

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

**VIENTO ARREMOLINADO: EL TORO ENCALADO Y LA FLAUTA DE  
MIRLITÓN ENTRE LOS NAHUAS DE LA HUASTECA HIDALGUENSE**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
MAESTRA EN MÚSICA  
CON ESPECIALIDAD EN ETNOMUSICOLOGÍA

PRESENTA

LIZETTE AMALIA ALEGRE GONZÁLEZ

DIRECTOR DE TESIS: DR. GONZALO CAMACHO DÍAZ

MÉXICO, D.F.

2008

A MIS PADRES

A GONZALO

## ÍNDICE

---

<b>Introducción</b>	1
<b>Capítulo I</b>	
<b>Tecacahuaco: Lugar de piedra hueca</b>	15
1. Descripción de la comunidad	15
2. Actividades productivas	17
3. Organización política	22
4. Algunas ceremonias de antes y de ahora	24
4.1 Nacimiento	24
4.2 Baño del niño	24
4.3 La boda	25
4.4 La muerte	26
4.5 Xantolo	27
4.6 Curación	31
4.7 Chicomexóchitl	35
<b>Capítulo II</b>	
<b>Fiesta de la Asunción</b>	44
1. Organización de la fiesta	45
2. Danza y música en la fiesta de la Asunción	47
2.1 Danza de Xochitines	48
2.2 Palo volador	51
2.3 Danza de Pajaritos	55
2.4 Danzas provenientes de otras comunidades	58
2.5 Bandas de viento	60
2.6 Grupos	62
3. Breve descripción de la fiesta de la Asunción	66
<b>Capítulo III</b>	
<b>El juego del Toro Encalado</b>	72
1. Origen del Toro Encalado	73
2. Dotación instrumental	73
3. Integrantes	74
3.1 Marcos Peralta	75
4. Preparativos del Toro Encalado	80
4.1 Invitación	80
4.2 Ensayos	80
4.3 Elaboración del toro	81
5. Sones	86
6. Descripción del juego del Toro Encalado	88
7. El Toro Encalado en Atlapexco	101

<b>Capítulo IV</b>	
<b>La flauta de mirlitón</b>	104
1. Descripción general de la flauta de mirlitón	104
2. Clasificación de la flauta de mirlitón	105
3. Origen de la flauta de mirlitón	109
4. La flauta de mirlitón entre los teenek, pames y nahuas	115
4.1 Teenek de San Luis Potosí. La danza de Nukubson	115
4.2 Teenek y nahuas de Veracruz: La danza del Tigrillo	130
4.2.1 La danza del Tigrillo en Mezquite, Mata del Tigre	139
4.3 Pames de Santa María Acapulco: el Mitote	155
4.4 Nahuas de Hidalgo: La flauta de mirlitón en Tecacahuaco, Atlapexco	161
4.4.1 Proceso de construcción de la flauta de mirlitón	164
4.4.1.1 Obtención de los materiales	166
4.4.1.2 Construcción de la flauta	180
4.4.1 Análisis de espectrogramas	189
<b>Capítulo V</b>	
<b>El Toro Encalado y las danzas de Carnaval en la Huasteca</b>	195
1. Carnaval y Todos Santos. Danzas	195
2. Toros, vaqueros, charros, cuernos, “juego”, gritos	200
3. El Diablo, los “malos aires” y las “limpias”	206
<b>Capítulo VI</b>	
<b>Apuntes para una genealogía de la relación «toro-Diablo»</b>	213
1. El toro como divinidad del trueno y de la lluvia	213
2. Presencia arqueológica del toro en España	215
3. El origen de las corridas de toros en España	219
4. Las “vaquillas” en España	227
5. El toro en México	238
<b>Capítulo VII</b>	
<b>Tlacatecólol, el “Diablo”</b>	256
1. La demonización de las deidades prehispánicas	256
2. Tlacatecólol y su asimilación con el Diablo en tiempos de la Colonia	259
3. Tlacatecólol en la actualidad	267
3.1 La concepción del universo entre los nahuas de Chicontepec	268
3.2 Tlacatecólol	271
4. La demonización de Tezcatlipoca y la continuidad de algunos de sus atributos en la actual figura de Tlacatecólol	279
<b>Capítulo VIII</b>	
<b>El simbolismo de la flauta de mirlitón</b>	296
1. El aeroducto: pluma de zopilote	297
1.1 El zopilote y Tlacatecólol	301
1.2 El origen del universo	305
2. “Montaña”, “cuevita”, “ombligo”. La membrana (“la telita responde”)	308
2.1 Montañas, cerros y cuevas	309
2.2 Ombligo: encrucijada	318

3. La memoria de los símbolos inscritos en la flauta de mirlitón	321
3.1 La <i>Leyenda de los Soles</i>	322
3.2 El zopilote y Tezcatlipoca	326
3.3 Zopilote-descenso (celeste-terrestre): el trueno	331
3.4 Montañas y cerros: Tlalocan	333
3.5 Encrucijadas	335
4. La tela de araña	335
4.1 Interpretación de la tela de araña a partir de un mito totonaco	336
4.2 La araña en el centro: apuntes para una reflexión acerca del significado del arácnido ubicado en el ombligo entre los antiguos nahuas	342
<b>Capítulo IX</b>	
<b>Lo que “se juega” en el juego del Toro Encalado</b>	355
1. El toro	360
2. El juego	366
3. La música	373
<b>Recapitulación y comentarios finales</b>	380
<b>Referencias</b>	390

## INTRODUCCIÓN

---

### 1. Planteamiento del problema

Esta investigación tiene como propósito un estudio de caso: el juego ritual-musical del Toro encalado en la comunidad nahua de Tecacahuaco, municipio de Atlapexco, en la Huasteca hidalguense. Este juego se realiza en el marco de la fiesta en honor a la virgen de la Asunción, patrona del lugar, que se celebra del 14 al 17 de agosto. El toro es un bovino simulado confeccionado a partir de una estructura de carrizo cubierta con tela de manta. En términos generales, la *performatividad* del juego consiste en un “combate” que se establece entre un toro simulado y una o varias personas, y concluye con el “sacrificio” del primero. La música que acompaña esta ejecución lúdica se interpreta con un conjunto instrumental conformado por dos o tres flautas de mirlitón y un tambor cuadrado bимembranófono. En la comunidad bajo estudio, la flauta de mirlitón es elaborada con un tubo de carrizo que lleva en la parte superior una bola de cera silvestre a la cual se le inserta el cálamo de una pluma de zopilote. El tubo presenta cuatro orificios de obturación y un agujero extra destinado a llevar un aditamento de cera cuya parte superior sostiene una membrana extraída de la cutícula de una variedad de *izote*.<sup>1</sup> La función de esta última consiste en modificar el sonido generado por la emisión del aire sin alterar su altura.

Además de Tecacahuaco, el Toro encalado se realiza en las comunidades nahuas de Atlalco, municipio de Yahualica y Acatepec, municipio de Huautla. En esta última, a diferencia de las otras dos, las flautas utilizadas no presentan aeroducto externo ni membrana resonadora. Hasta el momento, el juego-ritual que nos ocupa no ha sido registrado ni analizado, en consecuencia, su existencia ha pasado inadvertida en el ámbito de la etnomusicología. En lo que respecta a la flauta de mirlitón, los documentos que la registran son muy escasos y básicamente se caracterizan por ser de corte descriptivo.

---

<sup>1</sup> Planta arborescente de la familia de las agaváceas (*yucca elephantipes*). Véase: <http://es.gardening.eu/arc/plantas/Plantas-de-casa/Yucca-elephantipes-Regel/73535/>

Sabemos que actualmente este aerófono se toca en muy pocas comunidades teenek, nahuas y pames de la región Huasteca. Está vinculado a dotaciones instrumentales y prácticas dancísticas que varían dependiendo del pueblo indígena y de la comunidad que se trate. Entre los teenek de San Luis Potosí se toca junto con el *nukub*<sup>2</sup> para acompañar la danza de *Nukubson*. Los teenek y nahuas de Veracruz emplean el mismo conjunto instrumental para ejecutar la música de la llamada Danza del Tigrillo. Los pames, por su parte, utilizan la flauta de mirlitón como instrumento solista en la danza del Mitote. Como se ha señalado, hasta el momento se ignoraba, o al menos no se había registrado, el uso de este aerófono en dúos o tríos acompañados de un tambor bимembranófono en el contexto del juego ritual del Toro encalado.

Cabe mencionar que algunos investigadores han considerado que el origen de la flauta de mirlitón se remonta a tiempos precolombinos. De ser así, el Toro encalado se nos presentaría como una práctica sincrética que articula al menos un elemento de matriz prehispánica (la flauta) y otro de origen europeo (el toro). Pero sin adelantar conclusiones al respecto, lo único que por el momento podemos señalar es que los pobladores de Tecacahuaco refieren una gran antigüedad para este juego.

Hay datos que nos permiten identificar al Toro encalado como una práctica en “riesgo de extinción”. En los últimos diez años han desaparecido varias expresiones dancístico-musicales que tenían lugar en Tecacahuaco; tan sólo en lo que concierne a la fiesta de la Asunción, se dejaron de realizar el Palo Volador y la Danza de Pajaritos. Si bien las sociedades siempre están en constante transformación, la reciente construcción de vías de comunicación, el fenómeno migratorio y el abandono del campo, entre otros aspectos, han acelerado los procesos de cambio estructural en la comunidad bajo estudio. Las prácticas musicales están estrechamente vinculadas a las formas de representación del mundo y éstas, a su vez, a las actividades productivas, el entorno ecológico y las relaciones sociales. Los cambios en las estructuras económicas y sociales redundan en la cosmovisión

---

<sup>2</sup> De acuerdo con la clasificación de los instrumentos de Sachs y Hornbostel, el *nukub* es un idiófono de golpe directo (Cfr. Vega, 1946: 28). Consiste en un tronco ahuecado al que se le practican dos lengüetas.

y las manifestaciones dancístico-musicales, operando sobre ellas fenómenos de extinción o mengua. Aunado a lo anterior, en diferentes momentos la religiosidad de los pobladores de Tecacahuaco ha sido objeto de persecución, represión y estigmatización por parte de los curas católicos y, más recientemente, de los ministros de religiones protestantes. Ello ha generado divisiones y conflictos internos que han tenido como consecuencia el abandono de una serie de rituales y ceremonias mediante los cuales se reproducía la cosmovisión del grupo. Este escenario nos enfrenta ante una práctica cuya antigüedad, manifestada por los habitantes de Tecacahuaco, supone una pretérita articulación con un sistema de creencias hoy en día seriamente abatido o, bien, reelaborado simbólicamente, pero que en todo caso no presenta la misma configuración de antaño. Esto no significa que en el presente el Toro encalado no cumpla una función o no tenga significado para la gente; el hecho de que continúe realizándose indica que genera sentido para las personas. En un principio nos planteamos examinar el cambio musical tomando como referente el juego ritual referido. Sin embargo, en cierto momento nos hallamos ante un punto que exigía la comprensión de los significados que pudieron haber subyacido anteriormente a esta práctica para, entonces, identificar y analizar los procesos, causas y mecanismos de reelaboración y transformación. En el intento por comprender dichos significados, nos topamos con el obstáculo que representaba una escasa exégesis nativa, debida en parte al ejercicio de la violencia simbólica arriba referida. No obstante, la observación del juego y los valiosos -aunque escasos- datos que ofrecían las personas nos llevaron a intuir que en el juego del Toro encalado se expresaban discursos que codificaban sentidos simbólicos emanados de una configuración religiosa particular. De modo que la pesquisa modificó su objetivo y se centró en intentar interpretar dichos símbolos. En el camino surgieron dudas acerca de la validez y el derecho del investigador de llevar a cabo dicha interpretación, partiendo de la exégesis de los pobladores de Tecacahuaco pero también trascendiéndola. Sin embargo, la ausencia de registro de este juego, el escaso conocimiento acerca de la flauta de mirlitón, la posición de subalternidad que generalmente ha caracterizado la articulación de los pueblos indígenas con el Estado Mexicano y el hecho de que muchas transformaciones se han operado bajo el signo de dicha posición asimétrica, nos



condujeron a reflexionar acerca de la necesidad no sólo de realizar un registro de este juego sino de elaborar una exégesis, por todo lo que en él puede haber de formas ancestrales de interpretar el mundo.

## **2. Pregunta eje**

La pregunta que intenta responder esta investigación es:

¿Qué símbolos se encuentran codificados en el juego del Toro encalado y cómo participa la música en la construcción de dichos símbolos?

## **3. Hipótesis**

Consideramos que los discursos musical, visual y *performativo* del Toro encalado pueden estar conformando «textos-expresión» cuyo contenido remite a una constelación simbólica que gira en torno a la concepción que los nahuas de la Huasteca tienen de entidades numinosas ambivalentes, al mismo tiempo benefactoras y nefastas, entre las que cobra especial importancia la figura del Demonio –Tlacatecólōtl– y su asociación con los “vientos nefastos”. Es probable que el parámetro musical más pertinente en la construcción de dicha configuración simbólica sea el timbre de la flauta de mirlitón, toda vez que el choque del aire insuflado en el filo y la vibración de la membrana parecen redundar en una representación icónico-sonora del viento. La relación que se establece entre el sonido de la flauta y el toro parece indicar la necesidad de controlar la acción negativa de los “malos aires”. Asimismo, la morfología y materiales del aerófono sugieren la codificación de nociones míticas relacionadas con el origen del universo y del tiempo de los hombres.

## **4. Aproximación conceptual y metodológica**

Uno de los conceptos clave que guían esta investigación es la definición que Gonzalo Camacho hace del Sistema Musical. Tradicionalmente, la musicología y la etnomusicología se han referido a los sistemas musicales como aquéllos que surgen del conjunto de una

serie de parámetros como tipos de escalas, patrones rítmicos, instrumentos, esquemas armónicos, entre otros, que caracterizan a una cultura musical determinada. Desde esta perspectiva, se pone el énfasis en las estructuras musicales. Por el contrario, Camacho señala:

Por sistema musical entendemos a un conjunto de hechos musicales dentro de una estructura que permite incorporar información codificada a partir del juego entre la semejanza y la diferencia. El contraste y la similitud de las características, permite que los rasgos que sobresalen por su disparidad y semejanza se carguen de significado. Desde este punto de vista, los sonidos, las estructuras musicales, los géneros, las dotaciones instrumentales y las *ocasiones performativas*, están dispuestos de acuerdo a ciertos códigos y formas gramaticales que funcionan como organizadores del fenómeno sonoro, constituyendo vínculos con otras dimensiones sociales. Se funda de esta manera, un gran sistema comunicativo.<sup>3</sup>

En el estudio de las culturas musicales indígenas de la Huasteca, el tomar en cuenta las *ocasiones performativas*<sup>4</sup> como un elemento importante de organización de los géneros musicales o dancístico-musicales permite articularlos con los ciclos festivos. De aquí surge un primer gran nivel de clasificación de acuerdo con la *direccionalidad* de las acciones. Al decir *direccionalidad* nos referimos a aquello a lo que dichas acciones se dirigen. Los pueblos indígenas de la Huasteca acostumbran señalar que hay ceremonias, música y danza “a lo divino” y “a lo humano”. En el primer caso, las acciones se dirigen principalmente a las divinidades; en el segundo, a los hombres. Lo anterior configura dos grandes ámbitos diferenciados, aunque se debe aclarar que con frecuencia los límites entre uno y otro no son tan absolutos y más bien deben entenderse como entidades semióticas que establecen relaciones dialógicas entre sí, aunque predomine una u otra concepción. A partir de este primer nivel de organización se generan otros, basados en aspectos tales como ceremonias agrícolas, fiestas del ciclo de vida, aniversarios de santos y demás. Los significados asociados a las distintas prácticas musicales no se establecen

---

<sup>3</sup> Camacho, 2007: 169. Una versión anterior a esta definición se encuentra en Camacho, 1996: 499-517.

<sup>4</sup> *Ocasión performativa u ocasión musical*. Norma McLeod propuso el término *ocasión musical* para referirse a una ejecución cultural de la música (Cfr. McLeod, 1966). Marcia Herndon, por su parte, explica: “La *ocasión musical* puede ser considerada como una expresión encasillada de las formas cognitivas y los valores compartidos de una sociedad; expresión que incluye no solamente la música en sí, [sino] la totalidad de comportamiento a ella asociado y otros conceptos subyacentes” (*Apud* Béhague, 1982: 164).

tomando en cuenta a cada una por separado, sino que dependen de las relaciones de semejanza y distinción que establecen con el resto de expresiones del sistema musical de una comunidad.

Desde tiempos prehispánicos la Huasteca ha sido una región pluriétnica. Actualmente comparten el territorio teenek, nahuas, otomíes, totonacos, tepehuas y pames.<sup>5</sup> La coexistencia de diversos grupos indígenas ha dado lugar a interinfluencias que redundan en rasgos culturales compartidos en mayor o menor medida. Ochoa señala, por ejemplo, que:

De esas posibles influencias deben anotarse las de los grupos mexicanos que, al mezclarse con los huastecos, llegaron a formar una sola unidad, como parece haber sucedido en ciertas partes de San Luis Potosí o como pasó en la sierra de *Otontepec* y donde hoy día ambos grupos comparten un gran número de tradiciones semejantes. Tampoco deben olvidarse las referencias sobre interinfluencias entre huastecos y otomíes...<sup>6</sup>

Las prácticas musicales no escapan a los intercambios culturales, configurándose, de este modo, un sistema musical regional. Las semejanzas y diferencias entre los diversos aspectos de las prácticas musicales de diferentes comunidades vehiculizan significados mediante las relaciones dialógicas que establecen. De modo que la comprensión de una manifestación musical como el Toro encalado requiere no sólo de su ubicación en el sistema musical de Tecacahuaco, sino en el de la región. Muchas de las claves de sentido provienen de este último posicionamiento estructural. Por ello, en este trabajo acudimos a la noción de sistema musical de la Huasteca para comparar el juego ritual que nos ocupa con manifestaciones dancísticas practicadas tanto por nahuas como por otros pueblos indígenas de la región, con el propósito de hallar analogías que nos ofrezcan claves de sentido para interpretar posibles significados asociados al Toro encalado.

Como señala Camacho, los diversos aspectos que integran las expresiones musicales están dispuestos de acuerdo a códigos y formas gramaticales que se vinculan con otras

---

<sup>5</sup> Acerca de la presencia en la Huasteca de los diferentes pueblos indígenas Cfr. Ochoa, 1984 y 1990: 17-37; Stresser Péan, 1990: 187-205; Escobar Ohmstede, 1998: 45-46; Nava, 1995: 283-318; Rubio y Millán, 1995: 207-279.

<sup>6</sup> Ochoa, 1984: 148.

dimensiones sociales y culturales. Dada su articulación con el sistema festivo, la música y la danza constituyen discursos que cifran contenidos simbólico-religiosos. En este punto, es conveniente señalar que, siguiendo a López Austin, entendemos la religiosidad de los pueblos indígenas de la Huasteca como parte de una *tradición religiosa mesoamericana*:

...la *tradición religiosa mesoamericana* sumaría al complejo anterior [la *religión mesoamericana*] el de las religiones de las sociedades indígenas coloniales, esto es, las que se produjeron entre las líneas tradicional de la antigua religión indígena y la del cristianismo, desde el inicio de la colonia hasta nuestros días. [...] De entrada es necesario establecer que no se parte de la idea de que las actuales religiones indígenas son expresiones –y mucho menos expresiones decadentes– de la antigua religión mesoamericana. Son religiones nuevas, diferentes, coloniales, constituidas a partir de la antigua religión mesoamericana y del cristianismo. Sin embargo, no se identifican ni con una ni con otra de sus fuentes. Son producto de una intensa y dura vida colonial que lleva ya cinco siglos de existencia.<sup>7</sup>

Lo anterior supone que los símbolos codificados en las prácticas musicales y dancísticas vinculadas a los ciclos festivos y a la religiosidad también son construcciones fraguadas a lo largo de una historia, que integran diferentes temporalidades y contenidos culturales, es decir, que condensan siglos de experiencia. Por tal razón, en esta investigación se recurre a enfoques sincrónicos y diacrónicos. A partir de los primeros hacemos uso, además de la revisión de prácticas dancísticas y musicales de la Huasteca, de mitos actuales provenientes de los diferentes pueblos indígenas que habitan la región. El enfoque diacrónico nos lleva a examinar la posible presencia de nociones ancestrales que, reelaboradas y reinterpretadas, arriban a las configuraciones simbólicas contemporáneas.

---

<sup>7</sup> López Austin, 1999:12. Al referirnos a una tradición religiosa mesoamericana nos hemos situado fuera del debate acerca de la profundidad temporal de la unidad cultural mesoamericana, pues nos centramos en aquellas cosmovisiones surgidas del proceso colonial. Cuando a lo largo de este trabajo recurrimos a nociones mesoamericanas, lo hacemos frecuentemente a partir de fuentes coloniales, las cuales generalmente dan cuenta de un momento en el que el área mesoamericana presentaba los rasgos identificados por Kirchoff para definirla (Cfr. López y López, 2003: 59-61). No obstante, conviene traer a colación el planteamiento que Ochoa, Ortiz y Gutiérrez hacen al observar la presencia de los rasgos culturales mesoamericanos a lo largo de diferentes etapas: "...debemos subrayar que si continuamos concibiendo a Mesoamérica como un área en la cual coinciden una serie de rasgos culturales que fueron originados y amalgamados por determinados grupos etnolingüísticos, bien podemos afirmar que para el periodo Preclásico sólo existieron desperdigados aquí y allá algunos cuantos de ellos. Por tanto, estamos ciertos de que, para entonces, Mesoamérica como área cultural es una concepción errónea" (1999: 96-97). El mismo planteamiento se puede consultar en Ochoa, 2001: 38-40.

En la base teórica de esta investigación también se encuentran los planteamientos desarrollados por la semiótica de la cultura, particularmente los formulados por Iuri Lotman acerca de la semiosfera, la frontera semiótica, el texto y el símbolo.<sup>8</sup> Este autor señala que durante mucho tiempo los estudios semióticos se abocaron a la modelización de sistemas comunicacionales inspirados en el modelo de la lengua natural. Se consideraba que dichos sistemas eran discretos, precisos y funcionalmente unívocos. Sin embargo, las investigaciones de las últimas décadas han demostrado que no existen de manera aislada; su separación responde únicamente a una necesidad heurística: “Tomado por separado, ninguno de ellos tiene, en realidad, capacidad de trabajar. Sólo funcionan estando sumergidos en un *continuum* semiótico, completamente ocupado por formaciones semióticas de diversos tipos y que se hallan en diversos niveles de organización.”<sup>9</sup> A este continuum Lotman lo denomina *semiosfera* y añade que ésta es un espacio en el que “resultan posibles la realización de los procesos comunicativos y la producción de nueva información.”<sup>10</sup> El espacio de la semiosfera tiene un carácter abstracto, es decir, puede o no implicar un territorio físico, pero lo relevante es que se trata de una esfera de significación que tiene rasgos distintivos atribuidos a un espacio cerrado en sí mismo. Si bien se puede considerar el universo semiótico como un conjunto de diferentes textos y lenguajes cerrados unos con respecto de otros, resulta más fructífero concebirlo como un mecanismo único (una especie de organismo), en donde lo primordial no es cada uno de los textos sino el “gran sistema” denominado semiosfera. Dado que ésta constituye una categoría analítica, su delimitación va a depender de los fines heurísticos del investigador y del objeto concreto de estudio. Si bien este espacio no corresponde necesariamente con un territorio, puede hacerlo. En este sentido, un área cultural puede corresponder con una semiosfera determinada.

La semiosfera tiene un carácter cerrado, en el sentido de que no puede estar en contacto con los textos alosemióticos o con los no-textos. En este punto, el concepto de frontera

---

<sup>8</sup> Lotman, 1996.

<sup>9</sup> *Ibidem*: 22.

<sup>10</sup> *Ibidem*: 23.

semiótica cobra relevancia. Ésta, “es la suma de los traductores-«filtros» bilingües pasando a través de los cuales un texto se traduce a otro lenguaje (o lenguajes) que se halla *fuera de* la semiosfera dada.”<sup>11</sup> Para que los textos exógenos adquieran realidad en la semiosfera, es indispensable traducirlos a uno de los lenguajes de su espacio interno o semiotizar los hechos no-semióticos. Por tal razón se debe entender que la frontera semiótica es una posición funcional y estructural que determina la esencia del mecanismo semiótico de la semiosfera, toda vez que traduce los mensajes externos al lenguaje interno de la misma y a la inversa: “Así pues, solo con su ayuda puede la semiosfera realizar los contactos con los espacios no-semiótico y alosemiótico.”<sup>12</sup> El concepto de frontera semiótica es auxiliar para entender los procesos de sincretismo y reelaboración simbólica de determinados textos y símbolos.

En este trabajo concebimos al juego del Toro encalado como un texto. Sabemos que este concepto se refiere a todo aquello que puede ser interpretado. Sin embargo, la conformación de la semiótica de la cultura cambió tradicionalmente los planteamientos tradicionales al examinar la interacción de los sistemas semióticos diversamente estructurados, la no uniformidad interna del espacio semiótico y la necesidad de poliglotismo cultural y semiótico. Con ello, el concepto de texto también fue objeto de transformación. Anteriormente se subrayaba su naturaleza unitaria de señal o la unidad indivisible de sus funciones en cierto contexto cultural y, así, se suponía implícita o explícitamente que el texto era un enunciado en *un* lenguaje cualquiera. Pero a partir de las nociones acerca de la heterogeneidad del espacio semiótico, se planteó que para que algo pueda ser definido como texto es necesario que esté codificado al menos dos veces. El texto de tipo ritual, por ejemplo, combina tipos esencialmente diferentes de semiosis, es decir, presenta distintas “voces” en una única totalidad textual. Esto queda claro al observar que en el juego de Toro encalado discurren diferentes tipos de lenguajes: visual, *performativo*, musical, mítico. El hecho mismo de que su sincronidad se pueda basar en recuerdos de profundidades temporales diferentes, lo hace estar cifrado de una manera

---

<sup>11</sup> *Ibidem*: 24.

<sup>12</sup> *Ibidem*: 26.

no homogénea.<sup>13</sup> Otro corte analítico nos permite analizar como textos a los componentes del Toro encalado. Por ejemplo, el aspecto morfológico de la flauta de mirlitón pertenece al ámbito de lo visual, pero su decodificación requiere, como se verá en su momento, apelar al lenguaje mítico.

De acuerdo con Lotman, considerar a los textos como cifrados heterogéneamente conduce a establecer que, además de su función comunicativa, desempeñan funciones de generación de sentidos y de memoria colectiva. La primera (la formadora de sentidos) se debe a las complejas correlaciones dialógicas entre las variadas estructuras que conforman el poliglotismo interno del texto. Es decir, los textos que generan sentido presentan en su interior dos o más textos cifrados en distintos lenguajes. La interpretación del conjunto requiere, frecuentemente, de un mecanismo de traducción. Pero al no haber una relación directa entre un signo en un lenguaje y otro en uno diferente, nos encontramos en apariencia ante una situación de intraducibilidad. Sin embargo, "...en el orden de la convención cultural –formada históricamente de manera espontáneo o establecida como resultado de esfuerzos especiales– entre las estructuras de esos dos lenguajes se establecen relaciones de equivalencia convencional."<sup>14</sup> La consideración del texto como generador de sentido lo coloca en la cadena jerárquica «conciencia individual-texto-cultura». Pero para que ello sea posible, debe estar sumergido en la semiosfera, por lo que el mínimo generador textual operante no es un texto aislado, sino un texto en un contexto, es decir, un texto en interacción con otros textos y con el medio semiótico. Este planteamiento permite distinguir en el interior del Toro encalado ciertos elementos significativos que no son comparables uno con otro por estar cifrados en lenguajes distintos, pero que, no obstante, establecen en el marco del contexto cultural y mítico una relación de equivalencia convencional que genera un tropo semántico. Ahora bien, esto sólo es posible porque el Toro encalado se encuentra en un contexto que lo pone en interacción con otros textos y con el medio semiótico.

---

<sup>13</sup> Algo similar a lo que ocurre con los templos barrocos de Europa Central, los cuales conservan su base inicial gótica o incluso romana (Cfr. *Ibidem*: 85).

<sup>14</sup> *Ibidem*: 68.

Lotman concibe al símbolo como expresión sígnica de una esencia no sígnica suprema y absoluta, donde el contenido “titila irracionalmente a través de la expresión y desempeña el papel como de un puente del mundo racional al mundo místico.”<sup>15</sup> En él hay algo de arcaico, nunca pertenece a un solo corte sincrónico de la cultura, pues atraviesa dicho corte verticalmente, viniendo del pasado y proyectándose al futuro. En este sentido, la memoria del símbolo siempre es más antigua que la de su entorno textual, por lo que aquél constituye uno de los elementos más estables del *continuum* cultural. Así, los símbolos transportan textos y formaciones semióticas de una capa de la cultura a otra.<sup>16</sup> No obstante, lo anterior no significa que el símbolo sea invariante, más bien se puede decir que tiene una doble naturaleza: al atravesar el espesor de las culturas se realiza su parte invariante, se repite y actúa como mensajero de otras épocas culturales, como recuerdo de los fundamentos antiguos de la cultura; pero al relacionarse activamente con el contexto cultural se transforma bajo su influencia y manifiesta su mutabilidad. El símbolo activo históricamente se caracteriza por cierto contenido indefinido en la relación entre texto-expresión y texto-contenido toda vez que este último, al pertenecer a un espacio multidimensional, no es cubierto completamente por la expresión. Ésta sólo alude al contenido.

En este caso, da lo mismo si eso es provocado por el hecho de que la expresión es sólo un breve signo mnemotécnico de un texto-contenido desvaído, o por la pertenencia de la primera a la esfera profana, abierta y mostrable de la cultura, y del segundo a la necesidad sacra, esotérica, secreta o romántica de expresar lo inexpressable. Lo único importante es que las potencias de sentido del símbolo siempre son más amplias que una realización dada de las mismas: los vínculos en que con uno u otro entorno semiótico entra el símbolo mediante su expresión, no agotan todas sus valencias de sentido. Esto es precisamente lo que forma esa reserva de sentido con ayuda de la cual el símbolo puede entrar en vínculos inesperados, alterando su esencia y deformando de manera imprevista el entorno textual.<sup>17</sup>

El símbolo, pues, actúa como condensador de todos los principios de la signicidad y al mismo tiempo conduce fuera de los límites de la misma. Media entre distintas esferas de la semiosis así como entre la sincronía del texto y la memoria de la cultura. Al proceder de

---

<sup>15</sup> *Ibidem*: 143.

<sup>16</sup> “La unidad del repertorio básico de los símbolos dominantes y la duración de la vida cultural de los mismos determinan en considerable medida las fronteras naciones y de área de la cultura.” (*Ibidem*: 145-146).

<sup>17</sup> *Ibidem*: 146.



las profundidades de la memoria, revive en el texto a través de la reminiscencia o la referencia, pero éstas no son el símbolo en sí. Ellas constituyen partes orgánicas del nuevo texto, partes que son funcionales solamente en la sincronía del mismo. Su camino va del texto a la profundidad de la memoria, mientras que el del símbolo es en sentido inverso. No obstante, el investigador sólo cuenta como punto de partida con la reminiscencia, siendo el proceso de interpretación lo que lo conduce al símbolo. Las características descritas permiten hablar de un contenido simbólico codificado en diversos elementos textuales a pesar de que dicho contenido no sea totalmente “leído” por la gente.

Lotman señala que en las comunicaciones dialógicas, que son la base de la formación de sentido, los acercamientos de lo diferente son el cimiento de la correlación estructural de las partes en el dispositivo generador de sentido. Es por ello que en varios momentos recurrimos al método analógico, tanto en el nivel sincrónico como en el diacrónico. La analogía permite revelar rasgos semejantes en fenómenos aparentemente disímiles. Pero, señala Beuchot, “lo análogo es en parte idéntico y en parte diverso; más aún, en él predomina la diversidad, pues es lo idéntico según algún respecto y lo diverso sin más.”<sup>18</sup> Una hermenéutica *univocista* o positivista sostiene que sólo existe una interpretación válida. Por el contrario, una hermenéutica *equivocista* o romántica da predominio a la equivocidad y conduce a un relativismo que postula válidas todas las interpretaciones. La hermenéutica analógica se sitúa entre lo unívoco y lo equívoco. Esto indica que en los textos o signos comparados hay un sentido relativamente igual pero predominante y propiamente diverso.

Concebir al Toro encalado como un texto cifrado en distintos lenguajes, que integra diferentes temporalidades y contenidos culturales, nos conduce a llevar a cabo una aproximación hermenéutica. Pero debemos advertir que al buscar analogías intentamos “atrapar” significados, conscientes de que en los elementos comparados predomina la diversidad y la particularidad. No se pretende aquí encontrar una congruencia total, ni

---

<sup>18</sup> Beuchot, 2000:38.

mucho menos una tradición inalterada. Se buscan, por el contrario, claves de sentido. Por ello, esta investigación arroja más preguntas que respuestas, aun al final del camino.

## **5. Contenido de la tesis**

El contenido de la tesis está organizado en nueve capítulos. En el primero se abordan aspectos etnográficos generales de la comunidad de Tecacahuaco. En el segundo se describe la fiesta de la Asunción poniendo énfasis en la música y la danza que la caracterizan. En ambos casos el objetivo es ubicar al Toro encalado en su contexto comunitario y festivo, pero también dar cuenta de una serie de transformaciones que se han operado en los últimos años en la comunidad, toda vez que éstas permiten vislumbrar el mundo de ideas al cual estaba articulado el juego ritual que nos ocupa y que hoy se encuentra francamente abatido. El tercer capítulo está dedicado a la descripción del Toro encalado. El cuarto es un intento por recopilar y sistematizar la escasa información que existe acerca de la flauta de mirlitón y los contextos musicales y dancísticos en los que se inserta este instrumento. También se ofrece la descripción del proceso de construcción del aerófono en Tecacahuaco, así como un análisis preliminar de su sonido. A partir del capítulo V comienza la elaboración de una interpretación acerca de los símbolos codificados en el juego del Toro encalado. Mediante la revisión de varias etnografías, en el quinto capítulo se compara dicho juego con las danzas de Carnaval de la Huasteca y se extraen algunas de las nociones básicas que subyacen a esta fiesta, sobre la consideración de que el dialogismo del sistema musical permite vehiculizar significados entre prácticas musicales y dancísticas que presentan rasgos semejantes. De dicha revisión resalta la constante asociación entre el toro o el vaquero y el Diablo. En consecuencia, y bajo la premisa de que los símbolos son construcciones fraguadas a lo largo de la historia, en el capítulo VI se exploran algunas de las rutas ideacionales que pudieron haber contribuido a la actual vinculación toro-Mal entre los pueblos indígenas de la Huasteca. Dado que el cornúpeto es el personaje central del juego que nos ocupa y dada su asociación con el Diablo quien, en el caso de Tecacahuaco asume la figura de Tlacatecólol, en el capítulo VII se abordan las características de este numen y se examinan en su dimensión histórica. En

el capítulo VIII se elabora una interpretación del simbolismo codificado en la flauta de mirlitón a partir de sus aspectos morfológico y tímbrico. Asimismo, se sugieren algunas de las nociones del pensamiento nahua prehispánico que, si bien reelaboradas, aun se adivinan en la simbología del aerófono. El capítulo IX analiza al juego del Toro encalado como una ofrenda que se ofrece al Diablo o Tlacatecólótl para asegurar el equilibrio comunitario. Se enfatiza el carácter *expresivo* de la ofrenda para, a partir de ello, examinar el modo como los diferentes elementos, textos y discursos del juego se envuelven con el ropaje propio de la divinidad, constituyendo así hierofanías.

Finalmente quiero expresar mi agradecimiento al Programa de Becas para Estudios de Posgrado de la Universidad Nacional Autónoma de México. El apoyo de dicho Programa fue de vital importancia para la terminación de esta tesis.

## CAPÍTULO I

### TECACAHUACO: LUGAR DE PIEDRA HUECA

---

#### 1. Descripción de la comunidad

Tecacahuaco, “lugar de piedra hueca”,<sup>1</sup> recibe esta denominación debido a que anteriormente existía en la entrada del pueblo un cerro con una gran oquedad. Era una enorme cueva temida por los pobladores pues aquél que entraba en ella nunca más lograba salir. Decían que allí vivía Tlacatecólctl, el Diablo. Los habitantes del lugar explican el origen de la comunidad como resultado de una migración que los “aztecas” habrían llevado a cabo en la época de la Conquista para evitar ser dominados por los españoles. En aquella época, dicen, las casas estaban muy apartadas unas de otras; la gente se dedicaba a la pesca y a la caza de jabalíes, tejones, armadillos y otros animales. Pero eso “...ocurrió hace mucho tiempo”.

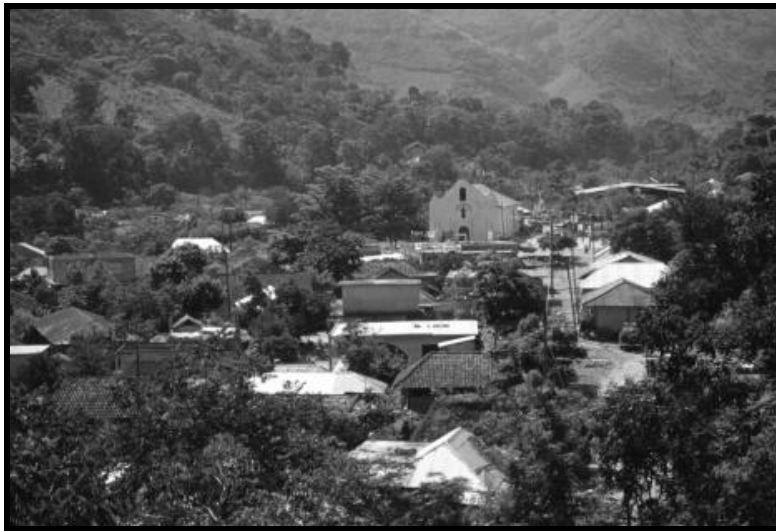


Figura 1.1. Tecacahuaco

---

<sup>1</sup> Tetl: “piedra”, cacahuatic: “hueco”.

Tecacahuaco pertenece actualmente al municipio de Atlapexco, Hidalgo, aunque en diferentes periodos del siglo pasado estuvo adscrito a Yahualica.<sup>2</sup> En la comunidad existen alrededor de 310 hogares y su población asciende a 1377 personas aproximadamente. La lengua materna de sus habitantes es el náhuatl. Los niños y los jóvenes son bilingües: generalmente emplean el náhuatl para comunicarse entre ellos y el español para relacionarse con los mestizos. Entre los adultos, son pocos los que hablan el castellano; la mayoría de ellos lo entiende pero les es difícil expresarse en ese idioma. Los ancianos, por su parte, únicamente hablan náhuatl.

El territorio de Tecacahuaco se extiende a lo largo de un camino de terracería que inicia a un costado de la carretera Atlapexco-Benito Juárez, cuya construcción (2001-2002), de acuerdo con los habitantes del lugar, implicó el cubrimiento de la oquedad del cerro que dio nombre a la comunidad. Un río llamado Nexocopilteno atraviesa longitudinalmente el pueblo, al cual circundan los cerros San Lorenzo, Tlacoapa y San Diego. En la cima de este último hay un tetzacualli (montículo de piedras): “los Señores de arriba querían hacer una casa”, dice la gente. En ese lugar los pobladores hallaron unos teteyome (“ídolos”), considerados como ancestros creadores del mundo a los que Dios les quitó el espíritu convirtiéndolos en piedras.

La comunidad está dividida en diez barrios: Atlali, Tecuapa, Calvario, Zacatempa, Tlamaya, Tlamaya Nuevo, Hueynali, Chicontepec, Hueyapa y Acuitlapio. Anteriormente Tecacahuaco contaba con 1 408 hectáreas pero le restaron alrededor de 20 o 30 cuando fue construida la carretera Atlapexco-Benito Juárez. En el centro del pueblo, el espacio público por excelencia, está edificada la iglesia católica. En el costado izquierdo del templo hay una cancha de basquetbol seguida de una galera donde suelen llevarse a cabo las

---

<sup>2</sup> Atlapexco recibió la categoría municipal el 18 de marzo de 1936. Colinda al norte con Huejutla de Reyes, al oeste con Huazalingo y Huejutla de Reyes, al sur con Yahualica y al este con Huautla. Posee un clima cálido extremo con una temperatura media anual de 22° C y un índice de precipitación pluvial de 1 800 mm al año. La Sierra Madre Oriental cruza el territorio del municipio. Los ríos Atempa, Los Hules y Atlapexco conforman sus principales fuentes hidrológicas. Aproximadamente el 83.6% de la población total (de 5 años en adelante) habla la lengua náhuatl. Fuente:

<http://www.hidalguia.com.mx/atlapexco/1/index.htm>

reuniones comunitarias y actividades comerciales. Detrás de la cancha de basquetbol hay un espacio techado que funciona también como lugar para practicar el citado deporte, o bien como auditorio. Frente a la galera se encuentra ubicada una pequeña clínica de la Secretaría de Salubridad y Asistencia. En la zona más próxima a la carretera se levanta un templo evangelista, en cuya fachada se lee: “Primera Iglesia Bautista Libre El Mesías”. Los servicios educativos con los que cuenta la comunidad están conformados por un centro preescolar, una escuela primaria y una telesecundaria. Una tienda comunitaria y varios establecimientos de propiedad particular y de menor dimensión constituyen los lugares donde los habitantes se abastecen de abarrotes. Actualmente hay alrededor de 15 cerebros Sky en la comunidad. Las personas que contratan dichos cerebros comparten con varios vecinos la señal.

## **2. Actividades productivas**

En Tecacahuaco se practica la agricultura y los productos de esta actividad son destinados principalmente al autoconsumo. Hace aproximadamente cinco años se puso en operación el Programa de Certificación de Derechos Ejidales y Titulación de Solares (PROCEDE).<sup>3</sup> La gente señala que ahora “ya se privatizó la tierra”. Como consecuencia de la aplicación del Programa, a cada campesino le asignaron de 3 a 5 hectáreas. Algunos consideran que el cambio fue positivo: “Antes, cuando era comunal como que no había respeto”. Pero otros señalan que la repartición fue injusta, pues hubo personas que mintieron respecto a la cantidad de lo que producían y de este modo lograron que se les asignara más terreno; en cambio “la gente honesta fue la que se amoló”.

---

<sup>3</sup> “El Programa de Certificación de Derechos Ejidales y Titulación de Solares, PROCEDE, es un instrumento que el Gobierno de la República pone al servicio de los núcleos agrarios para llevar a cabo la regularización de la propiedad social. El objetivo principal del Programa es dar certidumbre jurídica a la tenencia de la tierra a través de la entrega de certificados parcelarios y/o certificados de derechos de uso común, o ambos según sea el caso, así como de los títulos de solares en favor de los individuos con derechos que integran los núcleos agrarios que así lo aprueben y soliciten.” Fuente: [http://www.pa.gob.mx/Procede/info\\_procede.htm](http://www.pa.gob.mx/Procede/info_procede.htm)

La agricultura en Tecacahuaco se ajusta a dos ciclos agrícolas: xopamil y tonamil.<sup>4</sup> En xopamil algunas personas comienzan a sembrar desde el mes de mayo, si es que llueve; otros lo hacen hasta el 24 de junio (día de San Juan). Para los meses de septiembre o agosto ya hay elotes. Los que siembran en tonamil, además de la época de lluvias, acostumbran realizar esta actividad en diciembre. La técnica agrícola continúa siendo la llamada “tumba, roza y quema”. De acuerdo con los tecacahuacenses, se procura dejar descansar el terreno recién utilizado entre 3 y 4 años.

Anteriormente se mandaba a los niños a trabajar en el campo desde la edad de diez o doce años; cuando terminaban la primaria “ya se iban de comuneros”. Pero ahora, dice la gente, los que siembran son los mismos que lo hacían hace cuarenta años: “los jóvenes ya no quieren trabajar la tierra”. El trabajo en el campo “es muy pesado”, hay personas que tan sólo para llegar a su milpa tienen que caminar durante una hora y media, pues sus terrenos de siembra se encuentran bastante alejados del pueblo.

El maíz, el frijol y el chile son los principales productos del trabajo agrícola. Anteriormente la tierra “daba más”, no sólo en términos de cantidad sino de variedad. Hace dos décadas, antes de que entraran los potreros a la comunidad, “había mucha caña”; prácticamente todas las familias tenían cañaverales. En el pueblo se producía piloncillo en grandes cantidades: “era el lugar del piloncillo”, afirma la gente. Actualmente sólo quedan alrededor de cinco molineras, hecho que contrasta con las más de doscientas que había antes, de acuerdo con los pobladores del lugar. Dado que anteriormente la tierra “daba más”, se obtenía un pequeño excedente que las personas vendían en los mercados de Huautla, Atlapexco, Yahualica y Arenas. Se desplazaban a estos centros caminando al lado de bestias que transportaban los productos.

