Esta interpretación se convierte en un proceso de traducción cultural, donde la modernidad y lo exótico se entrelazan.

En consecuencia, la cultura no debe entenderse únicamente desde una categoría o dimensión aislada, sino desde una perspectiva integral que

considere su carácter simbólico, económico y político. Desde la antropología, la cultura se concibe como un proceso simbólico mediante el cual los sujetos construyen sentidos y median su relación con la naturaleza y con los otros. Como explica Giménez (2005, p. 32), “la cultura actúa como una mediación simbólica entre el ser humano y su entorno natural, al mismo tiempo que articula las dimensiones sociales y materiales de la vida colectiva.”

1.6. *Identidad y danza dentro de la antropología*

En primer lugar, es necesario comprender que el estudio de la danza dentro del campo de la antropología no es un fenómeno reciente. Para abordar este tema de manera rigurosa, es fundamental considerar diversos factores que determinan su significado: ya sea como una actividad recreativa, una práctica ritual o una forma de expresión simbólica.

La danza, en sus múltiples formas, ha sido experimentada por todos los seres humanos, ya sea desde una vivencia interna como participantes activos, o desde una perspectiva externa, como observadores. En ambos casos, forma parte de las actividades culturales y sociales que configuran la experiencia humana (Blacking, 1977; Turner, 1982).

A partir de esta premisa, se hace evidente que la relación entre la ciencia y la danza —particularmente desde una mirada antropológica— ha sido históricamente limitada en comparación con otras disciplinas. No obstante, dentro de la antropología se busca otorgar sentido a la danza como un fenómeno cargado de significados culturales, más allá de su apariencia estética o lúdica.

Es importante destacar que, dentro del marco de las ciencias tradicionales, como la filosofía, la psicología o la sociología, se ha privilegiado el razonamiento abstracto por encima de las acciones corporales. De aquí se desprende la separación entre lo “mental” y lo “físico”, a la cual generalmente se inscribe la idea de que aquellas ejecuciones llevadas a cabo mediante nuestros cuerpos son menos privilegiadas que aquellas realizadas con la mente, debido a que estas

últimas son de carácter reflexivo. Puede ser que esta sea una de las razones por las que el baile ha sido dejado de lado como objeto de estudio, por considerarse de carácter puramente lúdico y, en ocasiones, hasta frívolo (Rábago, 2012, s/p)

“De aquí se desprende la separación entre lo ‘mental’ y lo ‘físico’, a la cual generalmente se inscribe la idea de que aquellas ejecuciones llevadas a cabo mediante nuestros cuerpos son menos privilegiadas que aquellas realizadas con la mente, debido a que estas últimas son de carácter reflexivo. Puede ser que esta sea una de las razones por las que el baile ha sido dejado de lado como objeto de estudio, por considerarse de carácter puramente lúdico y, en ocasiones, hasta frívolo” (Rábago, 2012, s/p)

Desde esta perspectiva, también es pertinente considerar el componente físico dentro del estudio de la danza, especialmente cuando se abordan factores relacionados con la cognición y el movimiento. En este sentido, es importante destacar el papel que ha tenido la antropología física, como una de las ramas que más ha profundizado en la dimensión corporal del ser humano (Csordas, 1990; Hanna, 1987).

Tanto la antropología como la sociología han estudiado la danza en relación con su papel en rituales, su significado simbólico y su capacidad para transmitir información cultural. Estos enfoques sitúan a los bailarines como miembros activos de sus comunidades, cuyas prácticas expresivas contribuyen a la construcción y reproducción del sentido colectivo (Turner, 1982; Blacking, 1977).

Desde esta perspectiva, también es pertinente considerar el componente físico dentro del estudio de la danza, especialmente cuando se abordan factores relacionados con la cognición y el movimiento. En este sentido, es importante destacar el papel que ha tenido la antropología física, como una de las ramas que más ha profundizado en la dimensión corporal del ser humano (Csordas, 1990; Hanna, 1987).

En palabras de Rábago (2012, s/p), dentro de este enfoque:

"La conducta se refiere a organismos dotados de sistema nervioso; es la acción motora que resulta de la actividad muscular y que se manifiesta como formas corporales en movimiento."

Desde este marco, la danza puede entenderse como una manifestación de la conducta, aunque, a diferencia de otras acciones motoras, se inscribe dentro del ámbito del arte. En este caso, se caracteriza por ser un movimiento corporal que se realiza en un espacio determinado y que posee una intención simbólica o expresiva. Es decir, no todo movimiento corporal es danza; para que lo sea, debe estar dotado de significado, seguir ciertas pautas y ser susceptible de ser interpretado dentro de un contexto cultural específico (Hanna, 1987; Csordas, 1990).

Ada Rábago también retoma la definición de José Luis Díaz sobre la danza, a través de su relación con la música y el cuerpo: "La danza es una construcción humana de movimientos corporales organizados en el espacio y el tiempo, mediante una expresión motora diferente a la cotidiana, que se valora por evocar percepciones dotadas de estados cognitivos, emocionales y figurativos capaces de ser compartidos." (Rábago, 2012, s/p)

A partir de esta definición, se pueden destacar dos factores fundamentales para que el movimiento corporal sea considerado danza. El primero es la participación del cuerpo como materia física, capaz de reaccionar voluntariamente ante estímulos. No basta con una simple reacción automática, como en el caso de la irritabilidad o la excitabilidad; se requiere de un acto volitivo, una intención que dé sentido a la acción.

El segundo factor indispensable es la capacidad del movimiento para evocar percepciones significativas, es decir, estados cognitivos, emocionales y figurativos que puedan ser compartidos por quienes observan o participan en la práctica dancística. Es esta dimensión simbólica la que convierte al movimiento corporal en un lenguaje culturalmente cargado (Rábago, 2012, s/p; Csordas, 1990, s/p).

En el caso específico de la danza, también es pertinente comprenderla desde una

perspectiva simbólica y estética, en la que el movimiento corporal trasciende lo meramente funcional. Tal como lo plantea Dallal (citada en Rábago, 2012, s/p), danzar implica mucho más que simplemente mover el cuerpo en el espacio:

"Danzar significa mover el cuerpo en el espacio, pero este movimiento no puede ser cualquier movimiento: para ser danza debe contener, además de significación, un hálito, un acento, una carga impuesta por el bailarín, que diferencia a este movimiento de todos aquellos que otros seres humanos y animales realizan." (Dallal, 2007, p. 19)

Esta concepción resalta la diferencia entre los movimientos cotidianos y los que son considerados danza. La clave está en la intencionalidad del bailarín y en la percepción del espectador, ambos conscientes de que ese movimiento está cargado de sentido. Como afirma la autora:

"La danza hizo transitar los movimientos humanos... de la utilidad hacia los confines del arte... La diferencia entre los movimientos que cualquier ser bello o bien dotado físicamente realiza a lo largo del día, y los movimientos de un bailarín, radica en la conciencia del artista y del espectador de que esa significación existe, vive, late, sobreviene, está allí." (Dallal, 2007, p. 19)

En este sentido, la danza no solo se define por la acción física, sino por la intencionalidad simbólica que le da forma. Es esta dimensión la que convierte al cuerpo en un medio expresivo cargado de significados culturales, emocionales y estéticos, situando al bailarín como un agente activo en la construcción de sentido.

1.7. La cultura como filtro perceptivo

En el ámbito del movimiento, diversos factores intervienen en la configuración de la danza como manifestación cultural. Esta no solo se sustenta en el desplazamiento físico, sino que también se articula a partir de elementos condicionados por filtros biológicos y culturales, los cuales influyen directamente

en la manera en que la danza es ejecutada, percibida e interpretada (Giménez, 2005).

La danza, por tanto, surge de la interacción compleja entre cuerpo, mente y cultura, consolidándose como un fenómeno interdisciplinario que integra conocimientos de la física, la neurociencia y la antropología (Giménez, 2005). A diferencia de los movimientos automáticos o reflejos puramente biológicos, la danza se caracteriza por su intencionalidad, conciencia y profunda significación cultural (Blacking, citado en Fernández, 2023, s/p.).

Entre los factores que inciden en esta práctica se encuentran los sentidos, particularmente en su dimensión cultural. Cada comunidad, en función de su entorno natural, historia y estructura social, establece prioridades perceptivas: determina qué aspectos del mundo deben ser atendidos y cuáles pueden ser desestimados (Bourdieu, 1977).

Desde esta perspectiva, es posible entender la danza no solo como una forma de expresión artística, sino como un lenguaje corporal que refleja y reproduce las dinámicas culturales y cognitivas de una sociedad (Goffman, 1974).

Desde esta perspectiva, también es posible abordar la danza como un fenómeno social y simbólico. Autores como Erving Goffman y Pierre Bourdieu han contribuido significativamente a la construcción de una antropología de la danza. Goffman la concibe como una forma de comportamiento social que puede entenderse como una "representación dramática", en la cual los individuos manifiestan y reafirman su identidad y posición dentro del entramado social. Por su parte, Bourdieu reconoce en la danza una forma de comunicación no verbal profundamente entrelazada con la cultura y la sociedad, que permite al danzante acceder a, y hacer uso de, recursos simbólicos y culturales valorados por su comunidad (Fernández, 2023)

Desde esta óptica, la danza adquiere un sentido identitario dentro del grupo, actuando como un vehículo mediante el cual se construyen y reafirman elementos

fundamentales de pertenencia (Giménez, 2005). Así, si la percepción está culturalmente condicionada y el movimiento eficaz depende de dicha percepción, es razonable deducir que las expresiones motrices —incluida la danza— están necesariamente moldeadas por el contexto cultural de cada comunidad (Giménez, 2005).

Un ejemplo de ello puede observarse en la danza de los arrieros, cuyos movimientos están dirigidos por un maestro arriero y estructurados en función de una música que incorpora rezos y gestos coreografiados. Interpretada a través del filtro cultural correspondiente, esta práctica adquiere un profundo significado ritual, identitario y social (Blacking, citado en Fernández, 2023, s/p)

Desde una perspectiva cultural, la danza funciona como un lenguaje simbólico no verbal capaz de transmitir ideologías, emociones y estructuras de pensamiento (Bourdieu, 1977). Diversos estudios han demostrado que, mediante el movimiento, es posible codificar y expresar cosmovisiones, comunicando no solo eventos históricos relevantes, sino también vivencias colectivas que permiten la transmisión e interpretación de conocimientos y patrones de comportamiento (Giménez, 2005).

En palabras de Fernández:

"La danza alberga también una capacidad intrínseca para seleccionar, codificar, decodificar, ampliar y atenuar gestos. A través de sus pasos, narra experiencias individuales, sociales, culturales e incluso mitológicas, así como condiciones e intenciones. Es también un modo afectivo de expresión intersubjetiva condicionado por el tiempo y el espacio. Danzar es expresar" (Fernández, 2023, s/p)

1.8. La danza como hecho social

Al comprender la danza, es posible reconocer que actúa como un medio de expresión dotado de un fuerte componente cultural. Este componente no solo orienta su práctica, sino que también establece normas y marcos de interpretación desde una perspectiva colectiva. En este sentido, puede afirmarse que la experiencia de la danza surge de un contexto social específico, manifestándose tanto en rituales como en actividades recreativas (Giménez, 2010).

La danza requiere, ante todo, de un proceso cognitivo que permita al individuo reconocer, memorizar y reproducir patrones de movimiento. Este proceso facilita la identificación de secuencias que, en un segundo momento, pueden ser interpretadas o replicadas. Sin embargo, más allá del aspecto individual, la danza depende de un consenso cultural compartido que define qué se considera como tal y cómo deben estructurarse los movimientos en el tiempo y el espacio (Giménez, 2010).

Cada comunidad establece su propia noción de danza en función de una comprensión colectiva sobre la organización del movimiento. Este marco de referencia, construido a partir de experiencias comunes, resulta indispensable: sin él, la danza no podría consolidarse como una forma significativa de expresión cultural (Giménez, 2010).

En esta misma línea, John Blacking afirma:

“La producción de los patrones de sonido que los Venda llaman música depende, en primer lugar, de la continuidad misma de los grupos sociales que la ejecutan y, en segundo, del modo en que los miembros de estos grupos se relacionan” (Blacking, citado en Giménez, 2010, p. 52).

Estos elementos permiten establecer un vínculo directo entre la música y la danza. En términos generales, resulta difícil concebir una danza que no esté acompañada por música, ya que ambas disciplinas comparten estructuras y sentidos que se integran en una experiencia común. Este reconocimiento se construye tanto desde la perspectiva de quienes observan como de quienes ejecutan la danza, y cobra

especial relevancia dentro de la dimensión social, en la cual la atención —y, por tanto, la percepción del significado de la danza— varía según la trayectoria vital y el rol social de cada persona. Por ejemplo, para un niño, la danza puede representar una experiencia vinculada a la transmisión familiar o al descubrimiento lúdico, mientras que, para un adulto mayor, puede adquirir el valor de mantener viva una tradición colectiva. Esto permite hablar de una diversidad de sentidos atribuidos a la danza, atravesados por factores generacionales, sociales y culturales (Bustos & Díaz, 2016, s/p).

En este contexto, Bustos & Díaz (2016, sin pág.) analizan las identidades en movimiento a través de la experiencia formativa en la danza. Sus hallazgos revelan que, en ciertos casos, emerge una doble identidad: la primera, construida a partir de la historia de vida, la autopercepción y la influencia de los nichos sociales; la segunda, derivada de la práctica misma de la danza, y que se manifiesta únicamente en el escenario.

La existencia de esta doble dimensión identitaria resalta la capacidad de la danza para generar significados complejos y multifacéticos. En el campo de la antropología, el estudio de la danza ha sido abordado desde enfoques estructuralistas, simbólicos y semióticos, entre otros. No obstante, la mayoría de los análisis contemporáneos combinan estos marcos teóricos con el objetivo de describir y comprender un fenómeno profundamente enraizado en múltiples dimensiones de la vida social y cultural. En este sentido, la danza, entendida como práctica escénica y como manifestación cultural, se revela como un espacio privilegiado para el estudio de las identidades, las relaciones sociales y los procesos simbólicos (Giménez, 2010).

1.9. Identidad colectiva

Dentro del panorama de la cultura y la identidad, existen factores que orientan las formas de relación social hacia fines compartidos, mediante los cuales los seres humanos nos sentimos parte de un colectivo. Desde una perspectiva

antropológica, estos elementos permiten comprender cómo se configuran los movimientos sociales y las expresiones culturales en función de una identidad colectiva (Giménez, 2005).

Giménez señala que la identidad colectiva no es una categoría fija, sino un proceso en constante transformación, condicionado por las interacciones sociales, los contextos culturales y las prácticas simbólicas comunitarias. Además, resalta que los símbolos, rituales y prácticas sociales permiten a los grupos reconocerse y diferenciarse de otros, configurando límites y normas sobre el comportamiento social (Giménez, 2005).

Alberto Melucci complementa esta visión al destacar que, históricamente, las primeras aproximaciones al concepto de identidad colectiva se basaban en atributos compartidos por un grupo de individuos —como características psicológicas o predisposiciones— que los vinculaban como colectividad (Melucci, citado en Fernández, 2023, s/p). Sin embargo, esta perspectiva esencialista ha sido cuestionada por enfoques contemporáneos que consideran la identidad como construcción dinámica y negociada.

Desde la perspectiva constructivista, Gallegos (2007, p. 130) enfatiza que nociones como el género deben entenderse como construcciones interaccionales, mediadas por el lenguaje, el cuerpo y las prácticas sociales. De esta forma, conceptos como masculinidad y feminidad se imponen socialmente, reforzando estereotipos y consolidando estructuras basadas en desigualdades simbólicas y materiales (Gallegos, 2007, p. 132–133).

Asimismo, actores sociales, especialmente las élites, juegan un rol fundamental en la construcción, manipulación o desarticulación de identidades colectivas y nacionales, definiendo marcos de inclusión, ciudadanía, alianzas o antagonismos (Giménez, 2005).

En cuanto a los movimientos sociales, Melucci (1999) plantea que no deben verse como respuestas mecánicas a condiciones estructurales, sino como

construcciones sociales generadas por actores que interpretan su entorno, movilizan recursos limitados y actúan guiados por emociones, valores e imaginarios compartidos. La acción colectiva está mediada por la subjetividad y la interpretación simbólica de la realidad.

La formación en psicología de Melucci permitió focalizarse en cómo los individuos se relacionan dentro de estructuras sociales, incorporando las dimensiones afectivas que influyen en sus decisiones y prácticas cotidianas (Gallegos, 2007, pp. 130–132).

Capítulo II: Los Arrieros en México

2.1: Contexto histórico y cultural de la arriería

Para comprender adecuadamente el contexto de la danza de los arrieros, es necesario, en primer lugar, entender el significado histórico y cultural de la arriería. De manera general, se denomina arrieros a las personas encargadas del transporte de mercancías utilizando animales de carga, como mulas o burros. Esta actividad fue especialmente común en regiones rurales y montañosas, donde las condiciones geográficas dificultaban el uso de otros medios de transporte (Morales, 2015).

Los arrieros desempeñaron un papel fundamental en las economías locales, facilitando el intercambio de bienes entre comunidades distantes (Morales, 2015). Entre los productos que transportaban se encontraban alimentos, herramientas, textiles y otros artículos esenciales para el comercio y la subsistencia de poblaciones aisladas. Su labor requería no solo resistencia física, sino también un profundo conocimiento del terreno, de las rutas más seguras y eficientes, así como de las prácticas necesarias para el cuidado y manejo de los animales de carga (Morales, 2015).

Más allá de su función económica, la figura del arriero adquirió un valor simbólico dentro de muchas culturas, representando el esfuerzo, la resiliencia y el vínculo con la tierra (Morales, 2015). En este sentido, la danza de los arrieros no solo rememora una práctica laboral, sino que constituye una expresión cultural que

rescata y reinterpreta una forma de vida, otorgándole nuevos significados desde la performance escénica y ritual (Morales, 2015).

La relevancia de la arriería en México no se limita únicamente a su importancia económica, sino que también posee una significativa dimensión cultural. Desde la época de la colonización española, el transporte de mercancías en muchas regiones dependió en gran medida del uso de recuas de mulas conducidas por arrieros, consolidándose como un pilar fundamental para la economía regional y nacional durante varios siglos (Morales, 2015).

Dentro de este contexto, se puede definir al arriero como una figura reconocida socialmente. Donjuán Espinoza (s.f., p. 9) señala:

“Los arrieros tenían fama de ser personas honradas y valientes, gozaban de aprecio y buena reputación; dichas cualidades eran importantes para que se les confiara el traslado de mercancías, que frecuentemente defendían arriesgando su propia vida enfrentándose a bandoleros e indios insumisos. Otros peligros eran los accidentes provocados por la fragosidad de los caminos, los ríos desbordados, entre otros factores que hacían necesaria la ayuda mutua entre los viajeros.”

Durante la época colonial en México, la arriería fue crucial debido a las grandes distancias entre poblaciones, conectadas mediante los caminos reales, como la ruta de Veracruz y el Camino de Tierra Adentro, también conocido como la Ruta de la Plata (Morales, 2015).

Incluso después de la independencia de México, la arriería continuó desempeñando un papel fundamental. Las distancias recorridas por los arrieros podían alcanzar los 50 kilómetros diarios, dependiendo del terreno y las condiciones climáticas. Aunque la introducción del ferrocarril transformó significativamente el transporte de mercancías, la arriería siguió siendo crucial en zonas donde el ferrocarril no podía acceder (Morales, 2015).

Como señala Morales (2015, s/p):

“Se mantuvo solo en zonas de difícil acceso, como las sierras Gorda, Alta, norte de Puebla y en enclaves como la Huasteca. Algunas rutas eran México–Tuxpan, México–Papantla y México–Huejutla. En estos sitios, la arriería se conservaría hasta los años treinta a sesenta del siglo XX, según se fue introduciendo el sistema carretero.”

Las rutas cortas se han mantenido en sitios de difícil accesibilidad por su orografía; aunque cada vez son menos los arrieros que existen. Con la entrada de los nuevos transportes y sus rutas, muchos de los pueblos de arrieros perdieron su importancia económica y se crearon nuevos centros económicos. Algunos de los principales pueblos de arrieros fueron: Tepetlaoxtoc, Santiago Papasquiaro, Chamacuero, Huichapan, Huauchinango, Pahuatlán, Chiconcuautla, entre otros (Morales, 2015).

De esta manera, los pueblos que aún mantenían este sistema de transporte constituyeron un elemento central en la organización económica de muchas comunidades rurales, integrándose no solo con el transporte, sino también con sectores clave como la agricultura, la ganadería y la minería. Esta actividad impulsó el desarrollo de una red de caminos que, a su vez, dio origen a circuitos económicos regionales, articulados con infraestructuras como mesones, fondas y cantinas (Morales, 2015).

Más allá de su función logística, la arriería fomentó vínculos sociales al crear lazos de parentesco y amistad, convirtiéndose en un vehículo de transmisión cultural entre distintas zonas del país. Ejercida principalmente por mestizos, esta ocupación permitía cierta movilidad económica y social. Los arrieros eran, en muchos casos, figuras respetadas en las comunidades que visitaban, gracias a su labor y al capital que lograban acumular. La actividad se organizaba con una lógica empresarial, que iniciaba con la adquisición de una mula o burro, hasta conformar una recua conjunta de animales de carga que representaba un bien de gran valor económico (Morales, 2015, s/p)

Como indica Tinajero Morales (2015, s/p):

“La arriería era una actividad fundamental en el transporte de mercancías, incluyendo productos del campo, bienes manufacturados, víveres y materias primas. El arriero debía poseer conocimientos amplios sobre el manejo y cuidado de los animales, desde su alimentación y salud hasta la distribución de las cargas y el herraje adecuado. Las malas prácticas, como la sobrecarga, podían provocar enfermedades, entre ellas afecciones renales conocidas popularmente como 'mal de orín'.”

Asimismo, la labor del arriero requería gran fortaleza física y mental, pues implicaba enfrentar múltiples peligros: animales salvajes, asaltos, condiciones climáticas extremas, enfermedades laborales y dificultades propias del terreno. A pesar de estos riesgos, la arriería fue una actividad estratégica en la consolidación de los circuitos comerciales y en el fortalecimiento de la identidad cultural regional (Morales, 2015).

2.2. Antecedentes dentro del contexto arriero y el legado otomí en el Estado de México

Si bien resulta esencial ofrecer una visión general sobre los pueblos originarios de la región —en este caso, los otomíes—, también es necesario profundizar en sus antecedentes históricos, musicales y culturales. La danza, al igual que la música, posee un carácter simbólico que remite a las cosmovisiones ancestrales de estos pueblos. En el caso particular del pueblo otomí, estas expresiones artísticas se encuentran estrechamente ligadas a su conexión espiritual con la naturaleza (Martínez, 1998)

Desde un enfoque etnográfico, se ha documentado que los sonidos musicales de los otomíes surgieron como imitaciones de los elementos del entorno natural.

Según Guillermo Linarte Martínez (1998, p. 17):

“los sonidos se generaron a través de los ruidos del bosque, el susurro del viento, el golpeteo de la lluvia, los cantos de animales, los múltiples silbidos y la infinidad de aves que habitan el bosque, como los chillidos del jilguero y del ceniztli”.

Estas sonoridades fueron recreadas mediante instrumentos elaborados con barro, como jarros, ollas y flautas, que formaban parte integral de las prácticas rituales y musicales. La presencia de estos instrumentos también puede explicarse por el intercambio cultural con otros pueblos del altiplano, lo que permitió la evolución y el enriquecimiento de sus celebraciones religiosas (Martínez, 1998).

En lo que respecta a la organización social y lingüística, la lengua otomí funcionaba como una barrera de comunicación frente a otras comunidades indígenas. No obstante, cada grupo preservaba danzas rituales propias, concebidas como ofrendas o actos de tributo hacia sus deidades. Estas manifestaciones podían extenderse durante varias horas e incluían cánticos y alabanzas dirigidas a obtener el perdón divino por transgresiones cometidas, constituyendo un acto de comunión con lo sagrado (Martínez, 1998).

En el ámbito geográfico correspondiente al actual Estado de México, existían diversos espacios considerados sagrados, como los cerros de Huellamalucan, ciertas cuevas y sitios emblemáticos como la “Puerta del Sol”. Estos lugares se constituían como escenarios de convivencia espiritual y ceremonias religiosas. En este contexto, el culto a Huitzilopochtli adquirió una especial relevancia, lo que se tradujo en la intensificación de prácticas como el sacrificio humano, particularmente en la región del Valle de México (Martínez, 1998).

La llegada de los conquistadores españoles en el siglo XVI marcó un punto de inflexión en la cosmovisión otomí. El proceso de evangelización promovido por la Iglesia católica propició un sincretismo religioso que derivó en la sustitución de las divinidades indígenas por figuras cristianas. En consecuencia, las costumbres

rituales, como la danza, comenzaron un proceso de transformación, adaptación y formalización, insertándose dentro del nuevo orden colonial (Martínez, 1998).

En este contexto, la región otomí en el actual Estado de México se consolidó también como un punto estratégico para la actividad arriera. Aunque la arriería adquirió gran relevancia a nivel nacional, en el Valle de Toluca surgió una expresión dancística específica que articula este legado cultural con el simbolismo otomí.

La danza de los arrieros, en este sentido, representa no solo una evocación del trabajo y los desplazamientos tradicionales, sino una forma de resistencia y preservación de la memoria colectiva indígena. Su relevancia histórica y simbólica es incuestionable (Martínez, 1998).

2.3. La región arriera en estado de México y las dificultades geográficas:

Si bien la arriería es una actividad muy antigua que implica el transporte de mercancías y personas a través de regiones de difícil acceso, ha sido practicada desde hace siglos en diversas partes del país. En México, esta labor se consolidó durante la época colonial y permaneció vigente hasta bien entrado el siglo XIX. Tal como lo menciona David Figueroa Serrano (2019, p. 41):

“En particular, la arriería desempeñó un importante papel para el transporte de mercancías entre el occidente del país y la Ciudad de México. La Sierra de las Cruces constituía una importante barrera orográfica imposible de flanquear con carretas y, por tanto, todos los productos debían ser transportados por lomo de mula”.

Uno de los caminos más relevantes dentro de la región del actual Estado de México fue el Camino Real de México a Toluca, cuya construcción comenzó a finales del periodo colonial. Estas obras resultaron fundamentales para establecer una conexión directa con la capital del virreinato, permitiendo así que la arriería continuara desempeñando un papel esencial en el traslado de mercancías hacia diversos destinos (Arredondo Ayala y Franco Mass, 2019).

Los trabajadores encargados del transporte —los arrieros— iniciaban sus rutas comerciales desde el centro del Valle de Toluca hacia múltiples regiones. Estas rutas transitaban por zonas clave como Santa Fe y el Cerro de las Cruces, que era utilizado como punto estratégico de descanso. Asimismo, existían rutas que se dirigían hacia el sur, en dirección a Malinalco, con el propósito de transportar caña de azúcar desde las tierras cálidas hacia las frías. Este tipo de trayectos respondía a una lógica de expansión de recursos logísticos, optimizando así las dinámicas del comercio regional (Arredondo Ayala y Franco Mass, 2019).

La región arriera del Estado de México, al igual que otras zonas del periodo colonial, estuvo marcada por una geografía compleja, lo que constituyó un factor determinante para el desarrollo de la arriería como una actividad económica estructurante. Este contexto territorial favoreció la creación de un sistema de transporte que alcanzó su máximo desarrollo durante el virreinato. La actividad arriera fue, además, esencial para muchas comunidades locales, cuyos habitantes dependían directamente de este oficio para su subsistencia. En su descripción de la ruta México–Veracruz, Suárez (2023) señala cómo estas redes de transporte configuraron no solo la economía regional, sino también la organización social de los pueblos involucrados.

“Los caminos por los que transitaban los arrieros solían estar en mal estado, existían dificultades para la provisión de agua, no había posadas en condiciones adecuadas, y se escaseaban los víveres. Los arrieros frecuentemente se veían obligados a exponer sus cargas a la intemperie debido a la falta de camineras y

galerías, y salían de las haciendas expuestas a los robos” (Arredondo Ayala y Franco Mass, 2019, pp. 30–31).

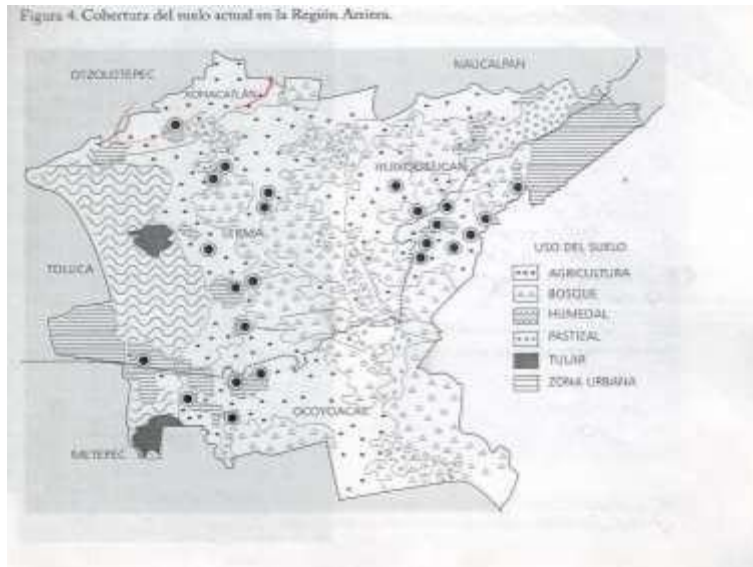
Los animales de carga, especialmente las mulas, desempeñaban un papel crucial en el transporte de mercancías. Sin embargo, su capacidad de carga estaba limitada, oscilando entre los 115 y 200 kilos, dependiendo de la calidad de los animales (Arredondo Ayala y Franco Mass, 2019).

Es importante señalar que los caminos de la región experimentaron transformaciones significativas con el paso del tiempo. Durante la época prehispánica, los caminos eran senderos naturales trazados por el paso de los habitantes. A lo largo de la colonia, estos senderos se fueron convirtiendo en rutas comerciales utilizadas por los arrieros para el transporte de mercancías. Sin embargo, las dificultades geográficas de la región, especialmente su terreno montañoso, hacían que estas rutas fueran complicadas y, además, peligrosas. Los arrieros se veían constantemente expuestos a robos de mercancías, animales y, en muchos casos, a agresiones físicas. La geografía del terreno, caracterizada por su naturaleza abrupta y de difícil acceso, favorecía a los bandidos, quienes podían escapar sin ser fácilmente detectados (Arredondo Ayala y Franco Mass, 2019).

En cuanto a la geografía y el clima de la región, resulta relevante destacar las características de los territorios atravesados por los arrieros. El origen de esta región se encuentra entre el Cerro de las Cruces, y abarca municipios como Lerma, Ocoyoacac, Xonacatlán y Huixquilucan. Esta zona se distingue por un clima templado con lluvias en verano y una temperatura promedio anual de 12 °C. El mes más cálido presenta temperaturas de hasta 14 °C, mientras que la mínima anual es de 10 °C. Las zonas más altas experimentan un clima semifrío-subhúmedo, con una precipitación invernal inferior al 5%. En las partes elevadas, las temperaturas fluctúan entre los 8 °C y los 12 °C, y la precipitación anual varía entre los 900 y los 1,200 mm” (Aguirre, 2016; Arredondo Ayala, 2019, p 35-36).

La región montañosa, compuesta por suelos andosoles originados por cenizas volcánicas, es altamente susceptible a la erosión. Durante la temporada de lluvias, los caminos en estas zonas se tornan especialmente difíciles de transitar. A pesar de que el Estado de México cuenta con una diversidad de biomas, los factores geográficos y climáticos mencionados son clave para entender el contexto de la arriería en la región. Los viajeros del siglo XIX, por ejemplo, señalaban la presencia de enormes bosques impenetrables, cuya explotación, a partir de las Primeras décadas del siglo XX, fue significativa debido a las haciendas que utilizaban estos terrenos para fines agrícolas. (Arredondo Ayala y Franco Mass, 2019).

Para 1900, la Sierra de las Cruces abarcaba una extensión de 5,803 hectáreas. Durante los siglos posteriores, la explotación forestal por parte de las haciendas y la actividad agrícola en las zonas cercanas a la sierra contribuyeron a la transformación del paisaje. No obstante, estas mismas condiciones dificultaban el tránsito de mercancías, ya que el suelo erosionado representaba un desafío para las actividades agrícolas y para el transporte. Sin embargo, en el ámbito de la arriería, este contexto resultó ser favorable, ya que las rutas montañosas ofrecían un espacio adecuado para el paso de los arrieros, quienes se beneficiaron de la infraestructura desarrollada por las haciendas. (Arredondo Ayala y Franco Mass, 2019 p 35).



(Figura:1) (Arredondo Ayala Y Franco Mass, 2019, p37) señala que, como podemos observar en la imagen, los factores más relevantes dentro de la región son aquellos relacionados con la geografía, el clima y las características del terreno. Estos elementos son fundamentales para comprender cómo las condiciones naturales influyeron en la arriería como actividad económica y cultural en el Estado De México. En particular, las zonas montañosas y los suelos vulnerables a la erosión jugaron un papel importante en la configuración de las rutas comerciales utilizadas por los arrieros.

2.4. El contexto de las haciendas en estado México:

La presencia de las haciendas en México ha sido uno de los factores más importantes en el desarrollo económico de las regiones montañosas, especialmente en el Estado de México. Desde tiempos coloniales, las tierras de alta montaña fueron utilizadas para diversas actividades productivas, como el pastoreo, la obtención de madera, leña, carbón, resinas, zocato y leche. Estos productos fueron esenciales no solo para la subsistencia local, sino también por las dificultades que presentaba la agricultura en estos terrenos. Mientras que la explotación agrícola tenía un carácter estacional, los recursos mencionados

fueron utilizados durante todo el año, lo que permitió a las haciendas operar de manera continua (Arredondo Ayala y Franco Mass, 2019, pp. 21-22).

Como señalan Arredondo Ayala y Franco Mass (2019, pp. 21-22): “La danza de los arrieros tiene su origen en las actividades comerciales arrieras, a través de las cuales las diferentes poblaciones intercambiaban sus productos por otros que no se producían en la región”. Esto refleja cómo las rutas comerciales y el intercambio de mercancías facilitaron el desarrollo de mercados locales, regionales y nacionales. La proximidad geográfica con la Ciudad de México jugó un papel fundamental, convirtiéndose en un punto estratégico para las actividades comerciales y la expansión de la arriería.

Durante los siglos XVIII y XIX, las haciendas desempeñaron un papel crucial en la economía regional. La implementación de nuevas técnicas de cultivo favoreció la producción agropecuaria, lo que permitió el surgimiento y consolidación de grandes propiedades agrícolas. Estas haciendas se convirtieron en centros de producción que abastecían tanto al mercado local como a la demanda de la Ciudad de México y otras regiones (Arredondo Ayala y Franco Mass, 2019, pp. 23-24).

El territorio de la cuenca del río Lerma, en particular, estuvo dominado por estas grandes haciendas, que desempeñaron un papel clave en la organización de las rutas comerciales entre la Ciudad de México, el valle de Toluca y el occidente del país. En este contexto, la actividad arriera no solo facilitó el transporte de mercancías, sino que también contribuyó a la conformación de la danza de los arrieros, que con el paso del tiempo se extendió a los municipios de Ocoyoacac, Lerma, Huixquilucan y Xonacatlán, conformando lo que hoy conocemos como la región arriera (Arredondo Ayala y Franco Mass, 2019, pp. 21-24).

2.5. La religión, Dentro del Contexto del Estado de México

La religión constituye uno de los factores determinantes en las expresiones dancísticas tradicionales, especialmente en el Estado de México, donde la cosmovisión indígena ha vinculado históricamente los elementos rituales con el paisaje, la identidad y la espiritualidad comunitaria. En este sentido, las danzas no pueden entenderse únicamente como actos festivos, sino como manifestaciones simbólicas profundamente entrelazadas con el ámbito religioso.

Según Guillermo Linarte Martínez (1998, p. 13):

“Existieron dos grandes momentos de conquista hacia las poblaciones originarias. El primero fue liderado por los antiguos reyes del altépetl mexica, quienes, al encontrarse con sociedades ya organizadas política y religiosamente, lograron establecer su dominio mediante un proceso de integración que respetó y reutilizó las estructuras simbólicas indígenas. Esta incorporación fue facilitada por la existencia de sistemas rituales consolidados, lo que permitió una transición cultural relativamente armónica”.

Por otro lado, la segunda conquista, llevada a cabo por los colonizadores españoles, enfrentó mayores dificultades al intentar implantar un sistema religioso y cultural ajeno, surgido en un contexto completamente distinto. Según Guillermo Linarte Martínez, esta imposición fue especialmente compleja debido a que los elementos introducidos no solo eran foráneos, sino que además contrastaban con las prácticas y creencias ancestrales ya arraigadas. A pesar de ello, uno de los instrumentos más eficaces de la colonización fue, precisamente, la religión, que operó como mecanismo de reorganización espiritual y cultural (Martínez, 1998).

En el contexto del Estado de México, los procesos de evangelización y sincretismo religioso dieron lugar a una compleja articulación entre las creencias indígenas y el catolicismo impuesto durante la colonia. Guillermo Linarte Martínez (1998, p. 13) documenta cómo, entre los pueblos otomíes asentados en la región, existía una religiosidad profundamente vinculada al entorno natural, organizada alrededor de deidades como los Yocipa, cuyas manifestaciones incluían

elementos como el sol, la luna, la lluvia o los cerros. Esta visión del mundo no fue completamente erradicada, sino reformulada mediante mecanismos de resignificación simbólica impulsados por los evangelizadores (Martínez, 1998).

El caso de Otontecuhtli, hijo de Iztacmixcoatl y la virgen Chimama, evidencia esta transición simbólica: se trataba de una figura solar, mediadora entre el cielo y la tierra, cuya imagen fue paulatinamente asociada a la figura cristiana de Cristo. Este tipo de fusiones no implicaron una simple sustitución, sino una continuidad estratégica que permitió a los pueblos originarios preservar elementos de su cosmovisión, aun bajo la hegemonía católica (Martínez, 1998).

En este entramado, muchas de las prácticas religiosas populares del Estado de México —entre ellas las danzas rituales como la de los Arrieros—, los elementos rituales, la centralidad del paisaje sagrado, la función protectora de las imágenes religiosas y la estructura ceremonial de las festividades evidencian cómo las comunidades han elaborado una religiosidad propia, que da sustento a sus formas de organización, pertenencia e identidad cultural (Martínez, 1998).

Como señala Guillermo Linarte Martínez (1998, p. 15):

“La madre de Dios con la luna, símbolo antiguamente de Toci, diosa madre náhuatl, abuela de los dioses y deidad de la tierra, Tlazoitiotl, madre de los dioses y de los hombres, diosa de la región oeste de Cincalli, donde nació Cinatecotl Otonacatehuatl o Quetzalcóatl, el sitio del altar.”

Este proceso de reinterpretación teológica y simbólica también se evidencia en los objetos de culto hallados en diversas comunidades otomíes, donde coexisten imágenes de Cristo y de la Virgen María con prácticas rituales antiguas. La evangelización de las comunidades indígenas fue un proceso paulatino, posibilitado por el sincretismo religioso, que permitió a los otomíes incorporar elementos del catolicismo sin renunciar completamente a su visión espiritual originaria (Martínez, 1998).

Una de las expresiones más claras de esta religiosidad persistente fue la costumbre otomí de ascender a cerros considerados sagrados, como el Huellamalucan, para realizar ofrendas y ceremonias. Originalmente, estas prácticas eran exclusivas y no permitían la participación de mujeres ni de personas externas a la comunidad. Con el tiempo, dichas restricciones se flexibilizaron, dando paso a una integración progresiva de nuevos actores bajo formas de culto sincrético (Martínez, 1998).

Esta evolución explica, en parte, cómo los primeros misioneros católicos lograron convertir a miles de indígenas en un periodo relativamente corto. Sin embargo, dicha conversión no fue simplemente un acto de aceptación doctrinal, sino un complejo proceso de regeneración espiritual seguido por una fase de estancamiento y formalización religiosa, en la cual muchas de las prácticas adquirieron un carácter ritual repetitivo, desprovisto de su sentido original (Martínez, 1998).

2.6. El sincretismo religioso y la resignificación simbólica en la danza de los arrieros

La danza de los arrieros representa una de las expresiones culturales más complejas del sincretismo religioso surgido a partir del contacto entre las cosmovisiones indígenas y el cristianismo impuesto durante la colonización. Particularmente en comunidades otomíes del Estado de México, esta manifestación dancística no solo evoca una práctica económica, sino que incorpora elementos rituales, míticos y simbólicos que reflejan una profunda resignificación cultural.

Durante el periodo virreinal, la evangelización sistemática alteró radicalmente el sistema de creencias de los pueblos originarios. Sin embargo, como señalan González y Pérez (2007), las prácticas culturales indígenas no desaparecieron, sino que se adaptaron a las nuevas condiciones coloniales. En ese sentido,

muchas danzas rituales tradicionales fueron transformadas en actos festivos vinculados al calendario litúrgico cristiano, especialmente en honor a santos patronos, sin perder su contenido simbólico original.

En el caso de la danza de los arrieros, se observa una fusión entre elementos cristianos —como la celebración de San Isidro Labrador, patrono de los agricultores y caminantes— y prácticas ancestrales vinculadas a la tierra, el agua y la montaña. Este tipo de expresiones permite leer la danza como un acto ritual híbrido, donde el cuerpo se convierte en vehículo de memoria y resistencia.

Además, como sugiere León-Portilla (1992, p. 45), “el lenguaje simbólico de las culturas indígenas sobrevivió mediante formas narrativas como los cantos, los mitos y la danza”. En esta lógica, los movimientos corporales, la música y los trajes utilizados en la danza de los arrieros constituyen un código no verbal que permite comunicar nociones profundas sobre el orden cósmico, el ciclo agrícola, la reciprocidad comunitaria y el equilibrio con la naturaleza.

Asimismo, el simbolismo del arriero como figura central en esta danza remite a una figura histórica que, pese a su carácter laboral, adquiere un perfil casi mítico. El arriero es representado como el caminante sabio que conoce los senderos de la montaña, el cuidador de animales, el portador de bienes, pero también de saberes, relatos y cantos. Su figura transita entre lo humano y lo ritual, encarnando el vínculo entre el pasado prehispánico y la religiosidad colonial.

De esta forma, la danza de los arrieros en contextos otomíes puede interpretarse como un espacio ritualizado de negociación cultural, donde se articula el sentido de pertenencia, la fe comunitaria y la resistencia simbólica. Al representar el andar de los arrieros, se recuperan no solo trayectos físicos, sino trayectorias históricas, emocionales y espirituales que refuerzan la identidad local frente a los procesos de homogenización cultural contemporánea.

Capítulo III la comunidad de santa maría Zolotepec

Santa María Zolotepec es una localidad perteneciente al municipio de Xonacatlán, en el Estado de México. En la actualidad, se ha consolidado como un pueblo de paso, gracias a su ubicación estratégica a lo largo de la carretera Toluca–Naucalpan.

En el marco de la presente investigación, se abordará el estudio de esta comunidad a partir de los factores relacionados con su ubicación geográfica, haciendo énfasis en el contexto sociocultural de la danza de los arrieros.

3.1. Santa María Zolotepec contexto de la comunidad

Santa María Zolotepec es una comunidad ubicada en el municipio de Xonacatlán, en el Estado de México. Xonacatlán se localiza en la región central de la entidad, cercano a ciudades relevantes como Toluca y Ocoyoacac. El nombre "Xonacatlán" proviene del náhuatl y significa "lugar de cebollas", reflejando la antigua tradición agrícola de la zona (García, 2010; INEGI, 2020).

La localidad es de carácter rural, con una población relativamente reducida, y la vida cotidiana de sus habitantes está estrechamente vinculada a la agricultura y la ganadería, principales fuentes de sustento económico (Gobierno Municipal de Xonacatlán, 2023).

Asimismo, la comunidad conserva una rica tradición cultural, visible en festividades religiosas, destacando las celebraciones en honor a la Virgen María, que fortalecen los lazos comunitarios y la transmisión de valores ancestrales.

3.2. Población

Santa María Zolotepec es una comunidad ubicada en el municipio de Xonacatlán, en el Estado de México. Este municipio se localiza en la región central del estado, cercano a ciudades importantes como Toluca y Ocoyoacac. El nombre "Xonacatlán" proviene del náhuatl y significa "lugar de cebollas", lo cual refleja la tradición agrícola de la zona.

De acuerdo con los datos del Censo de Población y Vivienda 2020, Santa María Zolotepec contaba con 11,281 habitantes (INEGI, 2020). La localidad mantiene un marcado carácter rural, y la mayoría de sus habitantes se dedica a actividades del sector primario, como la agricultura y la ganadería, mientras que una menor

proporción participa en el comercio local. Estas actividades constituyen las principales fuentes de ingreso para las familias de la localidad.

Además, Santa María Zolotepec conserva vivas sus tradiciones culturales y religiosas. Entre ellas destacan las festividades en honor a la Virgen María, que no solo reflejan la profunda fe de sus habitantes, sino que también contribuyen a fortalecer la identidad comunitaria y la continuidad de sus expresiones culturales (INEGI, 2020).

3.3. Economía Y Agricultura, ganadería

En la comunidad de Santa María Zolotepec, la economía se sustenta históricamente en tres ejes principales: agricultura, ganadería y comercio local. No obstante, los procesos de transformación sociocultural y la migración han modificado gradualmente esta estructura tradicional (Gobierno Municipal de Xonacatlán, 2023).

En el ámbito agrícola, los cultivos predominantes son maíz, frijol, trigo y diversas hortalizas, sembrados mediante métodos tradicionales como el uso del arado de yunta y la rotación de cultivos. Las parcelas se localizan principalmente en las faldas del cerro y zonas cercanas al pueblo, aprovechando las temporadas de lluvia entre mayo y septiembre. Si bien gran parte de la producción se destina al autoconsumo, en algunos casos los excedentes se comercializan a nivel local (Entrevistas de trabajo de campo, marzo–abril 2025).

La ganadería constituye otro componente clave de la economía doméstica. Se cría ganado bovino y porcino, así como aves de corral —principalmente gallinas y guajolotes, y en menor medida patos— en traspatios o pequeños corrales anexos a las viviendas. Los productos derivados, como huevo, carne y leche, se utilizan

tanto para consumo propio como para venta en el mercado local (Entrevistas de trabajo de campo, marzo–abril 2025; INEGI, 2020).

Sin embargo, en las últimas décadas estas actividades han disminuido. La migración laboral hacia ciudades cercanas, como Toluca y Ciudad de México, junto con la disminución del interés de las nuevas generaciones por continuar con las labores agrícolas y ganaderas, ha provocado una pérdida progresiva de conocimientos tradicionales y una creciente dependencia de otros sectores económicos (Gobierno Municipal de Xonacatlán, 2023).

3.4. Comercio y servicios

El comercio local gira en torno a pequeñas tiendas de abarrotes, carnicerías, panaderías artesanales y expendios de productos básicos. Todos los martes se instala el mercado (tianguis) frente al edificio del ayuntamiento y a un costado de la escuela primaria. En este espacio se venden productos frescos como frutas, verduras, carnes, granos, utensilios domésticos y ropa.

La llegada de comerciantes foráneos también permite el intercambio con otras comunidades, fortaleciendo la economía local durante ese día (Entrevistas de trabajo de campo, marzo-abril 2025; Gobierno Municipal de Xonacatlán, 2023).

En cuanto al sector servicios, se ha incrementado ligeramente con la presencia de pequeños talleres de carpintería, mecánica y herrería, así como algunos establecimientos de comida, papelerías y transporte local. En años recientes, Santa María Zolotepec ha empezado a adquirir características de una comunidad dormitorio. Un número creciente de habitantes trabaja o estudia en localidades cercanas, retornando al pueblo únicamente por las noches o durante los fines de semana.

Esta situación ha contribuido a un cambio en la dinámica económica local, desplazando gradualmente las actividades agrícolas y ganaderas tradicionales hacia un modelo más orientado al consumo urbano y al empleo externo (Entrevistas de trabajo de campo, marzo-abril 2025; INEGI, 2020).



(Figura 2: saca de: Google (2024) Mapa de Santa Ana Mayorazgo y áreas circundantes. Disponible en: [https://www.google.com.mx/maps/@19.3204968,-99.1526134,133440m/data=!3m1!1e3?hl=es&entry=tту&g_ep=EgoyMDI1MDMxNi4wKXMDSoASAFQAw%3D%3D] (Consultado el 18 de marzo de 2025).

3.5. Geografía y clima

Santa María Zolotepec es una comunidad rural perteneciente al municipio de Xonacatlán, Estado de México, ubicada en la región central del estado, cerca de Toluca y Ocoyoacac. El nombre “Xonacatlán” proviene del náhuatl y significa “lugar de cebollas”, lo que refleja la antigua vocación agrícola de la zona.

De acuerdo con el Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI, 2020), Santa María Zolotepec cuenta con una población cercana a los 1,500 habitantes. La economía local se basa principalmente en la agricultura, la ganadería y, en menor medida, el comercio.

El clima es templado subhúmedo, con lluvias en verano y temperaturas moderadas a lo largo del año. El entorno natural está conformado por cerros y amplias áreas verdes, lo que contribuye al carácter rural del paisaje.

Además, la comunidad conserva un fuerte arraigo cultural y religioso, visible en las festividades dedicadas a la Virgen María, las cuales fortalecen la identidad y cohesión social de los pobladores.

3.6. Religión Dentro la comunidad:

Dentro de la comunidad, uno de los elementos culturales de mayor relevancia es la religión, considerando que la mayoría de la población profesa la fe católica. En este sentido, la fiesta patronal en honor a la Virgen de la Asunción adquiere una importancia central como espacio de encuentro colectivo, expresión de identidad y reproducción de tradiciones locales. Esta festividad, que se desarrolla en la localidad de Santa María Zolotepec, se extiende durante cuatro días (del 13 al 16 de agosto), articulando elementos religiosos, rituales, festivos y performativos.

El 13 de agosto, se lleva a cabo el recorrido del Señor de las Cañas, marcando el inicio del novenario y la elaboración de la portada floral. Ese día, los feligreses realizan una procesión en los campos, acompañada de oraciones y alabanzas, con el objetivo de pedir por las cosechas y el bienestar de las familias. Durante el recorrido, se entregan ofrendas simbólicas como frutas, cañas y verduras. Las pastorcitas, acompañadas por su violinista, interpretan cantos religiosos, creando un ambiente de devoción y comunidad.

El 14 de agosto, víspera del día principal, se celebra con las tradicionales mañanitas a la Virgen, la quema del castillo pirotécnico, la presentación de toritos y diversos espectáculos musicales. Este día es caracterizado por un ambiente festivo que llena el pueblo de música, luces, cohetes y alegría generalizada.

El 15 de agosto, día principal de la celebración, los habitantes acuden al templo para rendir homenaje a la Virgen de la Asunción mediante la participación en misas, ofrendas y actividades litúrgicas dirigidas por los mayordomos, fiscales y sacristanes. Una de las manifestaciones culturales más significativas de este día es la presentación de la danza de los arrieros, expresión performativa que integra la memoria histórica, la devoción religiosa y la identidad comunitaria. Además, se comparte la tradicional mole rojo con arroz y pollo, consolidando así los lazos de convivencia y reciprocidad. La feria local complementa la jornada con juegos, música y comida típica.

Finalmente, el 16 de agosto se celebra la tornafiesta, que da continuidad al ritual festivo. Se realiza una procesión encabezada por las pastorcitas, cuadrillas de arrieros y los llamados “ladrones”, personajes simbólicos que forman parte del imaginario ritual. La misa del mediodía culmina con una procesión final y la Tradicional quema simbólica de los ladrones. Posteriormente, los danzantes conviven, reparten regalos y celebran el cierre de la festividad. La feria popular ofrece actividades como juegos mecánicos, tiro al blanco, futbolitos, venta de antojitos mexicanos y productos locales, integrando así una dimensión lúdica a la celebración (Tiempo, 2024).

Cabe destacar que esta festividad se desarrolla en el atrio y alrededores de la Iglesia de Santa María Zolotepec, espacio simbólicamente cargado que permite comprender el vínculo entre territorio, religiosidad e identidad colectiva. Este contexto territorial no solo enmarca la celebración, sino que refuerza el sentido de pertenencia y la continuidad de las tradiciones dentro de la comunidad.



(Figura 3: (2024). [Fotografía propia de danzantes de arrieros durante festividad patronal]. Facebook. Consultado el 3 de junio de 2025, de <https://www.facebook.com/photo/?fbid=121529090649670&set=a.121529103983002>

(La Iglesia de Santa María de la Asunción, ubicada en la comunidad de Santa María Zolotepec, en el municipio de Xonacatlán, Estado de México, constituye un Referente arquitectónico y simbólico dentro del patrimonio cultural de la región. Este templo no solo representa un espacio religioso, sino también un punto de cohesión social y de construcción identitaria para los habitantes de la comunidad. Aunque la información documental sobre su fundación y evolución histórica es limitada, diversas fuentes locales coinciden en que ha sido, desde sus orígenes, el eje principal de la vida espiritual y comunitaria del pueblo (Zolotepec, 20 (Zolotepec - Jeshadi, 2019)22)



Figura 4: Gil Torres, Diego Ricardo, 2025. Representación dentro de la iglesia durante la fiesta patronal de la comunidad [fotografía]. Trabajo de campo personal.

La iglesia, además de ser el epicentro de la fiesta patronal en honor a la Virgen de la Asunción, es también el lugar donde se articulan múltiples expresiones culturales, como procesiones, danzas tradicionales —entre ellas la Danza de los Arrieros— y otras prácticas devocionales. Su presencia refuerza la continuidad de tradiciones religiosas profundamente enraizadas en la memoria colectiva y da Testimonio del sincretismo cultural que ha caracterizado históricamente a muchas comunidades del centro de México.