---

<sup>4</sup> Jesús Ruvalcaba señala que la agricultura de subsistencia depende de dos ciclos agrícolas: xopamil y tonamil: “El primero [*xopamil*] se extiende de junio a noviembre más o menos y el segundo [*tonamil*] de mediados de ese mes a fines de marzo o principios de abril. Tanto las condiciones de humedad como temperatura, lluvias, vientos y neblina son específicas para cada uno.” (Ruvalcaba, 1991:37).

Al aproximarse a Tecacahuaco por el camino de terracería, lo primero que se observa a ambos lados del sendero son reses pastando en terrenos delimitados por cercas. Los potreros existen en la comunidad desde hace veinticinco años aproximadamente, pero hace alrededor de quince se incrementaron sustancialmente. Hoy día casi todos los pobladores poseen cuando menos una cabeza de ganado, aunque la mayoría tiene de tres a cinco. La entrada de potreros ha modificado drásticamente el paisaje: anteriormente había cañaverales en los sitios donde ahora pastan las reses. Algunas personas consideran que es bueno dedicar parte de sus tierras a la cría de ganado porque la siembra siempre depende de que haya lluvias y los cultivos suelen verse afectados por las plagas. En cambio, aunque las vacas enflacan en marzo, para el mes de junio vuelven a engordar. Además, el trabajo en el potrero no es tan pesado como el de la milpa, aseguran algunos; con atender a los animales cada tercer día es suficiente. El cuidado consiste en dar a las reses agua, vacunarlas, bañarlas y atenderlas en caso de accidentes, ya que a veces son mordidas por las víboras. También se les debe lazar “para que se hagan mansas, si no, quedan mañosas”. El ganado se alimenta de pasto, por ello es necesario tenerlo en grandes terrenos. La leche, la carne y la piel de estos animales no se aprovechan en Tecacahuaco. En realidad su función consiste básicamente en ser una especie de “caja de ahorro”, es decir que las familias poseen animales con el propósito de venderlos en caso de necesitar una suma de dinero que no se obtendría de otro modo, por ejemplo, para comprar material con la finalidad de construir una casa.



**Figura 1.2. Potrero en Tecacahuaco**



Además de los potreros particulares existen dos de pertenencia comunal, los cuales suman entre 55 y 65 cabezas de ganado. Su función es la misma que la anotada para el caso de propiedad privada: comúnmente se venden algunas reses cuando la comunidad requiere dinero. La fiesta patronal constituye uno de los eventos que demandan la venta de ganado; esto permite solventar parte de los gastos que conlleva la celebración.

En la mayoría de los hogares de Tecacahuaco se crían pollos, guajolotes y/o cerdos con los que las personas complementan su dieta alimenticia. Además acostumbran cazar de vez en cuando animales como armadillos, algunos roedores y pájaros. Anteriormente se podían obtener peces, langostinos y acamayás del río Nexocopilteno. Los niños disfrutaban ir al arroyo a pescar, pero hoy día éste se encuentra prácticamente seco.

No hace mucho tiempo todavía se utilizaba el trueque como forma de intercambio paralela al uso de la moneda. Como se apuntó arriba, la gente acostumbraba ir a los mercados de Huautla, Atlapexco, Yahualica y Arenas a vender algunos productos del campo, mismos que también podían ser intercambiados por otras mercancías. Además de maíz, frijol, ajonjolí y piloncillo, algunas personas vendían o intercambiaban cal y jabón que se producía en la comunidad. En ocasiones llegaban a ésta unos mercaderes a los que llamaban “gitanos”, pero su presencia ha ido desapareciendo poco a poco desde que se construyó la carretera Atlapexco-Benito Juárez. La vía incrementó el comercio en Tecacahuaco toda vez que el acceso de carros a la comunidad se facilitó. Ahora es más sencillo abastecerse de ciertos productos básicos sin necesidad de desplazarse hasta Huejutla o Huautla, como solía hacerse antaño. Asimismo, el transporte de mercancías pesadas requiere menos esfuerzo que antes. Hace tiempo, cuando se requería material de difícil transporte como el cemento, había que ir a alguna ciudad a conseguirlo, llevando bestias de carga para transportarlo. El trayecto a Huejutla tomaba varias horas, de modo que era necesario pasar la noche en dicha ciudad y emprender el camino de regreso al pueblo al día siguiente.

En los últimos años “han cambiado mucho las cosas”, opinan varios pobladores de Tecacahuaco. Ahora existen programas como PROCAMPO,<sup>5</sup> Oportunidades,<sup>6</sup> apoyos para la tercera edad, entre otros. Algunos consideran positiva la “ayuda” que el gobierno otorga a través de dichos programas, explicando que antes nadie se preocupaba por ellos. Otros piensan que ahora “todo es regalado, por eso los jóvenes ya no quieren trabajar”. Antes no existían dichos programas, pero además, cuando el gobierno ofrecía algún tipo de “ayuda”, los pobladores, en voz de sus autoridades, la rechazaban argumentando que “no se iban a vender”. La relación con el municipio, el gobierno estatal y el nacional era muy conflictiva.

Se ha señalado que la agricultura en Tecacahuaco es de subsistencia, mientras que la ganadería constituye básicamente una estrategia de “ahorro”. La mayor parte del dinero que entra a la comunidad se debe al trabajo que la gente realiza fuera de ella, especialmente los jóvenes, quienes se emplean en las ciudades para desempeñar labores de albañilería, servicio doméstico, comercio a pequeña escala o transportación. Algunos son contratados en lugares como Atlapexco o Huejutla, lo cual no implica el abandono de la comunidad, pero la mayoría de los jóvenes emigran al terminar la secundaria o la preparatoria. Los principales destinos de los emigrantes son las ciudades de Pachuca, México, Chihuahua, Guadalajara, Monterrey, Ciudad Victoria, así como los Estados Unidos.

---

<sup>5</sup> “El Programa de Apoyos Directos al Campo (PROCAMPO) se instrumenta a finales de 1993 y surge como un mecanismo de transferencia de recursos para compensar a los productores nacionales por los subsidios que reciben sus competidores extranjeros, en sustitución del esquema de precios de garantía de granos y oleaginosas.” Fuente: [http://www.aserca.gob.mx/artman/publish/article\\_183.asp](http://www.aserca.gob.mx/artman/publish/article_183.asp). Acerca de este tipo de programas gubernamentales Akiyo Yamamoto señala: “...los apoyos y proyectos gubernamentales hacia el campo que pretenden frenar la pobreza en realidad tienen el fin de conservar los poderes tradicionales de la entidad, por lo que su funcionamiento está encaminado a debilitar las organizaciones para la subsistencia.” “Los apoyos y proyectos gubernamentales que operan en las comunidades rurales aceleran la dependencia de los campesinos, erosionando la costumbre de los trabajos cooperativos para el beneficio comunal. Los subsidios han sido indispensables para mantener la producción de subsistencia, pero al mismo tiempo con este apoyo los campesinos quedan atados, sin libertad de decisión política y económica. Hemos visto con frecuencia que estos subsidios son aprovechados como instrumento para conservar el poder político dominante en la región.” (Yamamoto, 2003: 260 y 275).

<sup>6</sup> “Oportunidades es un programa federal para el desarrollo humano de la población en pobreza extrema. Para lograrlo, brinda apoyos en educación, salud, nutrición e ingreso. Es un programa interinstitucional en el que participan la Secretaría de Educación Pública, la Secretaría de Salud, el Instituto Mexicano del Seguro Social, la Secretaría de Desarrollo Social, y los gobiernos estatales y municipales.”Fuente: [http://www.oportunidades.gob.mx/htmls/quienes\\_somos.html](http://www.oportunidades.gob.mx/htmls/quienes_somos.html)

Hoy día prácticamente la mitad de la población ha emigrado. Frecuentemente se transmiten anuncios radiofónicos para informar que alguna empresa, sobre todo del norte del país, está contratando jornaleros en diversos sitios. En el mes de julio del 2007, por ejemplo, se anunciaba por “Radio Fiesta ¡La más picuda!” (750 AM) que una empresa requería cincuenta hombres y mujeres para ir a trabajar a Sinaloa en el corte del chile y del tomate. Ofrecía un sueldo de \$90.00 al día, tres comidas libres y \$12.00 la hora extra. Las contrataciones se llevaban a cabo en Huejutla, Tamazunchale, Tantoyuca, Ciudad Santos y Matlapa. Asimismo, en “Banda 930” se transmitía un mensaje en el que invitaban a la misma cantidad de jornaleros para emplearse en la limpia de cebolla en González, Tamaulipas. El sueldo ofrecido era de \$80.00 por día y las contrataciones se realizaban en Tepexititla y la casa de cambio de Huejutla. Este tipo de trabajos son temporales, de modo que los migrantes retornan a la comunidad una vez que concluye su contrato para, posteriormente, volver a salir. Pero en ocasiones ocurre que, estando fuera, algunos encuentran otras oportunidades de empleo y terminan haciendo su vida lejos de Tecacahuaco.

### **3. Organización política**

El delegado o juez es la máxima autoridad de la comunidad. Entre sus funciones se encuentran la de organizar la fiesta patronal, imponer el orden, mediar en los conflictos que se suscitan entre los pobladores, organizar el trabajo colectivo (faena) que se realiza cada lunes y ser el principal enlace con las autoridades municipales. Le ayudan un secretario y un tesorero. Este último se encarga de manejar el dinero de la comunidad. El juez cuenta, además, con el apoyo de 10 topiles y, en caso de requerir más, tiene la autoridad para designar a otras personas. El cargo de todos ellos dura un año.

Alrededor de ocho días después de celebrada la fiesta patronal el delegado hace un informe en el que da cuenta de los gastos que la festividad implicó. En esa misma fecha propone a quien considera que debe sustituirlo en el cargo. Los comuneros varones

expresan, mediante un voto que se efectúa levantando la mano, su acuerdo o desacuerdo con la propuesta del juez, aunque generalmente ésta es ratificada.<sup>7</sup> La persona designada escoge a su vez al secretario, el tesorero y los topiles que conformarán el comité de la delegación. Supuestamente, nadie puede rechazar la responsabilidad que el pueblo le confiere.

Aunque la elección del nuevo delegado se realiza en el mes de agosto o, a más tardar, en septiembre, éste asume el cargo el primero de enero del siguiente año. Ese día, el juez saliente debe hacer un convivio para todos los que lo ayudaron durante su periodo. También hace un informe en la galera del pueblo, donde entrega cuentas, dinero y herramientas del común. Si bien anteriormente “se hacía forzosamente lo que el juez decía”, el poder de esta autoridad ha ido disminuyendo paulatinamente debido, en parte, al contacto más estrecho que se tiene con el gobierno municipal.

Además del delegado existen dos comisarios (o comisariados). Uno de ellos se encarga de todo lo relacionado con las tierras y el otro tiene bajo su responsabilidad la administración y cuidado del potrero comunal. Los cargos de ambos duran tres años. Ellos también cuentan con un secretario y algunos topiles que les ayudan a desempeñar su función. Todos los días se reúnen en casa del delegado el tesorero, el comisario de tierras, el del potrero y sus respectivos secretarios y topiles. Las reuniones se llevan a cabo tanto en la mañana como por la noche.

Los comités constituyen una de las estrategias que los pobladores de Tecacahuaco implementan para organizar actividades y asignar responsabilidades específicas. Existen, por tanto, varios comités: el de preescolar, el de primaria, el de secundaria, el de la clínica, el del agua, el del molino, el de limpieza, el de Oportunidades y el de capilla, entre los principales. Algunos de ellos están integrados por personas del sexo masculino o femenino exclusivamente y otros son mixtos.

---

<sup>7</sup> Las mujeres no participan en la votación.

#### **4. Algunas ceremonias y rituales de antes y de ahora**

4.1. Nacimiento: Cuando una mujer estaba a punto de dar a luz, el marido buscaba a una partera para que se hiciera cargo del alumbramiento. La especialista hacía oraciones en la casa de los padres y en el arroyo. A este último llevaba aguardiente y tabaco para ofrecerlos a las apantename, a quienes pedía que cuidaran de la mujer y la ayudaran en el momento del parto. Se decía que las apantename o “santos parteras” eran divinidades que custodiaban el agua, por eso vivían en el arroyo. Cada una tenía su nombre: Tonana (Nuestra Madre) María Guadalupe, Tonana Virgen Agostotzi, Tonana María Concepción, Tonana María Marcelina, Tonana María San Jorge, Tonana María Agustinatzi, Tonana María Carmen, Tonana María Pascua, Tonana María Santísima, Tonana María Petra, Tonana María Santísima, Tonana María Tlcatiziziz. En caso de no haber complicación en el momento del nacimiento, la partera cortaba el ombligo al niño con un pedazo de carrizo y luego se lo amarraba.

4.2. Baño del niño (Maltia cunetzi): A los siete días del nacimiento se llevaba a cabo el “baño del niño”. La partera colectaba varias hierbas que hacía hervir en una olla con agua. Este líquido era utilizado para bañar al recién nacido; decían que tenía el poder de purificar. La madre cargaba al bebé y se dirigía al arroyo acompañada de la partera y varios niños y niñas. La especialista llevaba consigo aguardiente, tabaco y popochtli para agradecer a las apantename por haber ayudado a la mujer en el alumbramiento. En el arroyo, uno de los niños acompañantes era designado para sostener sobre la espalda al recién nacido; si éste era varón lo debía cargar una niña y viceversa. La partera bañaba a ambos con el agua purificante previamente preparada. Posteriormente levantaba al bebé y lo hacía mirar hacia los “cuatro vientos”. Los pequeños soplaban en la oreja del niño con la finalidad de que no fuera caprichoso y de que escuchara los consejos. En seguida, la madre también se bañaba “para terminar con el dolor”. Concluido lo anterior la mujer, la partera y los niños acompañantes comían tamales, de los cuales arrojaban algunos pedacitos al agua como ofrenda para las apantename. Se decía que mientras el rito del

baño del niño no se realizara, tanto la madre como la partera estarían en deuda con la Tierra.

Actualmente la mayoría de las mujeres embarazadas dan a luz en clínicas u hospitales, prescindiendo de la ayuda de las parteras. Algunas ceremonias católicas como el bautizo, la confirmación y la primera comunión han venido a sustituir a las antiguas prácticas relacionadas con el ciclo de vida, como la del “baño del niño”. Además se han ido incorporando otras celebraciones que anteriormente no se llevaban a cabo, tales como las llamadas “graduaciones”, fiestas que los comités de las escuelas organizan cada año para celebrar a los estudiantes que terminan la primaria o la secundaria.

4.3. La boda. Cuando un joven deseaba casarse enviaba a sus padres con aguardiente, cigarros y otros regalos a la casa de la muchacha para pedir el consentimiento de sus progenitores. Si la petición era aceptada acordaban el día de la boda y buscaban a un curandero para que hiciera ofrenda con el propósito de evitar que hubiera riñas y peleas durante la fiesta. El día de la celebración los padrinos de bautismo del novio se dirigían a la casa de la novia acompañados de un matrimonio de ancianos. El padrino permanecía afuera de la vivienda y la madrina entraba para, posteriormente, salir con la novia acompañadas de los padres y padrinos de esta última. El grupo emprendía el camino hacia la casa del novio, en cuyo solar se había construido previamente un arco de flores y ramas. Debajo de dicho arco, sobre el suelo, colocaban un petate nuevo. Allí se encontraban los novios. Se saludaba a los ancestros. La pareja se colocaba mutuamente collares y coronas de cempoalxochitl, acompañada de un trío que tocaba el son “El Canario”. Después entraban a la casa donde la madrina del novio partía una tortilla en pequeños trozos, mismos que entregaba al novio y a la novia para que se los ofrecieran entre sí. La pareja se sentaba acompañada de sus padrinos y hacía el compromiso de no abandonarse. Asimismo, el matrimonio de ancianos la aconsejaba acerca de la forma de conducirse en la vida y de las responsabilidades que uno y otra adquirirían a partir de ese momento. Concluido lo anterior, se invitaba a la gente a comer y continuaba la celebración con

música y baile. Había ocasiones en las que este rito se realizaba junto con la ceremonia católica. Primero se celebraba la unión en la iglesia y después lo que aquí se ha descrito. Actualmente el antiguo rito de unión matrimonial se ha abandonado prácticamente por completo. Hoy día cuando un muchacho está interesado en una jovencita, se la “roba”. Después piden perdón a sus respectivos padres, lo que generalmente es concedido. En ocasiones, tras haber hablado con los padres, formalizan la unión mediante el rito católico y una fiesta sencilla.

4.4. La muerte. Cuando una persona muere se acostumbra lavar inmediatamente su cuerpo y cambiarle la ropa. En seguida los familiares acuestan al difunto sobre un petate frente al altar de la casa y notifican a los parientes y vecinos para que asistan a despedir al fallecido. Se considera que al morir una persona, el demonio lava el cuchillo con el que la mató en los recipientes que contienen agua, por lo que las mujeres deben vaciarlos y sustituir el líquido. El difunto es velado durante toda la noche, acompañado de un gallo atado a un lugar cerca de donde yace el cuerpo. Se piensa que esta ave cantará cuando la persona llegue al cielo para anunciarle a Dios el arribo. Las señoras se afanan preparando comida para ofrecer a los asistentes, entre los que se encuentra una mujer contratada especialmente para llorar al muerto. Durante su lamento se dirige al fallecido expresando que seguramente murió porque lo envidiaban y le hicieron brujería. Al día siguiente se coloca un tomatillo afuera de la casa para que las personas que cargan el cadáver con el fin de conducirlo al cementerio lo quiebren a su paso. De esta manera se ahuyenta a la enfermedad y se previene que otra persona de la familia muera. En ocasiones el camino al campo santo va acompañado de música de banda. Después del entierro la gente regresa a la casa del difunto donde la persona que lavó el cuerpo se dedica a barrer la vivienda. A los asistentes se les ofrece agua preparada con hierbas especiales para que se laven la cara, los brazos y los pies. De este modo se evita que les pase algo malo por haber estado en contacto con el muerto.

Si la persona que fallece es un niño pequeño, la encargada de lavar su cuerpo, cambiarle la ropa y acostarlo frente al altar es la madrina de bautizo. También ata a la cintura del niño un listón con la finalidad de que éste le sirva para subir al cielo. Camino al campo santo trasladan el cuerpo del pequeño en una estructura hecha de carrizo. A diferencia de lo que ocurre con los adultos, durante el trayecto se toca música con la dotación instrumental del trío huasteco.

A los ocho días del entierro se lleva a cabo otra ceremonia. La gente dice que es la despedida definitiva, porque aunque el difunto ya fue sepultado su alma sigue viviendo en la tierra. Los familiares del muerto “alquilan” a un niño para que alimente al muerto durante los días que transcurren entre el entierro y la despedida definitiva. El pequeño asiste a la casa del fallecido tres veces al día para comer. En cada ocasión debe partir una tortilla en pedacitos, mismos que arroja en un plato para dejar el utensilio en la ofrenda durante un rato. Después el niño ingiere los alimentos. Además de alimentar al muerto, durante el periodo de ocho días se hacen rosarios. El último día se lleva al cementerio una cruz de madera de cedro que representa al difunto.

4.5. Xantolo. La fiesta de Xantolo (Todos Santos) comienza el 31 de octubre y se extiende hasta el “aniversario”, día en que la comunidad asiste al campo santo para visitar las tumbas de sus difuntos y “quemar vela”. Las autoridades establecen la fecha de visita al cementerio, la cual se programa generalmente para el domingo que sigue al dos de noviembre. Los habitantes de Tecacahuaco dicen que Xantolo es “Fiesta grande”. Anteriormente se ofrendaba a los muertos en fechas anteriores y posteriores a dicha celebración. Éstas comprendían el 10 de septiembre, día de San Nicolás de Tolentino; 29 de septiembre, San Miguel; 18 de octubre, San Lucas; y 30 de noviembre, San Andrés. Con excepción del 10 de septiembre, los días referidos forman parte de un culto a los ancestros, común a varios pueblos indígenas de la Huasteca.<sup>8</sup> La gente se prepara con

---

<sup>8</sup> Si bien en varias comunidades indígenas de la Huasteca se rinde culto a los muertos en las fechas citadas, la manera en que éstas se interpretan en cada población puede variar. (Cfr. Camacho y Jurado, 1995; Sevilla, 2005:50-52; Alegre, 2004: 85-89). Merece atención el festejo del 10 de septiembre, día de San Nicolás de



anticipación para la fiesta de Xantolo. Compra canastas, morrales, velas y servilletas, corta los plátanos para el arco, colecta las hojas para los tamales, acarrea leña y consigue flores de cempoalxochitl y palmas para adornar el altar. Éste se elabora el 30 de octubre, así como los tamales para ofrecer a los difuntos. El 31 de octubre se espera a las almas de los que murieron siendo niños y el 1 de noviembre se recibe a las almas de los adultos. En los hogares constantemente se truenan cohetes. El día del “aniversario” las personas se dirigen muy temprano al cementerio, llevando morrales, chiquihuites, tazas, platos, velas, candelabros, “todo nuevo”. También tapataxtli,<sup>9</sup> pan,<sup>10</sup> agua de caña, aguardiente, refresco y popochtle. Al llegar al camposanto se limpian y adornan los sepulcros de sus difuntos y se colocan las ofrendas. La gente permanece en el lugar todo el día platicando, recordando a sus muertos y tronando cohetes. A punto de anochecer abandona el panteón. Algunos acostumbran despedir definitivamente a los muertitos el 30 de noviembre: “en San Andrés ya se cierra”. Pero la mayoría ya no lo hace. Durante el Xantolo se llevan a cabo las danzas de Viejitos, Matlachines y Cuanegros. También se hacen cantos acompañados de concha de tortuga y en ocasiones las bandas de viento participan en la ceremonia del cementerio.

---

Tolentino, ya que esta fecha no se encuentra consignada como parte del culto a los ancestros en las etnografías revisadas que abordan el tema del Xantolo. Cuenta la historia que este santo vio en un sueño a un gran número de almas del purgatorio suplicándole que ofreciera oraciones y misas por ellas, razón por la cual se dedicó a ofrecer misas por el descanso de las benditas almas. Lo anterior sugiere que en Tecacahuaco se conoció este pasaje de la vida del santo a través de los sacerdotes católicos, y se incorporó a su sistema de creencias en torno a los difuntos.

<sup>9</sup> Tamal grande elaborado con un pollo entero.

<sup>10</sup> En Tecacahuaco vive una señora originaria de Jaltocan que se casó con un hombre de esta comunidad. Ella prepara el pan que se consume durante el Xantolo.



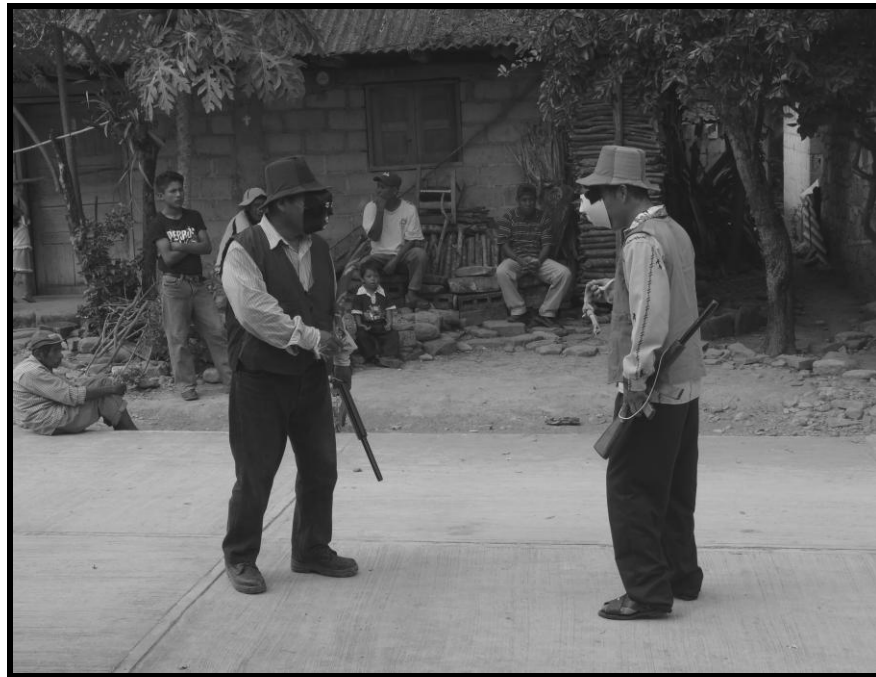
**Figura 1.3. Benito Martínez, tocador de concha de tortuga**



**Figura 1.4. Danza de Viejitos**



**Figura 1.5. Danza de Matlachines**



**Figura 1.6 Danza de Cuaneiros**

#### 4.6. Curación

“Antes la iglesia no existía, ni la clínica; antes leían el maíz, iban a un cerro para pedir que los dioses curaran; antes la forma de curarse era así, no había medicina.”<sup>11</sup>

“Los curanderos son una religión que había antes. Peleaban con las palabras. Si se enoja el mero bueno, puedes caer. Iban al cerro San Diego, hasta arriba, subían con violines. Ponían una mesa, una piedra con veladoras, tamales grandes. Ahí se iban a curar. Hacían oración para que Dios diera más para comer.”<sup>12</sup>

Cada vez es menos la gente de Tecacahuaco que recurre a las prácticas curativas tradicionales para aliviarse de alguna enfermedad. Los curanderos solían ser los mismos especialistas rituales que dirigían el Chicomexóchitl, ceremonia que fue ferozmente atacada por los sacerdotes católicos hace alrededor de 40 años. La actitud de los curas generó una fractura en la comunidad entre los que se adscribían a la Iglesia y los que deseaban continuar realizando sus antiguas prácticas. Estos últimos fueron celosamente vigilados; todo intento por realizar la ceremonia de Chicomexóchitl fue enérgicamente reprimido. Como se apuntó, las personas que dirigían dicha ceremonia eran las mismas que hacían curación, por lo que esta práctica también ha sido estigmatizada.<sup>13</sup> Hoy día, para una parte de la población de Tecacahuaco, los curanderos no son sino “brujos” que se dedican a hacer daño.<sup>14</sup> La ceremonia de Chicomexóchitl se abordará más adelante; no obstante, era necesario este preámbulo para hablar de los ritos de curación, toda vez que la información que en seguida se presenta es un intento por sistematizar datos fragmentados obtenidos en entrevistas a personas ancianas, cuya traducción fue hecha con ayuda del joven Jaime Peralta. Dicha información se redacta en tiempo pasado pues de esta manera fue proporcionada. Sin embargo, debe tenerse presente que parte de lo que se describirá todavía se lleva a cabo por algunas personas, sobre todo lo que concierne al ceremonial que se efectúa dentro de las casas, pues éstas constituyen

---

<sup>11</sup> Doña Sabina. Traducción: Jaime Peralta.

<sup>12</sup> José Hernández Pérez.

<sup>13</sup> “El término estigma [hace] referencia a un atributo desacreditador; pero lo que en realidad se necesita es un lenguaje de relaciones, no de atributos.” (Goffman, 2003: 13).

<sup>14</sup> Es común que se considere que hay curanderos “buenos” y “malos” o que en determinadas circunstancias una misma persona puede sanar o provocar un mal. Sin embargo, actualmente en Tecacahuaco se pone mayor énfasis en el aspecto negativo de los curanderos.

espacios privados que permiten a la gente resguardarse de las miradas inquisitivas de los vecinos.<sup>15</sup>

*Diagnóstico:* Cuando una persona se enfermaba, uno de los familiares buscaba un curandero para que diagnosticara la causa de la enfermedad y realizara lo necesario para la curación. Éste acudía a la casa del enfermo llevando consigo un cuartillo de madera, catorce granos de maíz y un paliacate. Hacía oración pidiendo a los santos, a los Señores, que le enseñaran dónde tuvo origen el padecimiento; si había sido en un cerro, en un pozo, en un arroyo, en una encrucijada, en un manantial o en un estero. Posteriormente agitaba los granos de maíz en su mano y los arrojaba sobre el cuartillo. La causa del mal se manifestaba de acuerdo con la posición en la que caían los granos. El diagnóstico generalmente era: espanto, envidia de algún vecino, brujería o falta de cumplimiento ritual.<sup>16</sup> En seguida el curandero tiraba nuevamente los granos de maíz para “leer” en ellos el modo de sanar, así como el lugar donde se debía llevar a cabo la curación. Éste podía ser la vivienda del aquejado o un cerro. En ocasiones también se hacía en la milpa o en el arroyo. Los casos complicados requerían realizar ofrenda en todos los sitios mencionados.

*Curación.* Para realizar la curación o “limpia”, el curandero generalmente pedía a los familiares que hicieran un tamataxtli y un tamal pequeño elaborado con el corazón de un pollo. También solicitaba aguardiente, velas, popochtle, cruces de palma, tabaco y la ropa

---

<sup>15</sup> La afirmación de que algunas personas aun practican ritos de curación se basa en lo siguiente: 1) Varias personas comentaron que todavía existen curanderos en la comunidad, aunque “ya casi nadie les hace caso”; otros, se refieren a ellos como brujos que enferman a la gente. 2) En una ocasión, estando en casa de Marcos Peralta, un señor entrado en años llegó a ver a doña Sabina, madre del primero, que estaba convaleciendo. Los familiares cerraron todas las puertas de la vivienda y dejaron al hombre con Sabina. En la habitación contigua se escuchaba que hacía oración en náhuatl y se podía percibir el humo de sahumerio. Después de un rato el señor salió de la habitación y le hizo algunas indicaciones a Marcos y a Anita, su mujer. Más tarde Marcos me dijo que el hombre era uno de los que estaban participando en el Chicomexóchitl y que había ido a “atender” a su madre. 3) Recientemente, como se verá más adelante, ha habido un resurgimiento de la ceremonia de Chicomexóchitl. La gente que participa en dicha ceremonia se ha visto motivada a defender sus creencias y sus prácticas, las cuales incluyen nociones que subyacen a los ritos de curación.

<sup>16</sup> Si bien en la actualidad son menos las personas que recurren a los curanderos para sanarse, la mayoría de los habitantes de Tecacahuaco suelen adjudicar la causa de algún padecimiento a la envidia, la brujería y el espanto.

del enfermo, entre lo más indispensable. Lo requerido variaba dependiendo del tipo de curación que se llevaría a cabo. Los días adecuados para realizar la ceremonia eran miércoles, sábado y domingo, considerados “buenos”.

El día programado para efectuar el ritual, el curandero acudía a casa del enfermo, donde los familiares le entregaban lo que había solicitado. Si la cura se hacía en la vivienda, enterraba el tamalito en el centro de la habitación principal, asperjaba aguardiente, arrojaba tabaco y colocaba una cruz de palma en cada una de las esquinas de la habitación. Invocaba a los santos y a los Señores de la Tierra, del Cerro, del Agua, del Viento. Los exhortaba a que recibieran la ofrenda y sanaran al enfermo. Después sentaba a este último en una silla frente al altar y le realizaba una “limpia” con un huevo y hierbas. En seguida pedía a los familiares que también se sometieran a la limpia para evitar ser contagiados.

Si la curación se llevaba a cabo en un cerro, el curandero se dirigía primero a la casa del enfermo y allí realizaba una limpia. Después subía al cerro que se había revelado mediante la lectura de los granos de maíz, llevando consigo la ropa del convaleciente, el tamataxtli, aguardiente, tabaco, un pollo y popochtle. Una vez en la cima, colocaba la ropa en un árbol para que cuando la enfermedad saliera se quedara lejos de la vivienda del aquejado. Posteriormente colocaba sobre la tierra la ofrenda e invocaba a los santos, a los Señores que dan de comer, los que hacen los relámpagos y los truenos, los de la milpa, los de los Cerros, a las apantename. Invitaba a todos a reunirse para recibir la ofrenda y les pedía que sanaran a la persona, que ahuyentaran la enfermedad.

Entre los curanderos había personas que se dedicaban a hacer mal. Según se anota arriba, frecuentemente se le adjudica a la envidia de los vecinos ser la causa de una enfermedad. Cuando alguien le tenía “mala fe” a una persona, acudía con un curandero (brujo) para solicitarle que hiciera un “trabajo” con el propósito de enfermar a la víctima, de ser posible hasta la muerte. Este sentimiento constituye todavía hoy un referente de

interpretación de los males.<sup>17</sup> Los días indicados para hacer brujería eran los lunes, martes, jueves y viernes. Los lugares adecuados eran las esquinas de las casas, los cerros y los cruces de caminos. En ellos el curandero invocaba a los muertos para que, en forma de vientos, se llevaran a la persona. Si un curandero se dedicaba a hacer este tipo de trabajos, se referían a él como brujo. Se dice que los brujos podían asumir formas de animales tales como la zorra, el coyote, el zopilote o el perro. Además se temía a los tecolotes pues los consideraban aves de mal agüero, toda vez que su canto anunciaba que alguien moriría.<sup>18</sup>

Los teteyome. Al inicio de este capítulo se habló de la existencia de un tetzacualli en la cima del cerro San Diego. En este lugar fueron encontrados unos teteyome. Los ancianos señalan que estos últimos fueron dioses que crearon el mundo, a los que Dios les quitó el espíritu convirtiéndolos en piedras. Los teteyome son muy poderosos, lo mismo pueden causar bien que provocar daño. Si una persona los mira intensamente o los toca sin haber efectuado algún tipo de preparación ritual para ello, pueden “ganarle el espíritu” y ocasionarle la muerte. Tampoco se les debe señalar, prohibición particularmente importante en el caso de los niños, pues ellos son más débiles y están más expuestos a sufrir los daños que ocasionan las “antiguas”, como también se les denomina. Así como provocan enfermedad, son el remedio de la misma. Para ello, se les debe ofrendar aguardiente, tabaco y tamales.<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> Los relatos en los que se atribuye a la envidia de algún vecino ser causa de accidentes, enfermedades o de la incapacidad para llevar a cabo una empresa, son una constante en Tecacahuaco. Hermilo Peralta, por ejemplo, cuenta que cuando se fue a Querétaro a trabajar tenía la ilusión de ahorrar para construir su casita en Tecacahuaco y ayudar a su padre a trabajar la tierra. Logró ahorrar dinero y compró material para que sus padres sustituyeran la casa de bejuco por una de bloc. Así lo hicieron, pero un día que se comunicó por teléfono con Anita, su mamá, ésta le informó a Hermilo que Marcos había tenido un accidente y se había lastimado gravemente la pierna. Un curandero le había dicho que el accidente se debió a que algunas personas les hicieron un “trabajo” pues envidiaban su vivienda. Anita dijo: “si no quieren que mejoremos, pues así nos vamos a quedar, más vale.” Hermilo se decepcionó profundamente, así que decidió quedarse a vivir en Querétaro y tratar de salir adelante en esa ciudad.

<sup>18</sup> Aun hoy día hay personas que se estremecen de sólo escuchar mencionar al tecolote.

<sup>19</sup> El recurrir a los *teteyome* para curar alguna enfermedad todavía se lleva a cabo en Tecacahuaco pero de manera velada.

#### 4.7. Chicomexóchitl

En varias comunidades nahuas de las Huastecas veracruzana e hidalguense se practica un ritual denominado Chicomexóchitl, el cual se lleva a cabo con la finalidad de propiciar las lluvias y venerar al maíz tierno (elote).<sup>20</sup> Como se apuntó anteriormente, hace alrededor de 4 décadas la ceremonia de Chicomexóchitl fue ferozmente atacada por los sacerdotes y catequistas católicos, lo que desencadenó la pérdida de esta práctica durante un periodo de tiempo prolongado. En la memoria de los pobladores de Tecacahuaco persiste el recuerdo de un sacerdote que al enterarse de que la gente veneraba a San Juan para que lloviera, fue por la imagen del santo y la quemó. Decía que “no era buena esa tradición” y amenazó con dejar de bautizar a los niños si se insistía en efectuar el rito. Cuentan que a un mes de lo ocurrido el cura se accidentó y murió, suceso que fue interpretado como un castigo de los dioses.<sup>21</sup> No obstante, el hecho dejó huella: muchas personas se convencieron de que había que abandonar la ceremonia y se dieron a la tarea de perseguir a todos aquellos que intentaran llevarla a cabo. Hermilo Peralta recuerda que cuando era niño hubo un delegado que no veía con buenos ojos lo del Chicomexóchitl. Esta autoridad, acompañada de los catequistas, fue a la casa de una señora que hacía la ceremonia para quitarle sus “santitos”. Encerraron en la iglesia a las personas que participaban, les vendaron los ojos y amenazaron con matarlas: “a algunos hasta los encañonaron; ahí se acabó la tradición”. La división generada en la comunidad se puede percibir aun hoy día. Hay gente que afirma que los curanderos dirigentes del ritual de Chicomexóchitl eran personas malas que practicaban la antigua religión. La gente mayor,

---

<sup>20</sup> Entre los nahuas de la Huasteca, Chicomexóchitl (Siete Flor) es una de las advocaciones del maíz en su forma infantil. Sandstrom y Gómez señalan: “Más que un simple espíritu del maíz que se invoca en los rituales propiciatorios, Siete Flores o Chicomexóchitl es un héroe cultural que combate la adversidad y, en el transcurso de sus múltiples aventuras, salvó a la humanidad. Como protagonista de los innumerables mitos en los que vence al mal, el más grande de todos los regalos con que Siete Flores obsequió a la humanidad es la variedad de cultivos, el maíz de manera preeminente, para que la humanidad se pudiera sustentar”. (Sandstrom y Gómez, 2004:345). En algunas comunidades le llaman Chicomexóchitl al rito que se realiza en la época de cosecha de elotes; en otros la denominación se aplica a ciertos rituales de petición de lluvias. En Tecacahuaco denominan indistintamente a ambas y, además, a una serie de velaciones que se llevan a cabo cada quince días.

<sup>21</sup> Lo que aquí se describe como un hecho aislado no es sino un ejemplo del papel que la Iglesia católica jugó en aquella época como inquisidora de las antiguas prácticas. En varias comunidades cercanas a Tecacahuaco, pertenecientes a los municipios de Atlapexco, Huautla y Yahualica se relatan sucesos similares al aquí consignado.



en cambio, opina que las consecuencias de la pérdida han sido graves. Doña Sabina, por ejemplo, dice que ahora no se da muy bien el maíz, “tal vez Dios nos está castigado, sí se sintió el santito de que ya no se le hiciera su fiesta”. Cuando se hacía el ritual llovía mucho. El maíz aparecía dondequiera en forma de mazorcas o granos, aun cuando no fuera época de cosecha: “era sagrado, para nosotros era venido del cielo”.

Se dice que el Chicomexóchitl es una de las costumbres más remotas, “es de las antigüedades”. El maíz aparecía, como se señala arriba, en forma de mazorca o granos, y este hecho era interpretado como una señal de que se debe realizar el ritual. Además estaba relacionado con un acontecimiento de carácter mítico según el cual Chicomexóchitl se le apareció a una mujer, quien lo encontró guiada por el sonido de una campana. Él le pidió que se juntara mucha gente para ir a recogerlo y que se le venerara con danzas y música.

La gente de Tecacahuaco tiene memoria de un hecho histórico que originó la práctica del Chicomexóchitl en la comunidad. Cuentan que hace tiempo<sup>22</sup> no se lograban las cosechas debido a que no llovía o, por el contrario, llovía en abundancia. Se sabía de un lugar, ubicado en Veracruz,<sup>23</sup> en donde se veneraba a San Juan para propiciar la lluvia, así que se formó una comisión de “padrinos” para que fueran a buscar la imagen del santo.<sup>24</sup> Después de tres días de caminata se les acabó la comida, de modo que tuvieron que mandar pedir más víveres a su gente. Cuando los alimentos llegaron les permitieron andar otros dos días, al término de los cuales se volvieron a terminar. No pudieron llegar a su destino, pero los de Veracruz se enteraron de lo que ocurría y les hicieron llegar la imagen. A partir de entonces se comenzó a llevar a cabo el ritual en Tecacahuaco para

---

<sup>22</sup> Los ancianos de alrededor de ochenta años informan que en esa época eran niños, cuya edad oscilaba entre 5 y 10 años, de modo que este hecho debe haber ocurrido hace aproximadamente 70 años.

<sup>23</sup> En Acatepec, Huautla también afirman que la costumbre del Chicomexóchitl fue traída a esta comunidad desde Veracruz, específicamente de Chicontepec.

<sup>24</sup> Sandstrom y Gómez señalan que los nahuas de la Huasteca veracruzana consideran a San Juan como una divinidad del agua. Está relacionado con el ciclo mítico de Chicomexóchitl, pues en los relatos se le atribuye haber enviado a los espíritus del trueno y del relámpago para romper el cerro Postectli, en el cual “Siete Flor” y su hermana Macuilxochitl se habían escondido (Cfr. Sandstrom y Gómez, 2004: 346-348).

asegurar que el tiempo fuera propicio así como agradecer la cosecha de elotes, hasta que la costumbre fue interrumpida por la intervención de los curas.

Actualmente hay gente en Tecacahuaco que hace esfuerzos por recuperar la ceremonia. Sin embargo, lo ocurrido hace décadas parece haber sido muy traumático para la comunidad. Constantemente se alude a un grupo de personas que quieren recuperar el rito pero tienen que enfrentar a un sector que se opone. Se tiene el temor de ser acusado de brujería si se retoma la costumbre. Una vez “apareció” maíz y Marcos Peralta lo llevó a la iglesia para que fuera bendecido, pero se le recriminó el acto acusándolo de que “había llevado a Tlacatecólótl”. La situación llega a ser dramática considerando lo que significa para las personas, sobre todo los adultos mayores, no poder llevar a cabo un ritual que condensaba muchos aspectos de una visión del mundo que las construyó y les dio un sentido del mundo y de su identidad. En una ocasión Marcos Peralta comentó que sabía interpretar en el violín algunos sones del Chicomexóchitl y comenzó a tocarlos. Su madre y su esposa le dijeron algo en náhuatl que yo no comprendí, pero en ese momento Marcos dejó de tocar, argumentando que en realidad no se sabía bien las piezas y, acto seguido, encendió una veladora y la colocó en el altar. Tiempo después, cuando ya habíamos establecido una relación de mayor confianza, Marcos sacó nuevamente su violín para interpretar algunos sones del Chicomexóchitl. Sabina rompió en llanto, explicando que la música le hacía recordar otros tiempos en los que podía cuidar su “maicito” y venerarlo como era debido. Esta expresión emocional coincide con lo que en otro momento me dijo el violinista Velasco Márquez: “¿los de Chicomexóchitl?, esos son bien bonitos, pero la gente se entristece mucho cuando los toco; yo toco y todas las viejitas lloran”. Oscar Olivares opina: “antes la religión de nuestros abuelos era bien peligrosa, pero ahora ya hay una ley que dice que no se puede quitar una imagen ni nada, ahora ya estamos más protegidos”.



**Figura 1.7 Chicomexóchtli**

En el 2006 se esparció en la comunidad la noticia de que “había llegado maíz a la casa de una señora”. Algunas personas consideraron que se debía hacer el ritual. María Antonia, la mujer en cuestión, su esposo Herminio Martínez, varios vecinos, algunos músicos y gente que ha emigrado a la ciudad de México pero que sigue manteniendo contacto con Tecacahuaco, son los principales agentes del resurgimiento de la ceremonia. Algunos catequistas se oponen, pero el padre de Atlapexco no: “dice que también pertenece a la religión católica”. Cuando apareció el maíz, varios cooperaron para que la señora María Antonia y su esposo compraran una imagen de San Juan. Invitaron a muchos vecinos a participar pero algunos se negaron. El comisario de tierras, por ejemplo, me explicó que él no aceptó porque era autoridad y podían acusarlo de brujería. En agosto del 2006 se compró la imagen del santo y en septiembre del mismo año se llevó a cabo, por primera

vez en mucho tiempo, la fiesta de los elotes. Según dicen, participó mucha gente. Debido a que en Tecacahuaco se practica la siembra de *tonamil*, en diciembre también se efectuó el ritual para los que sembraron ese mes. Además, desde septiembre del 2006 se hace “bendición del maíz” cada quince días. A ésta también se refieren como Chicomexóchitl.<sup>25</sup>



**Figura 1.8 Ceremonia de Chicomexóchitl**

---

<sup>25</sup> En Acatepec, Huautla, hay un fenómeno similar. El rito de Chicomexóchitl se dejó de practicar durante algún tiempo. Hace aproximadamente siete años se retomó la costumbre cuando un sector de la comunidad levantó el *Xochicalli* (lugar en el que se lleva a cabo la ceremonia). Hubo gente que no quiso ayudar a pesar de que todos colaboraron cuando se construyó la torre, la parroquia, etcétera. El señor Hilario Márquez García comenta: “no todos quieren, es muy criticado”.

Las ocasiones de ejecución del Chicomexóchitl están vinculadas, como puede apreciarse, al ciclo de producción agrícola. Con motivo de petición de lluvias, se realiza durante los meses de marzo, abril y mayo, principalmente.<sup>26</sup> Entre los meses de septiembre y octubre se efectúa para venerar a los elotes. En diciembre nuevamente se lleva a cabo con motivo de la siembra de *tonamil*. Además, en Tecacahuaco, cada quince días se hace “bendición”. Las ceremonias no son iguales en cada uno de los casos mencionados pero, no obstante, la gente las denomina a todas Chicomexóchitl. El trío huasteco es la dotación instrumental utilizada para tocar la música de la ceremonia en cuestión cuando ésta se realiza con el fin de propiciar la lluvia (marzo-mayo), así como en las “bendiciones del maíz” que se efectúan cada quince días. Pero en los meses de septiembre y octubre (fiesta de los elotes), además de la agrupación de cuerdas interviene la Banda de viento.

La actitud de la iglesia católica hacia los ritos agrícolas de antaño se ha modificado en los últimos años.<sup>27</sup> Como se apunta arriba, ha habido sacerdotes en Atlapexco que, al contrario de algunos catequistas, opinan que el Chicomexóchitl “también pertenece a la religión católica”. Aunado a ello, la iglesia ha implementado estrategias para retomar parte de los ritos agrícolas, aunque dentro de un contexto controlado por esta institución. Así, se ha convertido en la promotora de una celebración que se lleva a cabo en el cerro *Citlaltepētli* para festejar el día de la Santa Cruz (3 de mayo o el sábado siguiente a esta fecha). Se convoca a varias comunidades a asistir al cerro llevando una ofrenda de comida, fruta, aguardiente, pollos y música de banda. Los curas dicen que es como el Chicomexóchitl, sin embargo, muchas de las personas que solían practicar este rito no van

---

<sup>26</sup> Anteriormente en los meses de abril y mayo, cuando aun no había llovido, los curanderos hacían la lectura del maíz para que se les revelara cómo debían proceder con el fin de propiciar las lluvias. Generalmente la lectura indicaba que tenían que subir al cerro San Diego llevando ofrenda y música de trío. Cuando la gente llegaba a la cima, colocaba la ofrenda encima de una piedra grande que pertenecía al *tezacualli*. En ese lugar hacían oración pidiendo a los señores del viento, del trueno, del agua, de los cerros y a los *teteyome* que dieran “para comer”.

<sup>27</sup> Cabe señalar que no se puede generalizar la actitud persecutora de los sacerdotes católicos. Así como ha habido curas que han rechazado los ritos antiguos también han habido quienes trabajaron muy cerca de la gente, luchando por mejorar las condiciones de vida de las comunidades indígenas. El caso del padre Barón Larios es significativo. En las décadas de los setenta y ochenta se dedicó a recopilar mitos, costumbres y rituales de las comunidades pertenecientes al municipio de Atlapexco. (Cfr. Barón, 1994). La gente mayor lo recuerda como un hombre generoso y respetuoso de sus tradiciones.

porque, afirman, “no es igual”. Por otra parte, cuando es época de elotes los frutos son llevados a la iglesia en morrales y el padre los bendice. Después “se hace una fiestecita, pero ahí no se baila, antes sí”.

La ceremonia del Chicomexóchitl, si bien es un caso paradigmático, no tiene la exclusividad de haber sido satanizada y perseguida. Otras manifestaciones culturales también fueron víctimas de la persecución y la estigmatización. Así ocurrió con el Carnaval, festividad que de acuerdo con los pobladores de Tecacahuaco se realizaba para rendir culto a Tlacatecólol, el “Diablo”. Dejó de efectuarse hace aproximadamente quince años. Doña Sabina dijo que la danza de mecos, propia del Carnaval, se perdió porque “la Iglesia decía que los mecos no sirven”. También los maestros de aquella época condenaban la celebración del Carnaval, aunque actualmente afirman lo contrario. De cualquier modo “ya desapareció y está duro que la gente se vuelva a organizar”.<sup>28</sup> El auge que las religiones protestantes han tenido en las últimas décadas también ha sido un factor que ha coadyuvado al debilitamiento de antiguas costumbres. De acuerdo con algunas personas los evangelistas atacaron la ceremonia del Chicomexóchitl, la fiesta de Carnaval y el Xantolo.

Tecacahuaco ha vivido cambios estructurales que se han venido operando de manera vertiginosa en las últimas décadas. Si bien esta tesis no es un estudio sobre el cambio, se ha pretendido mostrar algunos de los aspectos que se han transformado o que incluso han desaparecido, sobre la consideración acerca de que los cambios económicos y sociales repercuten en las prácticas culturales. Las formas de representación del mundo están estrechamente vinculadas a las actividades productivas, al entorno ecológico y a las relaciones sociales. Al transformarse estos aspectos se modifica también la visión del mundo. Los rituales y ceremonias, como prácticas culturales de reproducción social, es

---

<sup>28</sup> La esquizofrenia de instituciones religiosas, educativas y políticas ha generado muchos problemas en las comunidades. Lo que se dice acerca del Carnaval recuerda la confusión de los indígenas acerca de su propia lengua. Hace años se reprimía fuertemente a los niños en las escuelas por hablar náhuatl. Ahora se les dice que no deben perder su idioma: “¿quién los entiende, ya no se acuerdan que nos llamaban la atención y hasta nos golpeaban?”

decir, como actividades que producen sujetos humanos y sociabilidad, se reestructuran y resignifican en un proceso de adaptación a las nuevas condiciones o simplemente dejan de tener sentido y eficacia y se abandonan. La relación entre los procesos de transformación estructural y las prácticas culturales no es mecánica, responde a mecanismos complejos que requieren ser analizados en cada caso. No obstante, es significativa la mengua o desaparición de ritos como los de curación, nacimiento, baño del niño, entre otros.

Es sabido que para muchos pueblos indígenas de México el ciclo de producción agrícola ha sido, desde siglos atrás, un referente ideacional de interpretación del cosmos y de la vida humana. Si bien en Tecacahuaco todavía se practica la agricultura, esta actividad ya no constituye la principal actividad productiva, hecho que forzosamente conlleva una pérdida de los valores culturales de antaño. La migración, la construcción de la carretera Atlapexco-Benito Juárez y la entrada de cerebros SKY a Tecacahuaco ponen a la comunidad en un contacto más estrecho e inmediato con las culturas nacionales y globales, acelerando las transformaciones operadas en las representaciones sociales.

Hemos dedicado un espacio considerable al conflicto generado alrededor de la ceremonia de Chicomexóchtli, ya que consideramos que ésta constituye un caso paradigmático que muestra la posición asimétrica de algunas prácticas culturales frente a otros poderes ideológicos. La expresión “antes la religión de nuestros abuelos era bien peligrosa, pero ahora ya hay una ley que dice que no se puede quitar una imagen ni nada, ahora ya estamos más protegidos”, enunciada por Oscar Olivares, sintetiza de manera dramática la asimetría mencionada. Consideramos, siguiendo a Josep Martí, que no todo rechazo a una música, en este caso una música vinculada a una ceremonia, implica consecuencias intrínsecamente musicales. Se rechaza y prohíbe aquello que amenaza subvertir la norma hegemónica, el canon autorizado. Pero esto tiene un costo social importante: detrás del llanto que se desata en las ancianas al escuchar los sonos de Chicomexóchtli se evidencia el temor de una generación a que sea destruido aquello que la estructuraba, que le proporcionaba un sentido del mundo; a ser, finalmente, confinada al silencio. Como se ha

apuntado, no sólo la ceremonia de Chicomexóchitl sufrió la persecución y estigmatización; también otras manifestaciones culturales como el Carnaval, festividad a la que, de acuerdo con una de las hipótesis de este trabajo, se vincula semánticamente el Toro Encalado.



## CAPÍTULO II

### FIESTA DE LA ASUNCIÓN

---



**Figura 2.1. Virgen de la Asunción**

La fiesta patronal de Tecacahuaco constituye el contexto de ejecución del Toro encalado. Esta festividad se celebra del 14 al 17 de agosto en honor a la Señora de la Asunción. Los tecacahuacenses dicen que la virgen falleció un 15 de agosto y que ascendió al cielo con todo y cuerpo, por eso cada año conmemoran la Asunción.

## 1. Organización de la fiesta

Anteriormente la organización y el financiamiento de la fiesta patronal recaían únicamente en la figura del mayordomo. De acuerdo con los habitantes de Tecacahuaco, era muy difícil cumplir con este cargo debido a que la celebración conlleva muchos gastos. Había gente que escondía sus bienes por temor a que se le asignara la responsabilidad, pues cuando los vecinos notaban que alguien comenzaba a “hacerse de vaquitas” y a acumular cierta riqueza, “ya luego se pensaba que él debía ser el próximo mayordomo”. En 1962 se estableció que el juez se encargaría de la organización de la fiesta y que la comunidad asumiría una parte de los gastos, algunos de los cuales, hoy día, se cubren mediante la venta de ganado común. A pesar de ello, la celebración siempre implica un desangre económico para el delegado, razón por la cual la gente trata de evitar que se le adjudique el cargo. Como se anota en el capítulo I, el nuevo delegado toma posesión de su cargo el primero de enero. A partir del mes de marzo comienza a planear la fiesta junto con sus ayudantes. La venta de ganado común para sufragar parte de los costos de la festividad se lleva a cabo alrededor de junio y julio; el dinero que se obtiene es administrado por el tesorero.

Los días que dura la fiesta patronal el delegado debe ofrecer comida mañana, tarde y noche a los huehuetlacama, los danzantes y los músicos. El término huehuetlacama se emplea para referirse a las personas que desempeñaron el cargo de juez en años anteriores. Generalmente la comida consiste en arroz, mole, frijoles y tortillas. La bebida que se ofrece es café, aguardiente, refresco y cerveza. Se requieren aproximadamente cinco puercos, tres de los cuales los pone el delegado y dos la comunidad. Cada cerdo vale alrededor de \$2,000.00 (\$17.00 el kilo). Además de los tres animales el juez suministra aproximadamente 100 cuartillos de maíz para las tortillas (\$13.00 el cuartillo), 100 litros de aguardiente (\$7.00 el litro), chile, 12 kilos de café, 10 kilos de arroz, 15 cuartillos de frijol y 30 paquetes de cigarrillos.<sup>1</sup> La mujer del delegado, auxiliada por las esposas de los

---

<sup>1</sup> Los precios que aquí se consignan corresponden al año 2006.

integrantes de la delegación, se encarga de preparar y servir la comida. En esta última actividad también participan algunos topiles.

Los juegos pirotécnicos son indispensables para el lucimiento de la fiesta. En total se queman tres castillos y tres toritos (uno por noche). En cuanto a los primeros, el delegado costea uno, el presidente municipal suele dar el dinero para otro y la comunidad paga el tercero. Los días previos a la celebración, el juez comisiona a unos topiles para coleccionar los carrizos requeridos en la elaboración de los castillos. La construcción corre a cargo de un señor proveniente de la comunidad de Banderas. El costo de los toritos es sufragado por el delegado.

Como parte de los atractivos de la fiesta patronal recientemente se ha incorporado la celebración de un torneo de basquetbol que se lleva a cabo el día 15 de agosto. La competencia deportiva constituye una estrategia para difundir la festividad; la afluencia de personas provenientes de otros pueblos garantiza un mayor derrame económico que permite recuperar parte de lo gastado. El delegado y el profesor de educación física se encargan de organizar el torneo. Mediante un acta de convocatoria distribuida en varias comunidades y en la cabecera municipal se invita a los equipos de distintas localidades a participar en la competición. Cada uno debe pagar una cuota de \$150.00 por tener derecho a contender. Al equipo vencedor se le otorga un premio de \$3 000.00, mientras que los ganadores del segundo y tercer lugar reciben \$2 000.00 y \$1 500.00 respectivamente.

Como se apuntó reiteradamente en el capítulo I, la construcción de la carretera Atlapexco-Benito Juárez ha transformado varios aspectos en la comunidad, entre ellos la fiesta de la Asunción: “Antes la fiesta era más provinciana, pero ahora ya hay juegos mecánicos, mercancía de lujo, hay más comercio”. Actualmente llegan a la comunidad pequeños comerciantes con el fin de establecer puestos de comida, discos compactos y cassettes. Asimismo, se instalan juegos mecánicos para el regocijo de los niños. El delegado concede

el permiso de instalación a cambio de una cuota de \$200.00 al día en el caso de los puestos y de \$500.00 o \$600.00 en el de los juegos mecánicos. Durante la fiesta se prohíbe vender cerveza a los vecinos que poseen tiendas de abarrotes. De este modo se pretende garantizar que propios y visitantes adquieran la bebida alcohólica en un local puesto por las autoridades para este fin, y así recuperar parte de la inversión.

El comité de capilla desempeña un importante papel en la realización de la fiesta patronal. En articulación con el delegado, organiza a los topiles y mujeres encargados de limpiar, pintar y adornar la iglesia. El dinero requerido para engalanar el templo se obtiene tanto de los recursos de la comunidad como de la cooperación de los devotos. La responsabilidad de recibir y ofrecer comida al cura de Atlapexco que asiste a oficiar la misa el 14 de agosto recae en el presidente del comité de capilla. Un catequista lleva a cabo las lecturas de la Biblia que se efectúan el 15 y 16 del mismo mes. Además, las autoridades religiosas organizan a los fieles para llevar a cabo una procesión que se efectúa el segundo día de la festividad.

## **2. Danza y música en la fiesta de la Asunción**

Las manifestaciones dancísticas ejecutadas durante la fiesta de la Asunción se pueden dividir en dos grupos. El primero está integrado por danzas consideradas como representativas de dicha festividad. Hasta hace poco tiempo el Palo volador, la Danza de pajaritos, la de Xochitines y el Toro encalado formaban parte de esta categoría, pero actualmente sólo se realizan las dos últimas. El segundo grupo incluye danzas provenientes de otras comunidades, las cuales asisten a participar en la festividad mediante invitación o contratación por parte de las autoridades de Tecacahuaco. Las localidades y cuadrillas concurrentes pueden variar cada año, pero en ocasiones también es posible su ausencia.

En lo que respecta a Xochitines y el Toro encalado, es responsabilidad del delegado convocar a los danzantes y músicos para participar en la festividad. Si bien su intervención se lleva a cabo de manera gratuita, se requiere dinero para el atuendo de los danzantes y, en algunos casos, para que los instrumentos estén en buen estado. En ocasiones el municipio ha dado recursos para ello; sin embargo, en el 2006 el presidente municipal se negó a apoyar las danzas, argumentando recortes presupuestales. Ante esta situación, las autoridades de Tecacahuaco solicitaron apoyo al Pacmyc,<sup>2</sup> mismo que les fue negado. Al respecto, en Atlapexco comentaron que la comunidad pedía recursos que no correspondían con el costo real de las cosas. En Tecacahuaco, por el contrario, el tesorero explicó que habían metido la solicitud a última hora, “sin mucha organización”.

La fiesta de la Asunción no está exenta de los procesos de transformación que se han generado en Tecacahuaco en las últimas décadas. Esta festividad constituye, y ha constituido durante largo tiempo, el contexto de ejecución del Toro encalado, por lo que hemos considerado pertinente describir tanto la danza de Xochitines como las ya desaparecidas del Palo volador y de Pajaritos. Los datos acerca de la primera se obtuvieron de la observación directa y de entrevistas etnográficas. Esta última técnica de recopilación de datos conforma la fuente principal en que se basa la descripción del Palo volador, dada su extinción en Tecacahuaco. Por la misma razón, la danza de pajaritos es descrita a partir de un registro llevado a cabo en Acatepec, comunidad en la que todavía se realiza. Debido a que el Toro encalado es el tema central de esta tesis, su descripción se aborda ampliamente en el siguiente capítulo.

## **2.1. Danza de Xochitines**

Alrededor de veinte niños y adolescentes varones integran la danza de Xochitines, también llamada Danza de las Flores.<sup>3</sup> Los danzantes llevan terciados unos lienzos de

---

<sup>2</sup> Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias.

<sup>3</sup> Aunque generalmente los danzantes son varones, en algunos lugares éstos han sido reemplazados por mujeres. En Yahualica, el señor Yocundo Pérez me explicó que desde hace tres años son las señoras quienes

franela roja bordados con motivos florales. Cada uno sostiene sobre su cabeza una corona terminada en cuatro picos, cuyos materiales de confección están conformados por otatillos y papel lustre. Dicho accesorio se ornamenta con pequeños abanicos de crepé de diversos colores, a los que la gente denomina “flores”. Sendos pliegos rectangulares de papel lustre, que llevan adheridos en el centro unos rectángulos más pequeños de papel metálico, se fijan a los lados de la corona, de cuya parte posterior cuelga un paliacate, mientras que en la frontal va adosado un espejo. Los xochitines<sup>4</sup> portan en la mano izquierda una pequeña vara llamada maxóchitl, a lo largo de la cual se disponen abanicos idénticos a los que adornan las coronas. Del extremo superior cuelgan cascabeles y coloridas cintas de papel. Con la mano derecha, los danzantes sujetan unas maracas que hacen sonar mientras bailan. El conjunto instrumental a cargo de la música de Xochitines está integrado por violín y jarana.<sup>5</sup> A los instrumentos de cuerda se suma el sonido generado por los idiófonos que portan los danzantes (cascabeles y maracas). La música se conoce localmente con el nombre genérico de sones de Xochitines.

---

conforman la agrupación de Xochitines. Los hombres decían no tener tiempo, pues estaban muy ocupados con el trabajo. Asimismo, una cuadrilla femenina de Xochitines fue contratada en el 2007 para asistir a bailar en la fiesta patronal de Acatepec.

<sup>4</sup> Los danzantes reciben la misma denominación que la danza.

<sup>5</sup> Los señores Velasco Márquez Reyes (violín) y Emilio Martínez Fernández (jarana) son quienes tienen la responsabilidad de acompañar la danza.



**Figura 2.2. Danzante de Xochitines**

Aproximadamente tres semanas antes de la celebración de la fiesta, el delegado y los topiles visitan las casas de algunos muchachos para pedirles que se integren a la cuadrilla. Tanto los danzantes como los músicos participan de manera gratuita. Los segundos ofrecen el servicio como parte de su faena. Para ensayar la danza se recurre a los jóvenes que mejor la conocen por haberla ejecutado a lo largo de varios años, si bien los músicos también aportan sus conocimientos. Aunque los danzantes no se saben el nombre de todos los sones, sí identifican tipos de secuencias musicales por su correspondencia con ciertas evoluciones coreográficas. De acuerdo con Lorenzo Peralta, sólo hay un tipo de paso, pero “la diferencia está en las vueltas”. Lo más complicado para los ejecutantes es un giro al que denominan tlacayahualone en el cual, dicen, “como que engaña la música, como que le atinas si va la vuelta o no”. Generalmente los xochitines realizan sus pasos

agrupados en dos filas paralelas encabezadas por los de mayor edad, aunque hay sones en los que los danzantes se disponen en círculo. En ocasiones giran sobre su propio eje. El capitán de la danza hace sonar su maraca de un modo especial para indicar a los músicos el fin de una pieza. Los espacios de ejecución de la danza durante su realización en la fiesta patronal están conformados por: 1) el interior de la iglesia, 2) las procesiones, 3) la casa del delegado y 4) las casas de los huehuetlacama visitadas durante el “rancheo”. En estas últimas, los anfitriones ofrecen tamales y refrescos a danzantes y músicos.



**Figura 2.3. Danza de Xochitines**

## **2.2. Palo volador**

Hace aproximadamente seis años dejó de llevarse a cabo en Tecacahuaco la danza del Palo volador o Coapantlacuahuitl. Acerca de ésta, los pobladores dicen: “era la mayor



costumbre, con eso la gente sentía que era la fiesta; sin Palo volador ya no es igual la fiesta”. También afirman que la costumbre de voladores nació en esta comunidad y que en Papantla la copiaron. No obstante, sabemos que el Palo volador tiene hondas raíces prehispánicas y que a la llegada de los españoles, en el siglo XVI, se encontraba muy difundido en Mesoamérica.<sup>6</sup>

Un relato de carácter mítico, recopilado por el padre José Barón Larios, narra el origen de la costumbre del Palo volador en Tecacahuaco:

...antiguamente, un grupo de danzantes, los voladores, ayunaron dos veces siete, es decir, catorce días. Cuando llegó el día de la fiesta subieron al Palo volador. Uno de ellos tocaba la flauta y otro bailaba sobre el carrete que hay en la punta del cuapatlancuahuitl. Un rato después, lentamente, se fueron elevando hasta llegar al cielo. Los vecinos del pueblo se quedaron muy tristes por la ausencia de los danzantes. Un día después bajaron el cuapatlancuahuitl porque pensaban que los voladores no regresarían más. Sin embargo, a los quince días volvieron. Venían volando. Uno tocaba la flauta y los demás silbaban alegres.

Descendían. Cuando llegaron al lugar de donde habían salido, ya no estaba el Palo volador. Nuevamente regresaron al cielo y, hasta la fecha, ya no han vuelto [...] Por eso aún continúa la costumbre de los voladores.<sup>7</sup>

La música del Palo volador se tocaba con flauta de carrizo de tres orificios y un tambor confeccionado con piel de mapache. Una misma persona ejecutaba simultáneamente ambos instrumentos. Los habitantes de Tecacahuaco dicen que la danza del Palo volador

---

<sup>6</sup> Victoria Chenaut señala que el Palo volador: “...formó parte de los ‘ritos de merecimiento’ que se hacían con el fin de obtener prosperidad, salud y larga vida. Muchos de estos ritos desaparecieron en varias zonas un siglo después de la conquista, siendo éste el caso del volador que a principios del siglo XVII ya no se practicaba en el centro de Guerrero, por ejemplo.[...] Stresser-Péan ha determinado la existencia de tres estadios sucesivos en su evolución: 1) la forma precoz o tolteca, que fue propagada por las migraciones de este origen, y se habría extendido por el Altiplano Central antes del siglo XII de nuestra era; 2) la forma clásica o azteca, con cuatro voladores que volaban con la cabeza hacia abajo y los brazos separados, variante que debió desarrollarse en un periodo posterior a los toltecas; 3) formas decadentes o coloniales que habrían aparecido hacia fines del siglo XVI, propagándose por la Sierra Madre Oriental; entre sus características figura el hecho de que aumentó el número de danzantes, quienes usaron vestimenta a la que se incorporaron elementos de origen europeo, e integración de las danzas cristianas o laicas, como ocurrió con los totonacos.” (Chenaut, 1995:198-200).

Existen varios trabajos que abordan la danza del Palo volador. Para el caso de la Huasteca véase Stresser-Péan, 1990: 83-96; Christensen, 1990: 97-99; Ichon, 1990: 378-392 y Zaleta, 1992.

<sup>7</sup> Barón, 1994: 124. Para algunas personas de Tecacahuaco, el relato acerca de los voladores que se fueron al cielo está relacionado con la ascensión de María.

dejó de realizarse debido a que el músico murió. Actualmente hay un joven que sabe tocar los sones, pero “a las autoridades no les interesa”. Además, los preparativos de la danza implicaban mucho trabajo: “es muy trabajoso, uno de fuera ve bonito pero es muy cansado”. Era necesario encontrar un árbol alto y grueso;<sup>8</sup> desde las doce del día se hacía sonar la campana de la iglesia para convocar a la comunidad a ir en su búsqueda. También se requerían muchos palos, tanto para transportar el tronco como para levantarlo. Hoy día es difícil encontrar los maderos, toda vez que el terreno está parcelado y ya casi no hay monte. De regreso a la comunidad, entre varias personas debían parar el tronco; para ello ponían juntales y lazos, “era muy complicado”. Se necesitaban como 20 kilos de cuerda que la misma gente de la comunidad tejía con ixtle extraído de árboles que anteriormente había en los alrededores.<sup>9</sup> Desde un mes antes de la fiesta se obtenía este material y se dejaba secar para, posteriormente, tejer el lazo a manera de escalera. El músico tocaba sones mientras estas actividades se realizaban y se repartía aguardiente a la gente involucrada en el trabajo: “era muy bonito, se hacía todo con mucho respeto”.<sup>10</sup>

Para poder participar en la danza del Palo volador, el músico y los danzantes debían ayunar y guardar abstinencia sexual por un periodo de siete o catorce días, durante el cual únicamente hacían una comida exigua y bebían de un agua en la que sumergían pequeñas piedras a las que llamaban *chicomexóchitl*. Éstas eran traídas de un cerro que se encuentra ubicado en Zacualtipan.<sup>11</sup> La bebida tenía la función de aminorar el hambre,

---

<sup>8</sup> El palo volador es un árbol de tronco recto y cilíndrico que mide entre 10 y 25 metros de altura y de 10 a 60 cm de diámetro. Especie: *Zuelania Guidonia* (Sw.) Britton et Millsp. Familia: Flacourtiáceas. Crece en los estados de Tamaulipas, Veracruz y San Luis Potosí (Cfr. Martínez, 1979: 699).

<sup>9</sup> En los últimos años el lazo se compraba en lugar de ser elaborado en la comunidad.

<sup>10</sup> Cerca de Tecacahuaco hay por lo menos otras dos comunidades en las que también se realizaba la danza del Palo volador: Acatepec, (Huautla) y Atlalco (Yahualica), las mismas en las actualmente se lleva a cabo el Toro encalado. Los habitantes de dichas localidades subrayan, al igual que los de Tecacahuaco, el hecho de que los preparativos de esta danza “llevaban mucho trabajo”. La pregunta que se impone es ¿qué hace la diferencia de valoración, antes y ahora, acerca del trabajo que implicaban los preparativos para el Palo volador? Consideramos que la respuesta a esta pregunta debe examinarse a la luz de las transformaciones estructurales que se han operado en estas comunidades recientemente y en cómo dichas transformaciones han modificado también el sistema de valores de los pobladores, particularmente la concepción que se tiene del trabajo.

<sup>11</sup> El término Zacualtipan se traduce como “lugar de escondites”, “lugar de montículos o pirámides” o “lugar de los adoratorios negros”. Allí se encuentra uno de los yacimientos importantes de obsidiana negra.

pero también podía hacer daño si no se cumplían ciertas obligaciones rituales: “se ponían como locos”. Se dice que en una ocasión una persona subió al palo y se accidentó, y que probablemente “ahí se abandonó la ideología de la piedra”. En el periodo de ayuno y abstinencia los participantes se iban a vivir cerca de la iglesia; nadie se les debía acercar, de lo contrario la persona ajena podía contaminarse y sufrir un accidente. Si se daba el contacto, había que bendecirla, pero a partir de ese momento se tenía que quedar con los ayunantes.<sup>12</sup> Dos días antes de la fiesta, los integrantes de la danza solicitaban a un curandero que hiciera una oración con el fin de pedirle a Dios su protección. Ofrendaban en el tetzacualli del cerro San Diego, en las encrucijadas y en los alrededores del pueblo. La noche del 13 de agosto acudían a la iglesia, donde danzaban para pedir nuevamente a Dios que cuidara de ellos.

La danza del Palo volador se dedicaba a la Señora de la Asunción. Uno de los danzantes subía a la cima del tronco y en ella bailaba “como si estuviera en el suelo”. Después se “entregaba”, es decir, se acostaba allí mismo. Al pie del palo, el resto de los integrantes danzaba y chiflaba. Algunos subían a la manzana, marco giratorio colocado en el extremo superior del palo, y desde allí se descolgaban atados a unas cuerdas. “Los que bailaban eran muy valientes”, opina la gente. Hubo varios palos en Tecacahuaco. Al último aun se le puede ver en la galera del pueblo. El primero, dicen, era más largo, pero en una ocasión un señor que andaba borracho se subió a bailar y se cayó, razón por la cual destrozaron el tronco y lo arrojaron al río “para que no agarrara maña”.

---

<http://www.elementos.buap.mx/num47/htm/56.htm>. Probablemente era este mineral el que utilizaban los danzantes del Palo volador.

<sup>12</sup> Lo descrito corresponde con lo que Durkheim denomina “interdictos de contacto”. Para este autor, todas las interdicciones religiosas se clasifican en dos tipos: 1) las interdicciones entre lo sagrado y lo profano y 2) las interdicciones entre lo sagrado puro y lo sagrado impuro. Los interdictos de contacto pertenecen al primer tipo y se basan en el principio de que lo profano no debe tocar lo sagrado. De acuerdo con Durkheim: “...nadie puede comprometerse en una ceremonia religiosa de alguna importancia sin someterse por ello a una especie de iniciación previa que le introduzca previamente en el mundo sagrado.” (Durkheim, 2001: 288-289).



Figura 2.4. Palo volador. Tecacahuaco 1957<sup>13</sup>

### 2.3. Danza de Pajaritos

Aunque la Danza de Pajaritos o Cuaquixtianos ya no existe en Tecacahuaco, la gente la recuerda como una de las más representativas de la fiesta de la Asunción. De acuerdo con las informaciones, la danza de Pajaritos fue la segunda en desaparecer, antecedida por la de Chicomexochitl. Esto ocurrió a raíz de que el “abuelito” que tocaba la música falleció; un hijo suyo lo sustituyó pero luego ya no encontraron quien supiera tocar: “las danzas se han ido perdiendo porque los jóvenes ya no las aprendieron”, explican los mayores.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Volador con dos danzantes, uno de ellos aterrizando sobre las tumbas del cementerio. Imagen tomada de Olivier, 2008.

<sup>14</sup> Como se advierte arriba, la información que se proporciona adelante proviene de la observación realizada en el mes de marzo de 2007 en la comunidad de Acatepec, Huautla, lugar donde todavía se lleva a cabo la danza.

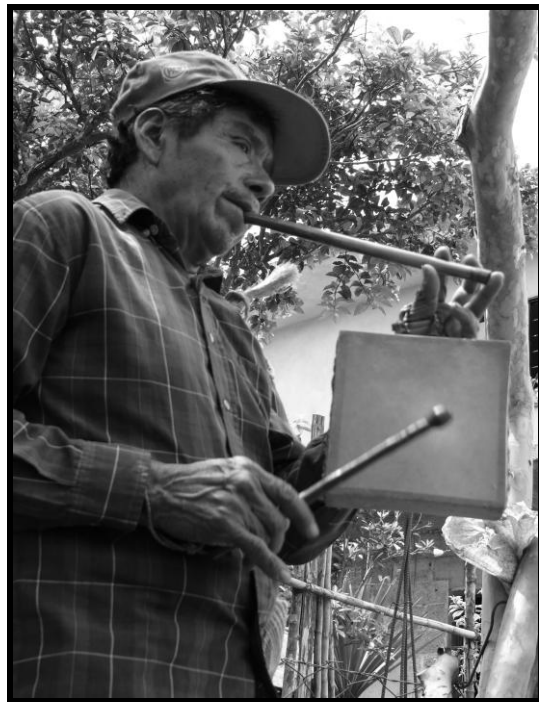
Al igual que ocurría en Tecacahuaco, el contexto de ejecución de la danza de Pajaritos de Acatepec lo constituye la fiesta patronal del lugar, en este caso dedicada a San José. Se acostumbra que la danza participe en las procesiones del santo así como en el rancheo por la comunidad. Una flauta de carrizo de tres agujeros y un tambor cuadrado bимembranófono conforman la dotación instrumental utilizada en esta práctica. Ambos instrumentos son ejecutados simultáneamente por la misma persona. La cuadrilla está integrada por niños y adolescentes tanto varones como mujeres, aunque la incorporación de éstas es muy reciente. En la mano derecha portan una vara de madera ornamentada con coloridos listones de tela y cascabeles que, al ser golpeada en la tierra, contribuye con el ambiente sonoro de toda la danza. El extremo superior de la vara lleva adosado un pajarito tallado en madera de pemuche (colorín) y pintado con llamativos colores. Uno de los integrantes sujeta un carrizo que en lugar de pajarito tiene una ardilla.<sup>15</sup> Ésta consiste en la piel disecada del animal rellena de palma seca o de totomoxtle y lleva en el cuello un collar de cascabeles. En el interior del carrizo, un palo largo y delgado funciona como especie de pistón. Sale tanto por la parte inferior del carrizo como por un orificio practicado cerca del extremo superior y termina con un palito cruzado en forma de T sobre el cual descansa el cuerpo de la ardilla. El danzante que porta este carrizo es quien encabeza la danza. Mueve la vara interior ascendente y descendientemente, de modo que empuja al animal para que parezca que va saltando. La presencia y posición de este mamífero roedor en la danza es explicada por los pobladores de Tecacahuaco como una representación de la ardilla que come los granos de maíz encontrados en su camino. Las sobras del alimento son ingeridas por los pajaritos; por ello las aves siempre van detrás.

---

<sup>15</sup> En Tecacahuaco se empleaba un armadillo.



**Figura 2.5. Danza de Pajaritos**



**Fig. 2.6. Músico**



**Fig. 2.7. Ardilla**

La mayoría de las evoluciones coreográficas se realiza con base en una formación de dos filas paralelas, pero también es frecuente que éstas se entrecrucen para formar una sola o que se unan dibujando un círculo. Los danzantes suelen girar velozmente sobre su propio eje, además de ejecutar un paso que consiste en la suspensión de un pie, al que hacen girar como si pedalearan. Al parecer, la danza de Pajaritos podría constituir una variante de un subsistema dancístico-musical del que también forma parte la de Varitas, dadas las semejanzas entre ambas.

#### **2.4. Danzas provenientes de otras comunidades**

Al inicio de este apartado se anotó que las danzas de la fiesta patronal de Tecacahuaco pueden ser integradas en dos grupos. El primero se conforma de aquéllas que son consideradas como las más representativas. Anteriormente el conjunto incluía a las danzas del Palo volador, Pajaritos, Xochitines y el Toro encalado, pero en la actualidad sólo los últimos dos se conservan. El segundo grupo incluye danzas provenientes de otras

comunidades invitadas o contratadas participar en la festividad. Al respecto del segundo grupo, la danza de Tres Colores o Cuaxompiates de la comunidad de Santa Teresa solía ser invitada a Tecacahuaco cada año. Hasta hace poco tiempo el mecanismo de la invitación se basaba en una lógica de reciprocidad intercomunitaria. La danza de Xochitines de Tecacahuaco acostumbraba asistir a las celebraciones patronales de otros pueblos. Lo hacía sin pedir a cambio remuneración alguna, excepto que los anfitriones se comprometieran a proporcionar el medio de transporte y los alimentos para la agrupación. De esta manera se comprometía a las comunidades visitadas, las cuales a cambio debían enviar una danza a Tecacahuaco con la finalidad de participar en el marco de la festividad en honor a la virgen de la Asunción. Lo anterior se ha visto transformado en los últimos años. En una ocasión, el encargado de la danza de Xochitines accedió a participar en Santa Teresa únicamente a cambio de una remuneración económica, de modo que cuando llegó el día de la Asunción la agrupación de Cuaxompiates no se sintió comprometida a asistir a Tecacahuaco. Desde entonces, si se desea que una danza externa participe en la fiesta de la Asunción se debe pagar por ello. La remuneración económica se ha impuesto sobre el mecanismo de reciprocidad que existía anteriormente.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Consideramos que la lógica de reciprocidad intercomunitaria expresada en el mecanismo de participación de las danzas corresponde a la conceptualización que Marcel Mauss hace del “don”. De acuerdo con este autor, el don instituye una doble relación entre el donante y el que recibe: 1) una relación de *solidaridad* en la que el donante comparte lo que tiene o lo que es con el donatario, 2) una relación de *superioridad* en la que quien recibe y acepta el don contrae una deuda con aquel que lo ha donado, deuda que lo compromete posicionándolo, hasta cierto punto bajo la autoridad del donante, hasta que no “devuelva” lo donado (Cfr. Mauss, 1979: 155-176). Ahora bien, para Maurice Godelier las sociedades capitalistas se hallan en un polo opuesto a las analizadas por Mauss. Las primeras se caracterizan por una “economía y una moral del mercado y de la ganancia”; las segundas están marcadas por “una economía y una moral del don”. Esto no significa que las sociedades caracterizadas por el don ignoren los intercambios mercantiles, ni que las sociedades mercantiles actuales hayan dejado de practicar el don, sino que hay casos en los que un principio domina al otro (Cfr. Godelier, 1998: 28). Desde esta perspectiva, pareciera ser que los cambios estructurales operados en Tecacahuaco en las últimas décadas también se pueden observar a partir de los mecanismos de participación intercomunitaria de las danzas. Para decir en otros términos lo apuntado arriba, nos encontramos ante un proceso de cambio en el que la lógica de la ganancia, de la remuneración económica, se impone sobre la de reciprocidad intercomunitaria, es decir, sobre la moral del don.



## 2.5. Bandas de viento

En toda la Huasteca hay una importante presencia de bandas de viento,<sup>17</sup> una de las agrupaciones más versátiles en cuanto a géneros musicales y ocasiones de ejecución.<sup>18</sup> En Tecacahuaco esta agrupación instrumental está integrada por un bajo, un bombardino, dos saxores, un barítono, tres trombones, 4 (tres o dos) trompetas, platillos, una tarola y una tambora.<sup>19</sup> El repertorio de géneros que toca la Banda es muy variado: alabanzas, huapangos, corridos, rancheras, cumbias, danzones, sones vinculados a algunas danzas (como las de Matlachines y Chicomexóchitl). Éste se amplía con la incorporación de música comercial de moda, como la llamada “duranguense”. Sin embargo, la interpretación de géneros y piezas se adecua a los momentos y espacios de ejecución específicos.<sup>20</sup>

En el marco de la fiesta de la Asunción, los espacios de ejecución de las bandas están conformados por: 1) el interior de la iglesia, 2) el atrio, 3) las procesiones, 4) la casa del delegado y 5) la cancha de basquetbol (durante el torneo). A diferencia de la danza de Xochitines y del Toro encalado, las bandas no ranchean por la comunidad. Respecto a su participación al interior de la iglesia, sólo hay un momento en el que esto ocurre: alrededor de las 5 o 6 de la mañana del 14 de agosto, cuando tocan las “Mañanitas” a la Virgen. Anteriormente, además de los espacios y momentos referidos, por las noches la

---

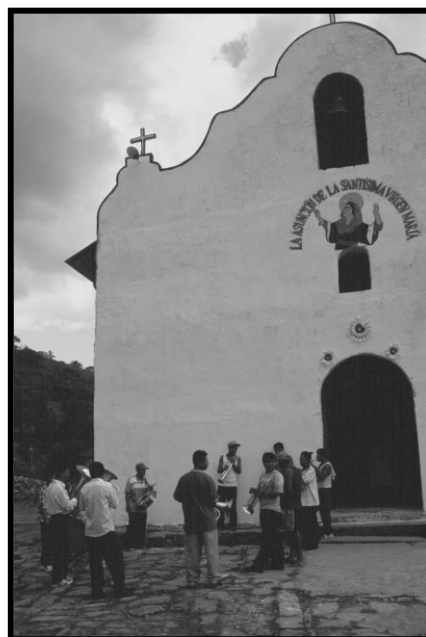
<sup>17</sup> En Calnalli, Hidalgo se ha instituido un Festival de Música de Viento que se realiza cada año.

<sup>18</sup> Las autoridades de Atlalco (Yahualica) comentaron su interés por pedir apoyo a las instituciones de cultura para comprar instrumentos para la banda, pues esta agrupación, dicen, “es la que más se usa para todo”.

<sup>19</sup> De acuerdo con la dueña de la *Casa de Música* de Huejutla, los instrumentos que tradicionalmente la integran en la región son: 1 tuba, 1 bombardino, 2 saxores, 1 barítono, 2 trombones, 4 trompetas, platillos, tarola y bombo.

<sup>20</sup> En Tecacahuaco las ocasiones de ejecución de la banda de viento son, además de la fiesta patronal: 1) La celebración en honor a la virgen de Guadalupe (11 y 12 de diciembre), 2) el Xantolo, 3) las fiestas vinculadas al ciclo de vida (cumpleaños, bodas, graduaciones, entierros de personas adultas) y 5) la fiesta de los elotes. Además, en la cabecera municipal frecuentemente se invita a las bandas de Tecacahuaco a participar en festivales “culturales”.

banda tocaba en la galera del pueblo para amenizar el baile, pero en la actualidad ha sido sustituida por los “Grupos”, cuya participación se describe adelante.<sup>21</sup>



**Figuras 2.8 y 2.9. Bandas de viento**

Hasta hace poco tiempo, en Tecacahuaco había dos bandas particulares y una comunal,<sup>22</sup> pero esta última se desintegró en el 2006 debido a que el nuevo juez, quien llevaría el

---

<sup>21</sup> El fenómeno de sustitución de las bandas de viento por los “Grupos” es común a varias comunidades de la región. En algunas, como en Tecacahuaco, las primeras han sido totalmente desplazadas. En otras, como Acatepec y Atlalco, parece haber una solución intermedia o, tal vez están en un proceso de transición, ya que en esos lugares las bandas alternan con los “Grupos” durante los bailes de las fiestas patronales.

<sup>22</sup> En muchas comunidades de la región se cuenta con bandas comunales y particulares. Las primeras utilizan instrumentos que pertenecen a la comunidad y sus integrantes tienen la obligación de participar, como parte de su faena, en las fiestas que ésta organiza o en determinados eventos de carácter familiar como el entierro o novenario de una persona fallecida, si es que los parientes del muerto lo solicitan. También acostumbran ir a las fiestas patronales de otros pueblos como parte de las relaciones recíprocas que se establecen entre las comunidades, aunque esto, al igual que ocurre con las danzas, se ha visto modificado en los últimos años. Las bandas particulares adquieren sus instrumentos con recursos que aportan los propios integrantes. Llegan a participar sin recibir remuneración económica en la fiesta patronal si el delegado lo demanda, o en ceremonias familiares luctuosas, también a petición de los parientes del difunto, pero con excepción de estos casos, lo que las caracteriza es que cobran por sus servicios (aproximadamente

cargo durante el 2007, designó al capitán de la misma como parte del comité de la delegación. Algunas personas argumentan que en realidad ya había muchos problemas desde antes. Estos se debían a que las autoridades tienen la atribución de designar a los integrantes de la agrupación musical, quienes forzosamente deben aceptar el cargo. “Se sufre mucho en la Banda”, comentan algunos, porque al menos dos meses antes de la fiesta los músicos se reúnen diariamente para ensayar. Ello les impide trabajar su tierra o realizar cualquier otra actividad para ganarse la vida: “Pierden tiempo y trabajo, pero nadie ve por su manutención, por eso ahora algunos se han negado”. Además, antes los miembros de la banda tenían que permanecer en ella durante seis años continuos “uno no podía irse a trabajar fuera, ni nada”. Recientemente se rebelaron, “dijeron que así como tienen obligaciones también tienen derechos”, por lo que pidieron que el compromiso se redujera a tres años. Estas razones hacen pensar a algunos que el asunto del nombramiento del capitán como parte del comité de la delegación fue sólo un pretexto que los músicos aprovecharon para liberarse de la obligación impuesta.

Al igual que ocurre en el caso de las danzas, anteriormente se acostumbraba invitar a bandas de otras comunidades para participar en la fiesta patronal bajo la lógica de la reciprocidad.<sup>23</sup> Cuando las agrupaciones de viento pertenecientes a otros pueblos llegaban a Tecacahuaco, los pobladores salían a recibirlas a la entrada de la comunidad y entre todos se dirigían al atrio de la iglesia. El trayecto iba acompañado de música.

## **2.6. Grupos**

El término “Grupos” se refiere a los conjuntos que utilizan instrumentos electrónicos para interpretar música comercial enmarcada dentro de los parámetros “de moda”. Estas agrupaciones comenzaron a insertarse en la fiesta patronal hace aproximadamente seis

---

\$400.00 la hora). Dependiendo del prestigio adquirido en la zona, hay bandas que constantemente salen a tocar a otras comunidades por contrato y por motivos diversos.

<sup>23</sup> Las bandas de viento de las distintas comunidades se comprometían mutuamente a participar en las celebraciones patronales respectivas.

años, a raíz de la construcción de la carretera Atlapexco-Benito Juárez. Antes el acceso a la comunidad era muy difícil, considerando que este tipo de agrupación acostumbra transportar equipo pesado en camiones. El momento destinado a la presentación de los Grupos lo constituyen los bailes, eventos que se llevan a cabo en la galera del pueblo durante las noches que dura la fiesta patronal.<sup>24</sup>

El delegado es quien tiene la obligación de contratar a los Grupos. Aproximadamente desde el mes de marzo se hace la contratación en ciudades como Huejutla, Tuxpan y Chicontepec, donde existen casas especializadas en el manejo de estas agrupaciones. El juez también tiene la atribución de elegir a los conjuntos musicales que se presentarán en la fiesta. Generalmente se intenta contratar a aquellos que tienen cierta popularidad, dada su difusión a través de la radio. De hecho existe una industria local que se refuerza mediante la grabación de discos compactos distribuidos en los mercados regionales, además de la difusión radiofónica.<sup>25</sup> Para el delegado es importante contratar a estas agrupaciones porque ello le confiere prestigio y además garantiza la concurrencia al baile de una mayor cantidad de gente proveniente de otras comunidades. Asimismo, permite recuperar parte de lo invertido, mediante una cuota que se cobra a los asistentes por tener derecho a bailar. El dinero para el pago de los Grupos se obtiene de los recursos de la comunidad.<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> Anteriormente los bailes eran amenizados por las bandas de viento, pero hoy día estas últimas han sido totalmente sustituidas por los Grupos, como se apuntó arriba.