Si bien la fiesta patronal en honor a la Virgen de la Asunción es uno de los eventos más importantes dentro del calendario religioso de Santa María Zolotepec, es fundamental destacar que esta celebración trasciende su dimensión meramente litúrgica. En este contexto, la Danza de los Arrieros se posiciona como una de las expresiones culturales más significativas, al representar no solo un componente festivo, sino también un acto profundo de devoción, tradición y pertenencia comunitaria.

Lejos de ser únicamente una representación folclórica, esta danza es el vehículo a través del cual se transmiten valores históricos, religiosos y simbólicos que han sido preservados por generaciones. En este sentido, la participación en la danza implica una reafirmación del compromiso colectivo con la memoria ancestral y con la identidad local, reforzando los vínculos familiares y comunitarios.

Cada año, el 16 de agosto, fecha que marca el cierre de la fiesta patronal con la celebración de la tornafiesta, personas provenientes de distintas regiones visitan Santa María Zolotepec para ser parte activa de esta experiencia ritual. Este encuentro no solo promueve la continuidad de las tradiciones, sino que también consolida la hospitalidad del pueblo, reafirmando su papel como un espacio cultural vivo, cargado de historia, significados y afectos compartidos.



Figura 5: Gil Torres, Diego Ricardo, 2025. Representación dentro de la iglesia durante la fiesta patronal de la comunidad [fotografía]. Trabajo de campo personal.



Figura 6: Fernando Montes De Oca. (2023). Danza de los Arrieros [video]. YouTube. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=6JuavYYpcn4> [Consultado el 3 de junio de 2025].

(En la presente imagen se observa la figura de la Virgen de la Asunción, resguardada en el altar mayor de la Iglesia de Santa María Zolotepec, a quien los Danzantes arrieros rinden homenaje como expresión de respeto, devoción y compromiso espiritual. Esta imagen ocupa un lugar central en la vida religiosa de la comunidad, siendo el eje de la fiesta patronal celebrada cada año en el mes de agosto (Arrieros, 2023).



Figura 7. Gil Torres, Diego Ricardo, 2025. Imagen del Niño Dios en el altar festivo de la comunidad [fotografía]. Trabajo de campo personal.

La participación de los arrieros en esta festividad va más allá de una simple ejecución dancística: representa un acto profundamente simbólico, cargado de significados religiosos y culturales. Su presencia dentro del ritual reafirma la conexión entre el trabajo tradicional, la fe católica y la identidad comunitaria. No obstante, su papel también se extiende a otras festividades religiosas relevantes, como la peregrinación anual a Chalma, la cual está estrechamente vinculada al carnaval local de Santa María Zolotepec.

De acuerdo con la tradición oral, esta peregrinación tiene sus orígenes en el año 1832, cuando una epidemia afectó a la población. En busca de alivio espiritual y físico, un grupo de habitantes emprendió el camino hacia Chalma, reconocido por su Cristo milagroso. Al no regresar en el tiempo previsto, los pobladores salieron en su búsqueda y los encontraron en el Monte de las Cruces, dando lugar al ritual conocido como el "encuentro con los chalmeros" (Tiempo, 2024).

Esta práctica se ha mantenido viva gracias a una compleja organización comunitaria que inicia con preparativos ocho días antes de la salida. La población se dirige a la desviación de Mimiapan para recoger la cera ceremonial, la cual se utilizará para iluminar el camino. Asimismo, cuatro domingos previos, las familias de las pastoras ofrecen alimentos a los mayordomos, como muestra de respeto y de apoyo espiritual para el viaje. La peregrinación es encabezada por cuatro mayordomos, un tesorero y cuatro tupiles, ¿? junto con sus esposas, quienes coordinan todos los aspectos logísticos y rituales del trayecto.

Así, la danza de los arrieros se inserta en una red compleja de significados que entrelazan trabajo, religiosidad, historia oral y cohesión social, reforzando su papel como una expresión cultural integral dentro del entramado simbólico de Santa María Zolotepec.

Capítulo IV danza de los arrieros en Santa Mará Zolotepec

Para comprender el significado profundo de la Danza de los Arrieros en la comunidad de Santa María Zolotepec, es imprescindible situar su análisis en el marco histórico y cultural de la arriería, una práctica ancestral que se remonta a la época colonial en México. No obstante, la danza vinculada a esta actividad económica no debe concebirse únicamente como una mera representación o dramatización del trabajo tradicional de los arrieros, sino como una manifestación Cultural dinámica y viva, que ha trascendido su función instrumental para convertirse en un símbolo identitario y comunitario.

Esta tradición dancística ha logrado mantenerse vigente a lo largo de varias generaciones, adaptándose a las transformaciones sociales, económicas y culturales que ha vivido la región, y en consecuencia, consolidándose como un elemento clave en la construcción del sentido de pertenencia de los habitantes de Santa María Zolotepec. La Danza de los Arrieros, por tanto, debe entenderse no solo como un reflejo de una actividad productiva histórica, sino como un espacio ritual y simbólico donde se renegocian valores, memorias y vínculos comunitarios en un contexto contemporáneo.

4.1. Origen de la danza

La Danza de los Arrieros en la comunidad de Santa María Zolotepec constituye una tradición festiva y religiosa con una trayectoria de más de ochenta años, cuyo origen, si bien no se encuentra claramente documentado en fuentes escritas, puede reconstruirse a partir de testimonios orales y materiales conmemorativos, tales como *Los Arrieros* de don Guillermo Linarte y el libro *La danza de los arrieros: 25 años de encuentros, fraternidad y solidaridad*.

Según el relato comunitario, la danza llegó a Santa María Zolotepec alrededor de 1940, cuando Román Gutiérrez, oriundo de esta localidad, viajó a San Mateo Atarasquillo, donde ya existía una práctica dancística similar. Al casarse en dicha comunidad y vincularse con la danza local, Gutiérrez aprendió sus elementos y, con el apoyo de sus hermanos, la introdujo de regreso a su pueblo natal (OCA, entrevista personal, 2025). Entre los pioneros fundadores de la danza en Zolotepec se destacan Disidoro Gutiérrez Pérez, Román Gutiérrez Pérez, Luis Gutiérrez Morales, Crisóforo Sánchez Terán, Antonio Coahila, Luis Silvano González y Eusebio Gutiérrez Flores, quienes contribuyeron a consolidar esta manifestación como una práctica comunitaria de gran importancia cultural.

La danza se institucionalizó formalmente en la comunidad, dando origen a una tradición que hoy está próxima a cumplir 85 años, evidenciando su arraigo y permanencia. Sin embargo, en 1985, la agrupación original enfrentó una fractura interna, producto de diferencias entre sus integrantes, que derivó en la creación de la agrupación Danza de los Arrieros La Auténtica. Esta nueva compañía agrupó a varios fundadores y adoptó su nombre para reafirmar la fidelidad a las formas y valores originales de la danza. Paralelamente, la agrupación madre, Danza de los Arrieros de Santa María Zolotepec, permaneció activa y reconocida como depositaria de la tradición histórica (OCA, entrevista personal, 2025)

Estas transformaciones reflejan las dinámicas sociales internas de la comunidad, donde la división generacional y simbólica también se manifiesta en la

conformación de agrupaciones diferenciadas. Por ejemplo, la agrupación “auténtica” reúne a los danzantes de mayor edad que permanecen en el lugar original, mientras que la gente más joven se integra a la Danza de la Asunción, una agrupación relativamente reciente, con alrededor de diez años de existencia (Peña, 2025). Además, la desaparición temporal y posterior reactivación de la Danza de la Concepción —que, en 1994, dejó de practicarse para retomarse en 1995— ilustra el compromiso comunitario con la preservación cultural y la flexibilidad de la tradición (Peña, entrevista personal, 2025).

Estos procesos comunitarios evidencian que la continuidad y legitimidad de la Danza de los Arrieros se encuentran en la agrupación original, que mantiene vigente en su repertorio una pieza emblemática denominada simplemente “la danza” (Peña, entrevista personal, 2025). La transmisión del conocimiento ha sido principalmente oral, sustentada en la memoria colectiva y el vínculo con comunidades vecinas con fuerte tradición arriera, como San Pedro Atlapulco y Acaxochitlán, ambas reclamantes del origen de la danza desde tiempos que se remontan al siglo XIX (Gutiérrez, entrevista personal, 2025).

Esta disputa simbólica por la paternidad de la danza refleja la importancia histórica de la tradición en la región y el interés de las comunidades por legitimarse dentro de este entramado cultural. Aunque el punto de surgimiento no puede establecerse con certeza, es innegable que Santa María Zolotepec la adoptó y resignificó, otorgándole una dimensión religiosa y cultural propia.

Para comprender el desarrollo de esta tradición, es necesario situarla en su contexto histórico, marcado por factores económicos, sociales y religiosos vinculados a la arriería. En palabras de un informante local:

“La historia de los arrieros y el acarreo de las mercancías por las rutas dentro de la región... Aquí en Zolotepec, en todo el valle de Toluca, se cosechaba maíz, frijol, trigo y cebada. Entonces, en esos tiempos, se utilizaban bestias de carga —caballos, mulas, burros— para cruzar el monte y llegar a mercados importantes

como Naucalpan o Tacuba, donde se realizaba el trueque” (Gutiérrez, entrevista personal, 2025).

Durante estos trayectos, los arrieros incorporaron prácticas religiosas y musicales para amenizar y proteger sus jornadas. Inicialmente, estas manifestaciones incluían rezos acompañados por violín, a los que posteriormente se añadieron otros instrumentos y formas musicales (Gutiérrez, *entrevista personal*, 2025).

Aunque Acaxochitlán y Atlapulco son referentes en la génesis de la tradición, fue en Santa María Zolotepec donde la danza se consolidó como una práctica comunitaria. Al inicio, la iglesia local mostró resistencia, pues algunos feligreses preferían asistir a la danza en lugar de a misa. Sin embargo, esta tensión fue superada mediante la mediación de autoridades locales, que reconocieron la danza como un elemento integrador y vital para la comunidad.



(Figura 8: Un elemento visual que ilustra la transformación tanto del espacio sagrado como de la danza en Santa María Zolotepec es la siguiente fotografía,

que muestra el estado anterior de la iglesia del pueblo. Esta imagen evidencia no solo los cambios físicos del entorno, sino también el papel central que la danza ha adquirido como expresión cultural dentro de la comunidad Zolotepec Jeshadi. (s.f.). Foto de la danza de los arrieros [Fotografía]. Facebook. Disponible en: <https://www.facebook.com/ZolotepecJeshadi/photos/pb.100062987872619.-2207520000/2068937430073254/?type=3> [Consultado el 10 de junio de 2025]. (Zolotepec - Jeshadi, 2019))

Originalmente conocida como la Danza de la Concepción, la tradición en Zolotepec hoy se expresa a través de tres agrupaciones principales: La Asunción, La Auténtica y Nueva Vida. Estas surgieron de divisiones internas entre los maestros arrieros, reflejando las dinámicas sociales y culturales de la comunidad (Peña, entrevista personal, 2025)

En particular, La Asunción conserva rasgos más tradicionales en indumentaria y organización, mientras que La Auténtica representa una reafirmación identitaria surgida a partir del conflicto que originó la escisión. Entre sus fundadores se encuentran Candelario González, Cristóbal Sánchez y Leonides Sánchez. Por su parte, en 2009 se constituyó Danza de Arrieras Nueva Vida, una propuesta femenina y alternativa que refleja la capacidad de la tradición para adaptarse a nuevos contextos sociales.

La conformación de agrupaciones femeninas, como Nueva Vida, muchas veces originadas en espacios ajenos a la religiosidad tradicional —por ejemplo, una clínica de salud para personas adultas mayores— ilustra la dinámica de renovación y continuidad de la danza en el tejido social contemporáneo. La fundadora Juliana relata cómo la iniciativa surgió casi de manera espontánea, a partir de ejercicios en la clínica y la enseñanza de un maestro local, José, que facilitó la formación del grupo:

“Cuando uno va a hacer algo nuevo, no sabe por dónde empezar. Una compañera dijo que su esposo bailaba en una danza de arrieros y podría enseñarnos.

Empezamos con unos pasos, la música... y poco a poco nos animamos. Para nosotras la danza es también una forma de desestresarnos... El grupo ha crecido y eso me llena de alegría porque estamos logrando engrandecer la danza” (Juliana, entrevista personal, 2025).

Posteriormente, en 2015, se conformó la Danza de los Niños, una agrupación infantil que representa la continuidad intergeneracional de la tradición y el interés por involucrar a las nuevas generaciones en la danza de los Arrieros. Esta inclusión temprana es fundamental para la vitalidad y la transmisión del patrimonio cultural local.

En suma, la Danza de los Arrieros en Santa María Zolotepec es un claro ejemplo de la persistencia cultural que, a pesar de divisiones internas, cambios generacionales y contextos sociales cambiantes, se mantiene viva gracias a la memoria colectiva, el compromiso comunitario y la capacidad de adaptación a nuevas formas de expresión. Esta tradición constituye no solo un patrimonio cultural tangible e intangible, sino también un espacio de identidad, cohesión y resistencia frente a la acelerada transformación social contemporánea.

4.1.2. Los colores dentro de la danza:

Dentro de la Danza de los Arrieros, el uso del vestuario no es un elemento meramente decorativo, sino que conlleva un profundo simbolismo religioso y cultural. La elección y el significado de los colores que integran los trajes tienen una gran importancia en la representación y la identidad de cada agrupación, funcionando como un lenguaje visual que comunica su vínculo con la comunidad y sus creencias.

Según el testimonio de una integrante de la agrupación, actualmente se utilizan cuatro colores principales, cada uno con un significado específico:

“Nosotros tenemos cuatro vestuarios: el amarillo, el rojo, el morado y el azul. El amarillo representa la alegría y también los colores del Santísimo. Es el color que

identifica al Vaticano y al Papa; por eso lo incorporamos” (Gutiérrez, entrevista personal, 2025)



(Figura 9. de la representación del color amarillo, Fernando Montes De Oca. (2023). Danza De los Arrieros - Santiago Tilapa [video]. YouTube. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=s738L_fignY [Consultado el 3 de junio de 2025]. (), 2019)

El rojo está dedicado al Santo Niño y es uno de los colores originales de la danza. El morado simboliza el dolor de María y de Cristo, especialmente en el contexto de la Semana Santa. Finalmente, el azul representa a la Virgen María (Gutiérrez, , entrevista personal, 2025).



Figura 10. Gil Torres, Diego Ricardo, 2025. Representación del color rojo dentro de la danza [fotografía]. Trabajo de campo personal.

Este uso consciente del color no solo responde a una tradición religiosa, sino también a un proceso de reafirmación identitaria que permite a cada agrupación diferenciarse y al mismo tiempo fortalecer su sentido de pertenencia. Los colores actúan como símbolos que enlazan lo espiritual con lo social, reforzando la cohesión grupal y la continuidad histórica de la danza.

Resulta significativo observar cómo el vestuario actúa como una herramienta de transmisión simbólica que une lo religioso, lo comunitario y lo estético. La decisión de incorporar nuevos colores no responde a una moda o a un cambio superficial, sino a un ejercicio deliberado de reinterpretación y adaptación que mantiene viva la tradición y su relevancia en contextos contemporáneos.



Figura 11. Gil Torres, Diego Ricardo, 2025. Representación del color azul dentro de la danza [fotografía]. Trabajo de campo personal

Dentro del panorama general, resalta la estrecha relación entre la danza y el imaginario religioso, así como la manera en que el vestuario se convierte en un medio de expresión de devoción y pertenencia. El uso de colores vinculados a figuras religiosas no solo refuerza la dimensión espiritual de la danza, sino que también permite identificar a cada agrupación según su origen comunitario o devocional.

“Al principio solo usábamos dos colores: el rojo y el azul. Después pensamos en incluir el amarillo, por su relación con el pontífice y su significado de alegría, y más adelante el morado, para las celebraciones como la Virgen de los Dolores. Cada color tiene un significado; no se elige al azar. Además, en cada pueblo suelen usar los colores vinculados a su santo patrón. Por ejemplo, en San Martín de Porres utilizan el blanco y negro, y en San Antonio, el color café” (Gutiérrez, entrevista personal, 2025).



Figura 12. representación del color morado Fernando Montes De Oca. (2023). Danza de los Arrieros en Santiago Zolotepec [video]. YouTube. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=g42UL8zm6F8> [Consultado el 10 de junio de 2025]. (), 2023)

La dimensión simbólica del color en la Danza de los Arrieros está estrechamente vinculada con la historia y las prácticas rituales de cada comunidad. Los colores no solo identifican a los danzantes, sino que funcionan como vehículos de memoria colectiva, permitiendo que cada generación se reconozca en la continuidad del grupo y en el respeto a los elementos sagrados. De esta forma, el vestuario se transforma en un soporte material que sostiene las narrativas religiosas y sociales que definen a la comunidad.

Esta codificación visual, más allá de su función estética, facilita además la interpretación del significado de cada presentación para los asistentes, estableciendo un lenguaje simbólico compartido entre danzantes y espectadores. Así, el vestuario se convierte en un medio fundamental para comunicar y fortalecer el carácter ritual de la danza.

Finalmente, la relación entre color, identidad y religión en la Danza de los Arrieros se inscribe dentro de un fenómeno más amplio presente en muchas danzas tradicionales de México. En estas expresiones culturales, el vestuario y sus colores constituyen un espacio de diálogo entre pasado y presente, entre lo profano y lo sagrado, y entre lo individual y lo colectivo, consolidándose como elementos clave para la construcción y transmisión de la memoria y la identidad comunitaria.

4.1.3. Personajes dentro de la danza;

La Danza de los Arrieros, como manifestación comunitaria y ritual, posee una estructura compleja en la que los personajes desempeñan roles específicos que remiten a las antiguas funciones dentro de las caravanas de transporte. Cada personaje representa un oficio, una responsabilidad o una posición simbólica dentro del universo arriero. Aunque la danza ha adoptado diversas modalidades a lo largo del tiempo y en distintas localidades, conserva un núcleo de personajes recurrentes cuya función dentro de la puesta en escena está cargada de significado histórico, ritual y social.

De acuerdo con testimonios locales, una agrupación completa puede contar con hasta 90 integrantes, aunque no todos participan con la misma regularidad en los ensayos o celebraciones. Como relata un danzante:

“Nosotros somos como 90 arrieros, pero de esos al ensayo asisten yo creo 50. Muchos llegan hasta el mero día. Los que estamos cada ocho días, con el sol, es porque sí le tenemos fe o porque nos gusta de verdad. Otros nada más bailan porque ahí está su novia o porque quieren estar ahí.” (Armando, entrevista personal, 2025)

Dentro de esta organización, los personajes pueden clasificarse, de manera funcional, en principales y secundarios, aunque esta división no responde a jerarquías estrictas, sino más bien a la visibilidad, responsabilidades y simbolismos que cada personaje porta durante la danza.

4.1.4. Personajes Primarios

4.1.5. El patrón

Dentro de la estructura simbólica y organizativa de la Danza de los Arrieros, el papel del patrón o la patrona adquiere un significado especial. No se trata únicamente de una figura jerárquica, sino de alguien que encabeza, sostiene y representa a su agrupación, generalmente como parte de una manda o promesa personal. Esta función, si bien puede parecer honorífica desde fuera, conlleva tensiones emocionales, espirituales y sociales profundas, muchas veces invisibles para quienes no participan activamente en la tradición.

Cuando empecé a bailar de patrona, fue la primera manda que ofrecí. Dije: ‘Bailo cuatro años, si no me gusta, me regreso a la manta’. Cuando fue lo de mi mamá, ofrecí mi cabello. Me lo corté por ella. Lloré, porque me gusta mucho ser patrona, pero regresé al traje de manta sin arrepentirme. Lo hice por amor. —(Yesenia, entrevista personal, 2025).

Simboliza también la figura del dueño o dueña de la hacienda, en tanto que dirige la danza y se distingue por una indumentaria específica: pantalón de charro, camisa bordada, moño, botines del mismo color del pantalón, espuelas, gabán de lana, morral y sombrero charro —elaborado ya sea de palma, lana o incluso de piel— (Esquivel Rivera y Franco Maass, 2019: p58). En el caso de las mujeres, su papel puede vincularse con el de la hija del patrón, reforzando así el imaginario de la hacienda tradicional. Esta diferenciación entre géneros no solo se manifiesta en la vestimenta, sino también en el tipo de relación simbólica que cada uno establece con la danza.



Figura 13. Gil Torres, Diego Ricardo, 2025. La representación de una patrona dentro de la danza Auténtica de la comunidad de Santa María Zolotepec [fotografía]. Trabajo de campo personal.

Uno de los elementos simbólicos más relevantes en esta figura es el uso de chaparreras, las cuales no solo son parte de la vestimenta, sino que, en muchos casos, son heredadas por línea familiar o a través de vínculos cercanos como amistades, reforzando el valor simbólico del cargo y su continuidad intergeneracional. Las chaparreras se convierten así en objetos cargados de memoria colectiva, que guardan las huellas del paso del tiempo y del linaje danzante.

Además de su indumentaria, el patrón o la patrona asumen también funciones organizativas durante el desarrollo de la danza. Pueden ser quienes encabezan los desfiles procesionales, quienes gestionan algunos aspectos logísticos junto a los mayordomos, y quienes tienen mayor visibilidad durante las presentaciones públicas. En algunos contextos, incluso llegan a representar la autoridad moral o el ejemplo a seguir para los nuevos integrantes de la danza.

Todos, todos, todos tienen que vestirse diferente. Y sí, sí me gustó ser patrón. Desde que empecé, me gustó mucho. Cuando yo empecé no había patrones en

la danza. Y te digo, aparte es muy caro. Porque, por ejemplo, los trajes de charro... yo me llegué a comprar como tres trajes. Porque si quieres ser patrón, tienes que vestirme de charro. Así se vestían en aquellos tiempos. No sé si has visto las películas de Pedro Infante... pues haz de cuenta que así. Tu vestimenta de charro, tus botas... Y sí se siente la diferencia. Ahorita, el que pesa más es el que tengo. Las chaparreras, todo eso, pesa más. El sombrero charro que yo tengo pesa como 10 kg. Y las chaparreras pesan como 20 kg. Entonces imagínate, son como unos 30 kg más que te pones.
— (Armando, entrevista personal, 2025.)

Este peso literal y simbólico de la vestimenta evidencia el compromiso y la carga que implica asumir este papel. Ser patrón o patrona no solo es una responsabilidad organizativa y devocional, sino también una manifestación visible del respeto por la tradición y la historia colectiva de la comunidad.

Además, es importante señalar que este personaje tiene una fuerte dimensión aspiracional. Muchos jóvenes o danzantes en formación ven en el patrón o la patrona una figura de prestigio, lo que puede motivar a seguir participando y cuidando la danza. Así, el rol también tiene un efecto performativo: produce identidad, continuidad y pertenencia.



Figura 14. Gil Torres, Diego Ricardo, 2025. Representación de un patrón dentro de la danza Auténtica de Santa María Zolotepec [fotografía]. Trabajo de campo personal.

4.1.6. Mayordomo

Si bien esta se puede ver desde dos visiones, en el sentido primero está la idea de que el mayordomo “solo se encarga de dar órdenes a cada empleado de la hacienda y rendir informes a los patrones de la misma” (*Esquivel Rivera y Franco Maass, 2019 p 59*).

Esta labor, aunque externa a la danza, forma parte importante de su organización general. Dentro de la danza,

“Su función es organizar a los cargadores y arrieros, la coordinación de contratar músicos; además viste con pantalón, camisa estilo vaquero, botines, tejana, moño y lleva una cuadra” (*Esquivel Rivera y Franco Maass, 2019 p59*).

Esta es una visión general, pero en el caso de la comunidad de Santa María Zolotepec, dentro de la estructura organizativa de la Danza de los Arrieros, el cargo del mayor o mayordomo no solo implica una responsabilidad administrativa o jerárquica, sino una encomienda espiritual profundamente arraigada en el respeto por las imágenes sagradas que acompañan a la agrupación. Este cargo se designa entre los cuatro responsables principales y conlleva el compromiso de albergar en su casa los estandartes y otras imágenes veneradas, lo que convierte su hogar en una “morada” temporal pero altamente significativa.

“Cada cuatro años termina lo que es el ciclo de una mayordomía y se hace una asamblea entre todos los integrantes. [...] Ya esa persona debe de invitar a otros compañeros que lo confirmen, deben de ser cuatro encargados.” (Peña, entrevista personal, 2025)

Además de las responsabilidades administrativas y rituales, el mayordomo desempeña un papel clave en la cohesión social y el mantenimiento de las tradiciones dentro de la Danza de los Arrieros. Su labor implica no solo la organización logística, sino también el acompañamiento espiritual a los Integrantes de la danza, fungiendo como un vínculo entre la comunidad y las fuerzas simbólicas que acompañan la festividad.

El compromiso del mayordomo incluye la gestión y conservación de los objetos sagrados y símbolos que portan los danzantes, como los estandartes, las imágenes religiosas y otros elementos rituales. Estos objetos, custodiados en la “morada”, son considerados protectores y representan la identidad colectiva de la agrupación. Por ello, el cuidado y respeto hacia ellos es un aspecto fundamental del cargo.

El desempeño del mayordomo también implica un importante sacrificio económico, ya que debe asumir los gastos relacionados con la organización de la fiesta, desde la compra de insumos para los rituales hasta el pago de músicos y otros colaboradores. Esta carga económica se suma a la carga simbólica y social que conlleva la responsabilidad, consolidando el valor comunitario y el honor asociado al cargo.

Finalmente, la figura del mayordomo se vincula estrechamente con la continuidad generacional de la Danza de los Arrieros. Al ser un cargo que se renueva cada cuatro años mediante la participación de la comunidad, permite que nuevas generaciones asuman responsabilidades, aprendan los saberes tradicionales y refuercen su identidad cultural a través del compromiso activo con la danza y la festividad.



Figura 15. Fernando Montes De Oca (Danza de los Arrieros) (s.f.) [vídeo en línea]. YouTube. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=fXT-1o_h2vs&ab_channel=FernandoMontesDeOca%28DanzadelosArrieros%29 (Acceso: 11 de junio de 2025).)

4.1.7. Pagador o Rayador

La existencia de esta figura como jefe implica, entre otras funciones, el pago a los arrieros y peones, dentro de un contexto en el que se debe mantener un orden riguroso basado en la estructura propia de una hacienda. Más específicamente, su función es controlar los aspectos contables de la cuadrilla, asegurando la correcta administración de los recursos económicos.

En cuanto a su vestimenta, el mayordomo suele portar camisa bordada, sombrero tipo charro, paliacate, chaparrera de cuero, botines y un morral de jarcia, el cual simboliza el dinero y la responsabilidad financiera que tiene a su cargo (*Esquivel Rivera y Franco Maass*, 2019, p. 60).