<sup>25</sup> Las observaciones que varios autores han hecho acerca de la industria musical en las primeras décadas del siglo pasado bien pueden explicar los procesos implicados en la inserción de los grupos en comunidades indígenas: "...el cantante popular alcanzará plena visibilidad como personalidad artística, utilizándose estrategias de marketing para darlos a conocer y promocionarlos. Ya no se trata de músicos que logran fama gracias a toda una trayectoria [...], sino de cantantes que adquieren una rápida popularidad producto de la publicidad. En rigor, estamos frente a mecanismos de promoción que se hacen cada vez más complejos y se retro-alimentan con cuidadosa sincronización, estableciendo relaciones entre presentaciones en vivo [...], lanzamientos de discos o giras artísticas." (González, y Rolle, 2004: 259).

<sup>26</sup> La celebración patronal del 2006 requirió una suma de \$40 000.00 para cubrir el pago de los grupos que se presentaron durante las tres noches de celebración. Como se ha anotado, una parte del dinero invertido se recupera mediante la cuota impuesta por tener derecho a bailar. El monto de ésta es de \$50.00 por persona, lo que permite recuperar entre \$5,000.00 y \$6,000.00.

Conforme se acerca la fiesta, los carteles que anuncian a los Grupos que se presentarán durante la misma son colocados a lo largo de la carretera. De ello se encarga la gente que trabaja al servicio de estas agrupaciones. Pero también la comunidad difunde los bailes mediante pintas y una manta colocada a la entrada del pueblo. Los Grupos poseen camiones que llevan rotulado su nombre y, en ocasiones, una enorme fotografía de los integrantes. En los autobuses se transporta todo lo necesario para el espectáculo: instrumentos, luces, amplificadores, escenografía, etcétera. El día de la presentación, la gente que trabaja para el conjunto en turno llega a la comunidad desde temprano con el fin de montar toda la parafernalia. La intervención de los Grupos puede ser caracterizada como un “espectáculo” propio de la industria musical. Los conjuntos suelen tener una figura principal que adquiere tintes de lo denominado por Jacques Attali como “vedette”.<sup>27</sup> Generalmente es quien crea la música, y comúnmente las agrupaciones adoptan el nombre de dicha figura, aunado a alguna expresión para producir impacto, como por ejemplo, “Rolando, el gigante de los teclados”.<sup>28</sup>

A continuación se describe brevemente la participación de uno de los grupos contratados para actuar la noche del 15 de agosto del 2006: El escenario, iluminado con juegos de luces estereoscópicas, lucía una escenografía consistente en una enorme foto del grupo. A manera de introducción, una grabación generaba expectativa mediante sonidos sintetizados y sonoridades *cliché* que emulaban un ambiente “galáctico”. La grabación presenta a dos bailarinas que acompañan a Rolando, la figura principal, y a un tal *Takeshi*. Este último fungía como animador. Posteriormente tocó el turno a la presentación de la “estrella”. Una voz reverberante pregrabada anunciaba: “En este instante llega quien está

---

<sup>27</sup> “... la lógica de la economía política acelera el proceso de comercialización de la música y la selección y el aislamiento del músico, enriqueciendo a las ‘vedettes’, es decir, a aquellos que son ‘rentables’, y conforme a las demandas de los consumidores solventes, produciendo un tipo nuevo de bien de consumo implicado en las reglas mismas del cambio competitivo: el *éxito*, cuyas características serán dictadas por la economía: brevedad (costo del trabajo reducido), renovación rápida (obsolescencia calculada), y universalidad (mercado amplio).” (Attali, 1995:104).

<sup>28</sup> González y Rolle señalan: “Como una forma de reafirmar la fama de un intérprete, se les crean nombres artísticos que constituyen verdaderos *slogans* de popularidad, como ‘El tenor de las Américas’ para Pedro Vargas [...], generando un tipo de identidad sustituta, la identidad de la figura que brilla y proyecta luz: la estrella.” (2004: 259).

trascendiendo fronteras; el más consentido, el más popular. ¡Aquí está el indomable, el incansable, el director de esta agrupación! Señoras y señores, con ustedes ¡Rolando, el gigante de looos teclados!” Comienza la música. Cumbia tras cumbia se sucedían las piezas, mismas que se iban intercalando con comentarios del animador que invitaba a la gente a bailar. Asimismo, hablaba del “enorme éxito” que el grupo o una pieza en particular habían tenido por todos los confines, y promovía las últimas producciones anunciando su venta. Las bailarinas vestían ropa muy escasa. Rolando, con sus teclados, lo creaba todo en el momento. En la cancha, la mayoría de las parejas dispuestas a bailar eran jóvenes. Como se anotó anteriormente, para tener derecho a bailar hay que pagar una cuota. El recaudo lo llevan a cabo unos topiles designados por la delegación. Una vez hecho el cobro, se dibuja en la piel o en la ropa del varón un sello previamente elaborado por las autoridades. Éste cambia cada día para que no haya posibilidad de hacer fraude, es decir, para que una persona no intente reutilizarlo a la noche siguiente. El baile constituye el momento de la fiesta que más gente aglutina, así como el más esperado. Aun días después de la celebración se continúan comentando los pormenores y se juzga su éxito.



Figura 2.10. Grupo de Marquitos Jr.

### 3. Breve descripción de la fiesta de la Asunción<sup>29</sup>

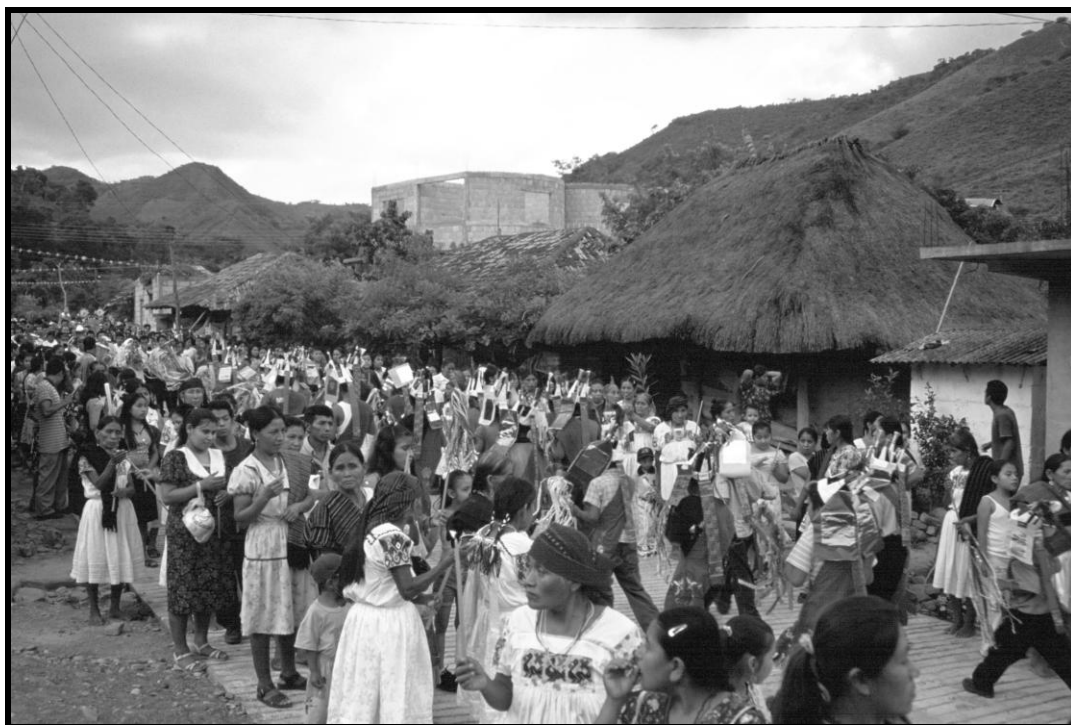
Alrededor de la cinco de la mañana del 14 de agosto el delegado y su mujer se dirigen a la iglesia con el propósito de cambiar la ropa a la virgen y engalanarla con aretes, collares y flores. Los acompañan las bandas de viento, la danza de Xochitines y el Toro encalado, pues estas agrupaciones tienen la obligación de presentarse ante la Señora de la Asunción. Tanto las bandas como los Xochitines entran al templo; el Toro, por su parte, permanece en el atrio. Las agrupaciones de viento tocan “Las mañanitas” para saludar a la imagen, seguida de otras piezas. La danza de las Flores ejecuta algunas coreografías; el toro, por su parte, permanece posicionado en el centro del atrio mientras sus músicos interpretan algunos sones. Posteriormente todos abandonan el lugar y más tarde las agrupaciones asisten a la casa del delegado donde se les ofrece un desayuno. Éstas acuden al lugar mañana, tarde y noche durante los cuatro días que dura la fiesta pues, como se ha dicho, el juez tiene la obligación de ofrecerles comida. Habiendo desayunado el primer día, la danza de Xochitines y el Toro encalado comienzan el “rancheo”, es decir la visita a las casas de los huehuetlacama.

A las cinco de la tarde se lleva a cabo la misa oficiada por uno de los sacerdotes de la cabecera municipal. Al término de la misma suenan las campanas de la iglesia para anunciar la salida de la procesión. En el atrio se reúnen el Toro encalado y las bandas de viento. La danza de Xochitines entra al templo. Una vez congregados en el atrio todos los participantes comienza el peregrinaje por la comunidad. La comitiva del Toro encabeza la marcha, detrás va una banda a la que le sigue la danza de Xochitines, luego otra banda. Detrás de ésta va un grupo de personas, entre las que se encuentran el delegado y su mujer, custodiando la imagen de la virgen de la Asunción, y al final, otra banda. A los lados de esta formación camina gente de la localidad. Las personas portan velas, rezan y cantan alabanzas. De tiempo en tiempo, algunos encienden cohetes. Todas las agrupaciones tocan su propia música de manera simultánea. La banda que marcha detrás del Toro interpreta la alabanza denominada “La Guadalupana” cuando inicia la procesión. En cierto

---

<sup>29</sup> La descripción que aquí se presenta se elaboró a partir del registro efectuado en el año 2006.

momento el grupo llega a un puente que comunica con el barrio Chicontepec, donde se encuentran unas mujeres que esperan la llegada de la imagen. Allí se detiene la procesión y las mujeres arrojan confeti a la virgen para, a continuación, emprender todos juntos la marcha. En ese momento las agrupaciones de viento tocan la “Xochipitzahuac”. De regreso a la iglesia, el Toro encalado y las bandas se establecen en el atrio, mientras que la mayor parte de la gente y la danza de Xochitines ingresan al templo donde se realizan las últimas oraciones y rezos. Posteriormente la gente abandona poco a poco el lugar.



**Figura 2.11** Procesión





**Figura 2.12. Llegada de la procesión a la iglesia**

Por la noche se lleva a cabo el baile amenizado por un Grupo. Éste se instala en la galera, mientras que la cancha de basquetbol contigua constituye el espacio donde la gente baila. Los niños y algunos jovencitos se divierten en los juegos mecánicos. Las personas pasean, se acercan a los puestos, platican, en fin, pasan el tiempo esperando el momento de la quema del castillo y el torito. Esto se efectúa hacia las tres o cuatro de la mañana en el atrio de la iglesia. Nuevamente la imagen de la virgen es sacada del templo para presenciar el espectáculo. De esta manera concluye la primera jornada de fiesta.

Hacia el mediodía del 15 de agosto se lleva a cabo otra procesión precedida por una lectura de la Biblia a cargo de uno de los catequistas. Este desfile es organizado por las autoridades de la capilla; el delegado no toma parte. Hubo un par de años en los que el juez en turno se negó a hacer la fiesta debido a su adscripción a la iglesia evangelista bautista. Como cada vez son más las personas que practican esta religión y

frecuentemente los delegados elegidos están adscritos a ella, el cura de Atlapexco propuso a las autoridades de la capilla organizar a los devotos católicos de cada barrio con el fin de evitar que los fieles se queden sin su celebración.<sup>30</sup> Esto comenzó hace cinco años. En el desfile religioso participan todos los barrios del pueblo: Atlali, Tecuapa, Calvario, Zacatempa, Tlamaya, Tlamaya Nuevo, Huey Nali, Chicontepec, Huey Apa, Acuitlapilo. Cada uno está encabezado por un par de personas que portan una corona elaborada con palma y cucharilla. En el centro luce la imagen de alguna Virgen y en la parte superior el nombre del barrio en cuestión. Además, las personas pertenecientes a cada demarcación territorial se identifican y distinguen del resto por llevar globos y banderines de plástico de un color específico. En esta procesión no participan ni las bandas de viento ni la danza de Xochitines; únicamente el Toro encalado, agrupación que nuevamente encabeza el desfile.<sup>31</sup> Debido a ello, el ambiente sonoro se conforma a partir de rezos y cantos de alabanza, de tronidos de cohetes y de los sones propios del Toro. Al término del desfile las danzas emprenden el “rancheo”. Una de las bandas, mientras tanto, toca en casa del delegado para amenizar la comida de las personas que se dan cita en el lugar.

En la fiesta registrada el año 2006 hubo un palo encebado colocado en el atrio para ser jugado por la tarde. Al tesorero se le ocurrió organizar este juego, pues según él desde que no hay Palo volador “está muy apagado”. En la cima del tronco había un marco de cuyas esquinas colgaban unos premios para los que lograran llegar hasta arriba: un cajón de cervezas, un vino (Brandy) “Cien Años”, un machete y un billete de doscientos pesos.

Por la tarde se lleva a cabo el torneo de basquetbol en la cancha que se encuentra detrás de la galera. Afuera del lugar se dispone una de las bandas de viento, cuya música

---

<sup>30</sup> La negación de hacer la fiesta por parte de los jueces adscritos a la Iglesia evangelista generó un enorme descontento en gran parte de la población. El delegado elegido para el 2006 era evangelista, pero decidió organizar la celebración debido a que sus hijos lo amenazaron con no volver a ayudarlo, pues no estaban dispuestos a soportar los reproches y agresiones de los que podían ser objeto.

<sup>31</sup> Al menos así ocurrió en la fiesta del 2006. Sin embargo, cuando la procesión llegó a la iglesia, los Xochitines ingresaron al templo para danzar. Como es costumbre, el grupo del Toro encalado permaneció en el atrio.

entretiene a los que asisten a ver de lejos la competencia mientras beben cerveza. Terminado el torneo da inicio el baile, amenizado por otro de los grupos contratados. Como ocurre en la jornada anterior, en la madrugada se lleva a cabo la quema de un castillo y un torito.

Por la mañana del 16 de agosto, tras haber asistido a la casa del delegado a desayunar, la danza de Xochitines y el Toro encalado comienzan a ranchar. Así transcurren varias horas hasta las seis de la tarde, momento en que en el templo concluye la lectura de la Biblia, nuevamente a cargo de uno de los catequistas. Terminada ésta, inicia una procesión organizada tanto por el delegado como por la iglesia. La formación del desfile presenta una secuencia idéntica a la del primer día. El recorrido también es el mismo, con la única diferencia de que en esta ocasión no se hace parada en el puente. Una vez más, al regresar al templo los del Toro y las bandas de viento se quedan en el atrio, mientras que los Xochitines entran al templo a bailar. Posteriormente, las agrupaciones asisten a casa del delegado para compartir la comida. La gente se siente satisfecha por el buen transcurso de la fiesta. Las personas bailan, platican y bromean. La noche transcurre del mismo modo que los dos días anteriores.

El 17 de agosto ya no se hace procesión. El delegado continúa ofreciendo comida a las danzas y a las bandas de viento, así como a los huehuetlacama. El Toro encalado y la danza de Xochitines ranchean hasta las seis o siete de la tarde aproximadamente, después de lo cual dan por terminada su participación.<sup>32</sup> Las visitas a casa del delegado se prolongan hasta la noche. De este modo concluye la fiesta de la Asunción.

En el capítulo I se señaló que a los 8 días de celebrada la fiesta el delegado hace un informe en el que da cuenta de los gastos y el dinero recuperado. En esa fecha propone a quien considera que debe sustituirlo en el cargo. Se ha anotado que la mayoría de las personas no desean ser delegados debido a la responsabilidad y el desangre económico

---

<sup>32</sup> El toro es destruido al final, como se verá en el siguiente capítulo.

que implica este compromiso. Además, la posición del juez lo hace ser blanco de las críticas de los vecinos. Si bien podría pensarse que la elección del delegado se da en función de atributos tales como responsabilidad, autoridad moral y capacidad de negociación, en realidad, según afirma la gente, el juez suele proponer a algún vecino que “le cae mal, para que sienta lo que es ser autoridad.” Por ejemplo, supuestamente el motivo de la propuesta acerca de quién debía ejercer el cargo durante el 2007 se debió a que alguien escuchó a una joven quejándose de los Grupos que habían sido contratados para la fiesta del 2006. La muchacha expresó que habían tocado feo y que “si fuera mi papá el delegado...”. Al enterarse el juez, decidió que efectivamente iba a ser el papá de la joven quien ejerciera el cargo.<sup>33</sup> Como se ha señalado, en la práctica el voto de los comuneros generalmente confirma la propuesta del delegado, de modo que la persona elegida no tiene más que aceptar la designación.

---

<sup>33</sup> Algo similar comentó José. Hace años, durante la fiesta, su padre se emborrachó y comenzó a alardear diciendo que si él organizara la fiesta ésta saldría mucho mejor. El juez de aquella época lo escuchó y decidió proponerlo.

### CAPÍTULO III

#### EL JUEGO DEL TORO ENCALADO

---

La expresión “Toro encalado” es tan sólo una de varias formas empleadas para referirse al juego ritual-musical que constituye el tema de indagación de esta tesis. Los nombres asociados a esta práctica conforman un conjunto integrado por denominaciones tales como “vaca de cal”, “vaca loca”, “toro blanco”, “vaca encalada”, “torito”, “toro guacal” y “torotini” (tini-mitotiani=danzante). El uso de esta última nomenclatura evidencia la estrecha vinculación entre los conceptos danza y juego, común a varias manifestaciones dancísticas de las fiestas de Carnaval y de Xantolo entre los pueblos indígenas de la Huasteca. En lengua castellana, los habitantes de Tecacahuaco se refieren indistintamente al Toro encalado como juego o como danza. Los términos cal, encalada (o) y blanco (a) aluden a uno de los materiales empleados en la elaboración del toro; la palabra guacal indica la estructura de palos que constituye el armazón del animal; y la expresión “vaca loca” subraya el carácter delirante del juego. En la comunidad bajo estudio se utiliza con más frecuencia la designación “Toro encalado” para hablar de esta práctica en su totalidad, y vaca, toro o torito cuando se apela exclusivamente al animal simulado.

Además de Tecacahuaco, localidad en la que hemos realizado este estudio, el juego del Toro encalado se lleva a cabo en las comunidades nahuas de Acatepec y Atlalco pertenecientes a los municipios de Huautla y Yahualica respectivamente, ambos ubicados en la Huasteca hidalguense. En los tres casos el contexto de ejecución de esta práctica lo constituye la fiesta patronal.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> En Acatepec la fiesta patronal se realiza del 17 al 20 de marzo en honor a San José, mientras que en Atlalco tiene lugar del 21 al 24 de agosto para conmemorar a la Santa Madre María.

## **1. Origen del Toro encalado**

En Tecacahuaco se dice que el Torotini es una danza muy antigua. Algunos pobladores señalan ignorar la época y el lugar de procedencia, aunque afirman que es muy remota. Marcos Peralta, músico y capitán del toro, asegura que “el abuelo del abuelo del abuelo, ya tocaba la flauta”. Otras personas sitúan su origen en la propia comunidad, lugar donde nació “por la religión, para adorar a la virgencita.” De acuerdo con esta información “lo más original es en Tecacahuaco, de aquí la llevaron a otros lugares”. Por su parte, los habitantes de Acatepec y los de Atlalco atribuyen a sus respectivos ancestros la creación de la danza, mismos que, en el caso de Acatepec, son identificados con los “aztecas”. La auto-atribución del origen de esta práctica por parte de las distintas comunidades donde se realiza pone de manifiesto la apelación que de ella se hace como referente identitario.

## **2. Dotación instrumental**

La dotación instrumental empleada para tocar la música que acompaña al juego del Toro encalado consta de 2 o tres flautas de mirlitón y un tambor cuadrado bимembranófono. Si bien la flauta de mirlitón será abordada ampliamente en el siguiente capítulo, adelantamos por el momento que este aerófono consiste en un tubo de carrizo con cuatro orificios de obturación, entre cuyas particularidades se encuentra la de poseer un aeroducto externo y una membrana que vibra por simpatía. El primero se elabora con un cañón de pluma de zopilote, añadido al tubo mediante un aditamento de cera silvestre. La membrana, por su parte, es una delgada tela que se obtiene de la piel de una variedad de izote. Ésta cubre una protuberancia de cera agujerada, denominada émicamente “montaña” o “cuevita”, que se coloca alrededor del “ombbligo”, es decir, de un orificio practicado en el carrizo por encima de los cuatro hoyos de obturación. El uso de la membrana es muy importante para lograr el sonido deseado ya que, de acuerdo con los habitantes de Tecacahuaco, al soplar por la “boquilla” (aeroducto) “la telita debe responder”. El timbre de este aerófono es calificado por la gente del lugar como “el viento

arremolinado”. En la manufactura del tambor se emplean dos parches de piel de mapache distendidos en un marco cuadrangular cuya estructura se fabrica con madera de cedro. Los hilos que unen ambos parches se obtienen de la misma piel.<sup>2</sup>

En Atlalco emplean la misma dotación instrumental que sus vecinos tecacahuatenses para ejecutar la música que acompaña al Toro encalado. Aunque en Acatepec también se practica este juego y el conjunto instrumental consiste en tres flautas y un tambor cuadrado bимembranófono, los aerófonos utilizados se diferencian de las flautas de Atlalco y Tecacahuaco por carecer de membrana y de aeroducto externo. Cabe señalar que en Acatepec se dice que anteriormente en lugar de tambor bимembranófono se tocaba un *teponaztle*.

### **3. Integrantes**

El grupo básico del Toro encalado está integrado por los flautistas, el “tamborero”, un vaquero, el toro y dos topiles comisionados por el delegado. Si bien lo deseable es que los aerófonos conformen un trío, actualmente sólo suman dos, cuya interpretación está a cargo de Marcos Peralta y Lencho. La ejecución del tambor recae sobre un niño, el cual no forzosamente es el mismo año con año. El “tamborero”, término con el que la gente se refiere al jovencito que desempeña esta función, acompaña al toro durante toda la fiesta, pero puede ser relevado, principalmente por otros niños, tantas veces como surja la iniciativa.<sup>3</sup> Anteriormente no ocurría esto, ya que el tamborero era un varón adulto que participaba de fijo a lo largo de la celebración.<sup>4</sup> Aunque existe un vaquero “oficial”, es decir, comisionado especialmente por las autoridades, en realidad durante el juego cualquiera puede tomar su lugar. A este personaje se le conoce también como jinete o torero. En cambio no existe una persona designada ex profeso para asumir el papel del

---

<sup>2</sup> Este tipo de tambor constituye una variante de baldosas o panderetas (de marco cuadrangular) que los soldados españoles introdujeron durante la época de la Conquista. (Cfr. Contreras, 1988: 69 y 92).

<sup>3</sup> En la fiesta del 2006, Misael (12 años) participó por primera vez como tamborero. Lorenzo Hernández Bautista es uno de los niños que ha ejecutado en varias ocasiones el membranófono. Marcos Peralta, autorizado por el delegado, suele ser quien invita al jovencito en turno, aunque a veces son las propias autoridades las que hacen la invitación.

<sup>4</sup> A diferencia de Tecacahuaco, en Acatepec todavía es un adulto el que desempeña la función de tamborero.

toro. No obstante, hemos incluido al “animal” como parte del grupo básico, toda vez que el artefacto fabricado para representarlo es concebido, de cierto modo, como un ser dotado de vida. Uno de los topiles contrae la responsabilidad de cargar un morral donde se guarda lo ofrecido en las viviendas visitadas durante el rancheo: aguardiente, cigarros, tamales y agua. También se encarga de repartir estos bienes entre los participantes. La función del segundo topil consiste en vigilar que no haya conflictos que lamentar en el transcurso del juego. Además del grupo básico, hay personas a las que les gusta mucho el Toro encalado, por lo que año con año lo siguen independientemente de que participen en el juego o no. A éstas se suman niños, jóvenes y adultos, principalmente varones, que a lo largo de la fiesta se integran para jugar desempeñando el rol ya sea de vaquero o de toro, o simplemente como animosos espectadores.

### **3.1. Marcos Peralta**

El papel de Marcos Peralta, flautista y capitán del Toro encalado, es fundamental en el sostenimiento de esta tradición. Desde niño le gustaba mucho la música del toro, misma que, asegura, aprendió a tocar “por el pensamiento”. En esa época había cuatro flautistas, pero como Marcos era pequeño nadie le enseñaba. Un día, a la edad de 10 años, se encontraba en la milpa y miró fijamente un carrizo. En ese momento tuvo la idea de fabricar una flauta. Tras varios intentos, concluyó la elaboración del aerófono y comenzó a practicar por sí mismo, se “enseñó solito”. Como los señores flautistas eran ancianos, fueron cayendo enfermos y eventualmente murieron. Sólo sobrevivió uno pero ya no tenía quién lo acompañara. El padrino de Marcos se había percatado de que su ahijado sabía tocar, por lo que fue a buscar al delegado con la finalidad de enterarlo. Éste, conociendo la noticia, visitó al muchacho y lo exhortó a integrarse al toro para la fiesta de ese año. Fue así que en 1973 Marcos se incorporó al Torotini. Como se desempeñó muy bien, el “abuelito” flautista le propuso que continuara participando para que no muriera la tradición, solicitud que aquél aceptó de buen grado. El anciano y Marcos anduvieron juntos durante tres años hasta que el primero falleció. Ya sin pareja, el muchacho tuvo



que continuar solo otros tres años. Como lo deseable es que haya por lo menos dos flautistas, las autoridades designaron a un señor para que aprendiera a tocar instruido por Marcos, con quien anduvo diez años hasta que también pereció. Desde entonces, varias personas han circulado por la casa del capitán del toro con el propósito de adquirir las habilidades para ejecutar el instrumento. Sin embargo, no son muy constantes, razón por la cual Marcos comenta que “les falta mucho para aprender bien”. La mala suerte también urde su parte: El señor Aurelio, hijo del último flautista de la generación anterior a Marcos y compadre de éste, solía acompañarlo “por ahí de 1987”, pero sufrió un accidente y debió ser operado. A partir de entonces dejó de tocar porque, dice, se cansa mucho. No obstante, siempre toma parte en el amarre de otates, es decir, cuando construyen el toro.



**Figura 3.1. Marcos Peralta**

Felipe es una de las personas que se iniciaron en la ejecución de la flauta. Sin embargo, se rehúsa a participar en la fiesta debido a que no se retribuye económicamente a los músicos del toro, no obstante que, explica, el delegado recibe recursos del municipio para llevar a cabo la celebración.<sup>5</sup> Si bien los integrantes no obtienen remuneración monetaria por su servicio durante la festividad, existe un acuerdo para eximirlos de la faena por algunos días, pero en ocasiones las autoridades lo han incumplido. De acuerdo con Felipe, al menos se debería compensar a los participantes respetando dicho acuerdo. Marcos no niega del todo la opinión de aquél. Considera que el juego implica mucho trabajo y que éste no se ve suficientemente recompensado. Desde su perspectiva, un día de andar con el toro debería equivaler a dos o tres de faena. Dado que en la realidad no opera esta equivalencia, se ha negado a participar. Pero cuando esto ha ocurrido, las autoridades le insisten mucho: a veces lo van a buscar hasta tres veces por semana para convencerlo de que cambie de parecer. Entonces piensa que hay mucha gente que asiste a la fiesta desde lejos y “cómo se va a ir sin ver la danza”, de modo que termina por acceder. Pero este razonamiento no constituye la única razón de su convencimiento. A Marcos le gusta la tradición del toro y está consciente de ser uno de los pilares de la misma. Ha visto desaparecer varias danzas a partir del fallecimiento de sus músicos, por lo que piensa que cuando muera no habrá quien lo sustituya pues nadie conoce los sonos como él. Esto le provoca tristeza porque, afirma, la comunidad no quiere perder la costumbre del toro. Ello se evitaría si hubiera más gente capacitada para tocar y capitanear al grupo, pero dado que no es así, decide asumir su papel mientras pueda. Por el momento cuenta con Lencho para conformar el mínimo requerido de flautas; aunque, opina, éste aun no toca suficientemente bien, su entusiasmo y compromiso lo han hecho merecedor del lugar que ocupa en el grupo.

---

<sup>5</sup> Felipe es la misma persona que organizaba a la danza de Xochitines para ir a bailar a la comunidad de Santa Teresa. Es quien por primera vez decidió cobrar por el servicio, a raíz de lo cual la agrupación de Tres Colores de dicha comunidad dejó de asistir a la fiesta patronal de Tecacahuaco a menos que también se le pagara.

Los pobladores de Tecacahuaco dicen que Marcos es “el mero, mero de la danza del torito”. Su prestigio trasciende esta comunidad, pues ha sido invitado varias a Acatepec para tocar en la fiesta de San José. La primera vez que esto ocurrió se debió a que uno de los flautistas del Toro encalado de dicha comunidad quiso hacer un potrero pero las autoridades no se lo permitieron. El músico se resintió tanto que cuando llegó la fiesta se negó a participar. Entonces el juez envió unos topiles a Tecacahuaco para pedirle a Marcos que los ayudara. Éste accedió, aunque comenta que no le gusta la flauta de Acatepec porque “no tiene sonido”. Su juicio se basa fundamentalmente en que dicho instrumento carece de membrana.

Además de la flauta, Marcos sabe tocar la guitarra quinta o huapanguera y el violín, instrumentos con los que interpreta sones de las danzas de Xochitines, Viejos, Cuanegros, Matlachines y Chicomexochitl. De hecho, es quien se encarga de tocar el violín en las “bendiciones de maíz” que desde hace aproximadamente dos años se llevan a cabo cada quince días. Asimismo, toca la huapanguera para la danza de Viejos que se realiza durante la fiesta de Xantolo. Como a Marcos siempre le gustó la música, aprendió a tocar la guitarra quinta desde que era joven. En aquel entonces, el que era violinista de la danza de Matlachines no tenía quién lo acompañara: “no tengo chaparrito”, decía. Ante la situación, Marcos se ofreció a ir cada domingo con el señor para que le enseñara a tocar la huapanguera, y así poco a poco fue aprendiendo. Pero también deseaba poder ejecutar el violín. Como nadie le quería prestar este instrumento por miedo a que lo maltratara, Marcos hizo uno con un palo. Compró cuerdas y comenzó a practicar sin que le enseñaran. Tiempo después juntó “un dinerito” y fue a Huejutla, donde compró un violín que le costó \$500.00 porque no le alcanzaba para uno que valía \$1,000.00: “es corrientito y ya está amoladito, pero todavía sirve”.

La particular destreza de Marcos para la música tiene una explicación. Su madre, doña Sabina (†), dijo que éste nació con el don de curar. Uno de los signos que lo evidenciaban era que solía despertarse en las noches y decir cosas “como incoherentes”. Sabina pidió a

los curanderos que hicieran un ritual especial para quitarle este atributo a su hijo porque, según dicen, si una persona que tiene el don no recibe los cuidados necesarios puede quedar loca. Como la facultad de curar es algo dado por los dioses, no se puede rechazar; únicamente es posible intercambiarlo por otro don igualmente divino: en este caso, la habilidad para la música. Ambos conllevan un fuerte compromiso. La interpretación de que Marcos aprendió a tocar por poseer un don, es una constante entre los músicos y danzantes de la Huasteca. Camacho señala que la eficacia de un ritual depende, en gran medida, de los músicos y danzantes que participan en la ceremonia. La mayoría de ellos asegura haber aprendido a tocar a través de un sueño en el que se les reveló el don. Mediante dicha revelación se adquiere un compromiso cuyo incumplimiento es sancionado. Otra manera de recibir el don consiste en el paso del iniciado por un periodo de siete días de enfermedad que lo pone al borde de la muerte. De acuerdo con Camacho, esto:

...pone en evidencia el vínculo entre la adquisición del don y el paso por un periodo de liminalidad, el cual se relaciona de alguna manera con la muerte. En este caso, tal vez estemos frente a un proceso de muerte simbólica, que es propia de la iniciación chamánica, como ya lo ha señalado Mircea Eliade, y que se corresponde con la estructura de los ritos de paso señalados por Arnold Van Gennep. No es raro que los músicos y danzantes sean al mismo tiempo curanderos.<sup>6</sup>

Efectivamente, con frecuencia los músicos y danzantes también fungen como curanderos. En el caso de Marcos vemos que la renuncia al don de curar implicó el “cargo” de tocar, porque no es una decisión personal sino un designio divino que trasciende la voluntad humana. El cargo asegura la intercomunicación entre los hombres y las divinidades, aspecto que resulta pertinente para comprender el sentido de expresiones como “la flauta controla al toro”, enunciadas por los habitantes de Tecacahuaco al hablar del instrumento.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Camacho y Tiedge, 2005: 138-139

<sup>7</sup> Este aspecto se analiza en el último capítulo de la tesis.

## **4. Preparativos del Toro encalado**

### **4.1. Invitación**

Cuando se acerca la fiesta de la Asunción el delegado comisiona a unos topiles para ir a casa de Marcos y solicitarle que participe en el juego del Toro encalado. El protocolo exige llevar aguardiente y cigarros como obsequio para el capitán de la danza. Como se apuntó anteriormente, la participación del grupo no se retribuye económicamente sino mediante la dispensa de días de faena. El delegado en el 2006, comentó que los músicos tienen la obligación de aceptar aún si no lo desean porque, después de todo, el toro se hace “en beneficio de la comunidad”. Una vez hecha y aceptada la invitación, Marcos se dispone a arreglar las flautas que serán utilizadas durante el juego o, en caso de que éstas se encuentren muy deterioradas, construir unas nuevas.<sup>8</sup>

### **4.2. Ensayos**

Marcos tiene la responsabilidad de citar a los músicos (flautista y tamborero) para ensayar los sones. Anteriormente esta actividad comenzaba alrededor del 14 de julio, es decir, un mes antes de la fiesta, pero ahora inicia con dos o, cuando mucho, tres semanas de anticipación. Las reuniones se efectúan en el solar de la casa de Marcos a las ocho o nueve de la noche aproximadamente, cuando las personas ya han regresado de la milpa o se han liberado de otras ocupaciones. Los ensayos suelen aglutinar a personas de la comunidad quienes, atraídas por la música, se acercan curiosas a observar. En el 2006 asistí a algunos de ellos y pude observar que los músicos no dicen prácticamente nada entre sí: Marcos comienza a tocar, Lencho lo imita y el niño ejecuta sus toques en el tambor. Sólo este último es corregido en contadas ocasiones.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> En el siguiente capítulo se describe el proceso de elaboración de la flauta.

<sup>9</sup> La dinámica referida se corresponde con el modo en el que yo misma fui instruida en la ejecución del aerófono. Cuando le pedí a Marcos que me enseñara a tocar la flauta, aceptó de inmediato. Tomó uno de los instrumentos que tenía guardados y me lo dio; enseguida escogió otro para él y comenzó a tocar. Mi función como aprendiz era seguirlo con toda la atención posible. En Tecacahuaco, como en otros lugares

### 4.3. Elaboración del toro

En la elaboración del toro participan aproximadamente treinta personas, algunas de las cuales lo hacen por mandato del delegado. No todas intervienen con la misma intensidad en el proceso de construcción pero eso es lo de menos porque, a decir de la gente, “lo importante es convivir, la pasamos bien”. Idealmente los materiales deben obtenerse en la misma comunidad, lo único que se adquiere fuera de ella es la cal. En realidad debiera decir “lo único que se adquiriría fuera”, porque si bien este elemento es el responsable de designaciones tales como Vaca de Cal, Toro encalado y Vaca Encalada, desde el 2006 ha sido sustituido por pintura. La razón, explican, es que la cal se cae muy rápido con los golpes que le asestan al toro durante el juego, “ya no le ponen cal al toro porque se cala”; en cambio la pintura dura más. En una ocasión hicieron una vaca pinta, pero al año siguiente desistieron de esta innovación porque había que comprar dos colores y “salía más caro”.

La expresión “amarrar otates” se refiere a la actividad de construcción del armazón del toro. Éste se elabora con palos de otate recolectados en la comunidad.<sup>10</sup> Actualmente utilizan hilo de rafia<sup>11</sup> para atar las varas, pero antes las amarras se hacían con *mezcale*.<sup>12</sup> La estructura presenta una forma trapezoidal poco pronunciada. La parte superior se extiende y sobresale por uno de sus lados con la finalidad de formar el cuello del animal. Ésta lleva amarrada una pequeña estructura cilíndrica de palos entrelazados que figuran la cabeza del toro. En la parte superior interna del armazón se adosa una especie de dona hecha con trapos, la cual descansará sobre la mollera del que decida hacer de toro.

---

donde el saber musical es transmitido por tradición oral, el aprendizaje se basa, prioritariamente, en la imitación.

<sup>10</sup> El otate es un tipo de bambú. Su nomenclatura botánica es *guadua amplexifolia*.

<http://www.fundaciondoctordepando.com/GLOSARIOS%20y%20VOCABULARIOS/Nomenclatura%20Bot%E1nica-GGG.htm>

<sup>11</sup> “Rafia: (Voz de Madagascar). Género de palmeras de África y América que dan una fibra muy resistente.” (*Diccionario de la lengua española*, 2001: 1284).

<sup>12</sup> El mezcale se obtenía de las pencas de lechuguilla (*agave lechuguilla*), planta de la familia *Agavaceae* (*Amarylidaceae*). Fuente: <http://www.semarnat.gob.mx/slp/forestal/fichas/lechuguilla.shtml>

Concluido el “amarre de otates” se procede a cubrir el armazón con sendos lienzos de manta. Ambos son unidos por el frente, el lomo y la parte trasera del animal con un zurcido para el que se emplea hilo de rafia. También se fijan a los otates inferiores mediante remiendos. Posteriormente la tela es teñida con pintura blanca, aunque, como se apuntó arriba, anteriormente se albeaba con cal. Cuando el color seca, una trenza hecha de fibra natural se coloca en la parte posterior a manera de rabo.



**Figura 3.2. Toro**

En la cara del toro se dibuja un par de ojos con enormes pestañas. La parte superior de la testa lleva adheridos dos cuernos de madera que sirven de sostén a unos verdaderos. A los lados cuelgan unas orejas hechas de cuero, una de las cuales luce una etiqueta de plástico amarillo con un número inscrito, similar a las que ponen al ganado para tener control de las reses de cada propietario. El toro se ornamenta para que luzca bonito. Sobre su cabeza colocan una corona elaborada con cucharilla.<sup>13</sup> Las pencas de la planta son de un color verde que se va degradando hacia la raíz, de modo que el extremo inferior adquiere una tonalidad alba. Las partes blancas se moldean con una navaja y las verdes se

---

<sup>13</sup> Cucharilla: Género, *Dasyilirion*; especie, *Acrotliche*; tipo de micorriza, *endomycorriza*; familia, *agavaceae*.  
Fuente:  
<http://www.diccionariosdigitales.net/GLOSARIOS%20y%20VOCABULARIOS/Botanica-9-MICORRIZAS.htm>

entrelazan para formar el anillo. A lo largo del lomo de la res se dispone un sartal de flores naturales. Anteriormente éstas iban bordadas a la tela.<sup>14</sup>



**Figuras 3.3 Toro**

Inscritos con pintura negra, el nombre y cargo del delegado en turno lucen en un costado del animal, mientras que en el otro se leen el topónimo de la comunidad, el municipio y las iniciales del estado. Este flanco tiene, además, dibujada una “T”, que no es otra cosa que la letra inicial de Tecacahuaco, a la que se refieren como “fierro caliente” o “fierro marcador”. Dichas expresiones aluden al utensilio empleado por los propietarios de ganado para marcar sus reses y que éstas no se confundan con las de otro; es un signo de pertenencia. La gente comenta que el nombre del delegado se escribe en el torito “para

---

<sup>14</sup> Actualmente en la comunidad de Acatepec no adornan al animal, aunque los pobladores del lugar comentan que antes “floreaban al toro”.



que los que vienen a la fiesta sepan quién organizó”. Y la “T” se traza como símbolo “de que la comunidad está ahí”.<sup>15</sup>



Figura 3.4. Inscripción del nombre del delegado



Figura 3..5. “Fierro marcador” y nombre de la comunidad

Los músicos tocan sones durante el proceso de construcción del toro. De acuerdo con las informaciones, en otros tiempos, cuando terminaban de elaborarlo se ponía una ofrenda

---

<sup>15</sup> El toro jugado en la fiesta patronal de Acatepec del 2007 tenía apuntado en un costado: Fiesta patronal. “San José”. Acatepec, 07. En el otro llevaba la marca del fierro caliente que, en este caso, presentaba la forma de una iglesia. También tenía escrita la cifra de “\$5, 000.00” que aludía al valor de la res.

adornada con flores en el altar de la casa del capitán. La res era colocada en el centro de la habitación y la gente bailaba alrededor de ella. Además le daban *popoxtle*, es decir que la bañaban en humo de sahumerio. Esto se hacía con el fin de pedir que la gente no saliera lastimada durante el juego. Ahora ya no se acostumbra poner ofrenda, pero cuando la vaca está terminada los músicos, el vaquero y los topiles giran a su alrededor, al tiempo que los primeros ejecutan unos sones. Además el señor Marcos le pide a un curandero que bendiga velas. De esta manera, se intenta evitar que ocurran accidentes durante el juego, porque “como a veces lo juegan muy fuerte y hasta el torito parece como si fuera real, entonces embiste muy fuerte”. Las acciones referidas acusan un proceso de sacralización y animación operado sobre el bovino.

La elaboración del toro concluye un día antes de la fiesta, el 13 de agosto. Los participantes en el proceso de construcción se dirigen entonces a casa del delegado, donde les ofrecen un almuerzo. Afuera de la vivienda, el animal es colocado sobre la tierra y nuevamente los músicos, el tamborero, el vaquero y los dos topiles “bailan” a su alrededor. También se lleva a cabo el juego durante un breve rato.<sup>16</sup> Posteriormente, la comitiva retorna a la casa de Marcos y allí resguarda la res, lista para ser jugada durante la fiesta.

---

<sup>16</sup> La descripción del juego se ofrece más adelante.



Figura 3.6. "Presentación" del toro

## 5. Sones

El repertorio de sones del Toro encalado conocido por Marcos se integra aproximadamente de nueve piezas. Debido a que nadie le enseñó a tocar la flauta, ignora los nombres de todas ellas; únicamente conoce las denominaciones de algunas, tales como *Xóchitl*, *Torotozquitl*, *Quatoche*, *Zóncoro*, *Quappitzcuitequine* y *Zayolli*. El son llamado *Xóchitl* se toca cuando la comitiva del toro se dirige de una a otra casa, "cuando van paseando", informa la gente. Asimismo, es el primero y el último que se interpreta en cada vivienda, en cuyo caso también se le denomina La entrada o La despedida. De modo que *Xóchitl* marca tanto el recorrido del grupo, como el inicio y el final de una secuencia de sones. *Torotozquitl* se interpreta para llamar al toro. El animal es convocado mediante este son cuando 1) ya está enojado, 2) "quiere andar por ahí, se quiere ir" o 3) el vaquero está cansado. Entonces, los jugadores deben colocarlo sobre la tierra para que se amanse o descanse. Los sones *Quatoche*, *Zóncoro*, *Quappitzcuitequine* y *Zayolli* son ejecutados cuando "lo andan jugando el torito". La palabra *quatoche* es traducida al castellano como conejo, animal cuyo origen se vincula míticamente con el del zopilote. A este último se le

conoce en la región como zóncono, término que da nombre a otro de los sones y que se incorpora al repertorio de designaciones, entre otros aspectos, porque alude a uno de los componentes de la flauta: la pluma con la que se elabora el aeroducto. De acuerdo con las informaciones, quappitzcuitequine significa “se quiebra la vara” y refiere al palo con el que golpean al toro. El término zayolli se traduce como mosca, pero también remite a la abeja que fabrica la miel utilizada para la elaboración de la flauta, ya que en español los pobladores de Tecacahuaco se refieren a este insecto indistintamente como abeja o como mosquita.

Hay otros sones de los que Marcos no recuerda los nombres pero que supuestamente se tocan cuando, en el transcurso del juego, se llevan a cabo ciertas representaciones que tienen que ver con actividades asociadas al ganado. Idealmente, hay una pieza para darle sal a la vaca, otra para hacer que coma zacate o pasto y una más para ordeñarla.<sup>17</sup> El capitán del Toro encalado señala la existencia de una relación entre sones y actos representados en el juego. Anteriormente, dice, le gente reconocía las piezas y hacía lo que éstas indicaban; el vaquero sabía en qué momento jugar más fuerte y cuándo restarle virulencia a su desempeño. Hoy día se desconoce dicha relación, únicamente algunas personas saben que al agotarse pueden pedir a los músicos tocar el son que sirve para llamar al torito (*Torotozquitl*). Otras, son capaces de reconocer La entrada y La despedida (*Xóchitl*). Un aspecto que sí presenta cierta sistematicidad, aunque sólo durante los primeros días de rancheo, consiste en comenzar a jugar cada vez que inicia un son y en dejar reposar al toro sobre la tierra cuando la música concluye. Lo anterior ocurre dentro de un marco de variabilidad porque, como se ha dicho, en ocasiones es necesario llamar al toro, pues éste “quiere andar por ahí, se quiere ir”.

---

<sup>17</sup> Cuando anduve rancheando con el toro, me tocó ver que le dieran sal y “pasto” pero no que “lo ordeñaran”. Por otra parte, estas acciones no estaban relacionadas de una manera particular con sones específicos. En ocasiones se realizaban incluso cuando no había música de por medio. Probablemente la relación «acto representado- son» se ha perdido con el tiempo, o tal vez nunca ha existido de manera estricta y, más bien, se deja que las personas que participan en el juego lleven a cabo dichas representaciones de manera aleatoria.

Si bien actualmente la gente no reconoce todos los sonos, constantemente explica que la flauta tiene poder sobre el animal. Se dice por ejemplo que “hay sonos para tranquilizar al toro cuando está furioso y otros embravecerlo si anda manso”, “cuando la música se toca para que el toro se ponga bravo, el toro se pone bravo porque es la música”. Asimismo, hay quienes afirman que el bovino “baila” y se torna alegre de acuerdo con el sonido de la flauta, “porque es cuestión del que toca la flauta, entonces el toro va bailando y cabeceando”. “Es como los sonidos de las trompetas de guerra”, explican algunos. Se le atribuye al animal reconocer dichos sonidos y comportarse en consecuencia. El poder de la flauta sobre el toro no depende exclusivamente de las características melódicas (altura y ritmo) de las piezas, si bien éstas permiten la distinción entre los sonos e, idealmente, el comportamiento asociado a cada uno. El timbre de la flauta desempeña un papel fundamental. Como se ha dicho, existe una valoración de la función de la membrana: “se sopla por el tubo [aeroducto] y la telita responde”. Además el sonido es calificado como el “viento arremolinado”. La apreciación del timbre constituye uno de los aspectos más significativos de esta música.

## **6. Descripción del juego del Toro encalado**

Durante la fiesta en honor a la virgen de la Asunción, los espacios de ejecución del Toro encalado están conformados por 1) la casa del delegado, 2) el atrio de la iglesia, 3) el recorrido de las procesiones y 4) el rancheo. Como se anota en el capítulo anterior, alrededor de las cinco de la mañana del 14 de agosto, el delegado y su mujer acuden a la iglesia con el propósito de cambiarle la ropa a la virgen y engalanarla con joyas nuevas. La comitiva del Toro encalado también acude al lugar para presentarse ante la Señora de la Asunción, pero no ingresa al templo sino que permanece en el atrio. Posteriormente, el grupo se dirige a la casa del delegado con la finalidad de tomar un desayuno. Además de comer, la agrupación realiza el juego durante un rato. Los cuatro días que dura la fiesta,

los integrantes del Toro encalado concurren a la vivienda del juez tanto para ingerir los alimentos que éste tiene la obligación de ofrecerles, como para llevar a cabo el juego.<sup>18</sup>



**Figura 3.7. Toro y Xochitines en casa del delegado**

El atrio y el recorrido de las procesiones conforman los espacios en los que el Toro encalado participa inmediatamente después de las ceremonias litúrgicas que se llevan a cabo los días 14, 15 y 16 de agosto. Antes de dar inicio una procesión, se realiza una misa (14 de agosto) o una lectura de la Biblia (15 y 16 de agosto). Hacia el final de las mismas, la comitiva del toro acude al atrio y allí realiza el juego. Posteriormente encabeza el desfile religioso. Los músicos y el resto de los integrantes caminan a uno de los costados o detrás del animal, al tiempo que los primeros ejecutan sones. La persona que lleva el armazón de la res camina balanceándose de tal forma que da la impresión de que el bovino marcha bailando. Cuando la procesión regresa al punto de partida, los integrantes del toro vuelven a situarse en el atrio, donde permanecen jugueteando mientras en el interior del

---

<sup>18</sup> En el capítulo anterior se señala que la danza de Xochitines y las bandas de viento también acuden a presentarse ante la Señora de la Asunción pero, a diferencia del Toro encalado, dichas agrupaciones sí entran al templo. También asisten a la casa del delegado durante los cuatro días que dura la fiesta.

templo se realizan las últimas oraciones. Es importante hacer notar el contraste que existe entre las dos danzas que participan en la celebración patronal, Torotini y Xochitines, en términos de la prescripción que le impide a la primera ingresar a la iglesia, mientras que se lo permite a la segunda.<sup>19</sup> Dicha fórmula proxémica evidencia formas de sacralidad que, si bien establecen relaciones, se manifiestan de modo diferente.<sup>20</sup>



Figura 3.8. Toro en procesión



Figura 3.9. Toro en el atrio

La palabra “rancheo” se refiere al recorrido por las casas de los *huehuetlacama*, término designa a las personas que fueron delegados en años anteriores. La participación del Toro encalado se lleva a aproximadamente desde las diez de la mañana hasta las seis o siete de

---

<sup>19</sup> Véase en el capítulo anterior el apartado dedicado a Xochitines, así como la descripción de las procesiones.

<sup>20</sup> Durkheim señala que las fuerzas religiosas son de dos tipos: “Unas son bienhechoras, guardianas del orden físico y moral, dispensadoras de la vida, de la salud, de todo lo que los hombres estiman [...] Poco importa que se los conciba como personas o como energías difusas; bajo una u otra forma, cumplen el mismo papel y provocan lo mismo en la conciencia de los fieles: el respeto que inspiran se mezcla con amor y agradecimiento. [...] Por otro lado, están los poderes malvados e impuros, productores de desórdenes, causas de muerte, enfermedades, instigadores de sacrilegios. Ante ellos el hombre siente tan sólo un temor donde el horror participa generalmente.” (2001: 380-381). Considero que la diferencia entre las formas de sacralidad del Toro encalado y la danza de Xochitines no se ajusta por completo a la distinción hecha por Durkheim, ya que en la cosmovisión de los nahuas de la Huasteca las divinidades no son concebidas con atributos absolutos y totalmente antagónicos.

la tarde. Con excepción de las visitas a la casa del delegado y de sus intervenciones en los desfiles religiosos, el resto del tiempo el grupo se dedica a ranchar. Después de cada jornada se guarda al torito para volver a salir a la mañana siguiente, excepto el último día en el que prácticamente se le destruye.<sup>21</sup>

Como se apuntó anteriormente, la comitiva del Toro encalado se compone de los músicos (Marcos, Lencho y el tamborero en turno), el vaquero, el toro y dos topiles, uno de los cuales se encarga de llevar un morral en el que guarda lo que los anfitriones ofrecen al grupo y el otro vigila que no se susciten conflictos durante el juego. Respecto al vaquero, al que también se le denomina jinete o torero, hay una persona que funge oficialmente como tal; sin embargo, este personaje puede ser representado por cualquiera que lo desee. Asimismo, cualquier persona que tenga la fuerza para soportar el armazón y la energía para jugar puede desempeñar el papel del toro. Al grupo básico se suman algunos adultos, jóvenes y niños, quienes siguen a la comitiva por periodos de tiempo, o bien permanecen fielmente con ella durante toda la fiesta. En términos generales, se trata de un espacio masculino, toda vez que las mujeres suelen observar el juego sólo a distancia. Lo anterior es alterado muy raras veces por la presencia de alguna que otra niña que a ratos sigue al grupo.

Generalmente, cuando la comitiva arriba a una casa se dispone afuera de la misma y coloca al toro con la cabeza apuntando en dirección a la entrada de la vivienda. A continuación se “presenta” al animal. Para ello, los integrantes dan vueltas alrededor del bovino al tiempo que es ejecutado el primer son. En ciertos momentos giran sobre su propio eje en sentido contrario a las manecillas del reloj. El vaquero suele emitir gritos. A esta “presentación” también se le dice “danza”; además de ser ejecutada cada vez que el grupo llega a una casa (incluyendo la del delegado), se realiza cuando el toro es terminado de construir.

---

<sup>21</sup> La descripción del rancheo que se ofrece a continuación se basa en la observación realizada mediante mi propia participación, ya que al segundo día de fiesta (año 2006) Marcos Peralta me invitó a unirme al grupo como flautista.



Una vez que el primer son de la serie termina se deja reposar al toro listo para ser jugado, mientras los músicos y los topiles se acercan a la entrada de la vivienda para resguardarse del sol. Los anfitriones les ofrecen aguardiente, cigarros, agua, refrescos y en ocasiones tamales: “el toro cobra tamales”, dice la gente.<sup>22</sup> De todos estos elementos, el único que no puede faltar es el primero. Uno de los topiles recibe lo ofrecido; guarda una parte en el morral y la otra la distribuye entre la gente. Lo que más se disfruta compartir es la “caña” (aguardiente), razón por la cual conforme transcurre el tiempo se va generando un estado de embriaguez que caracteriza al juego. El carácter sagrado de éste se manifiesta, entre otros aspectos, por la acción de asperjar aguardiente frente al toro antes de ser bebido, aunque dicha acción fue observada en pocas casas y, generalmente, efectuada por personas entradas en años. En Acatepec, por el contrario, se realiza continuamente, además de que la bebida es derramada frecuentemente sobre el animal: “el toro también quiere caña”, “es para tener contento al toro”, explican las personas.

Durante el tiempo que el grupo permanece en una casa los músicos tocan varios sones. El número de piezas ejecutadas en el lugar depende de la cordialidad con que se recibe a los participantes y del ánimo de la gente para jugar. Cada vez que comienza un son, alguno de los presentes se decide a tomar el toro, aunque en ocasiones es más bien su iniciativa la que lo lleva a solicitar a los músicos que toquen: “¡Marcos, tlatzotzona!” (¡Marcos, música!). La persona en cuestión levanta el armazón del animal y se introduce en él apoyando la cabeza en la dona de trapos que se ubica en la parte interna superior del mismo y asiéndose de las varas inferiores, de tal modo que la estructura cubre el cuerpo de la cintura hacia arriba. Otra persona asume el rol de vaquero. Provoca al toro mediante brincos y gritos burlones y lo golpea con un palo denominado *cuapitzcuitequine*.<sup>23</sup> El bovino embiste y persigue al jinete, quien de tiempo en tiempo se detiene para volver a apalea a la bestia, aunque frecuentemente es este último quien resulta golpeado debido

---

<sup>22</sup> En Acatepec, el grupo del Toro encalado acostumbra pedir dinero, sobre todo a las personas ajenas a la comunidad.

<sup>23</sup> En Acatepec utilizan dos varas. El vaquero sostiene una con cada mano e incita al toro a perseguirlo levantando ambas varas al tiempo que da brincos.

a que el toro gira rápidamente sobre su propio eje con el propósito de lastimarlo. Además del vaquero, es común que otras personas se incorporen al juego y entre todos le “echen montón” a la res. A veces la lucha se establece “cuerpo a cuerpo”, en cuyo caso los dos personajes se empujan mutuamente con uno de sus costados, tratando de vencerse el uno al otro hasta que alguno de los dos cae; o bien, el que hace de toro atrapa con la estructura al jinete, con quien emprende un forcejeo que generalmente termina en el desplome de ambos. Lo anterior está constantemente acompañado de gritos que emiten los vaqueros o la gente presente, así como de sonidos que imitan los mugidos de la res.



**Figuras 3.10. Juego**



**Figura 3.11 Juego**

Generalmente el juego se detiene cuando termina un son, aunque esta especie de regla tácita se deja de observar hacia los dos últimos días de la fiesta. Al inicio, cuando la relación música-juego es respetada, Marcos suele hacer terminar una pieza al ver que la gente está jugando demasiado brusco. Concluido un son, el que trae puesto el armazón del toro lo deja descansando sobre la tierra en la posición original, es decir, frente a la entrada de la casa. El vaquero, por su parte, coloca el cuapitzcuitequine encima del lomo de la res. El juego se reanuda al comenzar nuevamente la música, lo cual puede ocurrir por iniciativa de los músicos capitaneados por Marcos o porque alguien deseoso de jugar lo solicita.

Los habitantes de Tecacahuaco se refieren al Toro encalado como un juego divertido y gracioso. Este carácter se manifestó desde el inicio de la investigación. Cada vez que introducía el tema en una conversación, la gente se reía y expresaba cosas como: “da risa el toro”, “es para hacer reír, es como de sátira”, “divierte a mucha gente” “hay mucha

felicidad cuando lo andamos jugando”. Durante mi participación en el rancheo pude observar que el júbilo aflora principalmente a causa de los forcejeos, los golpes y el desplome de los participantes; las personas estallan en risa con los pormenores de la lucha e incitan tanto al toro como al vaquero a no dejarse vencer. Pero también se llevan a cabo ciertas representaciones que provocan hilaridad. La observación directa del juego, tanto en Tecacahuaco como en Acatepec, así como las entrevistas, revelaron la cualidad canónica o al menos consuetudinaria de dichas representaciones, de las cuales se describen algunas a continuación.

En ocasiones el vaquero intenta lazar al animal. Toma una cuerda y la arroja sobre los cuernos del toro. Cuando logra ensartarlos, tira de la soga para derribar el armazón y, con éste, al que va dentro. También ocurre que se trate de montar al bovino. Una vez que el vaquero se trepa al lomo de la res, comienza a gritar y menear una cuerda (si no la tiene, únicamente hace el gesto), al tiempo que presume de ser muy buen jinete. El toro se menea enfurecido con el fin de hacer caer al que lleva encima. Los espectadores estallan en carcajadas, ya sea porque el primero logra tirar al montador o porque termina dándose por vencido, arrodillándose en el suelo de tal forma que el armazón queda completamente sobre la tierra. Acto seguido el vaquero desmonta vanagloriándose de su hazaña.



**Figura 3.12 Juego**

Otra de las representaciones consiste en ofrecer al toro en venta: “es costumbre preguntar cuánto cuesta, también gritan que la vaca se vende, que está barata”, afirman varias personas. Tan sólo en un día de rancheo, pude observar al menos seis veces lo anterior. Se vendía la res a precios que iban desde dos mil pesos hasta ocho millones. El “interesado” observaba al animal, lo tocaba y empezaba a regatear. En el “estire y afloja” se decían cosas graciosas. De tiempo en tiempo las personas se acercan al toro y le procuran alimento colocando hierbas y hojas en su hocico. También aproximan su mano para emular el acto mediante el cual le dan sal al ganado. Esto parece despertar la ternura de los niños, aunque no sólo de ellos, pues no falta uno que se acerque a acariciar a la res mientras le habla cariñosamente. La afectividad también se expresa cuando, debido a la brusquedad del juego, el toro sufre “fracturas”, es decir que alguno de los palos que conforman la estructura se rompe. Entonces se hace necesario arreglarlo: los mayores

atan con cuidado la vara dañada y, una vez que terminan, los chicos se aproximan a sobar la parte en cuestión.



Figura 3.13 Juego: vendiendo al toro



Figura 3.14 Juego: cariños al toro



Figura 3.15 Juego: dándole de comer al toro

Las representaciones se acompañan del vocerío de la gente que continuamente exclama “¡Vaca mañosa!” Los vicios o resabios adjudicados al animal son variados. Ya entrado en alcohol, uno de los hombres que participaba en el juego, por ejemplo, comentó acerca de las patadas que suele dar el ganado: “Yo tengo diez vacas, pero son vivos...algunos me dan patadas, son mañosos...ése no es vivo, no hace nada...es un juego”. Pero normalmente las expresiones se refieren a la indiferencia de la res con sus crías, o bien a su voracidad: “¡Esa vaca está mañosa! ¡Está mañosa porque dejó su cría!” “¡Esa vaca quiere comer, le han dado de comer, quiere chichi!”. A dichas expresiones se suman, como ya se ha apuntado, los gritos y los sonidos que imitan los mugidos del toro. Los primeros consisten en gestos sonoros que articulan varias emisiones de la vocal “o” y terminan con un sonido cerrado: ¡Ohohohohoy! Sus características recuerdan a los baladros de algunas de las danzas propias de Carnaval y Xantolo.

Anteriormente la participación de los adultos en el juego tenía lugar desde el inicio de la celebración. Su intervención conlleva un alto grado de violencia, por lo que ahora ha sido desplazada hacia los dos últimos días de fiesta (16 y 17 de agosto) ya que, según afirma la gente, “el toro se tiene que ver bonito, sólo al final le pegan más”. En cambio, los primeros días el grupo va seguido principalmente por bulliciosos niños, “es como la diversión para los chamacos”, aseguran algunas personas. Si bien los jovencitos emprenden la lucha que caracteriza al juego, lo hacen con una fuerza limitada por su propia edad y constitución. Hay ciertas conductas de los mayores que parecen estar orientadas a mantener no sólo el buen estado del toro sino también la integridad física de los niños. En ocasiones los señores reprenden a los pequeños cuando los golpes asestados sobrepasan un nivel tal que podrían terminar en accidente. Asimismo, los primeros días Marcos suele dar por terminado un son cuando el juego se torna demasiado brusco. No obstante, cabe insistir en que lo anterior sólo ocurre al inicio de la fiesta. Conforme transcurre el tiempo, el juego va subiendo de tono. Jóvenes y adultos se incorporan y la lucha se vuelve mucho más violenta. Hay una exhibición de fuerza y virilidad, un alarde de arrojo. El bovino se embravece progresivamente: “la vaca se pone como brava”, dicen algunos. De hecho, no

sólo el que hace de toro, sino también los vaqueros comienzan a irritarse. La gente “se va calentando de veras” porque los golpes hacen que se crispen los ánimos. Nadie quiere ser vencido, especialmente el que desempeña el rol del animal, ya que de acuerdo con uno de los participantes, “al toro no le gusta perder porque ya se muere”. Las consecuencias no se hacen esperar: raspaduras, descalabros, emanación de sangre y fracturas son parte del riesgo de jugar. El cuerpo del bovino también evidencia los efectos de la violencia: agujeros en la tela, pérdida de los adornos florales, abatimiento de la pintura, rotura y disloque de varas.<sup>24</sup> A pesar del incremento de la violencia no se pierde el toque humorístico, toda vez que la tensión generalmente es liberada a través de la risa.

La embriaguez es un aspecto que caracteriza al juego del Toro encalado. Con excepción de los niños, el resto de las personas beben en grandes cantidades. El alcohol es parte del juego, la gente sabe que debe ofrecer aguardiente a la comitiva cuando ésta llega a una casa. Conforme transcurre el tiempo el nivel de embriaguez aumenta, lo que estimula a los participantes de tal forma que el juego adquiere tintes delirantes. Hay quienes incluso se quedan dormidos en el camino, reincorporándose al grupo una vez que se reponen. Algunas personas comentan que les gusta andar con el torito “pero más a los borrachitos”. En el contexto del juego, la mayor parte de la comunidad no ve la ingesta de alcohol como algo negativo sino, insistimos, como parte del juego.<sup>25</sup> Tanto el alcohol como la adrenalina envalentonan a la gente y menguan el dolor provocado por los golpes. Lorenzo Peralta, por ejemplo, asegura que es mejor tomar porque de lo contrario no se siente la diversión: “Si yo tomo al toro, a güevo tengo que descalabrar. A veces bien tomado sí salen los raspones, las descalabradas, pero no importa porque estás borracho. La cosa es ver cómo le dan en la madre al toro”. El secretario José Josefa Hernández, por

---

<sup>24</sup> En Acatepec la rudeza del juego está presente desde el inicio de la fiesta. Además, en esta comunidad no participan los niños, únicamente los varones jóvenes y adultos.

<sup>25</sup> No obstante, fuera de la comunidad sí parece haber una cierta estigmatización. Al inicio de la investigación fui a ver a uno de los curas de Atlapexco. Cuando le comenté que estaba interesada en estudiar el Toro encalado, me dijo entre sorprendido y burlón: “así que va a andar con los borrachos”. Igualmente, el 17 de marzo del 2006 asistí a la ciudad referida, pues los del Toro fueron, invitados por el municipio, al festival que se realiza con motivo de la fiesta patronal. En el momento en que el presentador los vio llegar hizo el anuncio, enfatizando que ahí venían “los borrachitos”.



su parte, señala que aunque a veces los muchachos se lastiman, no sienten los golpes, pues “ya están picados, ya no duele”. Un joven que se lesionó la mano jugando, la mostraba orgulloso diciendo que si bien el delegado obliga a los músicos a salir con el toro, nadie es forzado a participar en el juego: “si uno se accidenta, nadie tuvo la culpa, es bajo su propio riesgo”.

El ambiente generado mediante la violencia y el alcohol crea un espacio adecuado para la emergencia de expresiones que ponen de manifiesto algunos de los conflictos existentes en la comunidad. Constantemente, en el transcurso del juego los espectadores y participantes hacen alusión a la rivalidad con algún vecino, cuya envidia se interpreta como causa de cierto mal padecido en carne propia. Asimismo, con frecuencia afloran las fricciones o el descontento con la autoridad: al observar el nombre del delegado inscrito en el toro, surgen exclamaciones como: “¡pendejo, cobarde!...pero va a llegar mañana y ya verá...”, refiriéndose a quien ese año desempeña el cargo principal.

La emergencia del encono de algunos hacia el juez evidencia un contenido de inversión que caracteriza el desarrollo del juego. Al golpear y retar al toro, la autoridad del delegado, cuyo nombre está dibujado en el animal, se ve reducida o anulada en el contexto de la representación. Algo similar ocurre con los pequeños que, si bien disfrutan de jugar entre sí, también se complacen en ponerse el armazón para perseguir y golpear a los adultos. “Los niños sienten que son grandes, que son como sus papás”, señalan varias personas. La inversión da lugar a la licencia, algo que los adolescentes saben aprovechar. Éstos no sólo siguen al Toro por el interés de participar en el juego, sino porque tienen la oportunidad de beber aguardiente y de fumar, sin que ello les sea reprochado.

Como se apuntó anteriormente, el número de sones ejecutados en cada casa depende de la cordialidad con que se recibe a los participantes y del ánimo de la gente para jugar. Después de varias piezas, la comitiva se despide y parte hacia otra vivienda. Generalmente uno de los topiles indica el lugar al que el grupo debe dirigirse. Frecuentemente los

músicos tocan un son (Xóchitl) en el trayecto. Cuando los integrantes del toro arriban a una nueva morada, pueden hacer la “presentación” o comenzar directamente con el juego. De esta manera, el Toro encalado recorre las casas de los *huehuetlacama* durante la festividad en honor a la Señora de la Asunción. El último día, 17 de agosto, se sacrifica a la res: los golpes asestados se tornan mucho más fuertes con el propósito de destruir el armazón del toro; lo que queda del mismo se guarda en la galera de la comunidad para ser restaurado y reutilizado al año siguiente.



Figura 3.16 Rancheando con el toro

## 7. El Toro encalado en Atlapexco

Las autoridades municipales de Atlapexco suelen invitar al grupo del Toro encalado a participar el 17 de marzo con motivo de la fiesta de San José, patrono del lugar. Hacia finales de febrero o principios de marzo, Marcos recibe un oficio mediante el cual se le extiende la invitación. El contexto de ejecución en la cabecera municipal es

completamente diferente al de Tecacahuaco. En ella, el toro se presenta como parte de un espectáculo, un festival cultural que pone en escena las “tradiciones del municipio”. Las agrupaciones que participan en dicho festival son aquellas que los promotores culturales consideran como “más representativas” del territorio. En el 2007 estas “joyas” estuvieron conformadas por trece bandas de viento, el Toro encalado y la Danza de la Tortuga,<sup>26</sup> todas ellas provenientes de diversas comunidades del municipio de Atlapexco. Desde sus pueblos fueron transportadas a las afueras de la ciudad para desfilan hacia el centro de la misma. A la cabeza iban las bandas, después el Toro y al final la Danza de la Tortuga. En un templete montado al lado del edificio de la presidencia fueron presentándose una a una todas las agrupaciones. Frente al escenario se dispusieron gran cantidad de sillas para el público. Cuando tocó el turno al Toro, el maestro de ceremonias no se abstuvo de comentar que habían llegado los borrachitos. El grupo estaba integrado por Marcos, Lencho, el niño tamborero, el vaquero y el “toro”, quienes iban acompañados por el comisariado y el delegado, aunque éstos no subieron al templete. Los músicos fueron colocados frente a unos micrófonos; a los otros dos (vaquero y toro) el escenario les quedaba chico, al grado que los organizadores tuvieron que hacer esfuerzos para proteger unas enormes luces ubicadas en el extremo frontal del tablado. El público reía viendo los pormenores del juego. Tuve ocasión de escuchar a varias personas comentar que lo que más les gustaba del festival era el torito. No obstante, la exhibición no duró mucho tiempo; como el festival empezó más tarde de lo programado había un retraso, por lo que el maestro de ceremonias despidió (casi corrió) al grupo del toro para dar paso al siguiente. Pese a la falta de tacto y sensibilidad demostrada por los organizadores, el discurso indica que el Toro encalado es considerado como una de las manifestaciones más representativas del municipio.

---

<sup>26</sup> La Danza de la Tortuga pertenece a la comunidad de Cochisquitla. En el 2006, sus integrantes obtuvieron apoyo del PACMYC, lo que les ha dado cierta proyección en el municipio.



Figuras 3.17 y 3.18 El toro en Atlapexco

## CAPÍTULO IV

### LA FLAUTA DE MIRLITÓN

---

#### 1. Descripción general de la flauta de mirlitón

El uso de la flauta de mirlitón está circunscrito a algunas comunidades teenek, pames y nahuas de la región Huasteca. Este instrumento se elabora a partir de un tubo de carrizo que tiene un aeroducto externo hecho con un cañón de pluma de zopilote, gavilán o guajolote, el cual va unido al tubo mediante un aditamento de cera. Cuenta con cuatro orificios de obturación y un agujero más rodeado también con cera y cubierto con una membrana. Ésta se obtiene de la tela de una araña o bien de la cutícula de una variedad de izote. La función de la membrana consiste en modificar, mediante su vibración por simpatía, el sonido generado por la emisión del aire sin alterar la altura del mismo, lo que ha llevado a los investigadores a referirse a este instrumento como flauta de mirlitón.<sup>1</sup> Los pames acostumbra sujetar al carrizo una hoja de maíz recortada cuadrangularmente con el fin de proteger a la membrana de las corrientes de aire, aunque al parecer dicho aditamento no sólo responde a necesidades de protección sino que tiene implicaciones simbólicas y acústicas. Los materiales empleados en los componentes de este aerófono, así como sus dimensiones, pueden variar dependiendo de las comunidades en las que se utiliza y aun en el interior de cada una de ellas, de tal modo que las características del sonido no son homogéneas.<sup>2</sup>

Las fuentes que hacen referencia a la flauta de mirlitón son muy escasas. Aunado a ello,

---

<sup>1</sup> El mirlitón consiste en una membrana que modifica de alguna manera otro sonido (generalmente, aunque no de manera exclusiva, la voz humana). El término puede referirse tanto al tipo de instrumentos musicales que poseen este mecanismo, como a la membrana misma.

<sup>2</sup> Como se verá más adelante, en algunos lugares los componentes de origen natural han comenzado a ser sustituidos por materiales sintéticos.

con frecuencia los documentos incurren en errores tales como llamarle cámara al aditamento de cera de la embocadura, o tudel al aeroducto. Desde el punto de vista organológico, la cámara está conformada por el tubo de carrizo a partir del filo. En cuanto al tudel, el término hace referencia a un tubo que llevan algunos aerófonos de lengüeta, en el cual esta última se inserta. La flauta de mirlitón no es un instrumento de lengüeta. Además de imprecisiones como las mencionadas, la información que los textos proporcionan acerca de las prácticas dancístico-musicales en las que el instrumento que nos ocupa se emplea es exigua. El presente capítulo tiene varios objetivos: 1) sintetizar los datos dispersos en diversas fuentes acerca del origen, morfología y contextos dancístico-musicales de la flauta de mirlitón;<sup>3</sup> 2) aportar información recabada mediante el propio trabajo de campo realizado en comunidades teenek de San Luis Potosí y Veracruz; 3) describir el proceso de construcción de la flauta de mirlitón registrado en Tecacahuaco, Hidalgo, así como los resultados de la interpretación de espectrogramas aplicados a los tonos de una flauta.

## 2. Clasificación de la flauta de mirlitón

En 1914 Hornbostel y Sachs desarrollaron un sistema clasificatorio de los instrumentos musicales que, basado en el criterio de “emisión”, consta de cuatro grandes clases o familias: los *idiófonos*, instrumentos cuyo generador de sonido es el propio cuerpo vibrante; los *membranófonos*, donde el emisor es una membrana en vibración; los *cordófonos*, cuyo emisor es una cuerda vibrante; y los *aerófonos*, que producen sonido mediante el aire oscilante. A cada una de estas familias le asignaron un número – 1=*idiófonos*, 2=*membranófonos*, 3=*cordófonos*, 4=*aerófonos* –, dejando abierta la posibilidad a la inclusión de nuevas familias como de hecho ocurrió con los *electrófonos*, a

---

<sup>3</sup> El lector notará que al abordar las prácticas asociadas a la flauta de mirlitón entre los teenek de Veracruz y San Luis Potosí se pone énfasis en varios aspectos relativos al nukub o teponaztle. Ello se debe a que en la mayoría de los textos se encuentra más información acerca de este instrumento que de la flauta. Hemos decidido consignar dicha información por considerar que al menos permite delinear el ámbito semántico que circunscribe a la flauta de mirlitón, con el fin de que futuras investigaciones profundicen en este tema.

los cuales se ha asignado el número 5. Sobre esta primera gran división establecieron subdivisiones con base en criterios tales como ejecución y morfología. Para este fin adoptaron el sistema de clasificación decimal, mediante el cual se representa cada uno de los conceptos de la subdivisión con un número. De acuerdo con la sistemática de los instrumentos de Hornbostel y Sachs, a la flauta de mirlitón le correspondería el código 421.211.12, que se desglosa de la siguiente manera: aerófono, de soplo, de filo,<sup>4</sup> con canal de insuflación externo, aislado, abierto, con agujeros.<sup>5</sup> Sin embargo, el sistema no toma en cuenta, para el caso de los aerófonos, la presencia de la membrana. Tampoco considera la posición perpendicular o longitudinal del aeroducto con respecto al tubo resonador, ni su forma cónica o cilíndrica.<sup>6</sup> Todos estos aspectos conllevan implicaciones acústicas importantes. No obstante, si bien no fueron previstos por los citados autores, cabe insistir en que la codificación tipológica es abierta y por lo tanto permite establecer nuevas subclases, órdenes y subórdenes. Ahora bien, entre la familia de los *membranófonos*, Hornbostel y Sachs asignan un código (24) a aquéllos instrumentos en los cuales una membrana modifica algún otro sonido, y ofrecen como ejemplo de dicha tipología al *kazoo*.<sup>7</sup> En congruencia con lo anterior, la flauta de mirlitón también podría ser clasificada como un membranófono. De hecho, al abordar el instrumental precortesiano Guillermo Contreras consigna este instrumento tanto en el apartado dedicado a los aerófonos como en el de membranófonos por simpatía, si bien se refiere a estos últimos como aditamentos resonadores.<sup>8</sup>

---

<sup>4</sup> De acuerdo con Contreras, los aerófonos de filo son aquellos en los que la "...ejecución consiste, de manera elemental, en el paso del aire a presión por un filo. Su principal división se establece a partir de la rigidez del filo en: rígidos y flexibles. Dentro de los de filo rígido dos variantes: una en que el filo se desplaza a través del aire; y otra donde el aire pasa a través del filo el cual además se subdivide en filo de embocadura estático y el filo giratorio o de sirena." (Contreras, 1988: 171). La flauta de mirlitón es un aerófono de filo rígido y estático.

<sup>5</sup> Cfr. Vega, Carlos, 1946: 47-50.

<sup>6</sup> En su estudio sobre aerófonos mexicas, Adje Both considera relevante, para el caso de los instrumentos de aeroducto externo, la posición y forma de este último (Cfr. Adje Both, Arnd, 2005:28).

<sup>7</sup> En el kazoo, la membrana añade una cualidad tímbrica de "zumbido" a la voz del ejecutante cuando éste tararea al interior del mismo.

<sup>8</sup> Contreras, 1988: 54 y 57.

La flauta de mirlitón puede ser considerada como parte de una categoría más amplia que incluye también a la flauta chontal denominada pochó o flautír<sup>9</sup> y al llamado flageolet lacandón. La característica común a estos tres instrumentos es que poseen un aeroducto externo hecho con el cañón de pluma de alguna ave, inserto en una cabeza de cera. Al respecto, Guillermo Contreras señala: “...cabe señalar que existen flautas semejantes [a las de mirlitón] en el sur de México, utilizadas por las culturas chontal y lacandona, y aún en otros países de Latinoamérica de numerosa población indígena.”<sup>10</sup> La flauta pochó cuenta con seis orificios de obturación, aunque “no faltan los piteros que le añaden un hoyo más en la parte posterior.”<sup>11</sup> El aerófono lacandón, por su parte, posee siete agujeros. En el libro *Instrumentos musicales precortesianos*, Samuel Martí exhibe una foto de dicho instrumento—cortesía de Frans Blom-, al pie de la cual se consigna lo siguiente:

“Flageolet” de los lacandones de la selva de Chiapas con un hueso de pájaro como aeroducto. Este instrumento tiene siete orificios, uno de los cuales ha sido obturado con cera silvestre con el fin de que produzca solamente los siete sonidos de su escala tradicional.<sup>12</sup>

---

<sup>9</sup> La flauta pochó forma parte de la dotación instrumental integrada por un tunkul y una sonaja tubular, además del aerófono. Se toca durante la fiesta de Carnaval en el municipio de Tenosique, Tabasco, donde se lleva a cabo una danza denominada Danza del Pochó. Al respecto de esta última, Cfr. Bartlett, 1926: 327-333; Vázquez, 1953:18-25; Williams García, 2007b: 162-167 y Pérez Suárez, 2004: 78-83.

<sup>10</sup> Contreras, 1983:12. En lo concerniente a otros países de Latinoamérica tenemos, por ejemplo, el caso de una flauta utilizada por la cultura Yukpa, pueblo indígena que habita en la sierra de Perijá en un territorio compartido por Venezuela y Colombia, así como varios aerófonos colombianos, tales como los kuisis de los koguis, el chicote de los kankuamos y la gaita (Dato proporcionado por el músico venezolano Danny Torres). Izikowitz señala que en Sudamérica encontramos este tipo de flautas entre los Ijca, Kagaba, Cuna y Motilon (Cfr. Izikowitz, 1935: 373). También se encuentra información acerca de estos aerófonos en Aretz, 1967: 224-226.

<sup>11</sup> Ochoa y Cortés, 2002:403.

<sup>12</sup> Martí, 1968:243. En realidad la foto muestra dos flautas, ambas con cabeza de cera y aeroducto externo. La de la parte superior corresponde a la descripción que se ofrece al pie de la fotografía, toda vez que tiene siete agujeros, uno de ellos tapado con cera. Sin embargo, cabría preguntarse si, efectivamente, dicho agujero estaba totalmente cubierto o poseía algún aditamento que pudiera funcionar como membrana, dado el parecido con la flauta de mirlitón. En la época en la que esta foto fue publicada los investigadores estaban más preocupados por establecer los tipos de escalas empleados por las culturas indígenas que por considerar al timbre como un parámetro pertinente de análisis. Por otra parte, la flauta de abajo no es descrita en absoluto por Martí. Se puede apreciar no obstante que, a diferencia del aerófono ubicado en la parte superior, únicamente posee cinco orificios de obturación (siempre que no hubiera otro en la parte posterior). Este número no coincide con los que posee la flauta de mirlitón, la flauta pochó y, supuestamente, el flageolet lacandón. Desafortunadamente, la falta de información al respecto nos impide saber ante qué instrumento nos encontramos. En el fonograma *Lacandones. Cuatro generaciones de*



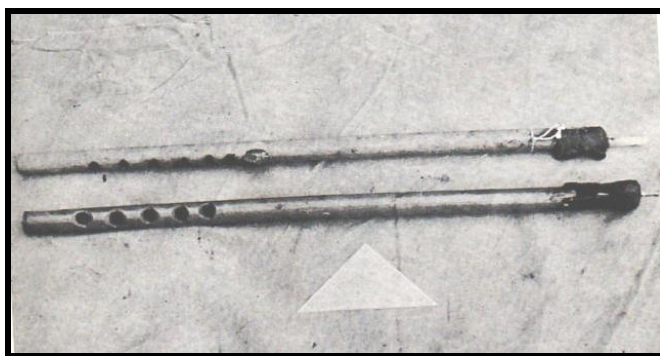


Figura 4.1. “Flageolet” lacandón (Martí, 1968:243)

Una de las interrogantes no resueltas por la organología mexicana tiene que ver con el origen y la difusión del tipo de flautas arriba descritas. Resulta interesante señalar que los chontales, los lacandones y los teenek, quienes emplean la flauta *pochó*, el “flageolet” y la flauta de mirlitón respectivamente, son pueblos cuyas lenguas pertenecen al tronco lingüístico mayense. Sin embargo, el aditamento de la membrana sólo se encuentra en la Huasteca, entre los teenek, los pames (familia de lenguas oto-mangue) y los nahuas (familia uto-azteca).<sup>13</sup> La presencia de la membrana hace de este aerófono un instrumento extraordinario que, cabe señalar, no ha sido estudiado a fondo.<sup>14</sup>

Tabla 4.1

Flautas con cabeza de cera y aeroducto externo de pluma					
<b>Pueblo indígena</b>	Lacandones	Chontales	Teenek	Nahuas	Pames
<b>Tronco lingüístico</b>	Mayanse	Mayanse	Mayanse	Uto-azteca	Oto-mangue
<b>Flauta</b>	“Flageolet” lacandón	Flauta Pochó	Flauta de mirlitón	Flauta de mirlitón	Flauta de mirlitón

*músicos y cantadores del norte de la selva lacandona* se anota: “Frans Blom encontró ‘flageolets’ con aeroducto de hueso de pájaro de siete orificios de obturación y un caparacho de tortuga” (INI 1997b:4), pero no se refiere la fuente.

<sup>13</sup> Descartando que el orificio obturado con cera que presenta el flageolet de la foto publicada por Martí estuviera destinado a llevar una membrana resonadora.

<sup>14</sup> Como se ha señalado, el uso de la flauta de mirlitón se encuentra circunscrito a comunidades teenek, nahuas y pames de la Huasteca. En otros países como Corea y China también existen flautas con membrana (Cfr. Thrasher, 2000:40-41 y 67-68; Tranchefort, 1985: 213).

### 3. Origen de la flauta de mirlitón

En el ámbito de la etnomusicología mexicana es común que se atribuya un origen prehispánico a la flauta de mirlitón. Sin embargo, hasta el momento no existen estudios sistemáticos que confirmen esa afirmación. Únicamente contamos con escasos datos, mismos que a continuación se exponen.

En el *Atlas cultural de México. Música*, Guillermo Contreras dedica un capítulo a los instrumentos musicales en las culturas precortesianas. En el apartado titulado “Membranófonos por simpatía” el autor menciona un tipo de flauta que posee “una membrana pegada cerca de la embocadura”,<sup>15</sup> y añade que existen tanto piezas arqueológicas como una ilustración del *Códice Florentino* que testimonian la presencia de este instrumento en tiempos precolombinos. Asimismo, al abordar los aerófonos de embocadura y cámara tubular, Contreras vuelve a mencionar el uso de resonadores por simpatía a partir de membranas, identificando dicho mecanismo en dos flautas representadas en la lámina 70 del citado Códice, en la que se ilustran los instrumentos del *Mixcoacalli*. Dichas flautas poseen cuatro orificios de obturación y “un amarrado en el tubo que, entre la embocadura y los hoyos, cubre un mirlitón de las corrientes de aire”.<sup>16</sup> El organólogo afirma que el material de la membrana se obtenía de una variedad de tela de araña. Reporta la existencia, en colecciones particulares, de piezas arqueológicas que constituyen versiones en barro de este aerófono y las compara con las que actualmente se encuentran entre culturas indígenas de México, de las que únicamente se diferencian por los materiales orgánicos empleados en la construcción de estas últimas. Efectivamente, la lámina en cuestión presenta dos flautas con aeroducto externo y cuatro orificios de obturación. El mecanismo del mirlitón no se aprecia en la ilustración, si bien el aditamento que aparece atado al tubo se asemeja a la hoja de maíz que en la actualidad utilizan los pames para proteger la membrana. Ignoramos la razón que lleva a Contreras a aseverar

---

<sup>15</sup> Contreras, 1988:54

<sup>16</sup> *Ibidem*: 57

que el material de la membrana se obtenía de la tela de cierto tipo de araña, pero suponemos que el autor recurrió a la analogía etnográfica para aseverar.

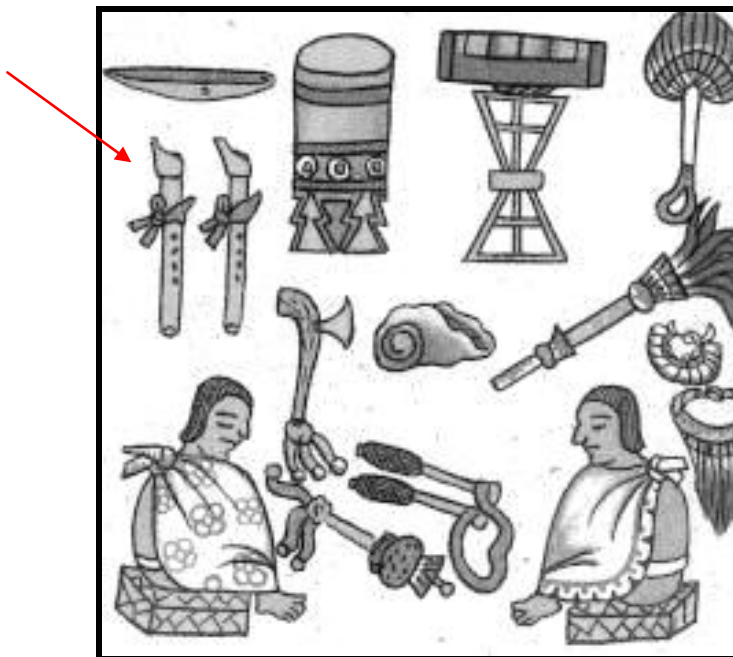


Figura 4.2. Lámina 70 del *Códice Florentino*: Los instrumentos del *Mixcoacalli*

De acuerdo con Contreras, las culturas precortesianas explotaron en los instrumentos aerófonos recursos acústicos:

...como los batimentos, el microtonalismo, el ruido, la vibración por simpatía de membranas y corpúsculos, la excitación en el instrumento mediante recursos hidráulicos, la ejecución en embocaduras y boquillas a partir de la aspiración, en fin, gran variedad de alternativas que permiten comprender las múltiples connotaciones que asignaron a estos instrumentos manufacturados en conchas, caracoles, huesos, tallos de gramíneas, barro, piedra y metales.<sup>17</sup>

Respecto al uso de membranas en instrumentos aerófonos prehispánicos, Jorge Dájer aporta un dato interesante. Tras haber registrado y clasificado artefactos sonoros precolombinos de Michoacán, Dájer declara no haber consignado algunos tipos “porque

<sup>17</sup> *Ibidem*: 55.

las circunstancias no permitieron su fotografía o la inmediata asimilación [...] de sus implicaciones.”<sup>18</sup> Entre los tipos no consignados menciona el caso de dos ejemplares “tarascos”<sup>19</sup> de cerámica negra bruñida que tuvo oportunidad de ver en una galería de Londres: una flauta doble y un silbato con dos agujeros. En un principio le pareció que el silbato tenía un funcionamiento “anormal”, debido a que cuando eran destapados ambos orificios, en vez de elevarse el tono el artefacto dejaba de sonar. Además uno de los hoyos estaba rodeado por una protuberancia. No obstante, agrega:

...tras conocer más tarde formas similares en otras culturas mesoamericanas (y asiáticas), aunque en otras versiones, entiendo ahora que el agujero con el reborde (que sirve para sellar la salida del aire) debe ser tapado mediante una fina membrana pegada que vibra. Esto lo convierte en silbato de un solo obturador, pero de timbre nasal y grotesco (silbato de mirlitón).<sup>20</sup>

En una vitrina de la sala Mexica del Museo Nacional de Antropología e Historia se exhibe una flauta de barro cuyo extremo distal está decorado con una cabeza de guajolote. El aerófono presenta cuatro orificios de obturación y una protuberancia agujerada cerca de la embocadura (Fig. 4.3). La pieza no tiene asociada ninguna ficha explicativa, sin embargo sabemos que fue hallada en el Depósito Ritual-3 del templo del Fuego Nuevo en el Huixachtécal. Sobre la ubicación de dicho Depósito, Pérez Negrete apunta:

Arquitectónicamente el DR-3 se ubicaba al frente de la fachada oeste del Templo del Fuego Nuevo, rodeando por el sur al altar frontal AF-II, entre el límite oeste de la banqueta de la Etapa Colhua Tardía,<sup>21</sup> hasta el pie de las escalinatas de la Estructura TFN-II...<sup>22</sup>

Entre los materiales hallados en el DR-3 se encuentra un entierro múltiple infantil secundario indirecto y tres flautas. De acuerdo con Pérez Negrete, el extremo distal de

---

<sup>18</sup> Dájer, 1995:61

<sup>19</sup> Dájer aclara que anteriormente solía llamarse “tarasco” a cualquier artefacto proveniente de las culturas de occidente (Nayarit, Sinaloa, Jalisco, Colima), pero que dadas ciertas características como color, acabado, estilo, filos dispuestos lateralmente, entre otras, podía asegurarse que ambos ejemplares provenían del antiguo Michoacán.