Figura 16. Fernando Montes De Oca (Danza de los Arrieros, (2025) ga-vbB0Vspg [vídeo en línea]. YouTube, [fecha de publicación desconocida]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=ga-vbB0Vspg&ab_channel=FernandoMontesDeOca%28DanzadelosArrieros%29 (Acceso: 11 de junio de 2025).

4.1.8. Administrador o caporal:

En la danza, esta figura no solo recrea el pasado colonial, sino que también contribuye a la teatralización de una jerarquía social que ha sido resignificada desde el campo ritual. Su presencia no es decorativa, sino simbólicamente funcional, representando el orden económico y la lógica del poder que alguna vez rigió la vida de los arrieros históricos. Dentro de la estructura de la danza, tiene *“la función de cuidar los bienes del patrón y, por lo tanto, cuidar de los arrieros y las recuas de las bestias. Su atuendo consiste en traje de cuero, sombrero de fieltro y botines”* (Esquivel Rivera y Franco Maass, 2019, p. 61).

Además, esta figura suele encargarse de supervisar el correcto desempeño de los danzantes y de velar por el respeto a las normas internas de la agrupación, asegurando que se mantenga el orden durante las festividades. La vestimenta y los accesorios que porta —confeccionados con materiales tradicionales y

cuidadosamente elaborados— no solo cumplen una función estética, sino que también refuerzan su autoridad dentro del conjunto ritual y simbólico de la danza.



Figura 17. Montes De Oca, F. (2021). Danza de los Arrieros - Presentación [Captura de pantalla]. Extraído de YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=xUTR6p-VDS4>

4.1.9. *El Encargado*

Dentro de la Danza de los Arrieros, el personaje del Encargado ocupa una función intermedia entre la autoridad del patrón y el cuerpo colectivo de danzantes. Su rol remite directamente a la organización del trabajo rural en contextos históricos, particularmente en las antiguas haciendas y sistemas de arriería.

“El encargado, pues era el encargado de mandar a la gente que trabajara, también vigilar las mercancías, apoyar al pagador. Su atuendo consiste en calzón y camisa de manta, morral de jarcia, fuc, libreta, paliacate, ceñidor, sombrero de vuelta, gabán y huaraches” (*Esquivel Rivera y Franco Maass*, 2019, p. 61).

Este personaje simboliza al capataz o jefe inmediato, responsable de coordinar a los demás trabajadores o arrieros. En la estructura dramática de la danza, el

Encargado no toma decisiones de alto nivel como el patrón o el administrador, pero sí ejecuta órdenes, supervisa tareas y mantiene el orden funcional del grupo. Además, su presencia en la danza refuerza la idea de una cadena de mando y responsabilidad que era fundamental para el funcionamiento eficiente de la hacienda y la cuadrilla de arrieros, subrayando la importancia de la disciplina y el trabajo colectivo. Su vestimenta y accesorios, cuidadosamente detallados, también funcionan como símbolos visuales que remiten a su autoridad y a la cotidianidad del trabajo rural tradicional, estableciendo un diálogo entre la memoria histórica y la puesta en escena ritual.

4.2. Personajes secundarios:

4.2.1. Cargador primero y cargador segundo

Uno de los cargos más significativos dentro de la Danza de los Arrieros es el del cargador, también llamado portador de la pechera. Este personaje tiene la responsabilidad simbólica y física de llevar la danza al frente, marcando el ritmo del baile y guiando al conjunto.

“Se integra a los arrieros y tiene una función de realizar trabajos rudos de carga y descarga de las bestias, realiza el trabajo en perjas y viste calzón y camisa de manta bordados, pechera de piel con la imagen de un santo patrón y sus iniciales grabados, rodillera, tapaojo de cuero, sombrero de vuelta y huaraches” (*Esquivel Rivera y Franco Maass, 2019, p. 61*).



Figura: 18. Gutiérrez, Jorge (2025) Fotografía mostrada durante entrevista. Comunicación personal, marzo.

Según un testimonio recogido en Santa María Zolotepec del señor Jorge de la Rosa:

“Me dieron el cargo de llevar la pechera... Eso quiere decir que soy un cargador. Vas comúnmente al frente de la danza y vas coordinando el baile. Entonces, sobre ti recae mucho eso.” (Entrevista: Gutiérrez, 2025).

En el sistema jerárquico de la danza, el cargador ocupa una posición de prestigio y exposición, pero también de tensión y exigencia. Se le otorga autoridad coreográfica, pero su función no es únicamente estética o mecánica, sino profundamente simbólica: él representa la continuidad, la disciplina y la cohesión del grupo frente a la comunidad. Su papel es fundamental para mantener la energía y la sincronía de la danza, así como para preservar el sentido de identidad colectiva que se manifiesta en cada movimiento y en cada paso que da al frente.



Figura 19. Danza de los Arrieros en Santa María Zolotepec, (Gil Torres, Diego Ricardo, 2025) [fotografía]. Fotografía personal.)

Además, la figura del cargador simboliza el compromiso y la resistencia, pues su esfuerzo físico y su dedicación ritual reflejan la conexión con las raíces históricas de la arriería y con las responsabilidades comunitarias que se renuevan en cada fiesta.

4.2.2. *Corredor de carga;*

El corredor de carga representa una figura que articula destreza, responsabilidad y liderazgo físico dentro de la Danza de los Arrieros. Su función principal es encargarse de detener las bestias para la carga y descarga de las mercancías, una labor que requiere tanto fuerza como habilidad para manejar a los animales en movimiento.

“Se encarga de detener la bestia para la carga y descarga, viste como arriero con calzón bordado y camisa de manta, morral, huaraches, paliacate y sombrero, y es fuerte. Suele utilizar como protección un ayate o pechera de cuero que cubre una pierna para poder apoyarse al descargar la mulita consentida o los animales de carga” (*Esquivel Rivera y Franco Maass, 2019, p. 62*).



(Figura 20. Fernando Montes De Oca (Danza de los Arrieros) (2025) c_kWLGbmDLo [vídeo en línea]. YouTube, 11 de junio. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=c_kWLGbmDLo&ab_channel=FernandoMontesDeOca%28DanzadelosArrieros%29 (Acceso: 11 de junio de 2025).)

En la dramatización ritual, el corredor de carga simboliza el esfuerzo físico indispensable para el trabajo cotidiano de los arrieros históricos, personificando también el liderazgo corporal y la coordinación dentro del grupo. Su vestimenta y los elementos de protección que porta no solo cumplen una función práctica, sino que también remiten a la historicidad y simbolismo del oficio arriero, fortaleciendo el vínculo entre la danza y las raíces laborales y sociales de la comunidad.

4.2.3. Personajes Terciarios:

Si bien esta división en cargos primarios y secundarios permite ordenar y jerarquizar las funciones dentro de la Danza de los Arrieros, no debe minimizarse la importancia que cada uno de estos desempeña en el conjunto ritual. Todos los roles, ya sean considerados principales o secundarios, son fundamentales para la cohesión, el simbolismo y el correcto desarrollo de la danza, pues cada uno aporta

Desde su ámbito a la reproducción de la memoria histórica y la identidad comunitaria.

4.2.4. Pascualitas o atajador

Si bien en otras danzas tradicionales los atajadores suelen ser responsables del manejo de los animales de carga, en el caso específico de la Danza de los Arrieros en Santa María Zolotepec, este rol adquiere un significado distinto y más complejo. Aquí, el atajador —también conocido como “pascualita”— no solo cumple una función práctica, sino profundamente simbólica y ritual. Se trata de la figura encargada de preparar los alimentos para los danzantes, una labor que en este contexto se considera sagrada. Cocinar no es una tarea doméstica común: es una forma de ofrenda, de cuidado ritual que sostiene energéticamente la danza. Como se suele decir en la comunidad, la comida no se cuece si no se baila y se reza.

Según Esquivel Rivera y Franco Maass (2019, p. 64)., “los atajadores se encargan de buscar un pasaje para que los arrieros llegaran a descansar y comer; si bien sus actividades incluyen preparar la comida, por ello pueden entrar o salir del corral para estos menesteres. Visten de arrieros, pero con un delantal bordado con flores de colores” Esta distinción en el atuendo no es menor, ya que subraya la especificidad de su rol: están dentro del universo del arriero, pero su función está ligada a la dimensión del cuidado y el sostenimiento del grupo.



Figura 21. Gil Torres, Diego Ricardo, 2025. Danza de los Arrieros en Santa María Zolotepec [fotografía]. Trabajo de campo personal.

Los cocineros —pascualitas o atajadores— son figuras de enorme compromiso, cuyas responsabilidades exceden el acto de cocinar. No solo alimentan a los danzantes, sino que aseguran el equilibrio del espacio ritual, marcan el ritmo interno de la jornada y garantizan su sostenibilidad. Como señala un testimonio local:

“Ya como cocineros tienes la responsabilidad de alimentar [...] a los arrieros. Y somos los primeros en llegar comúnmente al corral [...] y los últimos en irnos. Nosotros como cocineros [...] ya no [bailamos]. Nos tenemos que quedar [...] e iniciar nuestras actividades.” (Morales, entrevista personal, 2025)

La llegada temprana de las pascualitas implica tareas que preceden el acto culinario: limpiar el ruedo, cargar agua, encender los fogones y organizar los ingredientes. Otro testimonio lo describe así: “Barrer el ruedo, cargar agua para calentar, prender los fogones, empezar a limpiar el pollo, el arroz, cortar las verduras, todo lo que es el proceso de la hechura de los alimentos. Y son los últimos en irse, pues tienen que recoger las cazuelas, los utensilios con los que

se cocinó. Si todos ya están tomados, borrachos, bailando o despidiéndose de la iglesia, ellos no. Tienen que estar ahí.” (Peña, entrevista personal, 2025)



Figura 22. Gil Torres, Diego Ricardo, 2025. Preparación de alimentos durante la danza de los Arrieros, tomada el 16 de agosto [fotografía]. Trabajo de campo personal.

El papel de las pascualitas trasciende la noción convencional de “cocineras”: su labor sintetiza tres dimensiones fundamentales del ritual arriero —el trabajo comunitario, la espiritualidad cotidiana y la transmisión intergeneracional del conocimiento. A través del fuego, los alimentos y la limpieza del espacio, las pascualitas sostienen la estructura invisible, pero esencial que permite que la danza ocurra. No solo alimentan cuerpos: cuidan el alma colectiva del grupo, reforzando los lazos de reciprocidad, compromiso y memoria que fundamentan la continuidad del ciclo ritual.

4.2.5. *Cargadores de estandartes;*

Si bien puede considerarse uno de los personajes más numerosos dentro de la Danza de los Arrieros, el estandartero no debe ser subestimado en cuanto a su relevancia simbólica y ritual. Su función no se limita a acompañar el recorrido: portar el estandarte implica una carga física, sí, pero sobre todo espiritual. Se trata de llevar el símbolo visible de la protección divina que guía a la cuadrilla.

Según *Esquivel Rivera y Franco Maass* (2019, p. 63)., los estandarteros “son los que portan un lienzo o estandarte, una imagen para que los protegiera en todo peligro. Visten comúnmente con camisa y calzón de manta, al igual que con huaraches, morral y jorongo” (p. 63). En el caso específico de Santa María Zolotepec, el color del paliacate con el que se identifican los estandarteros varía dependiendo del grupo al que pertenezcan —por ejemplo, en las danzas de la Asunción o de La Auténtica—, y esta distinción cromática permite reconocer sus afiliaciones dentro del entramado comunitario.

Ser estandartero no es simplemente portar una imagen religiosa: es asumir públicamente un compromiso con la comunidad y con lo sagrado. El estandarte representa la guía espiritual de la danza, el vínculo visible entre el grupo de arrieros y su devoción, muchas veces dirigida al Santo Niño. Quien lo lleva, lo hace no solo con los brazos, sino con el corazón, el respeto y la conciencia de estar al frente. El estandartero es, en términos rituales, el portador del rumbo espiritual del grupo, un referente simbólico del compromiso colectivo, la fe compartida y la dirección que mantiene cohesionada a la cuadrilla durante el recorrido dancístico.



Figura 22. Gil Torres, Diego Ricardo, 2025. El cargado de estandarte dentro de la danza [fotografía]. Trabajo de campo personal.

4.2.6. Los Arrieros:

Si bien la figura del arriero es uno de los elementos más importantes dentro de la estructura de la Danza de los Arrieros, su relevancia va más allá de lo meramente coreográfico o rítmico: sin arrieros no hay danza. Esta afirmación refleja la centralidad de este rol en la ejecución misma del baile, que suele desarrollarse en espacios emblemáticos de la comunidad, como el atrio de la iglesia o el corral. Dentro de estos lugares, las cuadrillas de arrieros ejecutan su baile en la parte central, y sus funciones pueden variar según el contexto. En algunos casos, colocan un altar del santo patrón con flores que, en estos casos, podrían ser regalos hacia el santo o la virgen, mayormente siempre a un lado de la orquesta.

Los danzantes se forman en dos filas y al centro se aproximan, retroceden, giran y se reagrupan siguiendo el compás de la música. *En cuanto a la vestimenta, cada arriero viste una camisa de manga larga color blanco con bordados, pantalón — hecho algunas veces por las esposas de cada arriero, pero también mandados a hacer— además de ceñidor, paliacate, morral, sombrero de palma, gabán y huaraches (Esquivel Rivera y Franco Maass, 2019, p. 65).*

Otra dificultad importante es el vestuario, que representa un gasto considerable para los arrieros. Por ejemplo, un informante comenta: *“Aquí en nuestro pueblo, los vestuarios que traemos son caros. Una faja —esa faja que te hablo, de manera artesanal— ahorita está en mil quinientos. El vestuario, otros mil quinientos. Los huaraches, el rebozo, el gabán... el gabán solo está en otros mil pesos. Es un vestuario caro, eso es lo más complicado a la vez para un arriero”* (OCA, entrevista personal, 2025).



Figura 23. Gil Torres, Diego Ricardo, 2025. Representación de los Arrieros dentro de la danza [fotografía]. Trabajo de campo personal.

El cargo de arriero es, ante todo, una responsabilidad que trasciende lo festivo. Es una forma de resistencia cultural frente al olvido, la indiferencia y la modernidad que a menudo arrasa con las costumbres locales. A pesar del desgaste físico, del costo económico y de los conflictos personales que puedan surgir, muchos continúan asumiendo este papel con orgullo. En tiempos en que las tradiciones se desdibujan con rapidez, la figura del arriero recuerda que hay quienes aún están dispuestos a sostener con el cuerpo y el alma los hilos de la memoria colectiva.

Como afirma un arriero entrevistado: *“Efectivamente, soy arriero, defiando mis colores y caramba, es lo que me gusta*

hacer. Igual, con compañeros que llevamos 20 años bailando, no tan grandes, decimos: ojalá me muriera siendo arriero. Y tratas de decir: ‘ahora sí ya’, pues ya sea por compromisos económicos, la familia te demanda tiempo, mis hijos... y dices: ya no voy a bailar. Pero ya llegan las fechas... ¡No! Siempre no. Sí me voy. Y dejas todo, y otra vez te vas a bailar” (Morales, entrevista personal, 2025).

4.2.7. *El Maestro arriero:*

Aunque el término “maestro” en la Danza de los Arrieros como tal no siempre se menciona explícitamente en la mayoría de las investigaciones —e incluso es un aspecto que a menudo se omite o pasa desapercibido—, se trata de un rol que implica una especie de cargo o responsabilidad compleja y profunda. No es tanto una cuestión de vestimenta o título formal, sino un reconocimiento que se gana con los años, la entrega y el ejemplo.

El maestro de la arriería no solo conoce el reglamento y el orden del baile: es un guía espiritual, un custodio del sentido profundo de la danza. Su papel es enseñar no solo los pasos, sino también las oraciones, el tono del rezo, el respeto a los símbolos y el valor del compromiso. En él se concentra la memoria viva de la tradición (Peña, entrevista personal, 2025).

Este no es un título formal ni un cargo otorgado por una autoridad externa. Es quien sabe cuándo hablar, cuándo corregir y cuándo callar. Es el primero en llegar y el último en irse. Conoce el valor de la disciplina, pero también entiende que la danza no se impone: se siembra.

Ser maestro en la Danza de los Arrieros es, en muchos sentidos, ser memoria encarnada. Su saber no está en libros, sino en el cuerpo, en la voz, en los rituales que solo se comprenden al vivirlos (Peña, entrevista personal, 2025).

A diferencia de otras danzas donde a veces reina el egoísmo del que se dice maestro y no enseña, aquí el verdadero maestro es el que se preocupa por formar a otros. Es quien entiende que ser guía no es mandar, sino coordinar. Que su canto no es para lucirse, sino para dar sentido y ritmo a todos los cuerpos que danzan.

Lleva su morral, su libro y su gabán. No destaca por el vestuario, sino por su presencia. Camina al frente, pero con la mirada atenta a quienes lo siguen. Escucha la música y la convierte en rezo, en palabra viva, en memoria compartida. Con cada canto que enseña, asegura que la danza no se detenga, que los pasos continúen, incluso cuando él ya no esté.



Figura 24. Gutiérrez, Jorge (2025) Fotografía mostrada durante entrevista. Comunicación personal, marzo.

Quien es maestro carga con el peso del tiempo. En sus hombros habita la voz de quienes fundaron la danza, y en su palabra resuena el tono exacto de los rezos que se han transmitido por generaciones. Enseñar cómo se inicia, cómo se organiza la danza, cómo se respetan las imágenes y se mantiene la secuencia

musical implica enseñar a habitar la tradición con responsabilidad (Gutiérrez, entrevista personal, 2025).

Como señala el señor Jorge de la Rosa, ser maestro arriero no se limita a conocer los cantos ni dominar el reglamento: se trata de tener la voluntad de enseñar, de compartir, de dejar herencia. Porque, como él mismo advierte, “no somos eternos”, y si el saber no se transmite, muere con quien lo guarda.

Por otra parte, la indumentaria de los danzantes en la Danza de los Arrieros cumple una función que va más allá de lo meramente decorativo. Cada prenda y accesorio participa de un lenguaje visual y simbólico que da forma a la identidad colectiva del grupo y comunica tanto el papel del danzante dentro de la cuadrilla como su vínculo con la comunidad y la tradición. En este sentido, la vestimenta no solo viste el cuerpo, sino que lo transforma en sujeto ritual.

4.2.8. Vestimenta

Los trajes utilizados por los integrantes varían considerablemente en diseño, calidad y costo, dependiendo del material, el nivel de detalle en la confección, y el prestigio del danzante o la cuadrilla a la que pertenece. Un traje completo puede alcanzar precios de hasta \$3,500 MXN, como en el caso de uno confeccionado con tela rígida de alta calidad y bordado directo, lo que incrementa tanto su valor económico como su prestigio visual dentro de la danza. El bordado directo, frente al bordado pegado, es altamente valorado por su durabilidad y estética, convirtiéndose en un signo de distinción entre los participantes.

“Sí, por el material, es totalmente diferente, como ese que parece palito. Muy bonito. Y además trae el bordado directo. Es que depende, hay unos que lo traen pegado y otros bordados. Pero si está pegado, se despega todo. No me conviene.” (Yesenia, entrevista personal, 2025)

En contraste, los trajes más sencillos —inspirados en la vestimenta de charros o mariachis— pueden conseguirse desde \$800 MXN, aunque suelen ser menos duraderos y con menor presencia escénica. Aun así, su uso puede estar motivado

por limitaciones económicas, debut de nuevos danzantes o presentaciones informales.

Los costos también se elevan en el caso de los trajes para niños, que, aunque de menor tamaño, requieren el mismo nivel de detalle. Un traje infantil puede costar aproximadamente \$2,500 MXN, evidenciando que desde temprana edad se asume una inversión simbólica y económica en la participación ritual. Esta incorporación temprana contribuye a la socialización comunitaria, reforzando la identidad desde la infancia a través del cuerpo y la vestimenta.

4.2.9. Accesorios y herencia material

El traje de los arrieros no se limita a la indumentaria principal. Se compone también de elementos complementarios como botines o huaraches, camisas bordadas, paliacates, sombreros y chaparreras, cada uno con una función estética, práctica o simbólica.

- Huaraches: entre \$300 y \$350 MXN, son comunes en danzas realizadas en zonas rurales o para representar el origen campesino de la figura del arriero.
- Chaparreras: hechas de piel auténtica, muchas son piezas heredadas y, por tanto, cargadas de valor simbólico. Las más sencillas pueden costar entre \$1,200 y \$1,500 MXN, aunque las más elaboradas, hechas artesanalmente con cuero curtido, pueden superar ese rango si se adquieren nuevas.

“Antes se hacían justo de la piel de los animales, entonces tienen más valor. Casi todas se heredan, es muy raro que se compren.” (Yesenia, entrevista personal 2025)

La herencia de estos objetos no solo permite reducir costos, sino que también establece una línea de continuidad generacional, cargando de afecto y memoria los elementos que se portan en cada presentación. Así, portar unas chaparreras del abuelo o el sombrero del padre no es solo un gesto económico, sino un acto de filiación simbólica.

Participar en la danza de los arrieros implica una inversión económica considerable, que no siempre es visible desde el exterior. Esta inversión revela que la danza no es una actividad superficial, sino un compromiso profundo que involucra tiempo, recursos y dedicación. En muchas familias, el gasto se planifica con anticipación, y se privilegia la compra de elementos de buena calidad por su durabilidad y carga simbólica.

En este sentido, el traje se convierte en un marcador de pertenencia, de estatus dentro del grupo y de continuidad con la tradición, reforzando la idea de que bailar no es simplemente actuar, sino encarnar una historia viva. Las cuadrillas mejor equipadas suelen ser también las que tienen mayor prestigio o participación en eventos importantes, y la calidad del vestuario puede ser un factor diferenciador en contextos de competencia ritual o reconocimiento comunitario.

4.3. Consideraciones estéticas y normas internas

Más allá del costo, los trajes deben responder a ciertas normas estéticas internas compartidas por el grupo. El uso del color, la forma del sombrero, el tipo de camisa o los detalles bordados responden a una lógica comunitaria que permite distinguir cuadrillas, generaciones o niveles de jerarquía dentro de la danza. En algunos casos, los trajes se confeccionan colectivamente o en talleres locales, y en otros, son encargados a sastres especializados, lo que refuerza los vínculos entre la danza y las redes económicas locales.

La vestimenta en la Danza de los Arrieros no puede entenderse solo en términos de moda o funcionalidad. Es un dispositivo simbólico de primer orden que articula identidad, memoria, devoción y estatus, y cuya producción y uso implican tanto una inversión económica como una dedicación ritual. Cada prenda representa no solo un gasto, sino una forma de resistencia cultural y afirmación comunitaria. Como tal, su valor supera con creces el costo monetario, inscribiéndose en el corazón de las prácticas que sostienen la tradición arriera.

4.3.2. Estandartes

En el contexto de la danza de los arrieros, el estandarte se constituye como uno de los elementos centrales que conjugan identidad, espiritualidad y memoria colectiva. Aunque a simple vista pueda parecer solo un adorno, su presencia dentro del conjunto dancístico articula múltiples niveles de significado: funcional, simbólico, devocional y coreográfico. Su uso, forma, ubicación y tratamiento están regulados por normas tradicionales que reflejan tanto una cosmovisión local como las continuidades históricas de la arriería ritual.

4.3.1. Significado y estructura simbólica

Según lo establece la tradición oral, cada cuadrilla debe portar al menos cinco estandartes, organizados de manera específica: dos al frente, dos al centro y uno atrás. Esta disposición responde no solo a un principio estético, sino a un sentido simbólico profundo. En palabras de un integrante:

“Hay una de las canciones que bailamos y cantamos, que llamamos el Canto de la Cruz, durante la cual formamos una cruz en el espacio. Esta cruz representa los cuatro puntos cardinales, y en cada punto debe colocarse un estandarte. El quinto ocupa el centro, que simbólicamente representa el corazón.” (Oca, entrevista personal, 2025)

Así, los cinco estandartes encarnan una antropomorfización del espacio sagrado, simbolizando “la cabecita, las manitas, los piecitos y el corazón”. Esta metáfora corporal del grupo dancístico revela la manera en que se integra el cuerpo humano al espacio ritual, guiado por el principio de equilibrio y centralidad. Este lenguaje simbólico no es casual, sino parte de una gramática ritual heredada.



Figura 25. Gil Torres, Diego Ricardo, 2025. Estandarte de la danza de los Arrieros en Santa María Zolotepec [fotografía]. Trabajo de campo personal.



Figura 26. Gil Torres, Diego Ricardo, 2025. Estandarte de la danza de los Arrieros en Santa María Zolotepec [fotografía]. Trabajo de campo personal.

4.3.3. Origen funcional y evolución ritual

El uso del estandarte tiene también raíces prácticas. En tiempos antiguos, los arrieros que recorrían largas distancias portaban al frente un estandarte que, según la memoria oral, podía llevar espejos para reflejar la luz y guiar a los que

se rezagaban (Oca, entrevista personal, 2025). *Esta función fue ritualizada con el tiempo, y hoy el estandarte conserva esa idea de “guía”, aunque su papel es fundamentalmente simbólico y devocional.*

Los estandartes eran elaborados originalmente con madera, en formas sencillas —rombo o cono—, materiales ligados a la tradición artesanal. En palabras de (Gutiérrez, entrevista personal, (2025):

“Antes eran simples, ahora ya vienen bordados. Pero deben ser cónicos, en forma de rombo. ¿Por qué? Porque en las creencias de nosotros se manejan los cuatro elementos: aire, tierra, fuego y agua. Eso viene de los otomíes.”

De este modo, su diseño responde a una cosmovisión donde el universo se organiza en torno a fuerzas naturales y cardinales, herencia directa de las poblaciones originarias del Altiplano Central. La adopción de esta geometría ritual es un testimonio de las continuidades culturales indígenas en la religiosidad popular.

El estandarte no puede tocar el suelo. Esta regla, transmitida de generación en generación, refuerza su carácter sagrado.

(Peña, entrevista personal ,2025) afirma: *“Nunca se debe dejar en el suelo. Siempre debe ir en la punta de tu pie o sobre alguna base. Porque es lo que estás portando, lo que estás venerando, lo que estás recordando.”*

Este principio se aplica incluso en contextos no religiosos. Por ejemplo, durante eventos culturales, los danzantes deciden no portar estandartes si no hay condiciones de respeto adecuadas, lo que demuestra su valor simbólico profundo. (Yesenia, entrevista personal, 2025) relata: “Nos dijeron: ‘Lleven esto, lleven lo otro’. Y dijimos: ‘No, no podemos llevar estandartes, porque no es un evento religioso’. Porque no vamos a arrumbar a la Virgen en una esquina. Para nosotros implica mucho.”

Así, el estandarte no es un objeto decorativo ni utilitario, sino una representación viva de lo sagrado. Es tratado con el mismo respeto que las imágenes patronales. Su portación y colocación están rodeadas de protocolos que lo vinculan directamente con la dimensión sacra del ritual



Figura 27. La Danza de Arrieros La Auténtica (2025) [Fotografía]. Publicado el 12 de junio [o la fecha exacta de publicación], en La Danza de Arrieros La Auténtica. Disponible en: <https://www.facebook.com/danzadearrieroslaautentica/photos/pb.100064516460352.-2207520000/364782427273319/?type=3> (Accedido: 12 jun. 2025).)