<sup>20</sup> *Ibidem*: 62.

<sup>21</sup> Posclásico Temprano.

<sup>22</sup> Pérez Negrete, 2005: II, 594.

éstas se encuentra decorado por la efigie de una divinidad o de un animal. Estos aerófonos fueron colocados en la misma capa que ocuparon los restos infantiles; aunque su posición no sigue una orientación específica, se observó una asociación flauta-cráneo.<sup>23</sup>

La ficha de catalogación de la flauta que nos ocupa consigna los siguientes datos:

Cat. TFN-198. Flauta.

Pieza: 10-150344.

Procedencia: Proyecto 1974-1975.

Contexto: Depósito Ritual 3, perteneciente a la etapa colhua tardía.

Descripción: Flauta de barro de cinco perforaciones. El cuerpo presenta color rojo bruñido con la boquilla negra. En el extremo distal tiene la cabeza de un guajolote con largas orejeras.

Medidas: 20.5 de largo por 4.5 cm de alto.

Temporalidad: Posclásico Temprano (950 a 1150 dC).<sup>24</sup>

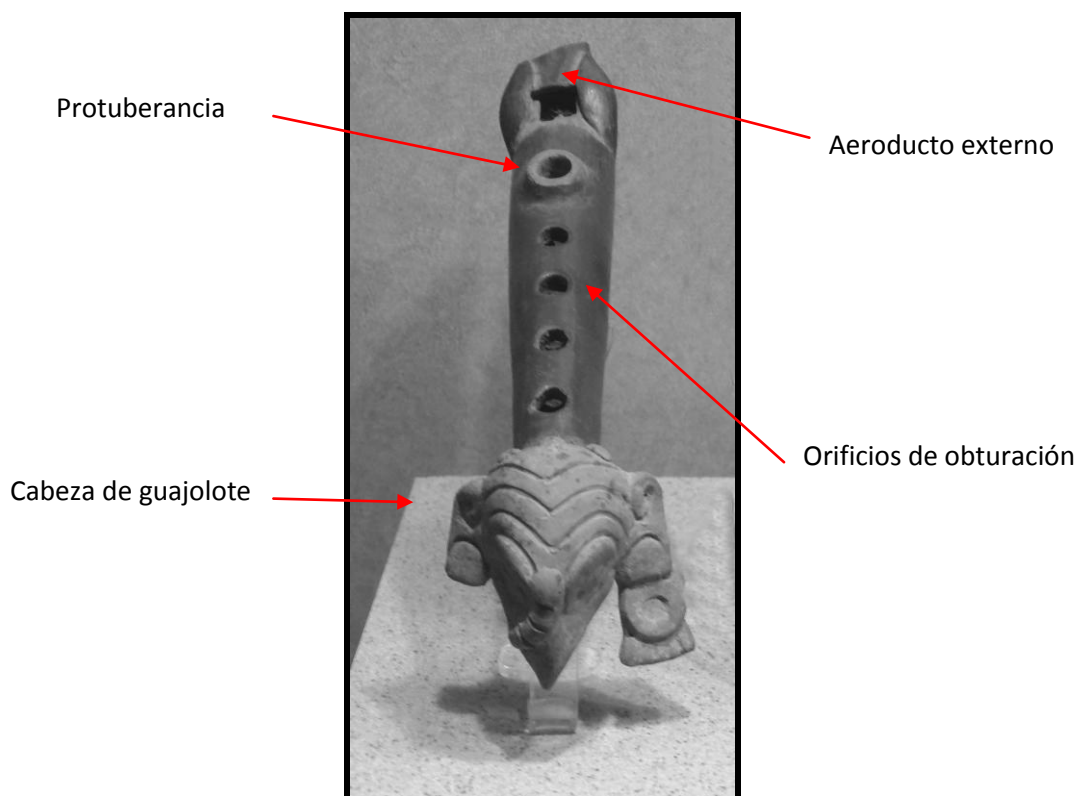


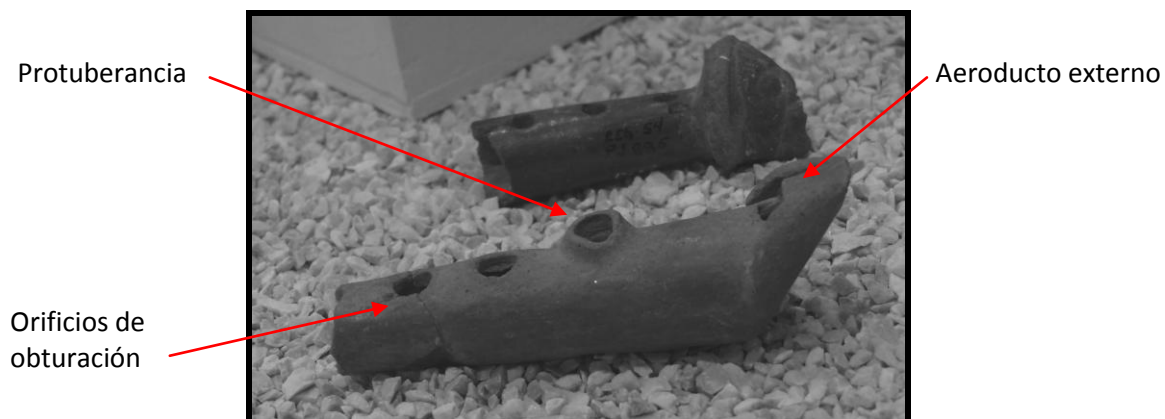
Figura 4.3 Flauta TFN-198. Sala Mexica del Museo Nacional de Antropología e Historia<sup>25</sup>

<sup>23</sup> Cfr. *Ibidem*: 598.

<sup>24</sup> *Ibidem*: 687.

<sup>25</sup> Foto tomada por Gonzalo Camacho Díaz.

En el Museo Arqueológico de Xochimilco se exhibe un fragmento de flauta que, al igual que la anterior, también presenta una protuberancia con un agujero. El instrumento está incompleto, por lo que sólo es posible apreciar dos orificios de obturación (Figura 4.4). La pieza carece de texto descriptivo. María Teresa Herrera, arqueóloga responsable del museo, nos explicó que la mayor parte del material expuesto está constituido por objetos que la gente de Xochimilco ha hallado y eventualmente donado, por lo que se presume que la flauta en cuestión pertenece a esta zona. También señaló que es posible ubicarla en el periodo Posclásico.



**Figura 4.4 Fragmento de flauta con protuberancia. Museo Arqueológico de Xochimilco**<sup>26</sup>

En el capítulo dedicado a las “Flautas múltiples” del libro *Instrumentos musicales precortesianos*, Samuel Martí incluye una foto en la que aparecen, de izquierda a derecha, lo que él identificó como “flauta de pico pentáfono probablemente de Colima, fragmento de una flauta de pico cuádruple y una sonaja de barro colimense.”<sup>27</sup> La primera de dichas piezas tiene una protuberancia similar a la que poseen tanto la TFN-198 como el

<sup>26</sup> Foto tomada por Gonzalo Camacho Díaz.

<sup>27</sup> Martí, 1968: 195.

fragmento de flauta exhibido en el Museo Arqueológico de Xochimilco (Fig. 4.5). Sin embargo, Martí parece no haber reparado en dicho detalle, pues no lo menciona en absoluto. Además del agujero ubicado en la protuberancia, se pueden observar tres orificios de obturación, aunque es necesario considerar que la pieza está incompleta, por lo que probablemente haya tenido al menos uno más en su forma original.<sup>28</sup>

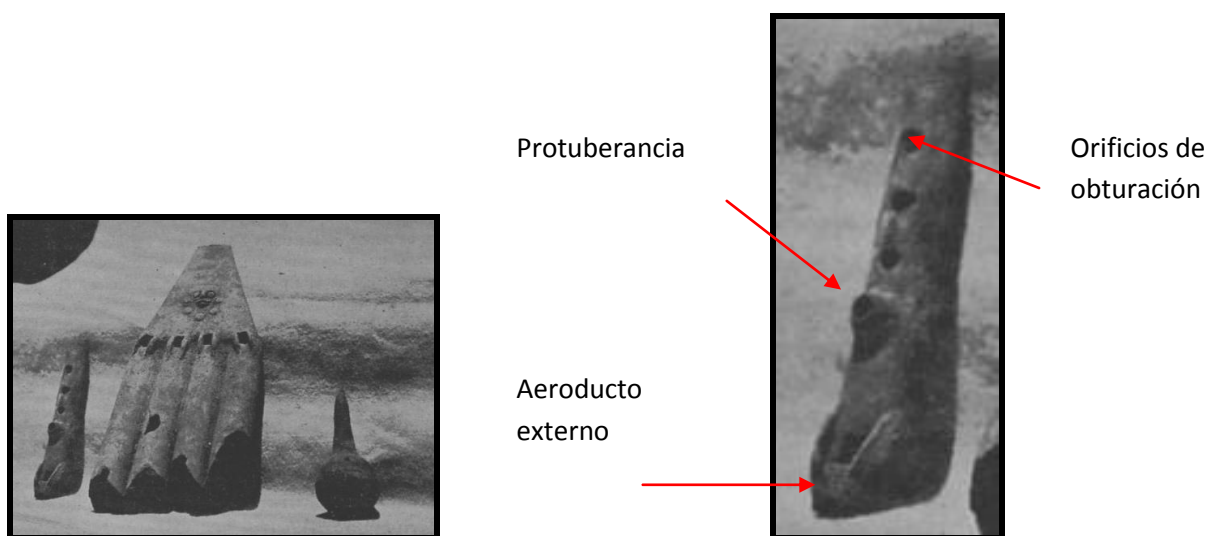


Figura 4.5 Flauta “de pico”, flauta cuádruple y sonaja<sup>29</sup>

Los tres ejemplares (TFN-198, fragmento de flauta del MAX y flauta “de pico” de Colima) poseen la protuberancia o reborde que Dájer halla en el silbato “tarasco” y que explica como un aditamento para ser tapado mediante una fina membrana. Cabe señalar que José Luis Franco realizó experimentos y estudios acústicos que demuestran el empleo del mirlitón en flautas de origen prehispánico que poseen dicho reborde.<sup>30</sup> Pero además de este componente, resulta significativo que las tres poseen aeroducto externo, el cual va unido al tubo mediante el propio barro. Este tipo de aeroducto se observa también en la lámina 70 del *Códice Florentino*. Las flautas representadas en dicha ilustración muestran

<sup>28</sup> También en Costa Rica se han hallado aerófonos precolombinos que presentan la multicuada protuberancia con agujero (Cfr. Nikolova, 2000: 41).

<sup>29</sup> Tomada de Martí, 1968: 195.

<sup>30</sup> Cfr. *Flautas indígenas de México*, 1997: 5.

cuatro orificios de obturación, lo mismo que la TFN-198. Tanto el ejemplar exhibido en el MAX como la “flauta de pico” que aparece en el libro de Martí están incompletos, pero a juzgar por las proporciones es probable que también tuvieran cuatro agujeros. De modo que tenemos la presencia de la protuberancia y del aeroducto externo, y en algunos casos de cuatro hoyos de obturación, como datos para suponer que efectivamente la flauta de mirlitón actual podría ser una variante con materiales orgánicos de aquéllos instrumentos de barro. Sin contar que el atado que aparece en los aerófonos de la ilustración del *Códice Florentino* y la hoja de maíz que utilizan los pames también indique una cierta correspondencia. Desafortunadamente, con excepción de la flauta TFN-198, se desconoce el contexto en el que fueron hallados los otros dos ejemplares, por lo que no se cuenta con suficientes datos para establecer el uso que tenían estos instrumentos, así como sus implicaciones simbólicas. Es posible que las flautas de mirlitón elaboradas con materiales orgánicos existieran como variantes de las de barro desde tiempos prehispánicos y que, dado su carácter deleznable, no sobrevivieran al paso del tiempo. Otro dato que podría sumarse a los anteriores, es el hecho de que actualmente los teenek y nahuas de Veracruz y los teenek de San Luis Potosí tocan este instrumento junto el nukub o teponaztle, idiófono cuyo origen prehispánico está fuera de duda.

#### **4. La flauta de mirlitón entre los teenek, pames y nahuas**

##### **4.1. Teenek de San Luis Potosí. La danza de Nukubson.**

Al parecer el uso de la flauta de mirlitón entre los teenek de San Luis Potosí se restringe a la comunidad de Quelabidad Cuaresma, municipio de Tanlajás. Hasta el momento sólo hemos encontrado dos fuentes que la registran: el *Catálogo de Instrumentos Musicales y Objetos Sonoros del México Indígena* de Ochoa y Cortés y el CD *La voz de las Huastecas*.<sup>31</sup>

En el primero se señala que el término teenek empleado para denominar a la flauta es

---

<sup>31</sup> Ochoa y Cortés, 2002: 462-463; INI 1994: 16.



chuul. El instrumento es clasificado por los autores como un aerófono de soplo verdadero con aeroducto externo. Se describe como un carrizo largo que posee un aeroducto o canal de insuflación externo de cañón de pluma de gavián, zopilote, guajolote o plástico, mismo que se conecta a una cámara semiglobular hecha con cera negra de avispa.<sup>32</sup> Tiene cuatro orificios de obturación y uno extra cubierto totalmente por una membrana de tela de araña. Este último se ubica en la parte más próxima al aeroducto. Las medidas registradas son las siguientes: longitud 44 cm, cabeza de cera 7.5 por 5cm de diámetro, cañón 7cm de largo, de los cuales 1.7cm corresponde a la parte externa. A las mujeres no se les permite tocar el instrumento ya que se considera que la ejecución femenina puede acarrear desgracias. También se anota que:

...el pakabchuul es un aerófono que a decir de los investigadores tiene su origen en la época prehispánica. Es una flauta excepcional dado sus características organológicas, cuando el instrumento se hace accionar por la emisión del aire, la membrana de tela de araña (patiliam) se pone a vibrar, dando como resultado un exquisito timbre. Se ejecuta conjuntamente con el *nukub* o tepo (teponaztle, *tunkul*) y por lo menos un par de maracas (chin chin) que portan los danzantes. La representación dancística en la cual se utiliza esta dotación instrumental es la danza del *nukubson* que tiene igualmente bastante antigüedad y carga cultural de elementos prehispánicos.<sup>33</sup>

El CD *La voz de las Huastecas* incluye un track con una de las piezas de la danza del Nukubson: *Wits ixtalab* ("son del arreglo de la flor), interpretada por José Obispo Trinidad Guadalupe (flauta) y José Zacarías (tambor).<sup>34</sup> En relación a esta danza, el cuadernillo de notas sólo consigna la siguiente información:

En el son de la danza *nukub*, se utiliza un tambor conocido en náhuatl como teponaxtli. Este tambor llamado en tenek *nukub* es similar en tamaño al *tunkul* maya, tiene doble lengüeta y se percute con un palo forrado de hule. El *nukub* es elaborado con madera de árbol *chijol* y representa a una mujer, de ahí que los temas ceremoniales o sonos estén

---

<sup>32</sup> Ya hemos apuntado que la cabeza de cera de la flauta no constituye una cámara en el sentido organológico del término.

<sup>33</sup> Ochoa y Cortés, 2002: 463. Los autores no aclaran qué tipo de elementos prehispánicos están presentes en la representación de la danza.

<sup>34</sup> En los datos relativos a la grabación de esta pieza se refieren a la comunidad de Quelabidad Cuaresma como perteneciente al municipio de Tampamolón, Corona, SLP, no obstante que en realidad dicha comunidad forma parte del municipio de Tanlajás.

dedicados a las mujeres, a la naturaleza y a la vida. En la danza se ejecuta a dúo con una flauta de carrizo cuya boquilla se fabrica con una pluma de zopilote y va pegada al carrizo con cera. El pito se forra con tela de araña. Estamos frente a una danza arcaica en la que las mujeres bailan alrededor de los músicos. El pitero, don José Obispo Trinidad Guadalupe, hombre cercano a los cien años, enseñó a su hijo José Zacarías a tocar el *nukub* y a su nieto a tocar el pito de carrizo, señal de que la danza *nukub son* y de que el único *nukub* que existe, no desaparecerán.<sup>35</sup>

En el mes de agosto de 2005 visité la comunidad de Quelabidad Cuaresma, municipio de Tanlajás, San Luis Potosí, donde tuve la oportunidad de entrevistar a los músicos que participan en la danza de *nukubson*. Lo que a continuación se presenta pretende aportar algunos datos más a lo que escasamente se ha registrado.<sup>36</sup>

Los músicos. Como se anota en las fuentes mencionadas arriba, en Quelabidad Cuaresma la flauta de mirlitón se toca junto con el *nukub* para acompañar a la danza de *nukubson*, también denominada “Danza del Trueno”. Actualmente sólo hay dos personas en la comunidad que saben tocar el aerófono: don José Obispo Trinidad Guadalupe y su nieto José Trinidad. El *nukub* es interpretado por el “tamborero” José Zacarías, hijo del primero, aunque al parecer hay más personas que ejecutan este instrumento. Como ocurre con frecuencia, el saber musical en culturas de tradición oral es preservado y transmitido a las nuevas generaciones por miembros de una misma familia. Así, don José Obispo enseñó a su nieto a tocar la flauta y a su hijo el *nukub*, mientras que su mujer solía participar en la danza como capitana. Además de ejecutar la flauta de mirlitón, don José toca la música de la Danza de Varitas, en la que una persona ejecuta al mismo tiempo una flauta de carrizo y un tambor cuadrado bимembranófono. También conoce los pasos y coreografías de dicha danza: “él es el mero principal”, asegura su familia. El músico explica que su proceso de aprendizaje musical consistió en “dar el corazón... y así hasta conocer todo.”

---

<sup>35</sup> *La voz de las Huastecas*, 1994: 6

<sup>36</sup> La visita a Quelabidad Cuaresma se hizo como parte de un trabajo exploratorio inicial que tenía por finalidad definir la comunidad donde esta investigación se llevaría a cabo. Algunos de los datos aquí presentados fueron expuestos en trabajos previos. Cfr. Alegre, 2005a y 2005 b.



Figura 4.6 José Obispo Trinidad



Figura 4.7 José Obispo Trinidad y José Zacarías

Los instrumentos. Don José también aprendió a construir los instrumentos para la danza del nukubson. Como se ha señalado reiteradamente, la flauta consiste en un tubo de carrizo al que se le practican cinco agujeros, cuatro de ellos funcionan como orificios de obturación y el quinto lleva adherida una tela de araña. El aeroducto se elabora con cañón de pluma de zopilote<sup>37</sup> y es insertado en un aditamento de cera que se adosa a la parte superior del carrizo. Cabe señalar que dicho aditamento, al que don José se refiere como “cabeza”, se pega alrededor del extremo superior del tubo, cubriéndolo totalmente, excepto en la parte donde se encuentra el filo. En un dibujo de la flauta de Quelabidad Cuaresma, ofrecido por Ochoa y Cortés, se observa que la posición del aeroducto con respecto al filo del carrizo forma un ángulo. Por el contrario, en las flautas que tuve oportunidad de ver, el ángulo es prácticamente inexistente o, al menos, muy poco pronunciado, lo que sugiere que el modo en que se dirige el aeroducto hacia el filo se va adaptando en cada caso hasta lograr el sonido deseado.

---

<sup>37</sup> A diferencia de lo que consignan Ochoa y Cortés (2002:62), en Quelabidad Cuaresma los músicos no refirieron al gavilán o al guajolote como aves de las que se obtiene el aeroducto. En cambio, recientemente sí han comenzado a utilizar tubos de plástico, como se señala más adelante.

Al aerófono se le denomina tzul o pacab tzul en lengua teenek. Los músicos explican que la palabra pacab refiere al carrizo. Una vez que éste ha sido transformado en flauta se utiliza el término tzul (flauta) o la expresión pacab tzul (flauta de carrizo). Dado que la flauta empleada en la Danza de Varitas también se elabora con carrizo y recibe la misma denominación, no es a través de ésta sino de las características morfológicas (cabeza de cera, aeroducto de pluma, membrana) y de su vinculación con las expresiones dancísticas como la gente de Quelabidad Cuaresma distingue a estos dos instrumentos.



**Figura 4. 8 Flauta de mirlitón**

El proceso de construcción de la flauta de mirlitón comienza con la búsqueda del carrizo en el monte. Posteriormente, don José lo “arregla”, es decir que lo corta de acuerdo a las dimensiones adecuadas y hace los orificios y el filo. La elaboración de la “cabeza” requiere ir al monte a buscar cera de avispa negra. Esta tarea, dicen, es muy complicada pues “no se consigue fácilmente.” Respecto al material empleado para el aeroducto o “boquilla”, como se refieren a este aditamento en Quelabidad Cuaresma, don José explica que el zopilote “tiene su autoridad, es el juez”. La jerarquía y el prestigio de esta ave se deben a que “vuela muy alto” y a que el batir de sus alas hace ruido y genera el viento. Al poseer la

flauta un componente proveniente del zopilote, su sonido reproduce el del viento en una especie de operación mimética. Es el elemento aéreo el que, de acuerdo con don José, “hace cantar a la flauta”. Pese a las connotaciones simbólicas del material empleado para el aeroducto, en los últimos años se ha comenzado a utilizar el tubo de los bolígrafos Bic o cualquier otro cañuto sintético que pueda desempeñar la misma función.



**Figura 4.9 Aeroducto de pluma Bic**

Al orificio donde va la membrana se le denomina “ombligo” o *bocol aam*.<sup>38</sup> Para tapar el “ombligo” se coloca un poco de cera en el borde del agujero y se le adhiere la tela. Esta última se obtiene del capullo o “bocolito” de un tipo de araña que crece en las cañas de maíz, según informan don José Obispo y José Zacarías: “cuando abres el capullo, allí está la araña chiquita.” El uso de pesticidas ha provocado la escasez del arácnido, de modo que ahora se sustituye el capullo por papel delgado o plástico. Cuando visité la comunidad, don José tenía en su poder dos flautas, una de ellas fue construida en 1980 y presentaba la tela de araña y el aeroducto de pluma; la otra, de manufactura más reciente, ya contaba con un pedazo de plástico y un tubo de bolígrafo.

---

<sup>38</sup> “Bocol: tortillas que hacen para su regalo”, “Aam: araña” (Tapia Zenteno, 1985: 99 y 102).



Figura 4.10 Membrana de capullo de araña



Figura 4.11 Membrana de plástico

De acuerdo con la clasificación de los instrumentos de Sachs y Hornbostel, el nukub o tambool es un idiófono de golpe directo.<sup>39</sup> Contreras se refiere a este tipo de instrumentos como xilófonos de lengüeta,<sup>40</sup> debido a que dentro de los idiófonos de percusión se encuentran aquellos (los xilófonos) que se configuran en juegos, es decir, donde “Varios palos de percusión de diferente altura de tono se unen en un mismo instrumento.”<sup>41</sup> Según los músicos de Quelabitad Cuaresma, tambool es la palabra teenek empleada para designar este instrumento, mismo que en castellano se denomina tambor. El término nukub, dicen, se refiere a un árbol parecido al plátano pero que se diferencia de éste por ser más pequeño: “...es un plátano que no crece mucho y así, el tambor, es una abuelita chiquitita, una muchachita enanita.” Este idiófono se elabora con madera de chijol.<sup>42</sup> El tronco es escarbado por la parte inferior. En el extremo opuesto se recortan

<sup>39</sup> Cfr. Vega, 1946: 28.

<sup>40</sup> Cfr. Contreras, 1988: 35-38.

<sup>41</sup> Vega, 1946: 29

<sup>42</sup> Árbol de la Familia *Fabaceae*. Nombre científico: *piscidia communis*. Fuente:

<http://verarboles.com/Chijol/chijol.html>

Tapia Zenteno apunta: “Madero de otro árbol muy duro: *cante*; otro semejante: *tzijol*. Estos tres suelen convertirse en piedra después de muchos años que han estado en agua viva.” (Tapia Zenteno, 1985: 86).

dos lengüetas cuyas dimensiones son prácticamente idénticas. No obstante, cada una posee una afinación diferente debido a que su parte interior presenta unas protuberancias de distinto tamaño. Una vez que el tronco ha sido escarbado y modeladas las protuberancias de las lengüetas, se tapa el instrumento por debajo y por los lados con la misma madera. Para su ejecución, el nukub se asienta sobre una base de carrizos. Anteriormente el percutor o “golpeador” consistía en un palo que llevaba uno de sus extremos cubierto con hule obtenido en el monte. Actualmente, este material ha sido sustituido por el que se emplea en la fabricación de las cámaras de llantas de bicicleta, el cual se adhiere al palo con cinta adhesiva. El sonido del nukub es valorado a partir del parámetro de intensidad; se considera que un instrumento está bien hecho si su sonido es fuerte. El “tamborero” José Zacarías, quien aprendió de su padre don José Obispo el oficio de elaboración de este idiófono, es reconocido en la comunidad por ser “el mejor” constructor de nukubs.



**Figura 4.12 Nukub**

El tambool o nukub es concebido como una mujer. De hecho, los músicos se refieren a las lengüetas como “las chichis de la muchacha”, debido a las protuberancias que éstas tienen, las cuales, como hemos anotado, determinan la altura del sonido. La más pequeña el par es la “muchacha” o “niña delgada”; la de mayor tamaño, la “abuela” o “muchacha gorda”. La función del idiófono consiste en “contestar la música de la flauta”, por ello,

también se le dice “segundero”.

Se imagina a los instrumentos como seres animados y sagrados. Tanto la flauta como el nukub reciben aguardiente antes de ser tocados. Esto se hace con el propósito de que suenen bien: “...y sí tocan mejor, tienen sonido mejor.” Además, siempre que se lleva a cabo la danza, el nukub debe ser “afinado” al oriente, es decir, colocado de tal modo que su eje longitudinal coincida con el eje este-oeste; de este modo, aseguran los músicos, “se afina mejor el tambor.” Con dicha orientación también se busca propiciar a Pulik Mam, “el Gran abuelo que levanta el trueno en el oriente”. Es por ello que el nukubson también recibe el nombre de Danza del Trueno.



**Figura 4. 13** Aguardiente al *nukub*



**Figura 4.14** Aguardiente a la flauta

Ocasiones de ejecución. Anteriormente los contextos de ejecución de la danza nukubson comprendían: 1) rituales de petición de lluvias; 2) ceremonias celebradas con motivo de un enlace matrimonial; 3) fiesta de Muertos, especialmente el 30 de noviembre, día denominado “aniversario, en el cual la gente de la comunidad asiste al cementerio; y 4) misas católicas oficiadas en la Iglesia los días domingo y miércoles. Pero en la actualidad la danza sólo se realiza cuando es convocada a participar en alguno de los festivales



“culturales” organizados por instituciones estatales o por las autoridades municipales. Ocorre también, aunque con poca frecuencia, que se invite a la agrupación a participar en la fiesta patronal de otro pueblo. La salida de la comunidad requiere que los integrantes, músicos y danzantes, hagan una ofrenda y practiquen abstinencia sexual durante tres días “de purificación” con el fin de prevenir accidentes u otro tipo de desgracias.

Historia de la danza de Nukubson. Don José relata una historia acerca de la danza que, consideramos, evidencia una estrategia para otorgarle fundamento histórico y legitimidad a esta práctica. Tanto la flauta de mirlitón como el nukub son instrumentos que, al ser ejecutados por indígenas y dada la antigüedad que se les atribuye y los contextos rituales en los que se insertan o insertaban, han sido constantemente relacionados con prácticas “paganas” y, por lo tanto, perseguidos y estigmatizados.<sup>43</sup> De modo que la narración de don José parece responder a una necesidad de contrarrestar la valoración negativa. Según este músico, antiguamente la danza se llevaba a cabo en ceremonias de petición de lluvias y de enlace matrimonial. El señor que antes tocaba el tambool le enseñó a don José, siendo éste muy pequeño. A finales de la segunda década del siglo pasado incursionaron en la región grupos de cristeros que venían huyendo de la guerra, entonces el “tamborero” escondió el nukub en el monte. Al morir aquél, la gente sacó el instrumento y lo regresó a la comunidad. Posteriormente llegó un sacerdote preguntando “dónde hablaba el trueno”, a lo que le respondieron que el trueno hablaba “allá en el viento”.<sup>44</sup> Cuando el cura vio la danza, escribió una carta al Papa en Roma para comunicarle que ya había encontrado la Danza del Trueno y ordenó que llevaran el tambor a la iglesia. Desde entonces se instituyeron los días miércoles y domingo como ocasiones de ejecución de esta práctica en el templo católico. La danza de *nukubson*. Como se anotó arriba, antes de

---

<sup>43</sup> Esto ocurre sobre todo en el caso del nukub, instrumento cuyo origen prehispánico está más que probado. Ariel de Vidas, por ejemplo, refiere que a principios del siglo XVII los inquisidores habían denunciado “las prácticas idólatras que acompañaban una danza huasteca en la provincia de Pánuco, en la que los ejecutantes, portando grandes tocados y maracas, bailaban al ritmo del *nukub*.” (Ariel de Vidas, 2003: 463).

<sup>44</sup> En un artículo publicado por primera vez en 1952 y reeditado e 2008, Stresser-Péan señala que los huastecos de la región de Tampico celebraban una misa anual o practicaban ritos paganos para pedir lluvia “en tal o cual cumbre ‘donde habla el trueno’”. (Stresser-Péan, 2008b:79).

tocar los músicos ofrecen aguardiente a sus instrumentos. Esto, a su vez, está precedido por una ofrenda de comida y por la acción de derramar la bebida de caña en siete puntos alrededor de la mesa donde los alimentos son colocados. El conjunto es sahumado varias veces tanto por los músicos como por las mujeres danzantes. La gente explica que el humo del sahumador es para apartar a “los malos”: cuando Cristo nació, las personas acaudaladas le llevaron mirra y oro, pero los pobres sólo le ofrecieron incienso. A él no le importó porque también era humilde. Después Jesús creció y anduvo en la Tierra. Durante sus andanzas hizo incienso para alejar a los judíos porque a ellos el olor de esta resina “les cae mal”.

Con excepción de una pieza en la que participan hombres, la danza de *nukubson* es ejecutada exclusivamente por mujeres, cada una de las cuales porta una maraca que hace sonar al tiempo que ejecuta sus pasos. Las danzantes forman un círculo y se desplazan hacia adelante, manteniendo siempre esta figura. Los pasos son ligeros y se realizan sin alejar demasiado los pies de la tierra. La pieza denominada *El rey son* es la única en la que intervienen danzantes varones. Ellos sostienen unas varas adornadas con listones que percuten contra el suelo, y bailan haciendo una rueda alrededor del círculo formado por las mujeres.



**Figura 4. 15 Nukubson**

Sones. Los teenek de Quelabidad Cuaresma utilizan la expresión *huitz aj tintalab* para referirse a los sones. José Zacarías explica que el significado del término *huitz* es flor "...y el canción pues ya es *aj tintalab*, o sea el sonido, por decir el son o una danza; *wits aj tintalab*...así es aquí en Tanlajás".<sup>45</sup> Los nombres de los sones son paratextos<sup>46</sup> que proporcionan información acerca del sentido de las acciones rituales, los objetos y los movimientos coreográficos, entre otros aspectos: *La llegada, La entrada, El saludo, El asiento, El arco, Las flores, La ofrenda, La mesa, Mariposa, Cuatro puntos, El rey son, El gallo, La media noche, El gavián, El amanecer, Chuparroza, La salida*. José Zacarías explica:

Quando estamos en una fiesta, primero cuando vamos a llegar, vamos a tocar *La llegada* y luego *La entrada* y luego ya lo que sigue. Y luego a la media noche nos toca tocar también *La media noche*, y ya cuando está empezando a amanecer pues lo tocamos *La salida*.

Exceptuando *La llegada, La media noche* y *La salida*, los sones no se tocan siguiendo un orden preestablecido, si bien cada uno "tiene su significado". Acerca de la pieza llamada *Cuatro puntos*, por ejemplo, José Zacarías dice:

Es especialmente para todos los que están muertos ya, los danzantes, o todos, mejor dicho, todos los hermanos difuntos que están ya en el otro mundo. Es como la acción de gracias como 'orita acabamos de comer y ellos también recibieron ya; le ofrecimos la ofrenda también y ya recibieron también. Y es la danza que estamos ahorita, para los difuntos que ya no viven, los que fueron danzantes y todos ellos.

En la visita realizada a Quelabidad Cuaresma hubo oportunidad de grabar algunos sones: *El amanecer, El gavián, La media noche, El gallo, Cuatro puntos, Mariposa, Chuparroza, Tzin tzin* (Pajarito pequeño). El joven José Trinidad ejecutó la flauta en las primeras seis piezas

---

<sup>45</sup> De acuerdo con Tapia Mendoza: "Ajab: nombre genérico de todo instrumento músico.", "Talab: sufijo instrumental y para formar nombres abstractos.", "Tin: adverbio para formar infinitivos; prep. a." (Tapia Mendoza, 1985: 99, 121 y 123)

<sup>46</sup> Gérard Genette define cinco tipos fundamentales de relaciones transtextuales, algunos de los cuales bien pueden aplicarse al análisis de la transtextualidad en música: intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, hipertextualidad y architextualidad. La paratextualidad se refiere a toda clase de comentarios de la obra encerrados en la obra misma, como prólogos, epílogos, títulos, epígrafes, etc. Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, París, 1982 (*Apud* Glowinski, 1994: 190).

y don José Obispo en las dos restantes, pues debido a su avanzada edad le resultaba muy agotador tocar. José Zacarías estuvo a cargo del nukub. Algunas mujeres, al ver que los músicos iban a tocar se entusiasmaron y comenzaron a danzar. A partir del registro en audio fue posible observar que los sones presentan una pequeña sección común a todos ellos. Dicha sección se toca al principio y al final de cada pieza, funcionando como articuladora entre una y otra. De modo que el esquema de la estructura es «A-B-A», donde B es diferente en cada son y constituye una frase que se repite cíclicamente.

Algunas consideraciones acerca de la danza nukubson. Hay en la práctica dancístico-musical del nukubson una serie de elementos que subrayan su asociación con lo sagrado: la prescripción de abstinencia sexual mediante la cual se purifican los músicos y las danzantes, la ofrenda de comida e incienso previa a la realización de la danza, el ofrecimiento de aguardiente a los instrumentos. Todos ellos son actos que preparan ritualmente a los participantes para entrar en contacto con fuerzas sagradas y poderosas. Las explicaciones de los músicos acerca de los instrumentos pueden ser analizadas como interpretantes -en el sentido peirceano del término, es decir de signos mediante los cuales se interpretan otros signos-<sup>47</sup> que constituyen clasemas cuya iteratividad apunta a una isotopía de fertilidad.<sup>48</sup> Tenemos una cadena de aspectos que se relacionan entre sí y que configuran categorías sémicas. El tema “viento” está presente en la importancia otorgada al zopilote -ave de la cual se obtiene el aeroducto de la flauta-, cuyo batir de alas lo provoca. Es este elemento el que hace “cantar a la flauta”. Pero además se establece una relación entre el viento y el trueno; no debemos olvidar que a la pregunta del cura acerca del lugar donde habla el trueno, se le responde “allá en el viento”. Esta relación nos conecta a la vez con las nociones acerca del nukub. Para que suene bien, el idiófono debe ser “afinado” al oriente, es decir, hacia la dirección de donde provienen los vientos que

---

<sup>47</sup> Cfr. Liszka, Jacob James, 1996.

<sup>48</sup> *Isotopía* es un término de la ciencia físico-química que Greimas tomó para aplicarlo al análisis semántico. Se refiere a cada línea temática o de significación que se desenvuelve en el desarrollo del discurso y que resulta de la redundancia o iteración de los clasemas que dan homogeneidad al enunciado y, por extensión, a la recurrencia de categorías sémicas, figurativas o temáticas. (Cfr. Beristáin, 2000:288-295).

acarrear la lluvia. Como se anotó anteriormente, los músicos explican que la orientación del nukub también tiene la finalidad de propiciar a Pulik Mam “el Gran abuelo que levanta el trueno en el oriente” y que la danza de nukubson también recibe la denominación de Danza del Trueno. Los temas “viento” y “trueno” se proyectan en el conjunto flauta-nukub y en la figura de Pulik Mam. Estas ideas parecen contener raíces muy antiguas. Eduard Seler afirma que en el *Manuscrito Dresden*: “...encontramos [al zopilote] como el decimoquinto de los veinte dioses [y] como el primero de los dioses de la lluvia y del relámpago...”<sup>49</sup> Por otra parte, el trueno constituye un signo indexical de la lluvia, elemento que fertiliza las tierras de cultivo. Pero la fertilidad no tiene que ver únicamente con la producción agrícola, sino con la renovación de la vida. Y aquí, el papel otorgado a la mujer como dadora de vida es particularmente importante. El nukub se concibe como mujer, pero además la interpretación de las lengüetas pone de manifiesto el ciclo nacimiento-muerte, juventud-vejez que, extrapolado a la tierra representa también el ciclo seco-húmedo. En este sentido es interesante que se asocie a una de las lengüetas con una “muchacha delgada”, ya que esta expresión corresponde a lo que los nahuas de la Huasteca denominan como *Xochipitzahuac*, concepto que está presente en rituales de boda y agrícolas, siempre asociado con la fertilidad vinculada a la mujer joven (flor estrecha). A las connotaciones femeninas del nukub se suma el hecho de que en la danza participan sobre todo las mujeres. El énfasis que los músicos hacen para explicar el son Cuatro puntos, como una pieza dedicada a los difuntos, refuerza la isotopía que nos ocupa, dadas las connotaciones de fertilidad atribuidas a los muertos, común a varios pueblos indígenas de la Huasteca, pero además evidencia la comunicación con los ancestros y lo sagrado. Todo lo anterior puede explicar el hecho de que la danza se ejecutara en rituales de petición de lluvias, ceremonias matrimoniales y en la fiesta de muertos. Las características de los instrumentos y los aspectos dancísticos confieren al *nukubson* una eficacia simbólica a través de mecanismos metafóricos y de mimesis.<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> Seler, 2004: 178.

<sup>50</sup> La presencia del nukub o teponaztle en cultos de fertilidad es muy antigua, según se desprende de un informe fechado en 1624, donde se anota: “Los indios guastecos en toda la provincia de Panuco, tuvieron entre sus Dioses por el mayor a un cantarillo hecho de diversas plumas de colores, de cuya boca salen flores

A partir de la breve descripción que hemos presentado, se pueden observar respuestas adaptativas a las condiciones cambiantes de la comunidad de Quelabidad Cuaresma, por ejemplo, la sustitución de los materiales empleados en la construcción de la flauta o la historia de la danza que incluye a la figura de un sacerdote y del Papa. Sin embargo, no se puede soslayar el hecho de que la danza ya no forma parte del sistema festivo de la comunidad; los músicos y danzantes la ejecutan únicamente cuando se les invita a participar en algún festival “cultural”. La razón puede tener que ver con el hecho de que la flauta de mirilitón y el *nukub* constituyen signos marcadores cuya fuerza indexical remite a los aspectos más ancestrales de la cosmovisión, estableciendo una relación de distinción entre lo indígena y lo mestizo, lo antiguo y lo moderno. La estigmatización social que estas características cargan, coloca a la música del *nukubson* en una posición de asimetría respecto a otras prácticas musicales. Por otra parte, estas mismas características le confieren una cualidad “exótica” que le permite conservarse como una reliquia de

---

de lo mismo, y cargándole los indios más ligeros, **baylan al son de un instrumento de palo que llaman en mexicano teponastle**, y un atambor a la usansa, llevando sonajas de madera en las manos y una cabellera en la cabeza. Este bayle dura hasta hoy en general por toda esta provincia, en unos pueblos con la superstición y rito de gentilidad que antes, celebrando al tal PAYA con ramos y junta de indios maceguals a comer y beber lo que se ofrenda al dicho cantarillo, y a otros pecados y abominaciones en que ni aun se perdona al nefando, y en otros pueblos sólo se baila para alegrarse los naturales; pero al fin, todos los más piden al cantarillo, en sus enfermedades, la salud, y le ofrendan para ello.” (“Noticia sobre los indios guastecos de la provincia del Pánuco, y su religión”, en Ochoa, y Gutiérrez, 1996-1999: 113).

De acuerdo con Ochoa y Gutiérrez, al Paya se le ha identificado con la luna. Si bien el informe de 1624 no alude directamente a deidades lunares, al pulque o a la fertilidad, en el siglo XVIII Tapia Zenteno dio cuenta de la misma ceremonia. El autor anota el culto a la deidad Teem, misma que era llamada Xochiquetzal por los mexicanos:

“En materia de bayles no perdone el ministro celoso trabajo alguno por extinguirlos de raíz, mayormente en los templos; porque, para los días de las principales fiestas del año, [se previenen] con ayunos, abstinencias de sus mujeres y otras supersticiosas penitencias, para sacar a bailar el Teem, que los mexicanos llaman Xochiquetzal, que es un idolillo que baylan comúnmente de noche, después de bien llenos de bebida. El Paya es una figura de anphora que adereza con flores que hacen de plumas teñidas, y, en traje de mujeres con cabellos postizos muy crecidos, le cargan en la espalda, danzando en círculo, y **teniendo por centro un teponastle** que toca el Maestro de la danza, y de muchas supersticiones, que con un incensario de barro es el primero que turifica estos instrumentos, y luego persuade á hacer lo mismo á los circunstantes, amenazándoles con que si no lo hacen, o han de tener mal suceso, o han de morir [en] breve, y suele ser así por astucia del Demonio...” (Tapia Zenteno, facsímil, 1985: 105-106, en Ochoa y Gutiérrez, *Op. Cit.*: 114-115).

Ochoa y Gutiérrez sugieren que se podría considerar a las Teem, identificadas con Xochiquetzal, como “diosas madre” en la Huasteca. (Cfr. *Ibidem*: 116).

exhibición. El futuro de esta danza es incierto: para la época en la que se realizó la visita a la comunidad de Quelabitad Cuaresma, don José Obispo Trinidad era ya muy anciano y padecía diabetes. Su enfermedad había avanzado al grado que presentaba la lesión conocida como pie diabético. Don José decía que pronto moriría pues los duendes le estaban “chupando las piernas”.

#### **4.2. Teenek y nahuas de Veracruz: La danza del Tigrillo**

Los teenek y nahuas del municipio de Tantoyuca, Veracruz emplean la flauta de mirlitón y el nukub o teponaztle para ejecutar la música que acompaña a la Danza del Tigrillo. Si bien existen más registros acerca de esta danza que los encontrados sobre el nukubson, los datos que ofrecen la mayoría de las fuentes son muy escasos. Ariel de Vidas proporciona información más completa, pese a que esta práctica no constituye el centro de su investigación.<sup>51</sup> Sin embargo, la autora no presta mucha atención a la flauta. Ahora bien, los textos se refieren exclusivamente a la Danza del Tigrillo entre los teenek. Sabemos de su existencia en localidades nahuas por información comunicada personalmente.<sup>52</sup> Asimismo, en el *Atlas cultural de México. Música*, Guillermo Contreras publica una foto en la que aparecen tres flautas de mirlitón. Al pie de la misma se lee: “Flautas de Mirlitón, pame, SLP (las [2] de hoja de maíz) y nahua, Ver. (la del aeroducto metálico)”.<sup>53</sup> El autor no proporciona más información que la citada. Desafortunadamente, en el transcurso de esta investigación no hubo oportunidad de contrastar en campo estos dos datos y entrevistar a los músicos y danzantes nahuas, por lo que en este apartado abordaremos únicamente la Danza del Tigrillo en el medio teenek. Queda pendiente el registro de dicha danza entre los nahuas de Tantoyuca para un futuro estudio que enriquezca la información acerca de la flauta de mirlitón y las prácticas dancístico-musicales asociadas.

---

<sup>51</sup> Ariel de Vidas, 2003.

<sup>52</sup> En comunicación personal, Gonzalo Camacho me comentó haber sido informado sobre la existencia de la Danza del Tigrillo entre los nahuas de Tantoyuca en la cabecera de dicho municipio. Allí se le dijo que el 24 y 25 de julio de cada año asiste una agrupación nahua para realizar la danza en cuestión con motivo de la fiesta patronal del lugar en honor a Santiago Apóstol.

<sup>53</sup> Contreras, 1988: 176.

De acuerdo con las fuentes consultadas, la Danza del Tigrillo se lleva a cabo en las localidades de Mezquite, Guayal y Guayabal de la comunidad Mata del Tigre y en Zapotal, comunidad de San Lorenzo, todas ellas pertenecientes al municipio de Tantoyuca, Veracruz.<sup>54</sup> En un artículo publicado en 1969 Guillermo Bonfil anotó: “Conocimos dos interpretaciones de esta danza, una en Mata del Tigre y la otra en Tanpate, a 30 minutos a pie desde Tantoyuca.”<sup>55</sup> En el municipio citado no existe una localidad llamada Tanpate, pero sí una denominada Tampatel. En Aquismón, San Luis Potosí, hay un lugar llamado Tampate. Suponemos que hay un error ortográfico en la edición del artículo de Bonfil. Ignoramos si se refiere a Tampatel o a Tampate, pero es probable que se trate de la primera por encontrarse ésta ubicada en el municipio de Tantoyuca, como el resto de localidades en las que se realiza la expresión dancística referida.

Bixom padhum (“danza del tigrillo”) o bixom mixtu (“danza del gato”) son las denominaciones que en lengua teenek recibe la Danza del Tigrillo. Al respecto de estas expresiones, Ariel de Vidas anota que los huastecos veracruzanos asocian al tigrillo y a la danza con el inframundo. La evocación del término que remite al felino salvaje puede resultar peligrosa, particularmente de noche; de modo que normalmente se evita pronunciar el nombre de la danza como tal (bixom padhum), sustituyéndolo por el de bixom mixtu, “danza del gato”.<sup>56</sup> Generalmente participan en ella dos danzantes vestidos con traje de manta. El rostro lo cubren con una máscara de tela que presenta en la parte frontal tres agujeros (dos en los ojos y uno en la boca), así como manchas negras,<sup>57</sup> diseños geométricos en color azul<sup>58</sup> o bien una cara de felino.<sup>59</sup> La tela de la máscara está unida a una red de zapupe que se prolonga por encima y detrás de la cabeza de quien la porta,

---

<sup>54</sup> Cfr. Ariel de Vidas, 2003: 457; *Música de los pueblos mayas*, 1997:31-32; *Flautas indígenas de México*, 1997: 5; *Testimonio Musical de México*, 2002: 27; *Música huasteca*, 2002: 19; Ochoa y Cortés, 2002: 463.

<sup>55</sup> Bonfil, 1969: 133-157. Artículo reeditado en Bonfil, 1995:272-292 (la cita corresponde a la pág. 281).

<sup>56</sup> Cfr. Ariel de Vidas, 2003: 462.

<sup>57</sup> *Música de los pueblos mayas*, 1997:31-32.

<sup>58</sup> Bonfil, 1995: 283.

<sup>59</sup> Ariel de Vidas, 2003: 456.



terminando en una cola hecha con crines de caballo. Los danzantes llevan amarrada por la cintura una manta bordada y dos cascabeles. Anteriormente ataban detrás de la cadera una piel de tigrillo,<sup>60</sup> pero actualmente es común que usen la de un mapache ya que el felino se encuentra prácticamente extinto en la región.<sup>61</sup> El vestuario incluye también una maraca (zonira) y una “garra” (ichik’an mixtun) consistente en un mango de madera al que adhieren con cera cinco plumas de guajolote.<sup>62</sup>

En ocasiones durante el primer son y el último de la danza –*La entrada y La despedida*, respectivamente-, el músico que tañe el nukub permanece parado con su instrumento colgado de un hombro, al tiempo que los danzantes realizan sus movimientos alrededor de él.<sup>63</sup> En el resto de las piezas el idiófono es colocado al centro del espacio donde la danza se lleva a cabo. Su ejecutante se posiciona acuclillado frente al instrumento, mientras que el flautista se sitúa por detrás o a un costado, ya sea parado o sentado, quedando fuera del área de la danza. Desde el inicio de la ejecución la flauta y el nukub son asperjados con aguardiente “para animar a los instrumentos, así como a los espíritus”.<sup>64</sup> Este acto se repite varias veces a lo largo de la representación. Guillermo Bonfil anota:

...la botella está junto al *nukub*; en un cierto momento la toma uno de los danzantes y baila con ella. Después, el flautista toma la botella, hace con ella tres veces el signo de la cruz sobre el teponaztle y le rocía aguardiente en las lengüetas “para que tenga fuerza”. A continuación ofrece la botella al que toca el instrumento, quien bebe; después hace lo

---

<sup>60</sup> Los términos “tigre”, “tigrillo” o “jaguar” remiten, en realidad, a un conjunto integrado por varios tipos de felinos entre los que se encuentran también el gato montés y el ocelote. La piel de este último es la que solían usar los danzantes.

<sup>61</sup> Tanto en el CD *Música de los pueblos mayas* como en el *Catálogo de Instrumentos Musicales y Objetos Sonoros* se señala que uno de los danzantes lleva amarrada una piel de coyote y el otro de zorra. De esta manera se distinguen entre sí, ya que el que porta la piel de zorra representa a la hembra, mientras que el que usa la de coyote simboliza al macho (Cfr. INI 1967c: 32 y Ochoa y Cortés, 2002: 464).

<sup>62</sup> Cfr. *Segundo Festival de la Huasteca*, 1998: 20. En los cuadernos de notas de los CD’s *Testimonio Musical de México* (2002: 26) y *Música huasteca* (2002: 19) se dice que el mango de madera tiene tres plumas de guajolote y se le denomina uña de gato. En otras fuentes se refieren a este objeto como maxóchitl –arreglo de flores (Cfr. *Flautas indígenas de México*, 1997: 32 y Ochoa y Cortés, 2002: 464).

<sup>63</sup> Cfr. Bonfil, 1995: 283-284.

<sup>64</sup> Ariel de Vidas, 2003: 457.

mismo cada uno de los danzantes y finalmente toma el propio flautista. Termina la ofrenda y siguen los sones. “Es una costumbre de los abuelos”.<sup>65</sup>

Los danzantes requieren tener una buena condición física, toda vez que continuamente realizan saltos y movimientos ágiles que imitan los del felino. Durante sus evoluciones dan vueltas alrededor del nukub y de su ejecutante. La interacción de los “tigrillos” con el idiófono es frecuente: en ocasiones se inclinan hacia el suelo mediante veloces giros y saltan por encima tanto del instrumento como del que lo tañe; también suelen acariciar el tambor con sus “garras”, retorciéndose del modo en que lo hacen los animales representados, y se postran ante él. Constantemente los danzantes retuercen sus nalgas con energía, haciendo sonar de este modo los cascabeles que portan como parte del vestuario. Las maracas también son sacudidas repetidamente. El cortejo del animal es representado en esta danza mediante gesticulaciones “obscenas” y cosquillas que los participantes se hacen entre sí. Pero no sólo se caracterizan las actitudes típicas del felino, sino también las de otros animales como el zopilote, el gallo, el alacrán y la mariposa.<sup>66</sup> De vez en cuando, sobre todo en los momentos en que el flautista deja de tocar por estar agotado, los “tigrillos” se acercan a los espectadores y simulan arañarlos con sus “garras”. Hacia el final de la danza se acostumbra representar la cacería de un guajolote o de un gallo vivo, el cual es escondido en algún lugar cercano; normalmente lo suben a un árbol. Los danzantes comienzan a buscar al ave; cuando la encuentran se trepan al árbol para atraparla. Una vez que logran su cometido, la llevan ante el nukub para, enseguida, saltar y bailar frente a ella, generalmente acompañados del son denominado La gallina o El gallinito. Después los “tigrillos” pelean entre sí por devorar al ave, misma que más tarde es ofrecida como pago en especie a los danzantes y a los músicos.<sup>67</sup>

---

<sup>65</sup> Bonfil, 1995: 284.

<sup>66</sup> De acuerdo con Boilès, las melodías de la flauta funcionan como signos cuyo *designatum* es un determinado tipo de movimiento que los danzantes ejecutan (cfr. Boilès, 1982: 36-37).

<sup>67</sup> Cfr. Ariel de Vidas, 2003: 456-457 y Bonfil, 1995:284. En el libro *A Treasury of Mexican Folkways* (Toor, 1973) aparecen dos fotografías de la Danza del Tigrillo (82-83), pero no se anota nada al respecto. En la sección Huasteca Dances se mencionan danzas de San Luis Potosí y se anota: “Another one of their unusual dances is that in which men and women dance around a teponaxtli drum, at intervals making reverences to it.” Dado que se trata de San Luis Potosí y que en lugar de tigrillo mencionan hombres y mujeres, es probable que la descripción se refiera a la danza de Nukubson. En todo caso, esta explicación no está

Tanto Ariel de Vidas como Bonfil señalan que el repertorio musical de la Danza del Tigrillo comprende doce sones. La primera no consigna ningún nombre; Bonfil sólo anota tres: *La entrada*, *La despedida* y *La gallina*. En el CD *Música de los pueblos mayas* se registran cinco piezas cuyos títulos son *La llegada*, *El gallinito*, *La primavera*, *El borracho* y *Sabor del mundo* (tracks 10-14). El cassette *Flautas indígenas de México* contiene un son denominado *El Caminante*.<sup>68</sup>

Las fiestas patronales constituyen el principal contexto de ejecución de la Danza del Tigrillo. También es común que se invite a las agrupaciones a participar en eventos políticos, sociales o culturales que se llevan a cabo en Tantoyuca e incluso en lugares más alejados como la ciudad de México.<sup>69</sup>

El origen de la Danza del Tigrillo le fue narrado a Ariel de Vidas en Mata del Tigre. De acuerdo con el relato, un viejo de San Luis Potosí llegó a vivir a dicha comunidad. Tiempo después la gente del lugar comenzó a darse cuenta de que el aquél hombre se convertía en tigre. Transfigurado, aparecía por las noches en el cerro, hecho que coincidía con la desaparición de niños. También en las horas nocturnas se ponía alas y volaba, pasando por las casas como el viento. Al hacerlo metía la mano por las ventanas y tocaba a los enfermos para, de este modo, hacerlos morir; o bien se llevaba a los niños con el fin de devorarlos, dejando únicamente sus restos. Las personas solicitaron permiso al presidente municipal de Tantoyuca para matar al viejo pues consideraban que no era cristiano. Excavaron un agujero en la tierra, introdujeron leña y encendieron un fuego. Hicieron caer al brujo en el hoyo y después lo mataron a machetazos. Una vez muerto aquél, bailaron y

---

asociada con las fotografías referidas.

<sup>68</sup> Cfr. Ariel de Vidas, 2003: 457; Bonfil, 1995: 283-284; *Flautas indígenas de México*, 1997: 6; *Música de los pueblos mayas*, 1997c: 31-32.

<sup>69</sup> Un ejemplo de ello fue la presentación de esta danza el 17 de julio de 2004 en el Museo Nacional de Culturas Populares de la Ciudad de México, como parte de las actividades en torno a la exposición *De aquí somos: La Huasteca*.

tocaron música alrededor del lugar. Desde entonces se realiza la Danza del Tigrillo.<sup>70</sup>

Al igual que sus vecinos de San Luis Potosí, los teenek de Veracruz emplean los términos chuul o pakaab chuul para referirse a la flauta de mirlitón. En cuanto a las dimensiones de este instrumento, Bonfil anota “entre 50 y 60 cm de largo”,<sup>71</sup> Ariel de Vidas escribe “aproximadamente 50 centímetros de largo”<sup>72</sup> y Ochoa y Cortés consignan “extensión 48 cm, largo del aeroducto 4cm, 2.5 cm están dentro de la cera, y la cabeza de cera 5.5 cm de largo”.<sup>73</sup> El tubo de la flauta es de carrizo de acuerdo con los documentos revisados. Para el aeroducto se ha registrado el uso de cañón de pluma de guajolote o de gavilán, o bien un tubo de metal.<sup>74</sup> El material del aditamento en el que va inserto el aeroducto es referido en las distintas fuentes como “cera (producida por la avispa negra llamada localmente ‘mosquita’),”<sup>75</sup> “cera bujía’ de abeja silvestre (chacham zapzam),”<sup>76</sup> “cera de avispa, llamada en lengua teenek tuic”<sup>77</sup> y “cera negra”.<sup>78</sup>

La membrana de tela de araña se menciona en todos los textos consultados excepto en el libro de Ariel de Vidas, en los CD’s *Testimonio Musical de México* y *Música Huasteca* y en un artículo de Stresser-Péan.<sup>79</sup> Ignoramos si pasaron por alto este elemento o si se trata de variantes que carecen de mirlitón. Ariel de Vidas incluye dos fotos de la danza del tigrillo, pero sólo en una de ellas aparece el flautista y no se aprecia bien su instrumento.

---

<sup>70</sup> Cfr. Ariel de Vidas, 2003: 377. De acuerdo con el estudio de Ariel de Vidas, cuyo tema central es la marginalidad y la construcción de la identidad de los teenek veracruzanos, éstos tienen una imagen negativa de sus primos potosinos, quienes son vistos como “parte del mundo inculto donde la gente no es bautizada” Se les considera salvajes, carroñeros, caníbales, brujos temibles y se les asocia con el inframundo. Esta percepción explica las características que se atribuyen al teenek potosino en el relato acerca del origen de la danza.

<sup>71</sup> Bonfil, 1995: 282.

<sup>72</sup> Ariel de Vidas, 2003: 456.

<sup>73</sup> Ochoa y Cortés, 2002: 464.

<sup>74</sup> *Música de los pueblos mayas*, 1997: 32; Bonfil, 1995: 282; *Testimonio Musical de México*, 2002: 27; *Música huasteca*, 2002:19; Ochoa y Cortés, 2002: 464.

<sup>75</sup> *Música de los pueblos mayas*, 1997: 32.

<sup>76</sup> Bonfil, 1995: 282.

<sup>77</sup> Ochoa y Cortés, 2002: 464

<sup>78</sup> Ariel de Vidas, 2003: 456

<sup>79</sup> Stresser-Péan, 2008a: 92.

En cuanto a los CD's editados por la fonoteca del INAH, resulta extraño que no se mencione la membrana pues los sonos grabados provienen de Mata del Tigre. Si bien estas grabaciones fueron hechas hace aproximadamente cincuenta años, es poco probable que el mirlitón haya sido incorporado en fechas posteriores a la grabación; nos inclinamos más a pensar que el componente en cuestión fue omitido por los autores de las notas. El número de orificios de obturación tampoco coincide en todas las fuentes. La mayoría de ellas menciona cuatro agujeros, pero Ariel de Vidas anota que además de éstos la flauta posee uno más en la parte posterior.<sup>80</sup> Bonfil, por su parte, señala que en "Tanpate" el aerófono presenta tres orificios de obturación, a diferencia de Mata del Tigre donde posee cuatro. El primer obstáculo para contrastar el dato aportado por Bonfil tiene que ver con el hecho de que, como se anota arriba, no hemos encontrado una comunidad llamada "Tanpate". En cuanto a la información que proporciona Ariel de Vidas, tuvimos oportunidad de preguntarle directamente y comentarle nuestra extrañeza. Al mencionarle el detalle de la tela de araña, recordó que efectivamente algo le habían dicho al respecto y reconoció que, en realidad, no había puesto mucha atención en la flauta. Por lo anterior, consideramos que el agujero que ella ubica en la parte posterior del instrumento, en realidad va al frente y es el que lleva la membrana.

El nukub, también llamado tepo en esta región,<sup>81</sup> consiste en un tronco ahuecado al que se le recortan dos lengüetas que son percutidas con un palo de madera. Éste, a diferencia del que utilizan los teenek de San Luis Potosí, no está cubierto por hule. El material de elaboración del idiófono puede obtenerse del árbol de mora (chichiy),<sup>82</sup> ceiba (unup),<sup>83</sup>

---

<sup>80</sup> Cfr. *Ibidem*: 456. Es muy probable que la autora se haya confundido y en realidad el quinto orificio sea el de la membrana.

<sup>81</sup> Entre los nahuas es conocido como teponaztle.

<sup>82</sup> Familia: *Moráceae*, Género: *Maclura*, Especie: *M. tinctoria*, Nombre binomial: *Maclura tinctoria*, Sinónimos: *Clorophora tinctoria*. Fuente:

<http://www.seresverdes.com/cont/show.php?cid=70>

<sup>83</sup> Familia: *Malvaceae* (*Bombacaceae*), Género: *Ceiba*, Especie: *C. pentandra*, Nombre binomial: *Ceiba pentandra*. Fuente:

<http://es.wikipedia.org/wiki/Ceiba>

chijol (ch'ijol) o chico zapote (chabit'adh).<sup>84</sup> Bonfil Batalla, Ariel de Vidas y Ochoa y Cortés registran las mismas dimensiones para este instrumento: 65 centímetros de largo por 25 centímetros de diámetro.<sup>85</sup> Ariel de Vidas ofrece una descripción de los aspectos simbólicos que subyacen al nukub, misma que consideramos pertinente transcribir de manera prácticamente íntegra:

... se empieza a buscar la madera para este instrumento a partir del primer viernes (día maléfico, como el martes –ambos pertenecientes a los seres de inframundo) de Cuaresma, es decir, inmediatamente después del carnaval –la celebración de la inversión social y del retorno a la naturaleza [...] Este momento preciso del año, que se prescribe para la fabricación del *nukub*, se explica por el hecho de que “la danza pertenece a los *Baatsik'*, a los cerros y a los tigres que viven en ellos”. El árbol con el cual se fabrica el instrumento también pertenece a los *Baatsik'* y es, precisamente al espacio salvaje, el *alte'*, que se va para fabricar el *nukub*, y no dentro del espacio doméstico, santificado por las imágenes de los santos católicos.

Las dos lengüetas de madera, talladas sobre la cavidad hendida en el centro del tronco (“la boca” por la que se le introduce el aguardiente al *nukub*), emiten dos sonidos diferentes: la lengüeta derecha tiene un sonido más grave, y por ello se la asocia con el hombre; la lengüeta izquierda tiene un sonido más agudo, y es asociada, por los informantes, con la mujer. Recordemos que en la configuración simbólica teenek del espacio, los hombres, que son más fuertes, están a la derecha y pertenecen al orden de la cultura, mientras que las mujeres, más débiles, se asocian con la izquierda y el mundo de la naturaleza [...]

Una vez terminado, se estrena el instrumento en el lugar de su fabricación, es decir, en el espacio salvaje. Es allí donde se ejecuta la primera danza al compás del nuevo instrumento y es allí donde se le hacen ofrendas de comida y, sobre todo, de aguardiente. Esta celebración debe repetirse cada siete años –el número que, recordémoslo, pertenece al inframundo-. Si uno falta a este deber, el *nukub* emitirá ruidos ensordecedores durante la noche, afectando el sueño de su dueño y causándole pesadillas, a imagen de los *Baatsik'* que persiguen en sueños a su víctima, quien les faltó al respeto. Por otra parte, como en la Danza de los *mecos* (que pertenece al demonio), los danzantes del tigrillo se comprometen por medio de una promesa a ejecutar la danza durante siete años consecutivos. Si faltan a su voto, el felino se los llevará a su universo ctónico. Cuando un danzante termina el periodo de siete años consecutivos de danza, el jefe del grupo le hace una limpia que lo libera de su promesa. El jefe de danza, en cambio, sólo puede liberarse de su voto después de veintiún años (tres periodos de siete años, que evocan los tres niveles cósmicos de los mayas por el número tres). La persona que le hará la limpia será el nuevo jefe de la danza, quien lo sucederá en el cargo. La relación de este baile con las divinidades del inframundo

---

<sup>84</sup> Familia: *Sapotaceae*, Género: *Manilkara*, Especie: *M. zapota*, Nombre binomial: *Manilkara zapota*. Fuente: <http://es.wikipedia.org/wiki/Chicle>

<sup>85</sup> Cfr. Ariel de Vidas, 2003: 456; Bonfil, 1995: 282; Ochoa y Cortés, 2002: 446.

es reforzada por el detalle mencionado por Stresser-Péan,<sup>[86]</sup> que observó esta danza en 1938 y según el cual los danzantes “resucitan” un gallo, atrapado en un árbol, después de bailar “siete aires de la muerte”. Este drama representaría, según ese autor, mitos del cielo nocturno sobre el conflicto entre la luz y la oscuridad. Notemos al respecto que la fabricación del *nukub* dura unos treinta días, a partir de la Cuaresma, y termina (antes o después según el año) alrededor del 19 de marzo, día de San José, patrón de la danza. Este día precede al del equinoccio vernal, en el que las fases diurna y nocturna del sol tienen la misma duración. Pues bien, precisamente en las creencias mayas, el jaguar es el representante en el inframundo del sol en su fase nocturna, por lo que el baile representaría el combate cósmico entre el día y la noche.<sup>87</sup>

Los teenek de Veracruz dicen que antiguamente el sol no existía, por lo que la gente de antes, los aatslaabtsik, dueños de la tierra, vivían en la oscuridad. Eran seres que poseían tres pies y no comían debido a que no podían defecar; únicamente se alimentaban de los olores que expedían los alimentos. Cuando llegó el sol (asimilado éste con el dios católico), los aatslaabtsik temieron quemarse, de modo que intentaron hacerlo desaparecer, pero no lo lograron. Entonces se metieron de cabeza en la tierra para no ver la luz que los destruiría. Hubo algunos que no rechazaron la luminosidad y no se metieron en la tierra. Actualmente los aatslaabtsik se manifiestan a los teenek como espíritus denominados Baatsik' i aatslaab. Están enojados porque mientras ellos viven escondidos los otros están sobre la tierra. Por eso hacen cosas malas a la gente, roban su alma para espantarla y enfermarla. Los aatslaabtsik son los antepasados, pero también los espíritus y las fuerzas que habitan el inframundo. Aunque los teenek consideran descender de los aatslaabtsik, éstos en realidad eran prehumanos, pues pertenecieron a una edad anterior a la aparición del sol. Los Baatsik' i aatslaab son la manifestación contemporánea de los aatslaabtsik. La expresión significa “el viento torcido, revuelto de los antepasados”, es decir, “remolino de viento”, pero también “mal viento” o “mal aire”.<sup>88</sup> Dado que son la encarnación de los aatslaabtsik, se les considera también parientes, aunque son malos. Al igual que aquéllos son trípodes y caminan de cabeza girando sobre su eje, razón por la cual se dice que

---

<sup>86</sup> Stresser-Péan, 2008a.

<sup>87</sup> Ariel de Vidas, 2003: 459-461.

<sup>88</sup> “La etimología de la palabra Baatsik' se compone de dos términos: baat = torcido; ik = viento. El Baatsik' i aatslaab es entonces ‘el viento torcido, revuelto de los antepasados’ o un ar'ach ik' (at'ach = malo; v.g. ‘mal viento’ o ‘mal aire’). Semánticamente, se trata de un remolino de viento. En suma, son los malos espíritus llamados Baatsik' para abreviar.” (*Ibidem*: 224).

cuando hay un remolino se trata, en realidad, de los Baatsik'. Estos seres se aparecen sobre todo hacia el mediodía o durante la noche; se sabe de su presencia por el sonido del viento. Suelen adoptar la forma de animales nocturnos. Comúnmente se aparecen en los senderos del monte, en cerros y en encrucijadas. En estas últimas es recomendable verter aguardiente sobre el piso para, de esta manera, evitar su aparición.<sup>89</sup>

Regresando a la Danza del Tigrillo, el árbol a partir de cual se elabora el nukub, la temporada del año y los días destinados para ello, el espacio donde la fabricación se lleva a cabo, el número de años que los danzantes (siete) y el jefe de la danza (veintiuno, tres veces siete) se comprometen a participar y la figura misma del tigre, son algunos de los aspectos que llevan a Ariel de Vidas a confirmar la interpretación que los propios teenek de Veracruz hacen acerca de la vinculación de esta expresión dancística con los Baatsik'. Respecto al tigre, recordemos que los teenek lo asocian con el inframundo: "La tierra es la que contiene al tigre, los espíritus de la tierra pueden transformarse en tigres".<sup>90</sup> Los Baatsik' frecuentemente adoptan la forma de este felino cuando se aparecen. Pero además San José, patrón de los carpinteros cuyo oficio es necesario para la fabricación del nukub, es también patrón de la danza, ya que se dice que él creó a los tigrillos. Ariel de Vidas opina que esto último, aunado al hecho de que la elaboración del idiófono está ligada al calendario litúrgico y que la danza se realiza en contextos de fiestas religiosas, permite señalar también su asociación con el mundo cristiano.<sup>91</sup>

#### 4.2.1 La Danza del Tigrillo en Mezquite, Mata del Tigre

Como parte de esta investigación, en los meses de abril, mayo y agosto del 2006 se realizaron visitas a la localidad de Mezquite, Mata del Tigre con la finalidad de entrevistar

---

<sup>89</sup> Cfr. *Ibidem*: 216-219 y 224-225.

<sup>90</sup> *Ibidem*: 462.

<sup>91</sup> Por nuestra parte, consideramos que de hecho la concepción misma de los *aatslaabtsik* no está desprendida de elementos cristianos, toda vez que se explica su introducción en la tierra como consecuencia del rechazo al sol, astro asimilado con el dios católico.



a los integrantes de la Danza del Tigrillo de dicho lugar. A continuación se exponen algunos de los datos obtenidos.

Músicos y danzantes: Familia del Ángel. Don Camilo del Ángel Vidal, flautista y capitán de la danza, quedó huérfano de madre alrededor de los seis años. Al poco tiempo su padre murió en la cárcel por haber matado a un hombre, de modo que el niño fue criado por su abuelo, quien le enseñó a tocar y a fabricar el nukub. Como a Camilo le gustaba mucho la música del Tigrillo trató de construir una flauta hasta que lo consiguió. Aprender a tocar este instrumento le llevó, asegura, un mes. Actualmente el músico tiene cinco hijos: dos mujeres y tres hombres. Los varones, Andrés, Anastasio y Cleto, acostumbran participar en la danza, ya sea tocando el nukub o bien como “tigrillos”. La ejecución del tambor la aprendieron de su padre. En cuanto a la danza, Anastasio señala que: “Solita se aprende a bailar. Se oye cómo vamos a bailar, dónde vamos a dar vueltas, solito se oye. Uno va de acuerdo con lo que va sonando. Eso sí, lleva mucha fuerza porque hay que brincar, moverse bien para agradar a la gente”. También comenta que desde pequeño le gustaba la danza. Cada vez que escuchaba la música se alegraba y comenzaba a bailar escondido.



**Figura 4.16 Don Camilo del Ángel**

Origen de la Danza del Tigrillo. La historia de la Danza del Tigrillo relatada por don Camilo coincide bastante con la registrada por Ariel de Vidas. Según este músico, hace mucho tiempo vivía en Mezquite, Mata del Tigre un hombre que ejercía el oficio de curandero, aunque en realidad era un brujo que se transformaba en tigre para asustar a la gente en los senderos del monte. También solía ir por las noches a las casas de los vecinos, a las cuales llegaba convertido en guajolote, zopilote, venado o pollo. Esto lo hacía con la finalidad de enfermar a las personas y sacar ventaja de ello. Como de día era curandero, los enfermos acudían a él para ser aliviados; de este modo comenzó a ganar mucho dinero. Si la víctima era un hombre casado y su mujer no tenía dinero para solventar el costo de la curación, ésta se veía obligada a tener relaciones sexuales con el brujo para pagarle. Cansados de esta situación, los pobladores deseaban descubrir quién era la persona que transformada en animal llegaba a las casas a media noche. Acudieron a ver a cuatro curanderos “de verdad”, hombres que no hacían daño, y les solicitaron que los ayudaran a desenmascarar al brujo. Los curanderos debieron ayunar durante siete días con el propósito de predecir cuál sería la siguiente casa a la que iría el brujo. Una noche, transcurrido el periodo de abstinencia, fueron a la vivienda que se les reveló durante el ayuno y allí se escondieron: dos adentro de la casa y dos afuera. La pareja que permanecía en el exterior vio llegar al brujo en forma de hombre y fue testigo de su transfiguración en guajolote. Una vez conocida la persona causante de los males, los pobladores del lugar fueron a ver al agente municipal, con los curanderos como testigos, para levantar un acta e informar sobre sus propósitos de castigar al brujo. Cuando regresaron a la comunidad idearon el modo de atraparlo. Decidieron hacer un hoyo en el monte de aproximadamente dos metros de profundidad. Como sabían que al brujo le gustaba comerse a los niños, utilizaron a un muchachito de ocho años como carnada, mientras ellos permanecían escondidos portando machetes, palos y piedras. Cuando el brujo llegó a donde se encontraba el pequeño, las personas salieron de su escondite y comenzaron a perseguirlo en dirección al hoyo que habían excavado previamente. Allí lo empujaron con sus palos hasta que cayó al agujero. Al brujo le empezaron a salir alas, al tiempo que rugía desesperado por salir, pero la gente le echó tierra para evitar que escapara y de este

modo lo enterró vivo. Hecho lo anterior, todos quedaron tranquilos y satisfechos. Los viejos comenzaron a bailar encima del hoyo. El niño utilizado como carnada escuchó la música que chiflaban los ancianos y la grabó en su mente. Tanto le gustó que se la pasaba chiflando y bailando. Su abuelo se enojaba y lo reprendía por el barullo; no obstante, el pequeño no paraba. Un día el muchachito cortó un carrizo y fabricó una flauta con la que empezó a tocar la música. Entonces su abuelo decidió hacer un “trabuco” con un palo grande y grueso. Como el sonido de la flauta y el tambor “daba ganas de brincar”, la gente pensó en organizar una cuadrilla:

Le dijeron al niño ‘ahora sí niño, al rato vamos a tocar la música, no vamos a perderla, vamos a ponerle su nombre’. Entonces ya empezaron a bailar, buscaron el paso. Al principio se llamaba danza del gato montés, luego del gato, del tigrillo. Dijeron, ‘no vamos a perder esta música’.<sup>92</sup>

Según Camilo, la comunidad Mata del Tigre recibe este nombre por el hecho de que allí mataron al brujo que se convertía en dicho animal. Desde entonces, cada vez que un flautista fallecía era sustituido por otro. Pero Camilo comenta afligido: “ahora que yo me muera no va a quedar nadie, porque ya nadie quiere tocar, nadie conoce bien esta música”.

Los brujos son personas muy temidas en Mezquite. Se dice que tienen la facultad de transformarse en animales tales como el zopilote, el guajolote y el tigre, entre otros. De este modo aparecen ante la gente para hacerle daño. Cuando Camilo era pequeño vio a un brujo transfigurado en vaca que se aproximaba a él. Su abuelito le dijo que no se espantara porque “cuando uno tiene miedo se sigue así el corazón”. Como se sobrepuso al temor, la vaca desapareció y en su lugar quedó “puro viento”. Siendo ya un adulto se le apareció otro brujo, esta vez asumiendo la figura de un cerdo. Pero también éste desapareció: “de un momento viene el viento y ya no hay nada”, comenta el flautista. En una tercera ocasión, el brujo tomó la forma de un guajolote para, enseguida, esfumarse

---

<sup>92</sup> Camilo del Ángel Vida. Entrevista etnográfica. Mata del Tigre, julio de 2006.

dejando tras de sí una ráfaga de aire. Entonces Camilo decidió bendecir su casa; desde entonces ya no ha tenido más encuentros con estas maléficas apariciones. Cabe señalar que en el estudio realizado por Ariel de Vidas la autora explica que los actos de brujería son cometidos por personas que mantienen buenas relaciones con los Baatsik'<sup>93</sup> y que, a semejanza de ellos, tienen la facultad de transformarse en animales para espantar así a sus víctimas. También es pertinente recordar que la expresión Baatsik' i aatslaab se traduce como "viento torcido, revuelto de los antepasados". En este sentido, es interesante notar que cada vez que se aparecen los brujos con formas de animales, desaparecen dejando tras de sí viento.

Instrumentos. Don Camilo construye los instrumentos musicales empleados en la Danza del Tigrillo. Para el tubo de la flauta utiliza indistintamente carrizo o PVC.<sup>94</sup> Anteriormente se empleaba cera de chalitas ("mosquitas negras") en la elaboración del aditamento que conecta el aeroducto con el tubo, pero hoy día es difícil encontrar este material debido a que "ya no hay palo grueso, ya no hay monte, puro barbecho".<sup>95</sup> No obstante, asegura Camilo, se puede usar la cera de la que están hechas las velas. También el material del aeroducto se ha visto modificado en los últimos tiempos. Antes este componente se obtenía del cañón de una pluma de zopilote o guajolote silvestre.<sup>96</sup> La primera era la más adecuada debido a su grosor. Sin embargo, la obtención de las plumas le implicaba muchos conflictos a Camilo, pues cada vez que iba al monte a conseguirlas los policías se las arrebataban, acusándolo de ser un brujo. Bajo tales circunstancias, el flautista ha optado por usar un "grabadorcito", es decir, un pedazo de antena de grabadora. Sea de zopilote, guajolote o metal, el músico se refiere al aeroducto como "el niño", pues éste, explica, representa a un pequeño al que se le atribuye la invención de la flauta.<sup>97</sup> En ocasiones, cuando el instrumento no se ha tocado por algún tiempo, se acumula tierra en

---

<sup>93</sup> Cfr. Ariel de Vidas, 2003: 276

<sup>94</sup> El PVC es un material producto de la polimerización del monómero de cloruro de vinilo a policloruro de vinilo.

<sup>95</sup> Las chalitas acostumbran hacer su nido en oquedades tales como troncos huecos.

<sup>96</sup> Guajolote silvestre: *Meleagris gallopavo*.

<sup>97</sup> Véase *supra*.

el aeroducto. Cuando esto ocurre Camilo dice que “está tapado el niño”. La membrana de este aerófono se puede obtener del capullo de una araña o bien de un pedazo de “nylon”. Según el flautista, la tela de varios tipos de arácnidos puede funcionar bien. Durante una de las entrevistas me mostró un tronco en el cual una araña había tejido su capullo y me comentó que lo utilizaría para una flauta. Al igual que don José Obispo de Quelabidad Cuaresma, Camilo se refiere al orificio de la membrana como el “ombligo”, y señala que el aditamento resonador es la voz de la flauta: “con ella más facilito se va a tocar, si no le pongo, está duro”.



**Figura 4.17** Capullo de araña



**Figura 4.18** “Grabadorcito”

En Mezquite, Mata del Tigre el nukub se elabora con madera de árbol de mora, lo mismo que el palo percutor. Este material, explica Camilo, es el mismo que se utiliza para fabricar los trapiches. Cabe recordar que, de acuerdo con Ariel de Vidas, San José es considerado patrón de la danza por ser el creador de los tigrillos. Asimismo, este santo es concebido como Señor del trapiche.<sup>98</sup> Hace tiempo existió un señor que tocaba el nukub.

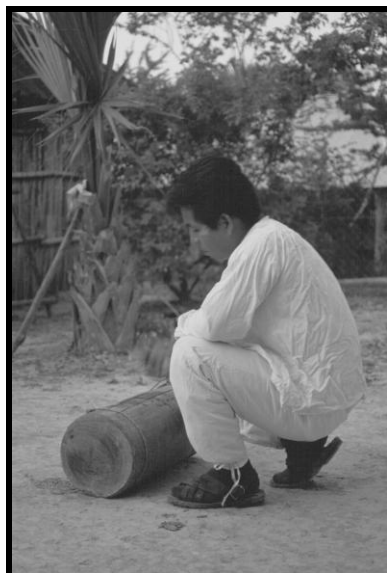
---

<sup>98</sup> Es interesante hacer notar que los dos animales cuya creación se atribuye a San José (el tigrillo y la tuza) son considerados como seres del mundo subterráneo por los teenek veracruzanos. Los tigres, como se ha señalado, pertenecen a los Baatsik' y forman parte de su ganado (Cfr. Ariel de Vidas: 464, 465). Por otra parte, el trapiche y los cañaverales también están vinculados a los Baatsik', como se verá más adelante. Ideas similares están presentes entre los nahuas de la Huasteca hidalguense, quienes también consideran a San José patrono de las molindas. En un relato recogido por el padre Barón Larios se narra cómo este santo fue el primero en construir un trapiche copiando uno que poseía el Diablo. Cuando fabricó el molino, obtuvo la semilla de la caña gracias a la intervención del tuzo, quien se la robó a Satanás haciendo túneles en la

Acostumbraba beber mucho aguardiente y pasaba días sin comer, por lo que sus familiares decidieron quitarle el instrumento para llevarlo al monte. Allí lo abrieron y descubrieron que tenía por dentro dos “monitos” (las lengüetas), uno a la derecha y el otro a la izquierda. El primero era un hombre y el segundo una mujer. Los parientes del señor consideraron que se trataba de “algo malo”, de modo que resolvieron dejar el instrumento en ese lugar. “Dicen que el nukub es malo, que es de brujos”, señala Camilo. Una persona se puede enfermar por causa del “tamborcito”, pues con este instrumento se “echa un embrujo”. Camilo no cree que el nukub haga daño, pero algunas personas sí, por eso constantemente lo insultan y lo amenazan con prender fuego a su casa. Si bien el músico no cree que el idiófono provoque mal, sí establece una relación entre el instrumento y los brujos, explicando que cuando estos últimos mueren se les echa aguardiente en lugar de agua bendita porque “no son buenas personas”. Asimismo, dice, el nukub pide su “traguito”. Además lo concibe como un ser animado. Cuando se aproxima la lluvia suena el tambor más “ronco” de lo acostumbrado. Frecuentemente emite sonidos sin que nadie lo percuta. El ruido es tan fuerte que “las botellas hasta se quieren caer”. La noche anterior a nuestra primera visita a la localidad el tambor le anunció a Camilo nuestra llegada, porque “suena cuando alguien viene; suena dos veces y así avisa”. Para aprender a tocar el nukub primero se debe ensayar con un tronquito de chijol. Una vez que se sabe tocar, se manda a hacer el “tamborcito”. Antes se acostumbraba bendecir el instrumento mediante una ceremonia especial, pero ésta prácticamente ya no se realiza en Mezquite.

---

tierra (Cfr. Barón, 1994: 126-128). La vinculación del Diablo con la caña de azúcar no es ajena a los otomíes. De acuerdo con Galinier: “La caña de azúcar es una creación del Diablo. Su nombre es *yompo*, ‘hueso de viejo’, es decir, hueso del Señor del Mundo. Durante el carnaval, los ‘viejos’ blanden trozos de caña.” (Galinier, 1990: 579). La caña de azúcar evoca el mal, el mundo de los mestizos y la muerte (Cfr. Galinier, 1987: 362).



**Figura 4.19 Nukub**

Sones. La música de la danza del tigrillo comprende varios sones: *La llegada, La entrada, El caminante, La pelea de gallo, El zopilote mojado, El quebranta hueso,*<sup>99</sup> *La primavera, El gallinito, La dominación, Viejos con la vieja* (“no es bueno este son”), *El borrachero, El conejo, El tulingo, El caminante, La sacuda de la pulga, El corrido.* Una mejor comprensión de la danza requeriría del análisis de los paratextos de las secuencias sonoras, pues detrás de ellos hay todo un complejo simbólico que no se alcanza a apreciar en una aproximación inicial. Por ejemplo, Camilo comentó que el son llamado *El caminante* se tocaba particularmente para los curanderos. Al principio no entendí a qué se refería. Sólo tiempo después encontré que Ariel de Vidas registra un mito sobre el origen de los curanderos que explica el nombre del citado son: Un hombre tenía una familia numerosa, por lo que la comida nunca bastaba para alimentar a todos. Hambriento y cansado de esta situación, el señor le dijo a su mujer que matara tres pollos e hiciera con ellos unos tamales. Cuando estos estuvieron listos, los guardó en su morral y se adentró en el monte para comérselos él solo. A punto de dar el primer bocado se le apareció un caminante y le pidió que compartiera su comida con él. El hombre no se pudo negar. Una vez que el caminante

---

<sup>99</sup> *Polyborus plancus*. Ave de presa del Orden *Falconiformes*, Familia *Falconidae*.

terminó de comer le dijo: “yo soy la enfermedad, te voy a dar trabajo, tú vas a ser curandero”. Era la muerte. Cuando el señor regresó a su pueblo vio que mucha gente se enfermaba, así que se dedicó a curar. De este modo acumuló mucho dinero. La muerte-enfermedad y el hombre trabajaban juntos. En dos ocasiones el curandero, cansado de trabajar sanando a las personas, se escondió de su compañera pero fue descubierto por ella. La segunda vez que esto ocurrió, la muerte-enfermedad no lo perdonó. Le dijo que lo libraría de su trabajo; puso su mano en la nuca del hombre y, de este modo, lo hizo morir. Desde entonces existen los curanderos, personas que luchan con la muerte aunque siempre dependen de ella.<sup>100</sup>

Ocasiones de ejecución. Las fiestas patronales constituyen uno de los principales contextos de ejecución de la Danza del Tigrillo. No obstante, en Mezquite se realiza muy pocas veces con dicho motivo pese a que Camilo siempre está dispuesto a “cooperar”. El flautista explica que se debe solicitar permiso en la capilla para llevar a cabo la danza, pero éste frecuentemente les es negado por los catequistas. Además opina que los pobladores “ya no la pelan mucho porque ya la conocen”, y afirma que a la gente de fuera le gusta más. De hecho, es común que se invite a la agrupación a participar en la ciudad de Tantoyuca, Veracruz los días 24 y 25 de julio en los que se celebra la fiesta en honor a Santiago Apóstol. La danza también suele acudir a otras comunidades en fechas como el 15 de agosto (virgen de la Asunción), 15 de mayo (San Isidro Labrador), 12 de diciembre (virgen de Guadalupe) y 25 del mismo mes (Natividad). Además de las celebraciones patronales, los eventos “culturales” y los mítines políticos son motivo de ejecución de la danza en lugares externos a la localidad de Mezquite. Camilo dice que ellos van a donde los llamen pues de algún modo tienen que ganarse el boc boc.

---

<sup>100</sup> Cfr. Ariel de Vidas, 2003: 267-269.





**Figuras 4.20 y 4.21 Danza del Tigrillo en contexto de Fiesta patronal**

Al interior de la localidad, la Danza del Tigrillo se lleva a cabo en una ceremonia practicada con la finalidad de “dar de comer” al trapiche, aunque la participación del grupo cada vez es menos requerida en este contexto. Camilo explica que las personas poseedoras de molino de caña deben alimentarlo el día de San José (19 de marzo), ya que este santo es su Dueño: “al trapiche se le echa un pollo y allí también hacemos la danza”. Como hemos anotado previamente, la elaboración del nukub y del trapiche son actividades propias de la carpintería, oficio de San José. Ambos se elaboran con madera de árbol de mora. Lo anterior, aunado al hecho de que el santo referido es considerado creador de los tigrillos, explica su patronazgo sobre la danza y el trapiche. Ariel de Vidas ofrece una descripción de la ofrenda al molino en Loma Larga, que bien puede ayudar a ilustrar el contexto de esta ceremonia en Mezquite, si bien allí la fecha no parece estar fijamente establecida y tampoco se realiza la danza:

Antes de comenzar el trabajo [de molienda], que dura alrededor de un mes y medio, hacia marzo y abril, se hace una velada alrededor del molino, instalado cerca de los cañaverales (dominio de los Baatsik'), que incluye una comida ofrecida a todos los que participarán en la faena. Como los caballos o mulas darán vueltas durante todo ese tiempo, pisando el suelo alrededor del molino y que habrá una actividad intensa y nocturna en el lugar (debido al extremo calor tropical durante esa estación, los animales de tracción sólo trabajan de noche), es necesario apaciguar a los Baatsik', que de lo contrario podrían ocasionar perjuicios a la empresa. Así, apenas instalado el molino, se ofrece a la tierra un guajolote, que se introduce entre los cilindros perpendiculares de madera usados para moler la caña. El ave es molida y su sangre se expande sobre la madera del molino hasta que cae finalmente al suelo como ofrenda lenitiva a los Baatsik' que viven debajo. Actualmente hay una tendencia a sustituir el guajolote por una ofrenda más modesta: un pedazo de carne envuelto en una tortilla, también pasados por las muelas del molino.<sup>101</sup>

Los rituales de curación constituyen otra de las ocasiones de ejecución de la Danza del Tigrillo. Pero, al igual que ocurre con la ceremonia del trapiche, la presencia de la danza en este contexto cada vez es menos requerida. En los ritos curativos la práctica dancístico-musical que nos ocupa se realiza de modo diferente a la manera como lo hace en las fiestas patronales. No nos referimos a las evoluciones coreográficas o a los sones, sino al hecho de que en los primeros se “escenifica” el origen de la danza, algo que no ocurre en las celebraciones de santos.