4.3.4. Dimensión identitaria y comunitaria

Los estandartes portan las imágenes de los santos patronos, vírgenes o ángeles que representan a la comunidad.

Llevamos la imagen de nuestra Virgen de la Asunción en el estandarte mayor, y los demás estandartes representan a otros santos o imágenes relacionadas [...] ya lo hicimos religioso. Ahora nuestros estandartes portan imágenes de la comunidad o de algún santo. (Gutiérrez, entrevista personal, (2025):

Este acto de portar a la Virgen o al Santo Patrono al frente es un gesto de afirmación comunitaria. Es una práctica compartida con otras regiones peregrinas,

como las caravanas de Michoacán, que también llevan estandartes con la imagen de su pueblo. Este símbolo, entonces, no solo representa al grupo, sino que lo identifica dentro del tejido regional de la religiosidad popular.

El uso del estandarte también expresa normas de género dentro de la danza. Tradicionalmente, su portación es asignada a los hombres, pero esta regla se flexibiliza en función de la necesidad. (Yesenia, entrevista personal, 2025) comenta:

Nosotras no cargamos el estandarte de la Virgen —que se supone es la patrona. Pero cuando ellas [otras mujeres] no llegan a ir, o somos muy poquitas, y como el estandarte de la Virgen sí es pesado, pues sí, lo cargamos y nos lo turnamos.

Este testimonio revela tensiones entre la norma y la práctica, así como la agencia de las mujeres en mantener la continuidad ritual cuando las condiciones lo exigen. Aunque subsiste la idea de que el estandarte debe ser cargado por varones, las mujeres han encontrado formas de participar activamente en su cuidado y portación, lo que evidencia una dinámica de negociación ritual dentro de la tradición.

4.3.5. Transmisión intergeneracional y memoria viva

El respeto por el estandarte se transmite como una enseñanza fundamental a las nuevas generaciones. A través de los ensayos, los niños y jóvenes aprenden no solo los pasos de la danza, sino también el significado profundo de cada elemento. Los mayordomos, encargados de coordinar la danza, insisten en que la guía espiritual que representa el estandarte debe ser comprendida y cuidada.

Su presencia en cada fiesta refuerza la memoria del pueblo, los vínculos con el pasado y el compromiso con el futuro. Así, el estandarte no solo guía el cuerpo en movimiento, sino que conduce la continuidad de la comunidad misma, como símbolo de lo que une, protege y representa a los danzantes.

4.3.6. La danza y la fiesta

Si bien la danza contiene elementos simbólicos, estéticos y comunitarios, es necesario precisar cómo se estructura dentro del calendario festivo, especialmente en el marco de las fiestas patronales. En muchas comunidades del Estado de México, existe un dicho entre los danzantes: “sin arrieros no hay fiesta”. Esta expresión sintetiza la centralidad de la danza en las celebraciones locales, donde no solo se trata de una práctica artística, sino de un acto de devoción colectiva.



Figura 28. Gil Torres, Diego Ricardo, 2025. Escena dentro de la fiesta de la danza de los Arrieros en Santa María Zolotepec, tomada el 16 de agosto [fotografía]. Trabajo de campo personal.

Como señala Fonseca (2016: p,11), “la fiesta es un banquete para los sentimientos, una mezcla de música, sabores, olores, colores y texturas, pero sobre todo implica una relación con el otro: la familia, la comunidad”. En ese sentido, la danza de los arrieros no se reduce a una ejecución coreográfica, sino que constituye un proceso extendido que se desarrolla durante varios días y que responde a un orden ritual claramente definido (Esquivel Rivera y Franco maass.2019, p66)

En el caso de Santa María Zolotepec, la danza se enmarca en fechas específicas del calendario litúrgico. Un testimonio lo expresa de la siguiente manera:

Bueno, porque pues ya depende la comunidad cuántos días quiere que le dure su fiesta, ¿no? Y aquí, pues la costumbre ya es eso, sí, ya puede ser costumbre que nada más son los tres días. De hecho, mucha gente ignora que al torno fiesta, la mera fiesta es el día 15 y el día 25. Mucha gente piensa que es el 16 y es el 26, pero no es cierto. Porque el día 15 es el nuevo día de la Asunción. Y el día 25 es donde todos celebramos el nacimiento de nuestro Señor Jesucristo... (Peña, entrevista personal, 2025).

4.3.7. Estructura ritual de la danza

El ciclo ritual de la danza se organiza en tres momentos principales: la entrada, la participación central y la despedida, cada uno cargado de significados simbólicos y comunitarios.

La entrada marca el inicio formal de la participación ritual. Suele realizarse en el atrio o dentro de la iglesia, como un acto de petición simbólica. En este momento se entonan cantos, se interpreta “la Quinta” y se bailan jarabes. Esta acción ritual representa una ofrenda devocional al Santo Patrón, a quien se entrega simbólicamente “la flor en su falta”.

Principalmente aquí en nuestro pueblo, quienes llevan la pauta de la danza son los mayordomos. Ellos se encargan de organizar todo: convocar a los integrantes, coordinar los ensayos y asegurarse de que cada paso se cumpla como debe ser... El primer día lo conocemos como la entrada. Es un acto simbólico de petición a nuestro Santo Patrón... y representa una forma de pedir permiso espiritual para lo que está por venir (Entrevista: Oca, 2025).

El segundo día corresponde a la participación principal, la cual se lleva a cabo en el corral. Las actividades inician alrededor de las 10:00 o 10:30 de la mañana y concluyen antes de la misa, programada a la 1:00 de la tarde. Después de la ceremonia religiosa, la música continúa, se bailan jarabes, y se ejecuta el

reglamento en su totalidad, bajo la supervisión de los mayordomos, quienes garantizan el cumplimiento del orden ritual.

El tercer día está destinado al cierre del ciclo. Se celebra una misa de despedida, y se entonan versos cargados de simbolismo que evocan tanto la gratitud como la nostalgia.

La despedida... es un tono muy triste porque pues está despidiendo. Su tono dice frases donde te dice que pues sabrá Dios si volveré o no volveremos, porque tú sabes que nadie tiene la vida comprada... (Peña, entrevista personal, 2025).



Figuras 29 y 30. Gil Torres, Diego Ricardo, 2025. Representación de la despedida por parte de la Danza Nueva Vida [fotografía]. Trabajo de campo personal. Este momento final posee una carga emocional intensa. No se trata solo de concluir la participación ritual, sino de un acto liminal que reconoce la fragilidad de la existencia. La expresión “si Dios nos presta la vida” funciona tanto como plegaria como esperanza compartida de regresar a danzar el año siguiente.

4.3.8. *Las fiestas patronales y el Cristo de las Cañas*

En Santa María Zolotepec, la celebración de la cosecha estuvo originalmente ligada a una sola festividad con fuerte contenido devocional, centrada en el agradecimiento por los frutos obtenidos. Esta fiesta se realiza en agosto en honor al Cristo conocido como el Señor de las Cañas o Señor de la Salud, cuya imagen proviene de la antigua Hacienda de Santa Ana Mayorazgo.

El traslado del Cristo en procesión, que ocurre cada 14 de agosto, rememora esta práctica ancestral... La antigua iglesia, ubicada cerca de la primaria Cruz, era el punto de llegada del Cristo y el centro de la festividad (Morales, entrevista personal, 2025).



Figura 31. Gil Torres, Diego Ricardo, 2025. El Cristo de las cañas en el altar festivo de la comunidad [fotografía]. Trabajo de campo personal.

Durante dicha procesión, se integran otras figuras devocionales como la Virgen de la Asunción y el Santo Niño, lo cual da cuenta de una integración simbólica de múltiples advocaciones dentro del mismo ciclo festivo.

4.3.9. Preparativos y compromiso comunitario

Los ensayos para la danza comienzan aproximadamente dos meses antes de la festividad y suelen realizarse los domingos. Este periodo no solo implica la práctica coreográfica, sino también una serie de gestiones logísticas y devocionales: conseguir flores, preparar la vestimenta y organizar la ofrenda.

Es una etapa en la que uno tiene que estar bien listo, bien organizado, para que cuando llegue el día de la danza, todo esté en orden y podamos participar como se debe (Oca, entrevista personal 2025).

Además del compromiso individual con la danza, existe una dinámica de reciprocidad comunitaria. Los danzantes visitan casas donde reciben donativos: frutas, bebidas o incluso animales que se utilizan para alimentar a los asistentes. Un testimonio lo ilustra así:

Un ingeniero agrónomo de la familia Pérez nos donó una res completa, nada más para darle de comer a la gente. Se cocinó ahí mismo y se repartió para todos los presentes (Morales, entrevista personal, 2025).

Estas ofrendas no solo apoyan la logística del evento, sino que refuerzan el sentido de colectividad y solidaridad como ejes fundamentales del ritual.

4.4. Variaciones locales y calendario religioso

Es importante señalar que cada comunidad define sus festividades en relación con el calendario litúrgico, basado en la figura sagrada que veneran. En el caso de Santa María Zolotepec, las principales celebraciones se concentran entre los meses de agosto y diciembre. Sin embargo, cada cuadrilla puede contar con su propio programa ritual y fechas específicas, dependiendo de los compromisos adquiridos o de las invitaciones externas recibidas.

La danza de los arrieros en Santa María Zolotepec no constituye únicamente una expresión artística o festiva, sino un entramado complejo de prácticas devocionales, relaciones sociales y organización comunal que se reactualiza año con año. Su estructura ritual, profundamente enraizada en el calendario religioso y en la cosmovisión local, articula cuerpo, fe y memoria colectiva. En este sentido, danzar no es solo participar: es caminar con el pueblo, rezar con los pies y ofrendar el movimiento como forma de pertenencia y continuidad cultural.

4.4.1. Lugares registrados en el calendario ritual de las tres cuadrillas de Santa María Zolotepec

Cada comunidad configura su calendario ritual de acuerdo con sus patrones devocionales, compromisos comunitarios y vínculos interregionales. En el caso de Santa María Zolotepec, aunque las festividades principales se concentran entre los meses de agosto y diciembre, las cuadrillas de arrieros participan activamente en celebraciones religiosas y culturales más allá del ámbito local. Esta movilidad fortalece los lazos regionales y proyecta una identidad danzante que trasciende el territorio comunal.

Las danzas que representan a Zolotepec —como la Danza Auténtica, Danza Nueva Vida, y Danza de la Asunción— portan consigo un conjunto de elementos simbólicos, musicales, coreográficos y normativos que las definen. A través de su presencia en otros contextos festivos, refuerzan su pertenencia a una tradición ritual viva conocida como la arriería. La circulación intercomunitaria no debe entenderse únicamente como una actividad estética o festiva, sino como una

práctica ritual cargada de significados simbólicos y compromisos éticos. En este sentido, "llevar la danza" se configura como un acto de reciprocidad, representación y presencia.

El siguiente listado es resultado de un trabajo de recopilación etnográfica basado en testimonios orales proporcionados por integrantes de las distintas agrupaciones mencionadas. Incluye tanto participaciones festivas regulares como aquellas surgidas a partir de invitaciones especiales, hermanamientos intercomunitarios o eventos de carácter institucional. Esta cartografía ritual permite comprender la expansión de la práctica dancística de Zolotepec como una comunidad con fuerte vocación ceremonial y una amplia red de vínculos simbólicos en el ámbito regional.

Localidades y eventos registrados de participación de las tres cuadrillas de la Danza de los Arrieros de Santa María Zolotepec

N o	Estado	Municipio	Localidad / Comunidad	Festividad religiosa / patronal	Festividad cultural / cívica	Fecha
1	Morelos	Cuautla	Santa Inés	Fiesta patronal (invitación de sacerdote con vínculos con Zolotepec)	-	Fecha variable

2	Estado de México	Ocoyoacac	Tepexoyuca	Invitación especial por cuadrillas hermanas	-	Fecha variable
3	Estado de México	Lerma	Lerma	Participación en celebraciones comunitarias	-	Sin fecha precisa
4	Estado de México	Calimaya	Calimaya	-	Feria internacional	Fecha variable
5	Estado de México	San Juan Tilapa	San Juan Tilapa	Participación en festividades patronales	-	Fecha variable
6	Estado de México	San José el Llanito	San José el Llanito	Participación en celebración religiosa	-	Fecha variable
7	Estado de México	Tarascoillo	Tarascoillo	Presentación durante festividad regional	-	Fecha variable
8	Estado de México	Villa Cuauhtémoc	Villa Cuauhtémoc	Encuentro con cuadrillas regionales	-	Fecha variable
9	Estado de México	Santiago Anáhuac	Santiago Anáhuac	-	Encuentro intergrupala (Auténtica,	6 de abril

					Nueva Vida, Infantil y Santa Ana Mayorazgo)	
10	Estado de México	Santa Ana Mayorazgo	Santa Ana Mayorazgo	Hermanamiento entre cuadrillas	-	Fecha variable
11	Puebla	Cholula	Cholula	-	Evento cultural "Por amor a la realidad"	6 de abril
12	Estado de México	Santa María Zolotepec	Santa María Zolotepec	Subida del Santo Niño	Encuentros internos entre danzas arrieras	Fecha variable
13	Estado de México	San Felipe del Progreso	San Felipe del Progreso	-	Lugar de destino inmediato según relatos	Sin fecha precisa
14	Zacatecas	-	Zacatecas	-	Representación del Estado de México en feria	Fecha variable
15	Estado de México	Texcoco	Texcoco	-	Participación de pascualitas; hermanamiento	Fecha variable

					nto entre danzas	
16	Estado de México	Atalaza	Atalaza	Participación de la Danza de la Asunción	Gestión cultural independiente	20 de noviembre
17	Estado de México	Varias	Encuentros Fraternal es de Arrieros	-	Evento anual con todas las agrupaciones	Fecha variable
18	Estado de México	San Juan Xchiapa	San Juan Xchiapa	Fiesta de San Isidro Labrador	-	15 de mayo
19	Estado de México	Cama de Piedra	Escuela de Cama de Piedra	-	Participación en evento con autoridades y académicos	Sin fecha precisa

Nota: Las fechas consignadas son aproximadas o variables, dependiendo del calendario litúrgico y la organización local de las fiestas patronales. En algunos casos, la información proviene de testimonios orales o registros comunitarios

Este mapa ritual no es estático, sino que se reconfigura cada año conforme a las decisiones de las tres cuadrillas, la disponibilidad de los integrantes y la voluntad de los mayordomos. La movilidad, entendida aquí como una práctica ritual compartida, contribuye a la persistencia de la danza en el tiempo, al mismo tiempo que resignifica el sentido de pertenencia territorial mediante el desplazamiento simbólico. En este marco, Santa María Zolotepec, a través de sus tres cuadrillas de arrieros, transita con su danza como ofrenda, como carta de presentación y como lazo de hermandad entre pueblos.

4.4.2. Música:

Uno de los elementos más significativos dentro de la Danza de los Arrieros es la música, la cual otorga un sentido rítmico fundamental a la representación. Cada cuadrilla participante suele contratar una orquesta que acompaña su intervención durante el desarrollo del ritual. Como señalan Cruz Balderas (2019, p. 67) y Cerón (2017), una orquesta tradicional está compuesta generalmente por trombones, saxofones, guitarras, "revuela", contrabajo y trompetas.

Respecto a los ritmos empleados Martínez (1998), indica que el reglamento musical de la danza contempla tres variantes: el corrido, el vals lento y un ritmo a tiempo normal (Esquivel Rivera Y Franco maass, 2019, p. 67). Estas modulaciones generan una aparente monotonía musical que remite a los géneros tradicionales, particularmente a los jarabes. En este sentido, la música no se reduce a un fondo sonoro, sino que estructura y define el desarrollo de la danza.



Figura 32. Gil Torres, Diego Ricardo, 2025. Orquesta o banda de música de los Arrieros en la iglesia [fotografía]. Trabajo de campo personal.

La arriería, más allá de su carácter representacional de antiguos comerciantes que transitaban con mercancías por los caminos, se constituye en la actualidad como una forma de vida para muchos de sus participantes. Esta dimensión vital se manifiesta principalmente a través de la música, que ha devenido en un componente estructural insustituible dentro de la coreografía ritual.

La inclusión musical no es fortuita, sino parte de una estructura formal establecida. El reglamento estipula un repertorio específico de 32 piezas musicales, cada una con una función determinada dentro del desarrollo escénico. En palabras de uno de los danzantes:

Lo que nosotros hacemos hoy es una representación de lo que ellos hacían. Nada más que es musicalmente y ‘asemeja una obra de teatro’ (Oca, entrevista personal, 2025).

Este testimonio evidencia cómo la práctica ritual ha evolucionado: los elementos materiales del intercambio comercial se han transformado en una puesta en escena codificada, donde cada pieza musical representa un momento específico

cargado de simbolismo. La ejecución de estas piezas sigue un orden establecido dentro del "corral", espacio circular donde se lleva a cabo la danza, y donde la música guía pasos, transiciones y relaciones entre personajes. En este contexto, la música opera como el tejido estructural que da forma, ritmo y sentido a la representación.

Por tanto, la orquesta no solo acompaña; estructura, dirige y legitima el acto dancístico. Sin ella, la danza perdería su forma reconocible dentro del marco ritual comunitario. Así, la arriería se presenta hoy como una coreografía compleja en la que lo musical actúa como principio organizador, memoria sonora y acto de comunión colectiva.

Cabe señalar que la música no cumple una función meramente estética, sino que se erige como eje articulador del ritual. No obstante, su forma y estilo han experimentado transformaciones a lo largo del tiempo, influenciadas por variantes regionales derivadas de las tradiciones locales y de los recursos materiales disponibles. Según testimonios orales, en sus primeras expresiones la danza era acompañada únicamente por un violín solista, conocido como "violencito". Esta instrumentación mínima respondía tanto a limitaciones materiales como al carácter íntimo y devocional de las representaciones iniciales.

El violín guiaba la coreografía, marcaba los tiempos y transmitía las melodías identitarias del ritual. Con el paso del tiempo, especialmente en contextos urbanos o celebraciones de mayor escala, se incorporaron instrumentos de viento-metal y percusión, consolidando lo que hoy se conoce como orquesta tradicional. Esta transición ha sido diversa: mientras que en comunidades como Santa María Zolotepec la orquesta se ha integrado como acompañamiento principal, en otras localidades del Estado de México persisten formas musicales más cercanas a la tradición antigua.

Por ejemplo, en lugares como Santiago Texcoco o Chalatlaco se continúa utilizando el mariachi o el violín solista como acompañamiento musical. Asimismo, en contextos como los de Calimaya pueden observarse danzas que emplean tanto violín, como mariachi u orquesta, lo cual refleja la diversidad musical del universo arriero.

Estas diferencias no implican contradicciones, sino adaptaciones legítimas a las costumbres de cada comunidad. Como lo señala un informante:

Es válido mientras respeten el reglamento... cada pueblo que tenga arrieros tiene sus costumbres también (Peña, entrevista personal, 2025).

De este modo, la dimensión musical se configura como una marca de identidad colectiva y como espacio de negociación simbólica entre tradición, innovación y pertenencia regional. Lo verdaderamente esencial no es el tipo de acompañamiento, sino el respeto al reglamento, la estructura simbólica del repertorio y la fidelidad a los tiempos rituales. La música, en cualquiera de sus formas, permanece como hilo conductor de la memoria arriera y como vehículo de emoción que ancla el cuerpo danzante en el espacio ceremonial.

En el caso de Santa María Zolotepec, la orquesta tradicional se ha consolidado como el acompañamiento principal de la danza. Esta elección implica no solo una adaptación estética, sino también una compleja logística comunitaria que involucra aspectos organizativos, económicos y de transmisión generacional. Un caso ejemplar es la relación sostenida con la orquesta de San Pedro Cholula, que ha acompañado regularmente a las agrupaciones durante aproximadamente 18 años. Esta continuidad ha permitido que los músicos conozcan en profundidad el repertorio, los tiempos rituales y las formas coreográficas que requiere la danza. La orquesta suele estar compuesta por al menos ocho músicos, con un formato instrumental basado en la tradición de bandas regionales:

- Dos saxofones
- Dos trompetas

- Dos trombones
- La guitarra
- El tololoche
- Requinto

Pese a su profesionalización, los costos de contratación siguen siendo accesibles para las agrupaciones locales. Según los testimonios recopilados, el pago por toda la jornada —que incluye participación nocturna en el templo, acompañamiento en el corral, y ejecución durante los días 15 y 16 de agosto— ronda los \$18,000 MXN. Este acompañamiento trasciende lo musical y se inserta en una dimensión ritual y escénica:

- El día 15, la orquesta toca dentro del templo por una hora, luego acompaña el baile en el corral hasta las 18:00 horas.
- El día 16, regresan desde las 11:00 hasta las 19:00 horas.
- Además, suelen participar en el almuerzo comunitario, reforzando los lazos de reciprocidad con la comunidad.

La contratación de la orquesta es uno de los retos logísticos más relevantes para los mayordomos, sobre todo cuando hay salidas imprevistas de los integrantes del grupo. Como indica un testimonio:

Abandonó Fulano, Sutano, este... y bueno, necesitamos superación para contratar la música. Y todavía la música hay que buscarla, si es que puede o no puede, y si puede pues ya la traemos (Entrevista: Gutiérrez, 2025).

La orquesta de San Pedro Cholula, con más de 18 años de relación con las agrupaciones locales, representa un caso emblemático:

“Esta orquesta ya tiene música que toca con nosotros. Son de acá de San Pedro Cholula. Tendrá como unos 18 años que toca con los... Ellos ahorita nos están

cobrando muy económico, ahorita nos están cobrando 18,000 pesos” (Gutiérrez, 2025).

Este grupo acompaña cada uno de los momentos clave del ritual: la entrada al templo, el baile en el corral, y el almuerzo comunitario. Su participación está estrechamente ligada a la secuencia coreográfica y al cumplimiento del reglamento:

Ellos tienen que venir en la noche. Nos tocan una hora dentro de la iglesia, tocan una hora para bailar y ya se van. Y al otro día temprano tienen que venir, que es el día 15. Tienen que venir al almuerzo de la danza y tocar un ratito, y ya después subimos a la iglesia y de ahí tienen que tocar hasta las 6 de la tarde. Ese es el día 15. Y al día 16 otra vez en la mañana desde las... no sé, desde las 11 vamos a poner, hasta las 7 de la noche. Por todo ese lapsus cobran 18,000 pesos (Gutiérrez, 2025).

Respecto a la instrumentación, se reafirma su estructura típica:

Son dos saxofones, dos trompetas y dos trombones (Entrevista: Gutiérrez, 2025).

Este formato asegura una presencia sonora robusta que permite sostener la complejidad rítmica de las 32 piezas del reglamento, reforzando el carácter teatral de la danza. El financiamiento de esta colaboración requiere de colectas y una sólida organización comunitaria. La ausencia de uno o varios integrantes obliga a Restructurar el gasto, garantizando que la música no falte, ya que constituye una condición indispensable para la ejecución del rito.

La evolución musical también ha sido reconocida por los propios danzantes:

Anteriormente pues era violín. Era plovincito. Ahorita ya después te veo si puede modificar, me voy a metiendo instrumentos estos metálicos y hasta ahorita pues a la ciudad (Entrevista: Peña, 2025).

Este testimonio refleja la transición paulatina hacia una instrumentación más compleja, marcada por la influencia urbana. Las diferencias regionales también han sido registradas por los propios actores rituales:

Aquí hay diferencia, porque, por ejemplo, en la zona de allá de Santiago Texcoco, Chalatlaco, todo de aquí lado bailan este con mariachi. Y allá, de aquí lado, y algunas danzas bailan con violín de allá de aquel lado. Pero ya todo lo que es de este lado pues ya es pura orquesta (Entrevista: Peña, 2025).

No obstante, todas estas formas son consideradas legítimas dentro del marco del reglamento:

O sea, es válido mientras respeten el reglamento y pues es válido. Y también es válido porque cada pueblo que tenga arrieros tiene sus costumbres también (Entrevista: Peña, 2025).

Así, la diversidad musical no debilita la identidad de la danza, sino que refuerza su carácter dinámico y su capacidad de adaptación. Finalmente, se reconoce que en el pasado las limitaciones materiales condicionaban las formas musicales:

Porque por ejemplo hay arrieros que traen muchas patronas, muchos patrones... en ese tiempo pues no había ni mariachi tampoco, ni orquesta esto. Era puro violincito (Peña, entrevista personal, 2025).

Esta evolución representa un diálogo entre la memoria histórica y las transformaciones contemporáneas, lo cual ha permitido a la Danza de los Arrieros mantener su vigencia, relevancia y profundidad simbólica en diversos contextos sociales y culturales.

4.4.3. El reglamento ritual en la Danza de los Arrieros

La existencia de un reglamento interno en la Danza de los Arrieros constituye un eje fundamental para su ejecución ritual, musical y organizativa. Este reglamento, aunque no siempre está escrito, funciona como un conjunto de normas orales compartidas que estructuran desde la vestimenta hasta la secuencia de pasos, cantos y momentos simbólicos, otorgando legitimidad y cohesión a la práctica.

En comunidades como Santa María Zolotepec, el reglamento se manifiesta no solo en la coreografía, sino también en la secuencia ritual, que incluye la entrada al templo, la llegada y descargada en el corral, la comida y, finalmente, la despedida. Como señala Esquivel Rivera y Franco Maass(2019: 67):

“El orden de ejecución: la presentación al templo, la llegada al corral, la descargada en el corral y la comida en el corral. También es importante mencionar que la mayoría de las cuadrillas asisten al templo el día previo a la celebración, lo que llamamos la llegada al templo”.

Este día previo, conocido como las vísperas, representa un momento clave de preparación simbólica. Aunque los arrieros aún no portan su vestimenta representativa, los cargadores ya llevan los estandartes adornados con listones de colores, en representación de cada cuadrilla.

En las entrevistas realizadas durante el trabajo de campo, varios danzantes coinciden en que la despedida es uno de los momentos de mayor carga emocional, pues representa no solo el cierre del ciclo festivo, sino también la incertidumbre de una próxima participación. Esta dimensión espiritual y simbólica convierte al reglamento en un marco estructural y afectivo a la vez.

El reglamento define elementos esenciales como los pasos válidos (dos fundamentales), el uso del vestuario tradicional, la estructura jerárquica y los

cantos rituales. Si bien permite ciertas innovaciones, estas deben respetar el marco organizativo y el carácter devocional. Así lo expresan algunos testimonios:

Sí ha habido cambios... por ejemplo, en los pasos. En la danza de arriero nada más tenemos dos pasos fundamentales. Y hay danzas que nuestros jóvenes dicen que es aburrido repetir solo eso. Entonces lo que hemos hecho es meter pasos más vistosos... pero mientras se haga conforme al reglamento, no pasa nada (OCA, entrevista personal, 2025).

Este tipo de adaptaciones son posibles gracias a la flexibilidad del reglamento, que actúa como un mecanismo de legitimación interna frente a los cambios generacionales.

4.4.4. Organización comunitaria y el papel del mayordomo

La participación en la danza no se limita al momento performativo, sino que está precedida por un proceso organizativo complejo, donde el papel del mayordomo es central. En Santa María Zolotepec, los mayordomos convocan a los danzantes, organizan ensayos y supervisan cada momento del ritual conforme al reglamento:

Sí hay danzas que tienen su reglamento interno, aparte del general. Y muchas veces lo más importante es que el integrante participe, que llegue puntual, porque siempre se necesita ensayar antes de salir a bailar (OCA, entrevista personal, 2025).

El inicio formal de la fiesta comienza con un acto conocido como la entrada o la flor, que consiste en una petición ritual al santo patrón. Se realiza dentro de la Iglesia y comprende tres cantos, la “quinta” y jarabes de apertura. Tiene una duración de aproximadamente una hora y simboliza el permiso espiritual para iniciar la festividad:

La entrada es un acto de petición a nuestro santo patrón. Se hace en el interior de la iglesia y ahí nada más se hacen tres cantos, se canta la quinta y luego los jarabes. Es una manera de pedir permiso y le llamamos 'flor', le llevamos flores (OCA, entrevista personal, 2025).

El segundo día, las actividades se trasladan al corral de danza, donde las coreografías principales deben realizarse antes de la misa comunitaria del mediodía:

Normalmente la participación en el corral empieza a las 10:00 o 10:30 de la mañana, porque tenemos que terminar el reglamento antes de que inicie la misa, que aquí es a la 1:00. Todo el reglamento ya debe estar realizado a esa hora (OCA, entrevista personal, 2025).

Posterior a la misa, los jarabes se interpretan de forma más libre y festiva, aunque sin abandonar del todo el marco simbólico del reglamento.

4.4.5. Componentes del reglamento y figura del maestro

Al observar las etapas del desarrollo del reglamento, este se conforma de cantos y jarabes que representan simbólicamente el proceso del trabajo en las haciendas, reflejando la organización, los roles y los ritos asociados a la vida arriera. El reglamento comprende aproximadamente 32 piezas o “voces” rituales, como señala uno de los testimonios:

“Está formado de aproximadamente 32 piezas el reglamento” (Gutiérrez, entrevista personal, 2025).

Cantos y danzas principales:

1. Jarabe de Entrada
2. La Llegada

3. La Descargada
4. La Desavillada
5. En el Nombre Sea de Dios
6. Los Danzantes de los Arrieros
7. Infinita Clemencia
8. La Quinta
9. Primer Baile del Patrón
10. Segundo Baile del Patrón
11. Tercer Baile del Patrón
12. Cuarto Baile del Patrón
13. Quinto Baile del Patrón
14. Jarabe de la Cruz
15. Formación de la Cruz
16. Filas en Fondo
17. Machihui
18. Piloncillo
19. La Limpia
20. La Mudanza
21. La Culebra
22. La Dormida
23. La Comida
24. La Segunda de la Comida
25. El Redimiento
26. La Morena

II. Secciones finales:

- Saludo
- Rendimiento
- Despedida
- Morena
- Adiós Reyna

Esta última destaca por su profundo valor religioso:

La formación de la cruz, que es una de las más importantes, por lo que la danza ya ha hecho... muy ligada a lo religioso (Peña, entrevista personal, 2025).

La figura del maestro de arriería es clave para conservar este conocimiento:

El maestro de la arriería es el que se sabe todo el reglamento. Sabe el proceso, sabe cómo rezar, porque hasta los rezos tienen un tonito (Peña, entrevista personal, 2025).

Uno de los rezos más antiguos comienza con “En el nombre sea de Dios”, y otros fragmentos incluyen líneas como “bailan arrieritos”, que cambian de nombre según la comunidad. Este conocimiento se transmite oralmente, de generación en generación.

4.4.6. Tensión entre tradición e innovación

En el marco de la Danza de los Arrieros de Santa María Zolotepec, se observa una tensión persistente entre la preservación de las prácticas tradicionales y la incorporación de innovaciones impulsadas por las nuevas generaciones. A pesar de los esfuerzos comunitarios por mantener la tradición, las transformaciones son evidentes:

provocado la desaparición de agrupaciones históricas. Un ejemplo emblemático de este fenómeno es la sustitución de una cuadrilla tradicional por La Auténtica, fundada por Faustino Juárez y otros vecinos del barrio La Soledad (Peña, 2025, entrevista personal).

Estos cambios reflejan la dinámica dialéctica entre la transmisión intergeneracional del patrimonio ritual y la adaptación a nuevas sensibilidades corporales y estéticas propias del contexto contemporáneo.

No obstante, no todas las prácticas rituales han experimentado un mismo grado de modificación. La danza de la Asunción —reconocida por su carácter tradicionalista y por la estricta reglamentación simbólica que preserva— mantiene normas que regulan de manera diferenciada la participación según el género. En

esta agrupación, las mujeres pierden el derecho a bailar si contraen matrimonio, mientras que los hombres no enfrentan tal restricción. Como lo expone una integrante:

"En mi danza, por ejemplo, si una mujer se casa o se junta, ya no puede bailar. Es una regla de hace muchísimos años. No hay un equivalente para los hombres: ellos, aunque se casen, pueden seguir participando sin problema." (OCA,, entrevista personal, 2025,)

Esta norma, ausente en otras cuadrillas del ciclo ritual, se remonta a la primera formación de arrieros establecida en Santa María Zolotepec y se ha constituido en un rasgo distintivo de la danza de la Asunción. La conservación del nombre original de la danza, previo a la fragmentación en diferentes cuadrillas, refuerza el vínculo con las prácticas fundacionales y la memoria colectiva.

Desde un análisis simbólico, la vigencia de esta regla configura un mecanismo de control sobre la participación femenina, al tiempo que contribuye a la construcción y mantenimiento de una identidad cultural particular. En el imaginario local, esta norma no se interpreta necesariamente como una práctica excluyente negativa, sino como la continuidad de un orden fundacional que ha regulado la danza desde sus orígenes. Este marco normativo, que asocia "pureza moral" y legitimidad ritual, determina quién puede representar a la comunidad en el espacio ceremonial, estableciendo así un vínculo directo con la historia y el legado comunitario.

Durante su experiencia como mayordomo, OCA relató que antiguamente existía una regla estricta que prohibía a las mujeres casadas, o a aquellas que hubieran tenido relaciones, el derecho a bailar en la danza, norma que generaba conflictos comunitarios. Señaló que "cuando una joven se casa [...] ya no la permiten bailar y la excluyen", lo cual ha provocado reclamos entre las participantes. Sin embargo, él mismo cuestionó esta práctica, argumentando que "si yo estoy bailando para nuestro santo patrón [...] es él quien debe juzgar, no los miembros de la comunidad", y manifestó su postura inclusiva al permitir la participación de

mujeres casadas que sienten un compromiso genuino con la danza. Esta visión contrasta con la de agrupaciones como *La Auténtica*, que aceptan a todos los integrantes sin distinción (OCA, entrevista personal, 2025).

Por su parte, agrupaciones más recientes como *Nueva Vida* y *La Auténtica* han introducido modificaciones que responden a las expectativas y estéticas de las nuevas generaciones, lo cual ha provocado un cierto desgaste o dilución de partes del reglamento tradicional y del conocimiento ritual asociado. En este sentido, la danza de la Asunción funciona como un bastión de preservación cultural, no solo por su resistencia a la innovación, sino también por ser reconocida dentro de la comunidad como la depositaria legítima de las normas originales que dieron forma a la práctica dancística en Santa María Zolotepec.

Este fenómeno revela cómo la tradición no es un bloque monolítico sino un campo dinámico en el que la continuidad y el cambio coexisten y se negocian constantemente, reflejando las complejas relaciones entre identidad, autoridad y memoria colectiva en contextos rituales.

4.4.7. Dimensión simbólica de la comida

La comida, más allá de ser un elemento de logística, forma parte del reglamento ritual de la Danza de los Arrieros en Santa María Zolotepec. Su papel no se reduce al abastecimiento físico de los participantes, sino que adquiere un valor patrimonial al recrear formas materiales del pasado y al evocar el sustento de los antiguos arrieros. La figura de la *Pascualita*, encargada de alimentar a los danzantes, encarna esta continuidad, al garantizar que *la comida tradicional: mole, arroz y pollo nunca falte* (Peña, entrevista personal, 2025).

En la dinámica comunitaria, el papel del mayordomo resulta central. Él es responsable de solicitar y coordinar las donaciones —económicas o en especie— que provienen de los habitantes. Estas aportaciones, que pueden incluir desde ingredientes hasta utensilios, se organizan de manera rotativa, siguiendo una lógica de reciprocidad que asegura que la responsabilidad se distribuya entre

distintos miembros de la comunidad. Este sistema de aportaciones refleja una economía festiva basada en la cooperación y el compromiso colectivo.



Figuras 33 y 34. Gil Torres, Diego Ricardo, 2025. Representación de la danza de los Arrieros y entrega de comida a los espectadores como acto de respeto [fotografía]. Trabajo de campo personal.



Durante el ciclo ritual, la comida se convierte en un itinerario que estructura la jornada: los danzantes son recibidos en diversas casas y espacios donde se les ofrece desayuno, comida y cena. Como relata un integrante, *en la mañana ya a las 8 estamos almorzando en la casa que nos recibe, luego a las 2 existe la comida de quienes nos apoyan y en la noche las cenas* (OCA, entrevista personal, 2025,). Esta hospitalidad no solo alimenta, sino que fortalece los vínculos entre participantes y anfitriones, reforzando la cohesión social.

Los *cocineros*, encargados de preparar los alimentos, ocupan un lugar fundamental en la cadena organizativa. Aunque algunos se presentan vestidos de civil, existe la propuesta de uniformarlos con ropa de manta para mantener la coherencia estética y preservar la tradición visual que caracteriza a la danza.

La comida también se inserta en escenas performativas dentro del ritual. Un ejemplo es el “baile de la comida del patrón”, donde personajes como “los ladrones” irrumpen para robar alimentos. Este acto dramatizado combina lo gastronómico con lo escénico, generando un momento de interacción simbólica que refuerza el carácter festivo y lúdico de la celebración.

En suma, la comida en la Danza de los Arrieros cumple múltiples funciones: es un mecanismo de sostén corporal, un vehículo de hospitalidad, un recordatorio patrimonial y un recurso escénico que articula la materialidad y el simbolismo del Ritual. Su presencia garantiza la continuidad física de la celebración y la transmisión de los valores comunitarios que sostienen esta tradición.

4.4.8. Pérdida del reglamento y persistencia simbólica

Los testimonios recabados evidencian una preocupación constante por la pérdida progresiva del reglamento tradicional en la Danza de los Arrieros de Santa María Zolotepec. Aunque se preservan algunos elementos básicos, como la vestimenta, se observa una transformación significativa en la organización interna y en la construcción de identidad vinculada a dicho reglamento. Esta evolución no solo

se traduce en modificaciones formales, sino también en una reinterpretación simbólica de la pertenencia y de las normas que regulan la práctica dancística.

Se reporta que, en el pasado, la duración de las ejecuciones rituales era considerablemente mayor, extendiéndose desde las ocho de la mañana hasta media tarde, mientras que en la actualidad muchas agrupaciones han acortado estos tiempos, evidenciando un cambio en la dinámica festiva y en la disciplina ritual (Peña, 2025).

Sin embargo, pese a estas transformaciones temporales, las piezas musicales tradicionales han permanecido invariables en su estructura y tonalidad, manteniendo así un anclaje sonoro con el pasado. Este mantenimiento musical está garantizado, en buena medida, por la figura del mayordomo, responsable de la preservación y transmisión del reglamento musical y ritual:

"Lo que es el reglamento jamás va a cambiar en ningún lado. Van a ser el mismo tono, van a ser las mismas piezas." (Peña, entrevista personal, 2025).

Por otro lado, las piezas conocidas como jarabes han sido objeto de una mayor experimentación, caracterizadas como composiciones más vistosas, pícaras y contagiosas, lo que indica que ciertos elementos musicales dentro del ritual son susceptibles de innovación sin que esto implique una ruptura con la tradición.

A nivel comunitario, la Danza de los Arrieros no solo se mantiene, sino que ha experimentado un proceso de expansión y fortalecimiento a través de la formación de nuevas agrupaciones y el incremento en el número de participantes. Este crecimiento se vincula directamente con la búsqueda identitaria de las generaciones jóvenes, quienes encuentran en la danza un medio para afirmar su pertenencia a la comunidad y sus raíces culturales. En palabras de un participante:

"El joven busca una manera de sentirse parte de su sociedad, de tener una identidad, de decir, 'Yo soy de determinado pueblo, mi pueblo tiene estas raíces."

Mi pueblo tiene esta identidad que por sí sola habla'." (OCA, entrevista personal, 2025,).

En este contexto, el rol de las mujeres adquiere una relevancia particular, destacándose por su fuerte compromiso y responsabilidad en la organización y ejecución de la danza. En diversos casos, su involucramiento supera al de sus pares masculinos, subrayando la centralidad femenina en la reproducción del ritual y en la vigencia del patrimonio cultural:

"El joven sí trae mucha fuerza ahorita, tanto hombres como mujeres, y a veces las mujeres son más responsables en ese sentido. La mujer, cuando asume un papel en la arriería, es de las más responsables." (OCA, entrevista personal, 2025,).

En conjunto, este escenario evidencia que la tradición no es una entidad fija, sino un proceso dinámico en constante negociación, donde la renovación y la continuidad coexisten, sostenidas por la participación activa de la comunidad y, en especial, de su juventud, para quienes la danza constituye un espacio fundamental de afirmación cultural y de transmisión simbólica.

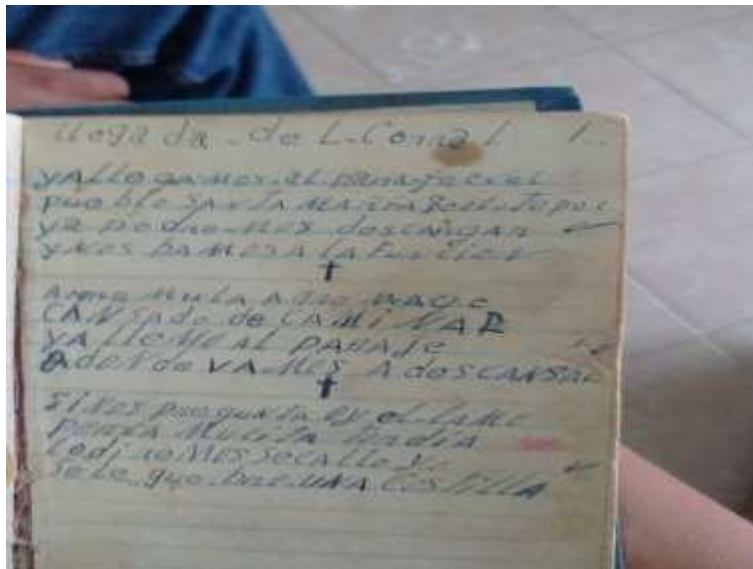
4.4.9. Registro material y transformación

Uno de los elementos fundamentales en la Danza de los Arrieros es el reglamento, entendido como un conjunto de pasos, cantos, rezos y normas que no solo organiza la presentación coreográfica, sino que también marca el sentido ritual y devocional del evento. Este reglamento actúa como una guía ceremonial, articulando las fases de entrada, ejecución y despedida.

Cabe destacar el testimonio del entrevistado Señor N (2025), quien refiere que muchos cantos se perdieron con la separación de las cuadrillas. Su padre fue uno de los encargados de escribir los cantos originales a mano:

"Me acuerdo... cuando se separan las danzas, la mayoría de los cantos se pierden. Mi padre en ese tiempo era uno de los que había escrito los cantos dentro de la danza; me acuerdo que cuando era niño vinieron a verlo personalmente para que los prestara" (Señor N, entrevista personal, 2025).

Estos cantos, originalmente escritos a mano, fueron incluso fotografiados y conservados por otros danzantes, como se observa en la entrevista con el señor Beto (entrevista personal 7, 2025), lo cual evidencia el esfuerzo por documentar y preservar esta memoria ritual, aún en medio del cambio.



Figuras 35 y 36. Gil Torres, Diego Ricardo, 2025. Fotografía tomada durante la entrevista 7 [fotografía]. Trabajo de campo personal.

QUINTA PARTE

2

YA LLEGAMOS AL CAMPAMENTO
VAMOS A VER EN NOMBRE DE DIOS
MADRE MIA DE LA ASUNCION
CHANDOS CU PENDINGO.

3

YA LLEGAMOS AL PARAJE
Y AL PARAJE DE MUCHO ALGOR
A DONDE RIFAN LOS ARRIEROS
Y CAEDEN EL ACATADOR.

4

YA LLEGAMOS EN LA CUMBRE
Y EN LA CUMBRE NO NOS DA MIEDO
A DONDE SIEN LOS HOMBRES VALIENTES
Y MUJERES NO NOS ASUSTAN.

[illegible]

* 2. SEGUNDA PARTE *
 LOS DANZANTES DE LOS HERREÑOS
 BAIARÁN CON GUSTO Y CON ALEGRÍA
 CELEBRANDO EN ESTE DÍA
 QUE NOS AGA EL DÍA AMO DICHO.
 * (2) *
 BAIEN BAIEN AKMENTOS
 CON JOVILE Y MUZ BAIEN
 PARA QUE EN TODOS AKMENTOS
 NOS AMPARE EL SEÑOR JESUCRISTO.
 * (3) *
 POR ESTA DANZA DE AMERIKOS
 DEDICAMOS EN TU HONOR
 ARDIENTE Y HOMENAJE
 A TUO AQUELLO DESTINO.

1. 3. CARGA PARTE
 DIOS INFINITA CLEMENCIA TU
 SANTO NOMBRE ADORAMOS CON
 JUBILO EN SAISEMOS TU
 INFABLE PROVIDENCIA.
 * (2) *
 ETERNO SUBLIME Y MERCED,
 ANCE INCOMPARABLE HERMOSURA,
 CON TU AMOR Y TU CERNURA,
 NUESTRO SANTO NOMBRE ADORAMOS.
 * (3) *
 BENDITA SEA LA REJICION,
 QUE NOS ARANDACES DEL CIELO,
 LOS QUE ATOMBRA EN NUESTRO SUELO,
 ENCANLO DEL CORAZON.

* 3. CARGA PARTE *
 EN EL NOMBRE SEA DE DIOS Y DE
 CORD PODEROSO VAMOS A FORMAR
 LA CRUZ AL PACTON DIVINO NUESTRO
 QUE NOSOTROS VENEREMOS.
 * (2) *
 YA HEGAMES COMPARTEROS VAMOS
 A COMENSAR A TRABAJAR MADRE
 MIA DE LA ASUNSION ECHAMOS
 TU BENEDICION PARA QUE NOS ACOMPAÑES.
 * (3) *
 YA HEGAMOS COMPARTEROS YA HEGAMOS
 EN ESTE DICIENDO PUEBLO MADRE MIA
 DE GUADALUPE ECHAMOS TU BENEDICION
 PARA QUE NOS ACOMPAÑES.

Figuras 38–41. Gil Torres, Diego Ricardo, 2025. Capturas realizadas durante la entrevista 11 [fotografía]. Trabajo de campo personal.

Estas imágenes corresponden a una serie de registros materiales clave para la reconstrucción del reglamento de la danza. Como se mencionó anteriormente, el libro fotografiado fue uno de los pilares para consolidar la estructura ritual de *La Auténtica*, agrupación que surgió tras la separación de algunas cuadrillas en Santa María Zolotepec. Durante ese proceso, se perdieron diversos elementos del reglamento original; sin embargo, estos documentos manuscritos permitieron recuperar cantos, pasos y secuencias que hoy forman parte del reglamento vigente.

A continuación, se presenta el Índice de Cantos y Danzas Arrieras, el cual sintetiza las principales piezas que conforman el reglamento ritual:

Este índice no solo enumera las etapas formales del ritual, sino que también ofrece una estructura narrativa que permite analizar cómo la danza articula su dimensión simbólica. Cada canto y danza representa una escena dramatizada que condensa valores, relatos y rezos inscritos en la memoria colectiva de la comunidad.

El contenido lírico de estos cantos, registrado por medio de la tradición oral y recopilado a través de entrevistas etnográficas, brinda una comprensión profunda de la cosmovisión de los danzantes. Expresiones como “*En el nombre sea de Dios...*” o “*Ya se van los arrieros, con una santa cruz de madera*” comunican no solo una intensa devoción religiosa, sino también una memoria histórica vinculada al territorio, al trabajo arriero y a la organización comunitaria.

El cuerpo ritual incluye momentos especialmente significativos:

- *La Llegada*, donde los arrieros dramatizan el ingreso al paraje sagrado de Santa María Zolotepec;

- *La Formación de la Cruz*, considerada el momento más solemne de la ejecución;
- y *La Despedida*, cargada de melancolía y esperanza de reencuentro.

La voz de los danzantes se convierte así en un medio para reactivar la memoria ritual y reafirmar la identidad cultural de la comunidad.



Figura 42. Gil Torres, Diego Ricardo, 2025. Momento previo a la despedida [fotografía]. Trabajo de campo personal.

Cantos como *“Los danzantes de los arrieros bailarán con gusto y alegría”* o *“Adiós, madre mía de la Asunción, ya nos vamos a despedir”* subrayan la centralidad del canto como componente estructural y expresivo del ritual. Lejos de ser un mero adorno, la palabra entonada cumple funciones performativas esenciales: invoca, narra, ruega, agradece, se despide. Todo ello forma parte de un entramado simbólico que articula coherentemente el sentido ritual y comunitario de la danza.



Figura 43. Gil Torres, Diego Ricardo, 2025. Despedida de la danza, entrando a la iglesia [fotografía]. Trabajo de campo personal.

En conjunto, este índice y sus respectivos contenidos líricos fortalecen la argumentación de que el reglamento arriero no es simplemente un código de ejecución, sino un corpus ritual, un archivo vivo de la memoria cultural de Santa María Zolotepec.

4.5. Índice de Cantos y Danzas Arrieras

- *Primera Parte: Entrada y Consagración*
Agrupé aquí los cantos que abren la danza y tienen una función clara de invocación, petición o preparación espiritual, como el Jarabe de Entrada, En el Nombre Sea de Dios y Los Danzantes de los Arrieros. Estos son momentos iniciales y fundacionales para la fiesta.
- *Segunda Parte: Trayecto y Protección*
Incluye cantos relacionados con la llegada al espacio ritual, la bajada de la carga (descargada), y cantos que invocan protección o clemencia en el camino y durante el desarrollo de la danza.

- *Tercera Parte: Bailes del Patrón y Formación Ritual*
Aquí se encuentran los bailes dedicados directamente al patrón, la formación de la cruz y otros movimientos importantes del ritual, que suelen ser el núcleo central de la celebración.
- *Cuarta Parte: Otras Danzas y Limpias*
Se incluyen danzas o cantos que cumplen funciones complementarias o de purificación, y que suelen ejecutarse en momentos específicos o intermedios del ritual.
- *Quinta Parte: El Paso por el Monte y Fortaleza Arriera*
Dramatiza el cruce de los arrieros por el monte y la llegada a parajes difíciles, resaltando el valor, la fortaleza y la organización de la cuadrilla. Este canto representa un momento crucial en la narrativa ritual y tiene una fuerte carga simbólica en la identidad de los danzantes.
- *Sexta Parte: Comida, Rendimiento y Despedida*
Finalmente, agrupa los cantos relacionados con la comida ritual, el cierre (rendimiento) y la despedida, momentos que marcan el fin del ciclo festivo.

Transcripciones

Primera Parte: Entrada y Consagración
En el Nombre Sea de Dios...

Padre todo poderoso...
"Hemos venido a verte a tu templo...
Para adorarte en nuestro corazón,
Madre mía de la Asunción,
Tu nombre nos valga en aquellos
árabellos...
Llévate mi alma con Dios...
Cuando de mi pecho salga...

En el nombre sea de Dios, Padre
Señor de la salud,
Llegaron los arrieros,
Salieron de Atlacomulco
Hasta llegar al paraje de Zolotepec.
Madre mía de la Asunción,
Tú eres mi fiel abogada,
Madre mía del corazón,
Tú eres mi gran defensora.
Tus hijos te veneran y te adoran este
día,
También te pedimos madre mía,

Que nos concedas tus hijos a la
religión nuestra.

Madre mía de la Asunción,
Recibe las peticiones
Que te hacemos en los corazones
Y derrama tus bendiciones.

Bendita sea la religión
Que nos mandaste al cielo,
Luz que alumbra en nuestro suelo,
Encanto del corazón."

Ante tu divino altar

"Humildes nos presentamos,
De rodillas de todo a todo,
Venimos con armonía.

De Dios Padre, Dios Hijo,
Y Dios Espíritu Santo,
Y tus hijos los mexicanos,
Como tan grandes pecadores,
Vienen con velas y flores,
Todos juntos como hermanos.

Gloria sea la patrona divina,
Por este amor contento,
Bendecimos el trabajo,
Para descansar nuestro atajo.

Y llegamos al mesón,
Vamos a descargar,
El atajo a descargar,
Y nosotros a la función."

Segunda Parte: Trayecto y Protección

Los danzantes de los arrieros

"Bailarán con gusto y con alegría,
Celebrando en este día
Que nos haga el día muy dichoso.

Bailen, bailen arrieros,
Con júbilo muy bonito,
Para que en todos momentos
Nos ampare el Señor Jesucito.

Pues esta danza de arrieros
Dedicamos en tu honor,
Ardiente en el homenaje
Ha sido nuestro destino.

No se asusten arrieros
Al pasar aquellos lugares,
Enseñense a ser hombrecitos,
No se vayan a espantar.

En estos lugares peligrosos,
Acompáñenos Madre Mía,
Y con tu poder milagroso,
Pues te invocamos a ti.

Hasta el corazón palpita
En esos lugares riesgosos,
Afligir, andar en carrerita,
Porque es muy peligroso.

Aquí tiemblan los arrieros
Porque se les da el valor,
Cuando salen aquellos hombres
Con tantísimo terror."

Ya llegamos compañeros

"Vámonos a descansar un ratito,
Vámonos a echar un taquito,
Y después daremos otra jornada.
¡Qué trabajo pasan los arrieros
A donde no hay que comer!
Por si la suerte nos toca,
La suerte siempre lo será.
¡Qué trabajo pasan los arrieros
Cuando salen los ladrones!
A donde rifan los arrieros,
Sin atender súplicas ni razones.
No se asusten compañeros
Cuando vamos pasando el
montesito,
A donde rifan los arrieros
Y también el atajador.
Gran apóstol celestial,
Oh príncipe poderoso,
Nos libre de todo mal.
Ahora todos alabemos
Con gusto a nuestra patrona,
A ver si por allá logramos
Alcanzar de Dios el perdón."

Tercera Parte: Clemencia y Alabanza

Dios de infinita clemencia

"Tu santo nombre adoramos,
Con júbilo ensalzamos
Tu infable providencia.

Eterno sublime y merced,
Ante incomparable hermosura,
Con tu amor y tu ternura,
Nuestro santo nombre adoremos.

Bendita sea la religión nuestra
Que nos mandaste del cielo,
Luz que alumbra en nuestro suelo,
Encanto del corazón.

En las alturas del cielo,
A donde deseamos verte,
Antes ruega por tu pueblo,
Oh en la hora de la muerte.

En el nombre de Dios todo poderoso,
Madre mía de la Asunción,
Hoy llegamos a tu pueblo,
Para descansar nuestro atajo.

En la mención de la tierra,
En que se vive llorando,
En este valle de lágrimas,
Se enciende en las alturas.

Te envuelve en el trabajador,
El preso y el caminante,
Te llevan al instante a instante,
El triste desamparado."

Cuarta Parte: Llegada y Trabajo Ritual

La Llegada

"Ya llegamos al paraje
De Santa María Zolotepec,
Ya podremos descargar,
Y nosotros a la función.

Arre mula, arre macho,
Cansado de caminar,
Ya llegamos al paraje
A dónde vamos a descansar.

Si nos pregunta hoy el amo
Por la mulita tordilla,
Le diremos se cayó y se le quebró
Una costilla.

Si nos pregunta hoy el amo
Por la mulita tordilla,
Le diremos se cayó y se le quebró
Una patita.

Si nos pregunta hoy el amo
Por el machito rabón,
Le diremos se murió porque
Le agarró el torción.

Si nos pregunta hoy la patrona
Por la mulita consentida,
Le diremos la vendimos
Por el gasto de la cocina.

Si nos pregunta hoy el amo
Por el machito solorín,
Le diremos se murió
Porque le agarró el mal de orín."

La Santa Cruz

"En el nombre sea de Dios y de todo
Poderoso vamos a formar la cruz
Al patrón divino rostro
Que nosotros veneramos.

Ya llegamos compañeros,
Vamos a comenzar a trabajar,
Madre mía de la Asunción échanos
Tu bendición para que nos
acompañes."

(continúa con bendiciones y
reverencias a varias advocaciones,
como Virgen de Guadalupe, Señor de
la Caña, Apóstol Santo Niño, entre
otras.)

Quinta Parte: El Paso por el Monte y Fortaleza Arriera

Ya llegamos compañeros,
Vamos a ver en nombre de Dios,
Madre mía de la Asunción,
Échanos tu bendición.

Ya llegamos al paraje,
Y al paraje de mucho rigor,
A donde rifan los arrieros
Y cambian el alajador.

Ya llegamos en la cumbre,
Y en la cumbre no nos da miedo,

A donde salen los hombres valientes
Y nosotros no nos asustamos.

Mi caballo va rinchando
Y mi reata va revoloteando,
Mi machete de coseño
Y mi pistola va relumbrando.

Sus trabajos pasan los arrieros
Cuando vienen entrando al monte,
A donde salen los hombres valientes
Y a nosotros no nos da miedo.

¡Apúrate, acarreadorcito, apúrate!
A echar las costillas,
Si no viene el mayordomo
Y le quiebran las costillas.

¡Apúrate!

Apúrate si no te por hacer.

Mi Pascualillo,
Cisar el comal,
Quítanos la vida desentendida.

¡Apúrate!

Apúrate si no nos comen
Las mismas horas de ayer.

Mi Acajador,
Sí con cu de ver agarra la tarde,
Mismas horas de ayer.

Sexta parte:

Despedida y Bendiciones Finales

La Morena Despedida

"En fin, madre mía de la Asunción,
Ya nos vamos a despedir,
Ya nos vamos despidiendo de ti
Y de tu iglesia sagrada.

Adiós a la Virgen de Guadalupe,
De aquí nos ausentamos,
Y tristecitos nos vamos,
Despidiéndonos de ti.

Se despiden los arrieros
Con profundo sentimiento,
Renovando su contento
Hasta el año venidero."

Adiós Reyna del Cielo

"Adiós madre mía de la Asunción,
Ya nos vamos a despedir,
Ya nos vamos despidiendo,
Adiós, adiós, adiós.

Adiós Virgen de Guadalupe,
De aquí nos ausentamos,
Y tristecitos nos vamos,
Adiós, adiós, adiós."

(Se repiten despedidas a diversas
advocaciones y santos, con plegarias
para la próxima fiesta, señalando la
esperanza de volver el próximo año si
Dios lo permite.)

Capítulo V

La danza de los arrieros e identidad cultural en Santa María Zolotepec

Los factores de identidad son aquellos elementos que nos unen como individuos dentro de un grupo, pero que, al mismo tiempo, pueden establecer ciertos paradigmas que condicionan la manera en que nos relacionamos con los demás y con nosotros mismos. Estos factores no son únicamente individuales, sino que se construyen a partir de diversas dimensiones: desde las creencias personales, el lugar de nacimiento, hasta las experiencias compartidas y las narrativas familiares.

La identidad se forja tanto desde el ámbito individual como desde lo colectivo, a través de procesos simbólicos, afectivos y culturales. Es en este entramado donde surge el sentido de pertenencia: una sensación de arraigo que nos vincula a un territorio, una historia común o una tradición compartida. No obstante, este mismo proceso puede generar, simultáneamente, nuevas formas de regulación social y nuevas normas internas, que dan forma a una identidad particular dentro del grupo.

En el contexto comunitario, las familias han desempeñado un papel fundamental en la construcción de estas identidades. A partir de elementos como la memoria, las prácticas cotidianas y las creencias heredadas, se configuran sentidos de pertenencia que no solo nos identifican, sino que también nos diferencian y nos ubican dentro de un entramado cultural específico.

5.1. Pertenencia (Elemento que une y se comparte. Carácter social)

En el contexto de Santa María Zolotepec, el sentimiento de pertenencia se ha construido colectivamente a través de símbolos profundamente significativos, como la Danza de los Arrieros. Esta práctica no es únicamente una expresión Artística o ritual, sino un eje de identidad que articula la historia, la fe y la memoria compartida de la comunidad. Desde esta perspectiva, es fundamental comprender por qué la danza genera un sentido tan arraigado de pertenencia y cómo esta se manifiesta en la experiencia de los danzantes y sus familias.

La figura del arriero no representa solo a quien baila: es una construcción simbólica que se forma a partir de elementos emocionales, musicales, familiares y espirituales. Como señaló el señor (Entrevista: Marcó Morales 2025), *“te crea una identificación un elemento como la música que une a los arrieros”*. La música, en este caso, se convierte en un medio fundamental de conexión, capaz de activar el cuerpo y las emociones, y de fortalecer el vínculo con la comunidad:

Es que era... no sé cómo explicarlo, pero esa emoción de estar dentro, de bailar, de escuchar la música... ya te empiezas a mover. Escucho la música de los arreos y los pies se me mueven. [...] Esa fe para estar bien con Dios, estar agradecido por muchos favores, por llevar una buena vida, estar en salud bien, eso te da mucho motivo. (Morales, entrevista personal, 2025)

Participar en la danza —ya sea como ejecutante, organizador, músico o espectador— implica formar parte de un todo. Como señalaron algunos entrevistados: *“la danza nos hace sentir que seguimos siendo del pueblo”, “que seguimos juntos, aunque estemos lejos”, o “que no se ha perdido lo que nos dejaron los viejos”*. Estas expresiones revelan que la danza constituye un marco común de identidad intergeneracional y comunitaria.

Además, la danza es un espacio en el que se organizan relaciones sociales complejas: los mayordomos, los patrones, las familias colaboradoras y los músicos

forman una red que sostiene colectivamente la celebración. A través de esta estructura, se transmiten valores como el respeto, el compromiso y la solidaridad. Por tanto, la pertenencia no es solo una emoción; es una práctica social que se actualiza con cada ensayo, cada fiesta y cada oración colectiva.

Muchos testimonios muestran que el deseo inicial de incorporarse a la danza surge del afecto hacia los seres queridos o por la fe, y con el tiempo se transforma en una vocación compartida:

En un principio te mueve el gusto. Bueno, en lo personal, al principio me movió el gusto de bailar con mi abuelo, las imágenes, tu religión, la fe. (Morales, entrevista personal, 2025)

Efectivamente, soy arriero, defiando mis colores... ¡es lo que me gusta hacer! Igual con compañeros que llevamos 20 años bailando decimos: ‘Ojalá me muriera siendo arriero’. Ya sea por compromiso económico, la familia, los hijos... a veces dices que ya no vas a bailar, pero cuando se acerca la fecha, vuelves. Dejas todo y otra vez te vas a bailar. [...] Ya no eres uno solo: eres parte de una historia, de un grupo, de una fe que compartimos. (Morales, entrevista personal 2025)

Yo me interesé por la danza desde joven porque vi que era una forma de conservar lo que nos dejaron los abuelos. [...] Yo siempre he dicho que en la danza se aprende a ser parte de algo más grande que uno mismo. (Gutiérrez, entrevista personal, 2025)

Estas voces demuestran cómo la danza se convierte en un acto de continuidad generacional y de compromiso con el pueblo. Incluso aquellos que no bailan directamente encuentran en ella un espacio de participación y orgullo compartido:

“Yo no bailo, no soy arriero, pero he sido parte de esto desde hace muchos años. [...] En la danza todos cuentan: el que baila, el que apoya. Esto es de todos.” (Maya, entrevista personal 2025)

Así se refleja una visión comunitaria más amplia, en la que el papel de las familias es esencial. La danza no es una actividad aislada del individuo, sino una práctica que se construye con el apoyo emocional, logístico y afectivo de quienes rodean al danzante. Como señala un testimonio:

Desde niño insistí en que me metieran. Mis papás no querían porque pensaban que no aguantaría, pero hasta hoy sigo aquí. Ahora soy patrón. [...] Me siento muy a gusto, es un ambiente familiar. [...] Es algo que me hace sentir parte de algo importante, algo nuestro. (García, entrevista personal, 2025)

Yo no bailo, pero mi esposo, mi hijo y mi nieto sí. [...] Me gusta ver cómo la gente coopera, cómo se junta todo el pueblo. Es una tradición muy bonita. No importa si bailas o no, igual sientes que estás dentro. (Rosalinda, entrevista personal, 2024)

Este tejido colectivo de apoyo y participación revela que la danza no es una práctica cerrada ni jerárquica, sino una red flexible de vínculos afectivos, donde el cuerpo, el sonido, la palabra y la memoria se entrelazan para dar sentido a la vida comunal. En este contexto, la pertenencia no se limita a un solo rol dentro de la danza, sino que se extiende a quienes cocinan, cosen trajes, rezan, aportan económicamente o simplemente acompañan.

Cabe destacar también la dimensión transformadora de esta práctica: si bien la danza se inscribe en la tradición, también incorpora cambios, ajustes y nuevos significados. La pertenencia se sostiene en un equilibrio entre continuidad y adaptación, entre el legado de los abuelos y las decisiones de los jóvenes, entre lo ritual y lo cotidiano. Esto permite que la danza siga viva y vigente, manteniendo su capacidad de convocar a distintas generaciones.

la Danza de los Arrieros no solo representa a la comunidad: la produce simbólicamente cada vez que es ejecutada. La pertenencia aquí no es un hecho dado, sino una experiencia viva, que se comparte, se renueva y se transmite a través de los cuerpos, la música y las relaciones sociales. Ser parte de la danza es ser parte del pueblo, de su historia y de sus afectos. Como lo han expresado varios

danzantes, Esto no es solo una danza: es una forma de vivir, de agradecer, de seguir juntos.

5.2. Identificación (Referente social)

La identificación social dentro de la Danza de los Arrieros no solo se forma por la participación individual, sino por la forma en que los danzantes y sus familias se reconocen dentro de un marco simbólico compartido. La danza opera como un referente cultural desde el cual se construye una noción de “quiénes somos”, articulando elementos como la tradición, el territorio, la fe y el sentido de comunidad.

Uno de los aspectos centrales en esta identificación es el valor que adquiere la experiencia compartida. Tal como lo expresa un danzante:

Tengo un grupo de amigos. Soy arriero. No falta quien diga: ‘A mí me gustaría entrar’. Y otro le dice: ‘Si entras tú, yo también entro’. [...] Se va creciendo. (Morales, , entrevista personal, 2025)

Aquí, la pertenencia se construye entre pares, por afinidad, motivación mutua y el deseo de compartir un espacio emocional y simbólico común. La danza deja de ser una práctica individual para convertirse en un espacio colectivo donde se afirma una identidad comunal.

La participación de los jóvenes, niñas y mujeres en la danza también ha sido fundamental para ampliar este campo de identificación. Muchas personas se integran por una promesa (manda), por tradición familiar o por simple gusto, pero con el tiempo esa experiencia se transforma en un compromiso identitario más profundo:

Hay niños que empezaron por una manda, pero luego se quedan porque les gusta. Llevan 10, 15 años bailando. El joven se quiere sentir parte de algo. Quiere decir

‘yo soy de aquí, mi pueblo tiene esto’. [...] Y las mujeres también: cuando asumen el papel, son responsables, lo viven intensamente. La danza da identidad. (Oca, entrevista personal, 2025)

La creación de un grupo femenino de danza representa un ejemplo claro de cómo la identidad también se adapta y se reinventa en el tiempo. En este caso, las mujeres encontraron en la danza un espacio de liberación, espiritualidad y reconstrucción del lazo social:

Esta danza nació en la clínica, cuando hacíamos ejercicio. [...] Vamos a hacer una danza de puras mujeres, no vamos a meter hombres. [...] Esto nos libera, nos da salud, alegría, fe. [...] Cuando danzamos se nos olvida todo. (Juliana, , entrevista personal, 2025)

El surgimiento de una identidad arriera femenina no se da solo desde la ejecución de los pasos, sino desde una reapropiación del símbolo, el vestuario, la devoción y la historia colectiva. En este sentido, lo simbólico se transforma en acción concreta, en ritual cotidiano, en posibilidad de representarse y ser reconocidas dentro del tejido cultural del pueblo.

El testimonio de Yesenia es especialmente representativo en esta dimensión:

Yo bailo desde niña. [...] Ahora que soy patrona siento que tengo una responsabilidad más grande, porque represento algo. [...] Mi traje lo bordé a mano, me costó trabajo, y por eso lo respeto mucho. [...] Me identifico con lo que hago, con lo que represento. Siento que cuando bailo, estoy haciendo algo que también hicieron otras mujeres antes que yo. (Yesenia, entrevista personal ,2025)

Yesenia articula su identidad personal con un rol colectivo y ritual, reconociéndose como parte de una cadena de representación femenina. El traje, el reconocimiento familiar y la emoción vivida fortalecen su identificación con la danza como símbolo social y cultural.

Del mismo modo, el testimonio de la señora Gil pone en evidencia cómo la función simbólica de la danza no se limita a la ejecución del baile, sino que abarca múltiples dimensiones:

A mí me escogieron para ser Pascualita. [...] Bailamos con fe, no por la gente. [...] Es un orgullo para mí llevarlo. [...] Yo bordé mi vestuario a mano, por eso lo respeto. [...] Mientras Dios me preste vida, seguiré danzando. (Gil, entrevista personal, 2025)

Aquí se destaca cómo el rol de las mujeres dentro de la danza ha adquirido fuerza como símbolo de permanencia, de transmisión cultural y de visibilidad dentro del espacio público comunitario.

Finalmente, la dimensión del reconocimiento social aparece como una fuente poderosa de identidad. Ser arriero implica ser visto, ser nombrado, ser parte de una historia colectiva. Así lo señala otro testimonio:

Ya llevo más de 30 años bailando, y sí, ya la gente te conoce. En el pueblo dicen: 'Ahí va el arriero'. Eso te da un lugar. [...] No solo es un gusto, es parte de tu vida. [...] Ser arriero es una forma de ser, de estar en el pueblo. (Armando, entrevista, personal 2025)

Este reconocimiento —“la gente ya te conoce”— refuerza la noción de que la danza no es simplemente una práctica ritual, sino un lugar simbólico dentro del tejido comunitario, donde los participantes adquieren visibilidad, respeto y continuidad. La danza no solo representa la cultura: la encarna, la actualiza y la transforma, dando forma a identidades nuevas sin romper con el pasado.

5.3. Diferencia (Distinción):

La noción de distinción en la Danza de los Arrieros de Santa María Zolotepec va más allá de la mera identificación de diferencias objetivas; implica también la valoración simbólica de estas diferencias en el entramado social y ritual. Estas

distinciones atraviesan múltiples ejes —entre cuadrillas, generaciones, géneros, motivaciones y orígenes territoriales— y son fundamentales para comprender cómo se negocia y se construye la identidad arriera en un contexto dinámico.

Desde el plano organizativo, la coexistencia de tres grupos principales genera una diversidad estilística y valorativa notable. Un grupo se considera la cuadrilla “más antigua” o “original”, otra está compuesta por mujeres adultas, y una tercera incorpora elementos modernos como la banda. Esta pluralidad no siempre se traduce en armonía, sino que produce tensiones y rivalidades simbólicas. Como señala

Rosalinda:

“En Santa María hay tres danzas: una es la más antigua, que dicen que es la original; otra es de puras mujeres adultas; y la tercera es la más nueva, más alegre, con banda. [...] Algunas veces se apoyan, pero otras veces se critican. Depende mucho del mayordomo. Unos dicen que una es mejor que otra” (Rosalinda, entrevista personal, 2024).

Aquí emerge una “gramática simbólica de la autenticidad” donde la distinción entre “lo original” y “lo nuevo” se convierte en un campo de disputa y negociación constante, en el que las narrativas sobre tradición y modernidad conviven y se confrontan.

En relación con las agrupaciones emergentes, las resistencias iniciales se presentan como un obstáculo importante para su legitimación. La aceptación de nuevos estilos o configuraciones se construye lentamente en la práctica, superando cuestionamientos y exclusiones. Yesenia describe este proceso: *“Cuando empezamos decían que eso no era danza, que estábamos inventando cosas. Pero ya después nos empezaron a respetar. Al principio no nos daban ni los espacios ni los horarios. Bailábamos cuando podíamos” (Yesenia, entrevista personal, 2025).*

Este testimonio ilustra cómo la legitimidad ritual y social es un logro que demanda

persistencia y dedicación, y que está sujeta a las evaluaciones y negociaciones dentro del grupo.

Otro eje fundamental de distinción es el generacional. Los patrones mayores suelen sostener una práctica disciplinada y rígida, mientras que las nuevas generaciones proponen métodos más flexibles y pedagógicos. Esta diferencia genera tensiones y cuestionamientos mutuos sobre la fidelidad a la tradición y el modo de transmitirla:

“Antes los patrones eran más estrictos, ahora tratamos de enseñar con paciencia. [...] A veces nos dicen que no somos como antes, pero igual seguimos con el mismo respeto. Yo sí he sentido esa diferencia, como si nos miraran menos por ser jóvenes” (García, entrevista personal, 2025).

Este choque revela una disputa simbólica sobre el respeto, la autoridad y la continuidad cultural, donde la tradición se percibe simultáneamente como una herencia fija y como un legado que debe adaptarse para mantenerse vivo.

El género constituye otro terreno clave de distinción y reconfiguración social dentro de la danza. Aunque históricamente los hombres dominaron los espacios visibles y de liderazgo, en la actualidad las mujeres han logrado un protagonismo creciente, tanto en la ejecución como en la organización. En ocasiones se las considera incluso más responsables y comprometidas que sus contrapartes masculinas:

“El joven sí trae mucha fuerza ahorita, tanto hombres como mujeres, y a veces las mujeres son más responsables en ese sentido. La mujer, cuando asume un papel en la arriería, es de las más responsables” (OCA, entrevista personal, 2025). Esta transformación marca una redefinición de los roles tradicionales y desafía Las jerarquías establecidas, incorporando nuevas voces y dinámicas de género en el espacio ritual.

La distinción territorial introduce un componente adicional en la configuración identitaria. La pertenencia al pueblo de Santa María se valora como un criterio de autenticidad, generando una jerarquía simbólica entre los originarios y quienes provienen de otras localidades. Yesenia señala esta tensión: *“Hay compañeras que vienen de México, de Cuauhtémoc, de Xona. A veces la gente del pueblo dice que no es lo mismo si no eres de aquí, pero yo digo que el amor a la danza no depende del lugar”* (Yesenia, entrevista personal, 2025)

Aunque la afectividad y el compromiso de los externos son reconocidos, la autenticidad ritual sigue estando fuertemente ligada al origen territorial, lo que evidencia una tensión entre pertenencia territorial y pertenencia afectiva.

Finalmente, la motivación personal representa un criterio interno de distinción moral y espiritual. La comunidad distingue entre quienes participan por convicción y entusiasmo genuino, y quienes lo hacen por cumplir una promesa o mandato externo. Esta diferenciación afecta la valoración de la autenticidad del compromiso: *“Hay quienes se integran por gusto, otros por una promesa. Se nota cuando alguien lo hace solo por cumplir, y cuando alguien lo vive con emoción. Para mí, bailar tiene que nacer del corazón”* (OCA, entrevista personal 2025).

Este criterio introduce una dimensión ética en la práctica ritual, donde la entrega emocional y espiritual se convierte en requisito para la plena integración y reconocimiento dentro de la comunidad arriera.

En conjunto, estas diferencias y distinciones no solo fragmentan el campo ritual, sino que funcionan como mecanismos simbólicos que organizan y regulan la práctica, delimitan la autenticidad y permiten la continua reconstrucción de la identidad colectiva. La danza, por tanto, es un espacio dinámico donde se negocian significados, se jerarquizan valores y se redefine constantemente el sentido de pertenencia en Santa María Zolotepec.

5.4. Conflictos

La Danza de los Arrieros en Santa María Zolotepec, si bien es fundamental para la cohesión social y la construcción de identidad colectiva, también representa un espacio donde afloran conflictos, tensiones simbólicas y disputas por la legitimidad dentro del campo ritual. Estos conflictos no necesariamente erosionan el tejido comunitario, pero sí revelan la naturaleza dinámica y en constante negociación de las identidades culturales.

Uno de los conflictos más evidentes es la tensión generacional, donde las diferencias en la percepción y práctica del reglamento tradicional generan fricciones profundas. Los miembros mayores critican la aparente pérdida del respeto hacia las normas, enfatizando la importancia de la rigurosidad y el apego estricto al protocolo. Como señala un participante, *“Antes los muchachos sabían el reglamento, ahora ya no lo siguen. A veces hacen pasos que no van, o no respetan los tiempos. Yo sí les digo, pero no todos escuchan”* (Entrevista: OCA, 2025,).

Este desacuerdo no solo se limita a las formas técnicas, sino que cuestiona la autoridad y el control simbólico sobre la danza, evidenciando un choque entre la interpretación tradicionalista y las propuestas de renovación.

Este choque intergeneracional puede producir desánimo y conflictos personales, tal como lo manifiesta otro entrevistado: *“Empiezas a entrar en conflictos con personas que no comparten tus mismas ideas y eso... así que te desanimas un poco en la danza”* (Morales, entrevista personal, 2025,).

La juventud que asume Cargos de liderazgo, como los patrones jóvenes, debe equilibrar la fidelidad al legado con la necesidad de adaptar las formas, enfrentándose a la resistencia de quienes conservan una visión más rígida: “Al

principio tenía miedo porque los grandes decían que no íbamos a aguantar. Y ahora que somos patrones, nos exigen mucho. Algunos viejos todavía creen que, si no haces los pasos igual que ellos, no sirves” (García, *entrevista personal*, 2025,). Este escenario pone en evidencia una disputa por la legitimidad y el reconocimiento dentro de la jerarquía ritual.

Por otro lado, la participación femenina en la danza genera otro eje significativo de conflicto. La irrupción de cuadrillas femeninas y la inclusión de mujeres en roles tradicionalmente masculinos han suscitado debates sobre los límites de la tradición y el respeto a las normas históricas. Una participante comenta: “La primera danza no deja que bailen mujeres casadas. [...] La tercera ya deja entrar a cualquiera. [...] Hay gente que dice que eso ya no es la tradición de verdad” (Rosalinda, *entrevista personal*, 2024,). Aquí se pone en juego una disputa normativa y moral, donde la “verdadera tradición” se emplea como criterio para validar o rechazar nuevas formas de participación.

Pese a estas resistencias, algunas mujeres han logrado imponerse y construir su autoridad dentro del espacio ritual. Así lo expresa Yesenia: “Al principio cuando empecé como patrona algunos no me querían tomar en serio. Decían que eso era cosa de hombres o que no sabía lo suficiente. Pero yo llevo años bailando y me gané mi lugar” (Yesenia, *entrevista personal*, 2025,). Este testimonio revela que la tensión de género se entrelaza con dinámicas generacionales, puesto que son principalmente las mujeres jóvenes quienes promueven cambios y desafían los roles tradicionales.

Además de los conflictos abiertos, existen manifestaciones más sutiles de tensión, expresadas a través del desencanto, la distancia emocional y el retiro simbólico. Algunos miembros mayores, al sentirse desplazados o ignorados por las nuevas generaciones, optan por apartarse, resignándose a una pérdida de autoridad simbólica: “Cuando yo era joven había más respeto. Ahora todo lo quieren hacer rápido, como si fuera un show. [...] Ya no se escuchan a los viejos. Hay jóvenes que llegan y quieren cambiar el orden de las cosas. Por eso a veces mejor me aparto”

(OCA, *entrevista personal*, 2025,). Este fenómeno evidencia una crisis interna donde el conflicto se disfraza en silencio y melancolía, revelando una fractura en la transmisión y valoración intergeneracional.

Asimismo, los conflictos también se manifiestan en la competencia entre cuadrillas, estilos y formas de entender la danza, lo que añade otra capa de complejidad al entramado social. Las tensiones estéticas y simbólicas contribuyen a la creación de jerarquías internas y discursos sobre la autenticidad, que a su vez se reflejan en los procesos de inclusión y exclusión social dentro de la comunidad.

En resumen, los conflictos en la Danza de los Arrieros son expresiones de una realidad social viva y plural. Las tensiones generacionales, de género, de autoridad ritual y de estilo no solo denuncian divergencias, sino que también son motores de renovación y diálogo cultural. Así, la danza se configura como un espacio donde se negocian constantemente los límites de lo permitido, lo sagrado y lo legítimo, fortaleciendo la identidad colectiva mediante el conflicto mismo. Santa María Zolotepec no solo baila, sino que discute, se confronta y desde esa tensión reafirma y recrea su memoria y pertenencia comunitaria.

5.5. Conclusiones

La identidad, como construcción colectiva, ha sido en este estudio no solo una categoría de análisis, sino un camino metodológico y vivencial que permitió comprender a profundidad las dinámicas internas de la Danza de los Arrieros en Santa María Zolotepec. A través del trabajo de campo, de las entrevistas, la observación participante y la reflexión crítica, se hizo evidente que esta práctica ritual opera como un núcleo simbólico desde el cual los pobladores se piensan, se relacionan y se reconocen mutuamente.

Desde esta perspectiva, la danza no puede entenderse como una simple expresión folclórica ni como una tradición estática. Por el contrario, se ha revelado como un

espacio dinámico donde se articulan múltiples dimensiones: la fe, la memoria, la herencia familiar, la organización comunitaria, los roles de género, la territorialidad, la estética corporal y, sobre todo, la producción cotidiana de pertenencia.

Uno de los hallazgos más significativos es que la danza configura y es configurada por la identidad colectiva. Esto se manifiesta en varios niveles. Primero, en el sentido afectivo: los testimonios muestran que participar en la danza genera orgullo, responsabilidad, emoción y una forma de entenderse a sí mismo como parte del pueblo. Segundo, en el nivel estructural: la danza está organizada bajo formas comunitarias que incluyen a los mayordomos, patrones, músicos, cocineras, costureras, y a todos los que, directa o indirectamente, hacen posible su existencia.

En tercer lugar, se constata que la identidad cultural no es homogénea, sino que convive con diferencias y tensiones. A lo largo del trabajo surgieron diversas formas de conflicto: generacionales (entre jóvenes y adultos mayores), de género (entre varones y mujeres que disputan roles rituales), territoriales (entre habitantes del pueblo y foráneos que se integran), y simbólicas (entre quienes defienden la tradición "auténtica" y quienes impulsan adaptaciones).

Estos conflictos, lejos de fragmentar la comunidad, forman parte de los mecanismos mediante los cuales se negocia constantemente qué es ser arriero y qué es ser parte del pueblo. Así, se observa que la identidad no es un bloque fijo, sino una red en movimiento, que se adapta, se resiste, se discute y se actualiza constantemente a través del rito.

Asimismo, fue posible constatar que los elementos que forman la identidad no son solo discursivos o emocionales: también son materiales y corporales. La vestimenta bordada a mano, los pasos de baile, los rezos, los trajes, los instrumentos y los objetos rituales (como el burrito, el metate, el molcajete) son extensiones simbólicas del ser comunitario. Cada objeto y cada gesto contiene memorias, valores y saberes transmitidos de generación en generación. Son, en sí mismos, portadores de identidad.

Este estudio también permitió observar cómo la transmisión intergeneracional es uno de los ejes fundamentales en la construcción del sentido de pertenencia. Muchos jóvenes se integran a la danza por influencia de sus padres, abuelos o tíos. Algunos lo hacen por gusto, otros por promesa, otros más por compromiso. Pero todos coinciden en algo: en que bailar los conecta con una historia que los trasciende y les permite decir “yo soy de aquí”. Esta afirmación, aunque simple, encierra el núcleo más fuerte de la identidad: la capacidad de reconocerse en los otros y ser reconocido por ellos.

Por otra parte, los testimonios de las mujeres que asumen roles de patronas o que forman cuadrillas femeninas muestran que la identidad arriera también se ha feminizado, reconfigurando espacios que antes eran exclusivamente masculinos. Estas mujeres no solo participan: organizan, sostienen, lideran. Su implicación demuestra que la identidad cultural no está sujeta a una sola versión del pasado, sino que se transforma desde dentro.

Finalmente, esta investigación también transformó al propio investigador. Como habitante de Santa María Zolotepec, el proceso etnográfico no fue un ejercicio distante, sino una oportunidad para mirar de cerca lo que muchas veces se da por sentado: ¿qué significa ser parte de una familia de arrieros?, ¿qué se hereda más allá del traje o el paso?, ¿qué valores, silencios, sacrificios y afectos hay detrás de cada participación?

En suma, esta tesis permite concluir que:

1. La Danza de los Arrieros es un medio de producción simbólica de la identidad, no solo una representación.
2. La pertenencia se construye colectivamente, en la práctica cotidiana, a través del compromiso, la fe, la memoria y el reconocimiento mutuo.
3. La identidad no es una esencia, sino una experiencia compartida que se transforma con el tiempo, los actores y las condiciones sociales.

4. La comunidad de Santa María Zolotepec no vive la danza como algo del pasado, sino como una práctica viva, actual, compleja y fundamental para su existencia colectiva.
5. El conflicto forma parte del ritual y es a través de él que la danza sigue teniendo sentido: al incluir, excluir, negociar y adaptar sus formas, mantiene vigente su función cultural.

Con este recorrido, queda claro que estudiar la danza es estudiar también las formas en que una comunidad se organiza, se expresa, se proyecta y se sueña a sí misma. Y en ese soñar colectivo, la identidad no es solo una palabra: es un cuerpo que baila, una voz que canta, una madre que cocina, un abuelo que enseña, un niño que aprende. Una comunidad que no olvida quién es

Bibliografía

Adalit Medina Maya, 2025. Entrevista personal, 12 de abril.

Alba, Juan Gabriel Medina de, s.f. Idiosincrático. [En línea] Disponible en: <https://www.academia.org.mx/consultas/obras-de-consulta-en-linea/diccionario-minucias-del-lenguaje/item/ideosincra-sico-tico> [Consultado 19 de marzo de 2024].

Ariosa, María Ana Portal, 1991. La identidad como objeto de estudio de la antropología. ALTERIDADES, 1(2), pp.3–5.

Arredondo Ayala, Georgina María & Franco Maass, Sergio, 2019. La Danza de los Arrieros: A 25 años de encuentros, fraternidad y solidaridad. Toluca, Estado de México: Gobierno del Estado de México.

Armando, 2025. Entrevista personal, 22 de marzo.

Blacking, John, 1977. How Musical is Man? Seattle: University of Washington Press.

Bourdieu, Pierre, 1977. Outline of a Theory of Practice. Cambridge: Cambridge University Press.

Brea de Ascuasiati, Luis Miguel, 2014. Factores determinantes del sentido de pertenencia de los estudiantes de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica Madre y Maestra, Campus Santo Tomás de Aquino. Tesis de licenciatura. Santo Domingo: Pontificia Universidad Católica Madre y Maestra, p.9. Disponible en: <https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/284952/TLMBA.pdf?sequence=> [Accedido 22 octubre 2025].

Cano López, Ismael Ernesto, 2005. La arriería y el transporte de mercancías en la ruta de México a Veracruz. Primera mitad del siglo XIX. Tesina de licenciatura. Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa.

Cerón Zepeda, Jocelyn, 2017. “El Robo” como ritual de la danza de Arrieros “La Juventud”. Tesis de licenciatura. Universidad Autónoma del Estado de México.

Clifford Geertz, 1973. *The Interpretation of Cultures*. Nueva York: Basic Books.

Csordas, Thomas, 1990. ‘Embodiment as a Paradigm for Anthropology’, *Ethos*, 18(1), pp.5–47.

Cruz, Ricardo Daniel, 2008. La celebración de la contingencia y la forma. Sobre la antropología de la performance. *Nueva Antropología*, 21(69), pp.33–59.

Cruz Balderas, Yadira, Esquivel Rivera, Rafael, Figueroa Serrano, David & Franco Maass, Sergio, 2019. *La Danza de los Arrieros: A 25 años de encuentros, fraternidad y solidaridad*. Toluca, Estado de México: Gobierno del Estado de México.

Dallal, Alfredo, 2007. *La danza: una reflexión sobre su historia y su sentido*. México: INBA.

Desmond, Jane C., 1997. *Meaning in motion: New cultural studies of dance*. Durham: Duke University Press.

Dundes, Alan, 1965. *The Study of Folklore*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.

Danza de los Arrieros La Auténtica, 2020. Video [Facebook]. Disponible en: <https://www.facebook.com/danzadearrieroslaautentica/videos/421964152254042/> [Consultado 5 de junio de 2025].

Donjuan Espinoza, Eduardo, s.f. El arriero y su importante labor en la época colonial y el siglo XIX. *Señales de Humo*, Año 9(9), pp.9–11. [En línea] Disponible en: <https://revistas.colson.edu.mx/index.php/seh/article/view/1105> [Consultado 4 de agosto de 2025].

Enguix, Beatriz, 2012. *Identidades en proceso: el cuerpo y la sexualidad como espacios de significación*. Barcelona: UOC.

Eriksen, Thomas Hylland, 2004. *Small Places, Large Issues: An Introduction to Social and Cultural Anthropology*. London: Pluto Press.

Esquivel, Rafael & Franco Maass, Sergio, 2019. La Danza de los Arrieros. In: Arredondo Ayala, Georgina María (coord.), *La Danza de los Arrieros: A 25 años de encuentros, fraternidad y solidaridad*. Toluca, Estado de México: Gobierno del Estado de México.

Estefanía Analis Gil, 2025. Entrevista personal, 10 de abril.

Etelberto González, 2025. Entrevista personal, 15 de marzo.

Etecé, 2021. Identidad. [En línea] Disponible en: <https://concepto.de/identidad/> [Consultado 20 de febrero de 2024].

Etecé, 2021. Sentido de pertenencia. [En línea] Disponible en: <https://concepto.de/sentido-de-pertenencia> [Consultado 25 de febrero de 2024].

Fernando Monte de Oca, 2025. Entrevista personal, 21 de marzo.

Fernández, José de Jesús, 2023. [Título del documento]. [En línea]. Sin página.

Figueroa Serrano, David, 2019. El origen de la danza de los arrieros. In: Arredondo Ayala, Georgina María (coord.), *La Danza de los Arrieros: A 25 años de encuentros, fraternidad y solidaridad*. Toluca, Estado de México: Gobierno del Estado de México.

Gallegos, Alicia Carolina & Alberto L., 2007. La construcción de la identidad colectiva en Alberto Melucci. *Polis*, 3(1), pp.125–159.

Georgina, María & Franco, Sergio, 2019. El Contexto Territorial de la Danza de los Arrieros. In: Arredondo Ayala, Georgina María (coord.), *La Danza de los Arrieros: A 25 años de encuentros, fraternidad y solidaridad*. Toluca, Estado de México: Gobierno del Estado de México.

García, Marco, 2010. *Toponimia y geografía de los municipios del Estado de México*. Toluca: Editorial Universitaria.

Giménez Montiel, Gilberto, 2000. “Cultura, identidad y memoria”. *Revista Iztapalapa*, 48, pp.11–35.

Giménez Montiel, Gilberto, 2005a. *Teoría y análisis de la cultura*. México: CONACULTA / ITESO.

Giménez Montiel, Gilberto, 2005b. *Cultura, identidad y construcción social*. México: Fondo Editorial.

Giménez Montiel, Gilberto, 2009. *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*. México: CONACULTA.

Giménez Montiel, Gilberto, 2010. *Los hechos sociales: Una introducción a la sociología de la cultura*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

González, Mariana & Pérez, Rodrigo, 2007. *Rituales, sincretismo y resistencia cultural en el México colonial*. México: UNAM.

Grau, Blanca Elena, 2016. *Cultura, culturas, antropología*. In: J.R. (coord.), ed. *Cultura, culturas, antropología*. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya, pp.9–10.

Hall, Stuart, 1996. *Who Needs ‘Identity’?* London: SAGE.

Hanna, Judith Lynne, 1987. *To Dance is Human: A Theory of Nonverbal Communication*. Chicago: University of Chicago Press.

Harris, Marvin, 2001. *Introducción a la antropología general*. Madrid: Alianza Editorial.

Jorge de la Rosa Gutiérrez, 2025. Entrevista personal, 26 de marzo.

Juliana, 2025. Entrevista personal, 10 de marzo.

Kaeppler, Adrienne L., 2000. ‘Dance ethnology and the anthropology of dance’, *Dance Research Journal*, 32(1), pp.116–125.

Kottak, Conrad, 2011. Antropología cultural. Madrid: McGraw-Hill.

Kuper, Adam, 1999. Culture: The Anthropologists' Account. Cambridge: Harvard University Press.

León-Portilla, Miguel, 1992. La filosofía náhuatl: Estudiada en sus fuentes. México: UNAM.

Malinowski, Bronislaw, 1931/2021. La cultura. México: CIESAS. Disponible en: https://www.ciesas.edu.mx/publicaciones/clasicos/Articulos_CCA/037_MALINOWSKI_Cultura_B.pdf [Consultado 20 de junio de 2025].

Marco Nazath Morales Bernal, 2025. Entrevista personal, 11 de marzo.

Martínez, Gerardo Luis, 1998. Antecedentes de la danza. In: La Danza de los Arrieros. México: Norte/Sur, pp.17–28.

Martínez, Juan, 2010. La danza tradicional como espacio de resistencia cultural en comunidades indígenas. Revista de Estudios Culturales Latinoamericanos, 12(1), pp.45–67.

Mayet, Enrique Francisco, 1993. La transformación de la memoria indígena durante la Colonia. In: Memoria mexicana. México: Fondo de Cultura Económica, pp.138–145.

Miller, Barbara, 2011. Antropología social y cultural. Madrid: Pearson.

Morales, Jorge Omar Tadeo, 2016. HISTORMEX. [En línea] Disponible en: <https://histormex.blogspot.com/2015/09/arrieria-terminologia.html> [Consultado 5 de mayo de 2025].

np, 2019. Historia de Xonacatlán. [En línea] Disponible en: <https://xonacatlan.gob.mx/tu-municipio/historia> [Consultado 5 de noviembre de 2024].

Rosalinda, 2024. Entrevista personal, 10 de noviembre.

Rábago, Adalid, 2012. Danza y cognición: perspectivas interdisciplinarias sobre el cuerpo en movimiento. México: UNAM.

Royce, Anthony P., 1977. *The Anthropology of Dance*. Bloomington: Indiana University Press.

Santa María Zolotepec, 2022. Imagen [Facebook]. Disponible en: <https://www.facebook.com/photo?fbid=121529090649670&set=a.121529103983002> [Consultado 22 de mayo de 2025].

Señor N, 2025. Entrevista personal, 19 de abril.

Spencer, Patricia, 1985. *Society and the Dance: The Social Anthropology of Process and Performance*. Cambridge: Cambridge University Press.

Spradley, James P., 1980. *Participant Observation*. Nueva York: Holt, Rinehart and Winston.

Tajfel, Henri, 1981. *Human Groups and Social Categories*. Cambridge: Cambridge University Press.

Taylor, Diana, 2003. *The archive and the repertoire: Performing cultural memory in the Americas*. Durham: Duke University Press.

Tylor, Edward Burnett, 1871. *Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art and Custom*. Londres: John Murray.

Turner, Victor, 1982. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publication.

Williams, Raymond, 1981. *Culture*. Glasgow: Fontana Press.

Xonacatlán a través del tiempo, 2024a. Publicación [Facebook]. Disponible en: https://www.facebook.com/permalink.php/?story_fbid=464812916531407&id=100090081063500 [Consultado 22 de mayo de 2025].

Xonacatlán a través del tiempo, 2024b. Publicación [Facebook]. Disponible en: <https://www.facebook.com/hashtag/zolotepecunpuebloconhistoria> [Consultado 22 de mayo de 2025].

Yesenia, 2025. Entrevista personal, 14 de marzo.

Zavala, Sergio, 2013. Arrieros y caminos en el México colonial. *Revista Mexicana de Historia*, 65(1), pp.33–55.

Zolotepec Jeshadi, 2019. Imagen [Facebook]. Disponible en: <https://www.facebook.com/ZolotepecJeshadi/photos/> [Consultado 2 de junio de 2025].

Lista de figuras:

Figura 1. Arredondo Ayala y Franco Mass, 2019. p.37.

Figura 2. Google, 2024. Mapa de Santa Ana Mayorazgo y áreas circundantes. Disponible en: [\[https://www.google.com.mx/maps/@19.3204968,-99.1526134,133440m/data=!3m1!1e3?hl=es&entry=ttu&g_ep=EgoyMDI1MDMxNi4wIKXMDSoASAFQAw%3D%3D\]](https://www.google.com.mx/maps/@19.3204968,-99.1526134,133440m/data=!3m1!1e3?hl=es&entry=ttu&g_ep=EgoyMDI1MDMxNi4wIKXMDSoASAFQAw%3D%3D) (Consultado el 18 de marzo de 2025).

Figura 3. (2024). [Fotografía propia de danzantes de arrieros durante festividad patronal]. Facebook. Consultado el 3 de junio de 2025, de <https://www.facebook.com/photo/?fbid=121529090649670&set=a.121529103983002>

Figura 4. Gil Torres, Diego Ricardo, 2025. Representación dentro de la iglesia durante la fiesta patronal de la comunidad [fotografía]. Trabajo de campo personal.

Figura 5. Gil Torres, Diego Ricardo, 2025. Representación dentro de la iglesia durante la fiesta patronal de la comunidad [fotografía]. Trabajo de campo personal.

Figura 6. Fernando Montes De Oca, 2023. Danza de los Arrieros [video]. YouTube. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=6JuavYYpcn4> [Consultado el 3 de junio de 2025].

Figura 7. Gil Torres, Diego Ricardo, 2025. Imagen del Niño Dios en el altar festivo de la comunidad [fotografía]. Trabajo de campo personal.

Figura 8. Zolotepec Jeshadi, 2019. Foto de la danza de los arrieros [fotografía]. Facebook. Disponible en: <https://www.facebook.com/ZolotepecJeshadi/photos/pb.100062987872619.-2207520000/2068937430073254/?type=3> (Consultado el 10 de junio de 2025).

Figura 9. Fernando Montes De Oca, 2023. Danza de los Arrieros - Santiago Tilapa [video]. YouTube. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=s738L_fignY [Consultado el 3 de junio de 2025].

Figura 10. Gil Torres, Diego Ricardo, 2025. Representación del color rojo dentro de la danza [fotografía]. Trabajo de campo personal.

Figura 11. Gil Torres, Diego Ricardo, 2025. Representación del color azul dentro de la danza [fotografía]. Trabajo de campo personal.

Figura 12. Fernando Montes De Oca, 2023. Danza de los Arrieros en Santiago Zolotepec [video]. YouTube. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=g42UL8zm6F8> [Consultado el 10 de junio de 2025].

Figura 13. Gil Torres, Diego Ricardo, 2025. La representación de una patrona dentro de la danza Auténtica de la comunidad de Santa María Zolotepec [fotografía]. Trabajo de campo personal.

Figura 14. Gil Torres, Diego Ricardo, 2025. Representación de un patrón dentro de la danza de los Arrieros en Santa María Zolotepec [fotografía]. Trabajo de campo personal.

Figura 15. Fernando Montes De Oca (s.f.). Danza de los Arrieros fXT 1o_h2vs [video en línea]. YouTube. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=fXT-1o_h2vs (Acceso: 11 de junio de 2025).

Figura 16. Fernando Montes De Oca (2025). Danza de los Arrieros ga vbB0Vspg [video en línea]. YouTube. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ga-vbB0Vspg> (Acceso: 11 de junio de 2025).

Figura 17. Montes De Oca, F., 2021. Danza de los Arrieros - Presentación [Captura de pantalla]. Extraído de YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=xUTR6p-VDS4>

Figura 18. Gutiérrez, Jorge, 2025. Fotografía mostrada durante entrevista. Comunicación personal, marzo.

Figura 19. Gil Torres, Diego Ricardo, 2025. Danza de los Arrieros en Santa María Zolotepec [fotografía]. Trabajo de campo personal.

Figura 20. Fernando Montes De Oca (2025). Danza de los Arrieros c_kWLGbmDLo [video en línea]. YouTube, 11 de junio. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=c_kWLGbmDLo (Acceso: 11 de junio de 2025).

Figura 21. Gil Torres, Diego Ricardo, 2025. Danza de los Arrieros en Santa María Zolotepec [fotografía]. Trabajo de campo personal.

Figura 22. Gil Torres, Diego Ricardo, 2025. Preparación de alimentos durante la danza de los Arrieros, tomada el 16 de agosto [fotografía]. Trabajo de campo personal.

Figura 23. Gil Torres, Diego Ricardo, 2025. El cargado de estandarte dentro de la danza [fotografía]. Trabajo de campo personal.

Figura 24. Gil Torres, Diego Ricardo, 2025. Representación de los Arrieros dentro de la danza [fotografía]. Trabajo de campo personal.

Figura 25. Gutiérrez, Jorge, 2025. Fotografía mostrada durante entrevista. Comunicación personal, marzo.

Figura 26. Gil Torres, Diego Ricardo, 2025. Estandarte de la danza de los Arrieros en Santa María Zolotepec [fotografía]. Trabajo de campo personal.

Figura 27. Gil Torres, Diego Ricardo, 2025. Estandarte de la danza de los Arrieros en Santa María Zolotepec [fotografía]. Trabajo de campo personal.

Figura 28. La Danza de Arrieros La Auténtica, 2025. [Fotografía]. Publicado en Facebook el 12 de junio. Disponible en: <https://www.facebook.com/danzadearrieroslaautentica/photos/pb.100064516460352.-2207520000/364782427273319/?type=3> (Accedido: 12 jun. 2025).

Figura 29. Gil Torres, Diego Ricardo, 2025. Escena dentro de la fiesta de la danza de los Arrieros en Santa María Zolotepec, tomada el 16 de agosto [fotografía]. Trabajo de campo personal.

Figura 30. Gil Torres, Diego Ricardo, 2025. Banda que actúa dentro de la danza de los Arrieros en la iglesia [fotografía]. Trabajo de campo personal.

Figuras 31-32. Gil Torres, Diego Ricardo, 2025. Representación de la despedida por parte de la Danza Nueva Vida [fotografía]. Trabajo de campo personal.

Figura 33. Gil Torres, Diego Ricardo, 2025. El Cristo de las cañas en el altar festivo de la comunidad [fotografía]. Trabajo de campo personal.

Figuras 34-35. Gil Torres, Diego Ricardo, 2025. Representación de la danza de los Arrieros y entrega de comida a los espectadores como acto de respeto [fotografía]. Trabajo de campo personal.

Figuras 36-37. Gil Torres, Diego Ricardo, 2025. Fotografía de uso personal tomada durante la entrevista 7 [fotografía]. Trabajo de campo personal.

Figuras 38-41. Gil Torres, Diego Ricardo, 2025. Capturas realizadas durante la entrevista 11 [fotografía]. Trabajo de campo personal.

Figura 42. Gil Torres, Diego Ricardo, 2025. Despedida de la danza, entrando a la iglesia [fotografía]. Trabajo de campo personal.

Figura 43. Gil Torres, Diego Ricardo, 2025. Despedida de la danza, entrando a la iglesia [fotografía]. Trabajo de campo personal.

Anexos

Guion de entrevista:

Si bien en el planteamiento general de las entrevistas se consideraron diversos factores, estas generalidades sirvieron como base para orientar el sentido y enfoque del proceso de entrevista. Sin embargo, es importante reconocer que el perfil y la experiencia de cada entrevistado influyen significativamente en la información recabada. Por ello, resulta fundamental distinguir y separar estas ideas para no mezclar elementos conceptuales con enfoques metodológicos, evitando así caer en un análisis exclusivamente descriptivo o experimental.

En este sentido, el análisis se centra en factores específicos relacionados con la comunidad de Santa María Zolotepec y la danza de los Arrieros, reconociendo la diversidad de roles y significados que esta práctica ritual conlleva para sus participantes. Así, se consideran elementos identitarios vinculados a la danza y a la comunidad, entendiendo que cada entrevistado aporta un contexto particular que influye en su perspectiva y en la manera en que se desenvuelve durante la entrevista.

Este enfoque permite interpretar las respuestas desde una comprensión cultural y contextualizada, valorando la experiencia individual dentro del marco colectivo de la tradición y las prácticas culturales asociadas a la danza de los Arrieros.

Nombre _____ de _____ la _____ entrevistada:
Edad: _____

Nombre del personaje que representa (si aplica):
Investigador:

1. Datos generales y trayectoria en la danza

- ¿Cuántos años lleva participando en la danza?
 - ¿Recuerda en qué año comenzó a bailar?
 - ¿Qué la motivó a participar por primera vez?
 - ¿Quién la invitó o cómo se enteró de la existencia de la danza?
 - ¿Qué edad tenía cuando comenzó a participar?
-

2. Origen y organización de la danza de mujeres

- ¿Cómo surgió la idea de formar una danza exclusivamente para mujeres?
 - ¿Quiénes impulsaron o promovieron esta danza femenina en la comunidad?
 - ¿Cuál era el objetivo inicial del grupo? ¿Tenía fines de salud, culturales o religiosos?
 - ¿Qué diferencia encuentra entre esta danza y otras danzas mixtas o masculinas de la región?
-

3. Participación personal y rol dentro de la danza

- ¿Qué papel o personaje representa dentro de la danza?
 - ¿Cómo describiría sus responsabilidades dentro del grupo?
 - ¿Por qué le asignaron ese personaje en particular?
 - ¿En qué consiste su vestuario? ¿Quién lo elabora o borda?
 - ¿Usted misma confecciona parte de su traje?
 - ¿Utiliza algún objeto o elemento simbólico como parte de su papel (por ejemplo, el burro)?
-

4. Emociones, experiencias y vivencias

- ¿Cómo se siente el día de la danza?
- ¿Recuerda cómo se sintió la primera vez que bailó en público?

- ¿Le ha resultado difícil aprender los pasos, coreografías o reglas de la danza?
 - ¿Qué significa para usted formar parte de este grupo?
 - ¿Siente que la danza le ha cambiado algo en su vida cotidiana?
-

5. Relación con otras danzantes y organización interna

- ¿Cómo es la relación entre usted y sus compañeras danzantes?
 - ¿Cómo se organizan para preparar la danza y la comida?
 - ¿Qué tipo de actividades realizan juntas además del baile (por ejemplo, cocinar, preparar el burro, organizar salidas)?
 - ¿Han recibido algún tipo de apoyo o donaciones por parte de la comunidad u otras personas externas?
-

6. Danza y comunidad

- ¿Qué opina la comunidad sobre la danza de las mujeres mayores?
 - ¿Siente que las reconocen o les dan un lugar especial en las fiestas?
 - ¿Cómo reacciona la gente cuando la ve vestida con su atuendo de danzante?
 - ¿Sus familiares la apoyan en esta actividad?
 - ¿Qué le dicen sus hijos o nietos sobre su participación en la danza?
-

7. Danza fuera de la comunidad

- ¿A qué otros pueblos o eventos han asistido como grupo de danza?
 - ¿Qué tipo de recepción han tenido fuera de su comunidad?
 - ¿Han recibido algún reconocimiento en otras localidades?
-

8. Dimensión ritual y simbólica

- ¿Usted danza por alguna promesa, manda o devoción religiosa?
 - ¿La danza tiene alguna relación directa con la Virgen de la Asunción o con el Santo Niño?
 - ¿Qué papel cumple la comida dentro de la celebración y del ritual de la danza?
-

9. Cambios, retos y continuidad

- ¿Ha notado cambios en la danza o en la comunidad desde que comenzó a participar?
 - ¿Qué es lo más difícil de ser Pascualita o de participar en esta danza? (gastos, organización, cansancio, etc.)
 - ¿Qué haría si algún día ya no pudiera participar?
 - ¿Cree que alguien podría tomar su lugar?
 - ¿Cómo se siente cuando alguna compañera deja la danza?
-

10. Cierre

- ¿Qué significa para usted ser arriera?
- ¿Qué mensaje le daría a las nuevas generaciones sobre esta tradición?
- ¿Hay algo más que le gustaría compartir sobre su experiencia en la danza?