El 11 de agosto de 2006 tuve oportunidad de presenciar la Danza del Tigrillo en un rito de curación efectuado por don Camilo, mismo que a continuación describo. La fecha para el ritual se programó de tal manera que cayera en viernes, día que de acuerdo con el flautista es el adecuado para este tipo de ceremonias. Previamente hemos introducido una cita de Ariel de Vidas, donde la antropóloga señala que el viernes es el día prescrito para buscar la madera utilizada en la fabricación del nukub y pertenece, al igual que el martes, a los seres del inframundo. Al respecto, cabe señalar que para recuperar la salud se requiere apelar a las fuerzas telúricas y que los curanderos son personas que actúan como intermediarios benéficos entre los hombres y las fuerzas del inframundo, pues al igual que los brujos mantienen una relación privilegiada con los Baatsik',<sup>102</sup> lo cual explica

---

<sup>101</sup> *Ibidem*: 335.

<sup>102</sup> Cfr. *Ibidem*: 267 y 278.

que los ritos de curación se deban llevar a cabo en los días que pertenecen a estos seres. La relación privilegiada que mantienen los curanderos con los Baatsik' ocasiona que con frecuencia se les atribuya ser los causantes de embrujos y enfermedades sufridos por algunas personas, pues se cree que de este modo buscan tener más trabajo y dinero. Esto se expresa particularmente en la historia sobre el origen de la danza.<sup>103</sup>

Antes de comenzar el ritual don Camilo tocó la flauta con el fin de convocar a los participantes. Estos fueron el propio Camilo (flauta), su hijo Anastasio (*nukub*), el señor Santos (curandero), dos danzantes "tigrillos", uno de los cuales era Cleto, también hijo del flautista, un niño y una niña. Exceptuando a los dos pequeños, todos los demás vistieron trajes de manta. La indumentaria de los "tigrillos" coincide en lo general con descrito previamente a partir de las fuentes consultadas. Llevaban unas máscaras de tela que ostentaban una cara de gato dibujada. A diferencia de las que ya han sido descritas, éstas no tenían la red de zapupe que cubre la parte superior y trasera de la cabeza, sino un cordón amarrado a los extremos superiores derecho e izquierdo al cual iba atado un mechón de crines de caballo. Los delantales consistían en un pedazo de tela de manta rectangular con figuras bordadas. Ambos mandiles exhibían dos gatos y un gallo, además de un par de flores y una cruz. Cada uno de estos paños tenía unido un listón con tres cascabeles engarzados. La piel destinada a ir amarrada por la parte baja de la cintura era de ocelote. Las "garras" estaban conformadas por mangos que en la parte superior tenían un par de orificios excavados con la finalidad de sostener dos plumas de guajolote. Además de lo anterior, cada "tigrillo" portaba una maraca. Antes de que los danzantes se ataviaran, Camilo asperjó aguardiente en la indumentaria.

La realización de la danza en el contexto del ritual de curación requiere de la elaboración previa de un "mono" que representa al brujo. Éste consiste en un saco relleno con hierbas y plantas secas, al cual se le añade una cabeza. Ignoramos cuál haya sido el material

---

<sup>103</sup> Cfr. *supra*.

original de dicho componente, pero en la ceremonia presenciada se trató de un oso de peluche. De hecho, al muñeco no se le desprendió la testa, sino que se le amarró el saco por debajo de los brazos, dejando cubierto su cuerpo. Cuando el señor Santos llegó a la casa de Camilo, los dos hombres deliberaron dónde excavar un hoyo en el que, al final de la representación de la danza, enterrarían al “mono”. Una vez escogido el lugar comenzaron a sacar tierra. Mientras tanto, la esposa del flautista se afanaba preparando la comida que los participantes compartirían al concluir la ceremonia.



**Figura 4.22 “Brujo”**



**Figura 4.23 Altar, “brujo”, flauta y nukub**

Terminado el agujero, Camilo encendió velas y las puso, junto con unas flores, en una mesa que servía de altar, sobre la cual había imágenes católicas. A un lado de la mesa colocó el nukub, la flauta, el “mono”, una vela encendida sostenida por una botella de Coca Cola y otra apagada encima del idiófono. El flautista explicó que iban a platicar, a presentar al enfermo “con los cristianos invisibles, los Señores del monte, los vientos, para pedirles su colaboración, su ayuda”. Él y el señor Santos pidieron que se aliviara la persona, que pudiera comer. Los curanderos son, dijeron, como abogados de Dios: “estamos de acuerdo con todos los santos”. Posteriormente cada uno de los participantes

derramó aguardiente sobre el nukub y frotó la flauta contra la botella que contenía este líquido. Enseguida dejaron los instrumentos sobre el suelo y Camilo encendió otra vela, misma que colocó sobre el nukub. A continuación sentó al enfermo en una silla frente al altar. El flautista volvió a dirigirse a los “santos” para pedirles que sanaran al afectado, al tiempo que frotaba su cabeza y soplaba sobre ella. Después bebió aguardiente y lo escupió rociando al enfermo, mientras hacía el gesto con la mano derecha de trazar una cruz sobre su cabeza. Al final de la curación los danzantes se arrodillaron frente al altar para encomendarse a los Señores del monte.



**Figura 4.24 “Tigrillos” ante el altar**

Una vez concluido lo anterior dio inicio la representación de la danza. De nuevo el nukub fue asperjado con aguardiente y la flauta frotada con la botella. También la tierra recibió el líquido: “La tierra tiene boquita, hay que ofrecerle traguito; con el traguito se quita la vergüenza y el cansancio”. El nukub fue colocado al centro del solar de la casa y los danzantes realizaron sus evoluciones alrededor del instrumento. Después de cierto tiempo, el señor Santos tomó al “mono”, lo echó sobre su espalda y se escondió detrás de

la vivienda. Representaba al brujo de la historia. Los “tigrillos” y los dos niños comenzaron a buscarlo. Cada uno de los pequeños sostenía una larga vara terminada en horqueta. Cuando “encontraron” al brujo, éste huyó perseguido por los niños, quienes a su vez iban seguidos por los músicos y los felinos, cuyo andar se realizaba danzando. La persecución alejó al grupo de la casa. Una vez que dieron alcance al brujo, los niños lo empujaron con sus varas, dirigiéndolo al lugar donde se encontraba excavado el hoyo. Al llegar, los empujones propinados por los muchachitos hicieron caer al “mono” en el agujero, donde continuaron golpeándolo mientras los tigrillos danzaban alrededor. Después el niño tomó una pala y arrojó tierra sobre el muñeco hasta tapanlo completamente, tras lo cual Camilo derramó aguardiente. Los tigrillos festejaron bailando alrededor del lugar donde se encontraba enterrado el brujo. El flautista explicó: “ya la gente queda tranquila de que el brujo ya no va a hacer daño, ya no va a robar, por eso bailan de gusto”. Luego le dio una flauta al niño y éste simuló tocarla encima del montículo donde yacía el “mono”.

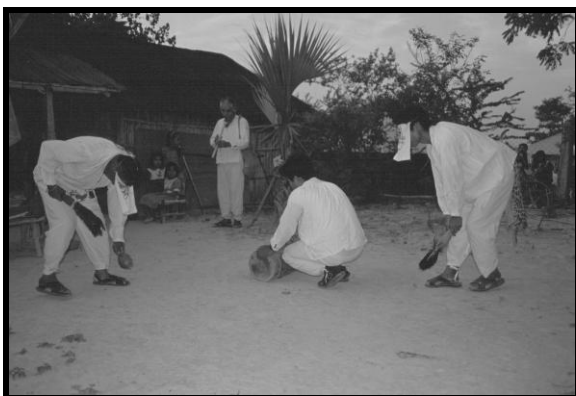
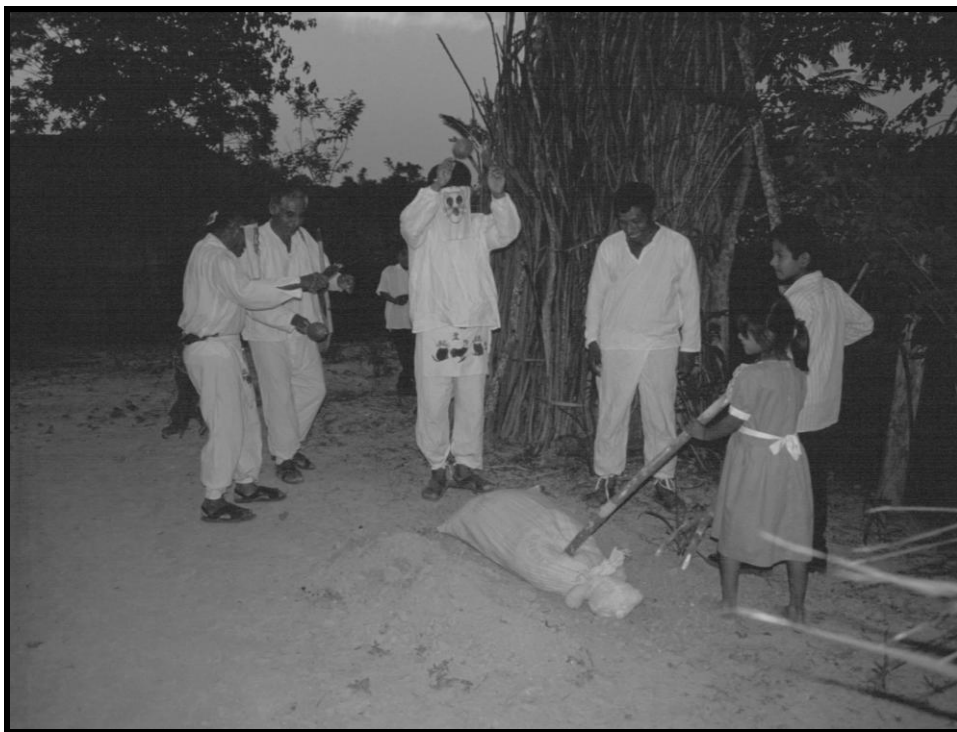


Figura 4.25 Danza del Tigrillo



Figura 4.26 Persiguiendo al “brujo”



**Figura 4.27 Enterrando al “brujo”**

Después de la representación dancística los participantes compartieron la comida que previamente la mujer de Camilo había cocinado. En esa ocasión la cura no requirió de una gallina, pero con frecuencia se utiliza esta ave y al final del ritual se la comen entre todos. Al nukub se le ofreció de comer el corazón de un pollo, además de siete tortillas pequeñas. Éstas representan, a decir de los danzantes, el único alimento que los curanderos de la historia ingirieron durante el periodo de ayuno al que se sometieron para desenmascarar al brujo.

La linealidad en que la representación dancística descrita expone los diferentes pasajes de la historia sobre el origen de la danza sugiere la posibilidad de que estemos ante una elaboración relativamente reciente. El relato, como hemos visto, es conocido en otras comunidades del medio teenek veracruzano. Pero su representación en la danza, a reserva de contrastar en un futuro esta sugerencia, podría ser una “innovación” motivada

por la necesidad de preservar la memoria de su origen. Como se ha anotado, la Danza del Tigrillo prácticamente ya no se lleva a cabo en Mezquite: “no todos quieren participar porque a los muchachos les da vergüenza”, dice el señor Santos. No obstante, también afirma que hay gente orgullosa de contar con expresión dancística en la localidad, gente que se siente contenta porque antes no sabía de “de dónde había venido”, pero ahora Camilo “ya la puso en reglamento”. Anastasio, por su parte, comenta que no quiere que “se eche a perder” la danza, pues ésta se encuentra muy vinculada a la historia de su propia familia.

### **4.3. Pames de Santa María Acapulco: el Mitote**

Hoy día, entre los pames la flauta de mirlitón se toca en Santa María Acapulco, municipio de Santa Catarina, San Luis Potosí. La información que a continuación se presenta está basada exclusivamente en los datos que diversas fuentes aportan, ya que no se realizó trabajo de campo en dicho lugar.

La flauta. La flauta de mirlitón pame presenta prácticamente las mismas características que han sido descritas para los teenek. Consiste en un tubo de carrizo cuya longitud ha sido registrada entre 35cm y 45cm<sup>104</sup> o entre 40cm y 50cm.<sup>105</sup> En el extremo superior tiene un aditamento elaborado con cera negra silvestre, en el cual se inserta un aeroducto hecho con el cañón de pluma de guajolote, zopilote o gavián, aunque recientemente, al igual que ocurre con los teenek, se han empezado a utilizar tubos de plástico o metal.<sup>106</sup> Posee cuatro orificios de obturación y uno más ubicado cerca de la embocadura. Este último tiene un borde de cera silvestre sobre el que se coloca una membrana de tela de araña.<sup>107</sup> A diferencia de la flauta teenek y, como veremos más adelante, de la nahua, la

---

<sup>104</sup> Cfr. Ochoa y Cortés: 2002: 469. Los autores sólo consignan la dimensión del carrizo.

<sup>105</sup> Cfr. *Flautas indígenas de México*, 1997: 4; *Vientos Sagrados. Música ceremonial pame*, 1998: 12; Chemin, 1980: 93.

<sup>106</sup> Cfr. Ochoa y Cortés, 2002: 469; Contreras, 1983: 12; Chemin, 1980: 93.

<sup>107</sup> Cfr. Ochoa y Cortés, 2002: 469; Contreras, 1983: 12; Nava, 1995: 313; Deutsh de Lechuga, 1996: 103.



pame presenta “una hoja de maíz recortada cuadrangularmente y sujeta al cuerpo de carrizo por un cordón de ixtle”<sup>108</sup> que tiene la función de proteger a la membrana de las corrientes de aire,<sup>109</sup> aunque, al parecer, la hoja de totomoxtle también cumple funciones simbólicas –ya que este aerófono tiene una importante presencia en rituales agrícolas – y acústicas –pues Dominique Chemin señala que “una inclinación apropiada de esta hoja de maíz sobre el tubo permite un sonido adecuado.”<sup>110</sup> Las propiedades descritas han llevado a Contreras Arias a afirmar:

Estas particularidades, junto con la utilización de una hoja de maíz recortada cuadrangularmente y sujeta al cuerpo de carrizo por un cordón de ixtle para la protección de la membrana, caracterizan a la flauta como indudable sobreviviente de las utilizadas en la época prehispánica, como se ve en el Códice Florentino y en las rescatadas arqueológicamente, siendo variantes estas últimas en cuanto que están construidas en barro, material resistente que permitió su conservación hasta nuestros días, cosa que no sucedió con las construidas de la misma forma que la pame por tener materiales orgánicos degradables.<sup>111</sup>

Los pames se refieren a este aerófono como “flautoja”,<sup>112</sup> *nipij+ji*<sup>113</sup> o *motote*.<sup>114</sup> El origen del instrumento es explicado mediante el siguiente relato de circulación oral:

Había en Santa María Acapulco un gran carrizal, ahí vivía la señora trueno, y cuando el niño que se quemó, tronó y de esta manera se comunicó con la señora de Santa María, la del carrizal, la señora trueno; entonces la nube que estaba sobre el carrizal dejó caer mucha agua, las arañas se metieron a los tubos de carrizo y las cañas empezaron a cantar. Al niño trueno nunca lo volvieron a encontrar.<sup>115</sup>

El Mitote. Los pames interpretan la flauta como instrumento solista en la Danza del Mitote. Cabe señalar que la palabra mitote, en realidad, no se refiere únicamente a la

---

<sup>108</sup> Contreras, 1983: 12.

<sup>109</sup> Contreras, 1983: 12, Ochoa y Cortés, 2002: 469; *Flautas indígenas de México*, 1997: 5; *Vientos Sagrados. Música ceremonial pame*, 1998: 13.

<sup>110</sup> Chemin, 1980: 93.

<sup>111</sup> Contreras, 1983: 12. También Cfr. Contreras, 1988: 57 y 58.

<sup>112</sup> Ochoa y Cortés, 2002: 469; *Vientos Sagrados. Música ceremonial pame*, 1998: 12.

<sup>113</sup> *Vientos Sagrados. Música ceremonial pame*, 1998: 12.

<sup>114</sup> René Villanueva señala que don Rufino, flautista pame, se refiere tanto a la danza como a la flauta como motote (Cfr. Villanueva, 1998: 14).

<sup>115</sup> En Ochoa y Cortés, 2002: 470

danza; también alude a los sones (mitotes) e incluso a la fiesta entera. Desde los primeros tiempos de la Colonia encontramos referencias acerca del mitote. Fray Toribio de Benavente, “Motilinía”, lo describe como una danza multitudinaria. Al parecer, el término deriva del verbo itotia, cuya traducción al castellano es “bailar”. Al respecto, López Austin apunta que el verbo itotia es reflexivo: “...puede conjugarse ya con el prefijo reflexivo, *ninitotia* (‘yo bailo’) o *mitotia* (‘él baila’, ‘ella baila’), ya con un prefijo pronominal indefinido, *teitotia* (‘yo hago bailar a alguien’).”<sup>116</sup> También anota que en el Libro Segundo del *Códice Florentino*, en el que se refieren las fiestas religiosas, se encuentran descripciones en náhuatl en donde es posible observar una referencia constante a términos compuestos por el verbo itotia, tales como momalitotiaia, mihtoticac, mitotiui, motetzontecomaitotia, quitotitimani y mihtotia, entre otros. Además, los términos en lengua náhuatl para designar danzante son mitotiani y mitotiqui.<sup>117</sup>

Para 1760 Soriano describe unos mitotes que celebraban los pames, en los que se tocaba música con un “tamborcillo redondo y muchos pitos”:

Usan también de sus bailes que en Castilla llaman mitotes, y las casas en donde bailan las llaman Cahuz manchi que en nuestro idioma quiere decir “casa doncella”. Este baile lo usan cuando siembran, cuando está la milpa en elote y cuando cogen el maíz, que llaman monsegui, que quiere decir milpa doncella, y se hace este mitote al son de un tamborcillo redondo y muchos pitos, y con mucha pausa comienzan a tocar unos sones tristes y melancólicos: en medio se sienta el hechicero o cajoo con un tamborcillo en las manos, haciendo mil visajes, clava la vista en los circunstantes, y con mucho espacio se van parando y después de danzar muchas horas se sienta en un banquillo, y con una espina se pica la pantorrilla y con aquella sangre que le rocía la milpa a modo de bendición. Y antes de esta ceremonia, ninguno se arriesga a coger un elote de las milpas: decían que estaban doncellas.<sup>118</sup>

Ocasiones de ejecución del Mitote. De acuerdo con las fuentes consultadas, la danza del Mitote se realiza en ritos agrícolas de petición de lluvias, “elotes” y cosecha.<sup>119</sup> Este dato,

---

<sup>116</sup> López Austin, 1997: 220.

<sup>117</sup> Siméon, 2007: 278.

<sup>118</sup> Samperio, 1979:149-151, en Chemin, 1984:192.

<sup>119</sup> Cfr. Ochoa y Cortés, 2002: 470; Villanueva, 1998: 14; *La voz de las Huastecas*, 1994: 11; Chemin, 1980: 91.

que da cuenta de tres momentos diferenciados del ciclo agrícola del maíz, coincide con lo que para 1760 ya reportara Soriano, si bien la descripción de este último no nos permite saber si los “muchos pitos” que refiere podrían tratarse de la flauta que nos ocupa. El Mitote también se lleva a cabo durante la Fiesta de los Muertos<sup>120</sup> –los días 1, 8 y 30 de noviembre, en los que el aerófono se toca “especialmente a los angelitos”<sup>121</sup> – y en Semana Santa.<sup>122</sup> La edificación de una casa o edificio público requiere, igualmente, la ejecución de la danza en rituales que tienen por objetivo “pedir protección a las divinidades pames –truenos y vientos– para que no dañen estos edificios”.<sup>123</sup>

Sones. De acuerdo con Dominique Chemin, anteriormente el repertorio de sones o mitotes estaba integrado por treinta piezas, pero en la actualidad los flautistas conocen un número menor.<sup>124</sup> Entre los nombres registrados en las diferentes fuentes consultadas se encuentran *El zopilote (nawa’a)*, *La mosca*, *El coyote*, *La zorra (niyajo)*, *La víbora (nggusit)*, *La mariposa (tsúmjí)*, *Diablo (Tsuk’uus)*, *La Tirante*, *El chapulín*, *Un paso por delante y un paso por atrás*, *Dos pasos por delante y dos pasos por atrás*, *Tres pasos por delante y tres por atrás*, *El león*, *La ardilla*, *La palomita*, *El lucero de la mañana*, *El puerco*, *El brillo*. Soriano registra el nombre de dos sones de mitote: “...los bailes que usan para las fiestas a sus ídolos, a unos llaman Dapui Cocoa que quiere decir baile del zapo, a otro dapui mijia, baile del zopilote y otros infernales bailes que ellos usan.”<sup>125</sup> Aunque este dato es interesante no sabemos si, por ejemplo, la pieza denominada *El zopilote* pudo haber sido la misma que ahora se toca. Es evidente que la música del mitote se ha modificado desde la época en la que escribió Soriano, toda vez que éste consigna como instrumentos muchos pitos y un tamborcillo redondo.<sup>126</sup> Desafortunadamente, insistimos, nada

---

<sup>120</sup> Cfr. *Vientos Sagrados. Música ceremonial pame*, 1998: 11; Villanueva, 1998: 14, *La voz de las Huastecas*, 1994:11

<sup>121</sup> *La voz de las Huastecas*, 1994: 11.

<sup>122</sup> Cfr. Villanueva, 1998: 14; *La voz de las Huastecas*, 1994: 11

<sup>123</sup> *Vientos Sagrados. Música ceremonial pame*, 1998: 11. Cfr. también: Ochoa y Cortés, 2002: 470 y Nava, 1995:312-313.

<sup>124</sup> Cfr. Chemin, 1980: 91.

<sup>125</sup> En Chemin, 1984:192.

<sup>126</sup> Seguramente el tamborcillo redondo es un teponaztle o, como le llaman los teenek, un nukub.

podemos inferir de las características de los citados pitos y si acaso pudiera tratarse de flautas de mirlitón.

Danza del Mitote. Aunque generalmente son los hombres quienes intervienen en la danza, también ocasionalmente lo hacen las mujeres.<sup>127</sup> Los participantes forman una fila, colocándose uno al lado del otro abrazados por los hombros: “La mitad de los danzantes colocada hacia el frente y la otra mitad hacia atrás, de manera que forman un eje y al girar esa formación en redondo, marcan rítmicamente los pasos hacia adelante o hacia atrás, en sincronía.”<sup>128</sup> Los pasos se marcan con firmeza sobre la tierra y se agrupan en series de uno, dos, tres o más pasos hacia adelante y hacia atrás de acuerdo con el son que se toque. De esta manera la fila avanza y retrocede. Además, en algunas piezas se imitan los movimientos del animal al que remite el nombre del son. El flautista se sienta sobre un banco fuera del área de la danza.<sup>129</sup>



Figura 4.30 Mitote<sup>130</sup>

---

<sup>127</sup> Cfr. *Vientos Sagrados. Música ceremonial pame*, 1998: 11; Villanueva, 1998: 14.

<sup>128</sup> Villanueva, 1998: 14 y 17.

<sup>129</sup> *Vientos sagrados. Música ceremonial pame*, 1998: 12.

<sup>130</sup> Imagen tomada de *Vientos sagrados. Música ceremonial pame*, 1998.

Aunque en las fuentes consultadas no se dice nada sobre las connotaciones simbólicas de la flauta de mirlitón pame, hay algunos datos acerca de la danza que nos permiten, al menos, tener una idea del contexto simbólico general en el que se inserta el aerófono. De acuerdo con Heidi Chemin, el dios Trueno es la divinidad suprema en toda la pamería. En ocasiones se le imagina como un hombre, pero también puede ser un niño o una mujer. En realidad, se considera que hay en el cielo una gran multitud de truenos que tienen un jefe, la divinidad suprema.<sup>131</sup> Las manifestaciones visibles de estas deidades se producen por patadas que los truenos dan “arriba”. Dominique Chemin consigna el relato de un *chiki* –encargado o jefe de las ofrendas relacionadas con la venida de la lluvia– en el que este hombre señala:

Una vez fui al norte. Había un niño chiquito. El niño bajó. Cuando pateaba todo temblaba. Había temblor en la tierra. El niño quiso venir aquí a bailar en las comidas. Pues la gente de aquí, del mundo, no quería más hacer la fiesta por muy incumplidos; y por eso la tierra está bien acabada. No hay agua, no hay elotes.<sup>132</sup>

Parece tratarse del mismo niño que truena en el relato que explica el origen de la flauta de mirlitón.<sup>133</sup> Ahora bien, Dominique Chemin considera que los pasos enérgicos que los participantes en el mitote realizan sobre la tierra son una correspondencia humana de la actuación divina (las patadas que los truenos dan “arriba”), que tiende a propiciar el mismo efecto: los truenos y las lluvias. Asimismo, sugiere que el soplo del flautista podría estar relacionado con los vientos, entidades que, en realidad, son manifestaciones de los truenos y no divinidades propias.<sup>134</sup>

---

<sup>131</sup> Cfr. Chemin, 1984.

<sup>132</sup> Chemin, 1980: 77.

<sup>133</sup> Cfr. *Supra*.

<sup>134</sup> Cfr. Chemin, 1980: 92-93.

#### 4.4 Nahuas de Hidalgo. La flauta de mirlitón en Tecacahuaco, Atlapexco<sup>135</sup>

Los nahuas de la Huasteca hidalguense emplean la dotación instrumental integrada por dos o tres flautas de mirlitón y un tambor cuadrado bимembranófono para ejecutar la música que acompaña al juego del Toro Encalado, práctica que ha sido descrita en el capítulo anterior. Tecacahuaco, municipio de Atlapexco y Atlalco, municipio de Yahualica son las dos comunidades en las que dicha dotación está presente y constituyen los únicos lugares en los que hemos encontrado el uso de este aerófono en dúos o tríos.<sup>136</sup> La flauta consiste en un tubo de carrizo al que se le practican cuatro orificios de obturación. El aeroducto se elabora con un cañón de pluma de zopilote añadido al tubo mediante un aditamento de cera silvestre. A diferencia de las flautas pame y teenek, la membrana en este caso es una delgada tela que se obtiene de la piel de una variedad de izote. Cubre una protuberancia de cera agujerada, denominada émicamente “montaña” o “cuevita”, que se coloca alrededor del “ombligo”, es decir, de un orificio practicado en el carrizo por encima de los cuatro obturadores. Como se señala en el capítulo anterior, el uso de la membrana es fundamental para lograr el sonido deseado: “la telita debe responder”. Asimismo, la gente describe el timbre de este aerófono como “viento arremolinado”.

La palabra náhuatl empleada para denominar a la flauta de mirlitón es acatlalpitzi (“carrizo soplado”). El término no hace distinción con otras flautas que se conocen en la región, por ejemplo, la que se emplea para acompañar la Danza de Pajaritos, Cuaxompiates, o el Palo Volador. Para distinguir el aerófono que nos ocupa se recurre a las características morfológicas, pero sobre todo a la práctica con la que está asociado; de tal modo que el instrumento también es referido como “flauta del toro” o “flauta del torito”. Con base en el grosor de las paredes del carrizo, en Tecacahuaco las flautas del Toro Encalado se clasifican en “primera” (la más delgada), “segunda” (intermedia) y

---

<sup>135</sup> En este apartado no abordaremos la práctica ritual a la que se vincula la flauta de mirlitón de Hidalgo, debido a que ya fue tratada en el capítulo III.

<sup>136</sup> En Atlalco el juego del Toro Encalado se lleva a cabo durante la fiesta patronal del lugar, que se realiza del 21 al 24 de agosto en honor de la Santa Madre María.

“tercera” (la más gruesa).



Figura 4.29 Flautas de mirlitón de Atlalco



Figura 4.30 Don Serafin, flautista de Atlalco

En las comunidades de Tecacahuaco y Atlalco, el tambor empleado en el juego del Toro Encalado está formado por dos parches obtenidos de la piel de un mapache, que se distienden en un marco cuadrangular cuya estructura se elabora con madera de cedro. Las orillas de ambos parches presentan pequeños agujeros a través de los cuales se hace pasar una tira extraída de la misma piel, que sirve para sujetarlos y tensarlos. Este tipo de membranófono constituye una variante de las baldosas o panderetas de marco cuadrangular introducidas durante la época de la Conquista por los soldados españoles.<sup>137</sup> Su uso está bastante difundido entre las culturas indígenas de México. En el caso de la Huasteca lo encontramos, por ejemplo, formando parte de la dotación instrumental de la Danza de Varitas y la Danza de Pajaritos, entre otras expresiones. Es de interés señalar que en Acatepec, Huautla, donde también se lleva a cabo el juego del Toro Encalado, la dotación instrumental se diferencia de la empleada en Tecacahuaco y Atlalco por el hecho

---

<sup>137</sup> Contreras, 1988: 69 y 92.

de que las flautas de ese lugar no tienen aeroducto externo ni mirlitón.<sup>138</sup> Por el contrario, el tambor corresponde al mismo tipo de membranófono. Sin embargo, la gente del lugar asegura que anteriormente se empleaba un teponaztle en lugar de aquél. Lo anterior es interesante, insistimos, toda vez que nos conduce a preguntarnos sobre la posibilidad de que antiguamente el idiófono de origen prehispánico se tocara en Tecacahuaco y Atlalco en lugar del tambor y de que la flauta de mirlitón se tocara antes en Acatepec. De ser así, tendríamos una configuración instrumental «flauta de mirlitón-teponaztle», similar a la que actualmente existe entre los teenek de San Luis Potosí y los teenek y nahuas de Veracruz. En todo caso, estamos ante un subsistema de transformaciones del Toro Encalado que, a su vez, se puede incluir dentro del subsistema de transformaciones de las prácticas asociadas a la flauta de mirlitón (Tabla 4.2).<sup>139</sup>



**Figura 4.31 Tambor cuadrado bimembranófono**

---

<sup>138</sup> No obstante, los sones del Toro Encalado registrados tanto en Acatepec como en Tecacahuaco son muy similares en su estructura melódica. Serafín Martínez Carbán es el flautista principal y capitán del juego en Atlalco.

<sup>139</sup> El sistema musical de la Huasteca comprendería todas las expresiones dancístico-musicales de la región.



**Tabla 4.2**

<b>Sistema de transformaciones de las prácticas asociadas a la flauta de mirlitón</b>			
<b>Pueblo indígena</b>	<b>Práctica dancístico-musical</b>	<b>Instrumentos</b>	
		<b>Aerófono</b>	<b>Instrumento de percusión</b>
<b>Teenek de San Luis Potosí</b>	<i>Nukubson</i>	Flauta de mirlitón	<i>Nukub</i> (idiófono de doble lengüeta)
<b>Teenek de Veracruz</b>	Danza del Tigrillo	Flauta de mirlitón	<i>Nukub</i> (idiófono de doble lengüeta)
<b>Nahuas de Veracruz</b>	Danza del Tigrillo	Flauta de mirlitón	<i>Teponaztle</i> (idiófono de doble lengüeta)
<b>Pames</b>	Mitote	Ahora: Flauta de mirlitón	∅
		Antes: “muchos pitos”	“tamborcillo redondo”
<b>Nahuas de Tecacahuaco y Atlalco, Hidalgo</b>	Toro Encalado	2-3 flautas de mirlitón	Tambor (bimembranófono)



<b>Nahuas de Acatepec, Hidalgo</b>	Toro Encalado	2-3 flautas de carrizo (sin aeroducto externo y sin mirlitón)	Antes: <i>Teponaztle</i> (idiófono de doble lengüeta)	Actualmente: Tambor (bimembranófono)
------------------------------------	---------------	---	---	--------------------------------------

#### **4.4.1. Proceso de construcción de la flauta de mirlitón**

Si bien Marcos Peralta, flautista y capitán del Toro Encalado, es quien construye las flautas de mirlitón en Tecacahuaco, éstas no le pertenecen por entero. El músico no tiene autoridad para venderlas; únicamente las “presta” al o los flautistas que participan en el juego durante la fiesta de la Virgen de la Asunción. En una ocasión Marcos comentó que una persona ajena a la comunidad le propuso comprarle una flauta. Al principio el constructor se resistió a vender el instrumento, pero finalmente aceptó sin estar muy

convencido. Cuando las autoridades se enteraron de ello lo reprendieron, de modo que el flautista tuvo que retractarse de la venta. La conducta de las autoridades se debió a que el proceso de construcción de este aerófono involucra en cierto modo a la comunidad a través de la figura del delegado. La obtención de los materiales necesarios para la elaboración del instrumento es un trabajo que generalmente requiere la participación de varias personas. El juez desempeña un papel importante, toda vez que su autoridad le confiere la atribución de designar a las comisiones de topiles encargadas de realizar dicha labor. Así, al menos una parte del proceso de elaboración de la flauta constituye un evento comunal, haciendo del instrumento un bien colectivo e inalienable.<sup>140</sup>

En julio de 2007 tuvimos la oportunidad de registrar el proceso de construcción de la flauta de mirlitón en Tecacahuaco, gracias al permiso que las autoridades del lugar nos concedieron para presenciar y grabar dicho proceso. Consideramos que el registro representa una aportación al conocimiento acerca del aerófono que nos ocupa, toda vez que no se había realizado con anterioridad. Cabe recordar que ni siquiera se había referido la presencia de este instrumento entre los nahuas de Hidalgo, así como tampoco había sido descrito el juego del Toro Encalado. Al mismo tiempo, debemos advertir que el procedimiento presentado a continuación constituye un referente inicial para futuras investigaciones. Como se ha podido observar a lo largo de este capítulo, las dimensiones de la flauta de mirlitón en cada comunidad y cultura varían, así como, hasta cierto punto, algunos de los materiales. De modo que, con seguridad, en cada lugar los pasos de elaboración presentarán algunas variantes, aunque éstas puedan ser mínimas. Como producto de este registro se realizó un video que ha sido presentado y entregado a la comunidad de Tecacahuaco. Si bien ignoramos hasta qué punto el Toro Encalado seguirá manteniéndose como una práctica “viva”, esperamos contribuir al menos a la salvaguarda de la memoria de una parte del patrimonio musical del lugar, para los fines que a sus

---

<sup>140</sup> En el 2006 Marcos me enseñó a tocar algunos sones. Como resultado de esta instrucción se me invitó a participar con el Toro Encalado durante la fiesta patronal. Por tal motivo, al final de la celebración me fue obsequiada una flauta.

pobladores mejor convengan.

#### 4.4.1.1. Obtención de los materiales

Carrizo. De acuerdo con los habitantes de Tecacahuaco, anteriormente había muchos carrizales en las cercanías del pueblo, pero el establecimiento de los potreros modificó de tal modo el paisaje del lugar que hoy día es necesario internarse bastante en el monte para encontrar el carrizo que la elaboración de la flauta requiere. Lo accidentado del camino hace necesaria la participación de varios hombres, por lo que se acostumbra que el delegado nombre a una comisión de topiles para que acompañen a Marcos y lo auxilien en la labor de recolección. Para la época en la que se llevó a cabo el registro (julio), los preparativos de la fiesta patronal estaban en pleno. La gente se encontraba muy ocupada disponiendo lo necesario para la celebración. Por tal razón, y con el fin de economizar esfuerzos, Marcos pensó el modo de facilitar la tarea. Comentó haber visto carrizales sobre la carretera y sugirió ir a buscar allí la planta. De esta manera, no necesitaría que lo acompañaran más personas, pues el terreno no es tan peligroso como en el monte.



**Figura 4.32 Carrizo**

Antes de salir en busca del carrizo Marcos afiló su machete, ya que es indispensable que esta herramienta esté en óptimas condiciones. Al llegar a la carretera, el músico caminó sobre el pavimento hasta que divisó un carrizal. Entonces se internó en el campo despejando el área con su machete. En ocasiones se topaba con declives que falseaban su paso. Cuando alcanzó el carrizal, observó las plantas detenidamente hasta que decidió cortar una. Una vez cortada le quitó las hojas y examinó el tallo. No es sencillo encontrar el carrizo adecuado ya que en él deben coincidir varias características. El color no importa, puede ser blanco o “azul”; ambos “tienen sonido”.<sup>141</sup> Sin embargo, la distancia entre los nudos del tallo debe ser suficientemente larga, pues se tiene que calcular el espacio adecuado para que se puedan distribuir los cuatro orificios de obturación. Si consideramos que las flautas de Marcos miden, desde el nudo hasta el extremo inferior, alrededor de 30 y 31 cm<sup>142</sup> conviene que la distancia entre nudo y nudo sea un poco mayor, con el fin de dejar un margen para realizar el corte. También se busca que el perímetro del hueco del carrizo tenga una dimensión determinada. Ésta es calculada por el flautista tomando como referente su dedo índice: es deseable que la anchura del hoyo permita la fácil introducción de dicho dedo pero no sobrepase demasiado tal medida. Asimismo, es importante que las paredes del tallo no sean ni muy gruesas ni muy delgadas, si bien existe un margen que da por resultado la antes referida clasificación de las flautas en “primera”, “segunda” y “tercera”. Aunque el músico hace el cálculo “a ojo de buen cubero”, se puede establecer, con base en las medidas realizadas a sus flautas, que el grosor de las paredes puede variar entre 2.5 mm y 3.5 mm.<sup>143</sup> Cuando finalmente se encuentra el carrizo adecuado, es necesario dejarlo secar por varios días, aunque lo ideal es que desde el corte se encuentre relativamente seco; de lo contrario habrá que esperar más tiempo para que alcance el estado apropiado. Como se ha apuntado, la necesaria coincidencia de todas las características descritas hace difícil hallar un carrizo que sirva para los fines de elaboración de la flauta. De hecho, la secuencia consistente en caminar

---

<sup>141</sup> Marcos se refiere al color que adquiere el tallo una vez que el carrizo se seca.

<sup>142</sup> Ver tabla 4.3.

<sup>143</sup> Ver tabla 4.3.

sobre la carretera, adentrarse en el campo, escardar el terreno, cortar el carrizo, limpiarlo de hojas y examinarlo, fue repetida varias veces hasta que finalmente, después de algunas horas, se encontró un tallo que satisfacía las necesidades del caso.



**Figura 4.33 Cortando carrizo**

Cera. Tal como se emplea en la fabricación de la flauta de mirlitón, la cera está precedida de dos actividades: recolección y tratamiento. Desde hace varios años este último corre a cargo del señor Sabulón Martínez Hernández. Dado que la recolección constituye una labor muy pesada, requiere de la intervención de un grupo de topiles comisionados por el delegado. El año en que el registro se realizó (2007), dicha comisión estuvo integrada por Braulio Tolentino, Marcial Hernández Hernández, Miguel Martínez Bautista, Alonso Hernández Magdalena, Natalio Hernández Bautista y el niño Tomás, quien en realidad se unió al grupo por entusiasmo propio. A las siete de la mañana del 23 de julio, los hombres citados se reunieron en casa del juez con el fin de tomar un desayuno antes de dirigirse al monte. Debido a que la recolección de la cera toma varias horas de trabajo, se debe emprender el camino lo más temprano posible.

La cera se extrae de los nidos de un tipo de abeja pequeña y negra. El parecido de este insecto con las moscas hace que los pobladores de Tecacahuaco se refieran a ella como “mosquita” o pipinejme. Esta clase de abeja no pica pues carece de aguijón, cualidad que,

aunada a las características del nido que elabora, permite afirmar su pertenencia a la Subfamilia de las meliponinae (abejas sin aguijón), misma que a su vez forma parte de la Familia *apidae* del Orden *Hymenoptera* de los insectos.<sup>144</sup> Los días comprendidos en la fase de plenilunio constituyen el momento más apropiado para la recolección de la cera pues, de acuerdo con los pobladores de Tecacahuaco, es cuando las “mosquitas” elaboran este material en mayor abundancia.

Los nidos de las pipijneme se localizan en cavidades naturales, generalmente subterráneas, o en troncos y ramas de árboles. También pueden hallarse en el suelo o incluso en esqueletos de animales. Los topiles adivinaban la cercanía de un nido al encontrar grupos de abejitas volando. Cuando esto ocurría seguían la trayectoria de los insectos. Conforme avanzaban, los enjambres se iban haciendo más densos. Para hallar el primer nido fue necesario internarse en terrenos accidentados que hacían difícil sostenerse en pie. La sospecha de que un árbol lo abrigaba en su interior se confirmó por la presencia, en la parte inferior del tronco, de un pequeño conducto cilíndrico de betumen<sup>145</sup> que las abejas elaboran para introducirse en él. Los topiles se dieron a la tarea de talar el árbol con un hacha. El trabajo era muy agotador, por lo que requirió la participación alternada de los hombres. Además, constantemente debían calcular la dirección hacia la cual se desplomaría el árbol, con el fin de evitar un accidente. No obstante que las pipijneme carecen de aguijón, defienden con furia sus nidos lanzándose sobre aquellos que los amenazan e introduciéndose en las fosas nasales, la boca, los oídos, el pelo y hasta en los ojos. Por tal razón, algunos topiles cubrieron completamente su rostro con dos pedazos de tela suficientemente delgada como para permitirles ver a través de ella. Hubo otros que se contentaron con tapar sus oídos con papel sanitario o con hojas que cortaban de las plantas.

---

<sup>144</sup> [http://es.wikipedia.org/wiki/Abejas\\_sin\\_aguij%C3%B3n](http://es.wikipedia.org/wiki/Abejas_sin_aguij%C3%B3n)

<sup>145</sup> Mezcla de propóleo pegajoso, barro y resinas.



**Figura 4.34 Conducto de entrada al nido**



**Figura 4.35 Talando el árbol**

Tras muchos esfuerzos, los hombres finalmente lograron derribar el árbol y procedieron a extraer el nido. En el caso de las meliponas, éste presenta la zona de las crías separada de las ánforas, es decir, de los contenedores de la miel y el polen. Los panales de cría están recubiertos por capas de láminas de cerumen, el cual resulta de la mezcla de propóleo y cera. Las ánforas también están hechas de cerumen. Una vez extraído el nido, los topiles desprendieron, amasaron y guardaron en una bolsa de plástico el material que cubría el

panal de cría y del que estaban hechas las ánforas. En este proceso, una gran cantidad de abejitas quedó adherida a dicho material. Los topiles vertieron la miel en botellas, excepto aquella que quedaba embadurnada en las ánforas, pues a ésta se daban vuelo sorbiéndola “para tener fuerzas y poder continuar el trabajo”, decían. Dicha sustancia es más líquida y cristaliza menos que la producida por las abejas que tienen aguijón. También chupaban el polen, el cual tiene un sabor ácido, como alimonado.



**Figura 4.36 Nido de meliponas**



**Figuras 4.37 y 4.38 Cera y polen**



Como los nidos de las abejas meliponas generalmente son pequeños y la cera es escasa se hace necesario buscar varios de ellos. En aquella ocasión hubo que recolectar el material en cinco árboles y una pequeña cueva. De los primeros, sólo dos fueron derribados; a los tres restantes no hubo que talarlos porque los nidos se encontraban relativamente expuestos. En cuanto a la cuevita, bastó con introducir varias veces la mano para extraer todo el nido. Aun así la labor duró varias horas. Una vez que se consideró haber juntado suficiente cera, los topiles se dirigieron a un arroyo con la finalidad de lavarla y desprenderle los restos de polen o basuritas que se hubieran adherido, aunque, en realidad, esto no constituyó sino una primera etapa de limpieza.

Tratamiento de la cera. Terminado el trabajo, el grupo retornó a la comunidad donde hizo entrega de la cera al señor Sabulón Martínez Hernández. El día anterior, éste había recibido la visita de unos topiles que llevaban consigo aguardiente y cigarros como obsequio, de acuerdo con el protocolo. El delegado los había enviado con la misión de comunicarle que se recolectaría cera y solicitarle que hiciera el favor de someterla a “tratamiento”. Además se le anunció que unas personas “de México” iban a estar presentes mientras él llevaba a cabo su tarea. Don Sabulón aceptó pese a que no le gusta que haya personas presentes cuando hierva la cera pues, asegura, se corre el riesgo de que el trabajo no salga bien.

Una vez que Sabulón recibió la cera, puso en el fogón una cazuela de barro que contenía agua. Posteriormente extrajo el material de la bolsa y lo depositó en un recipiente de plástico, al tiempo que lo iba deshaciendo en pequeños pedazos. Cuando el líquido se calentó, el hombre le añadió la cera y agitó brevemente la mezcla con una vara larga de madera. El objetivo de ponerla a calentar consiste en desprender las impurezas que tiene adheridas. Como el peso específico de aquélla es muy bajo tiende a elevarse hacia la superficie, mientras que las impurezas descienden. Posteriormente Sabulón vertió agua fría en una cubeta y alistó un cucharón hecho a partir de la mitad de un guaje partido

transversalmente, de tal modo que la parte angosta del fruto funcionaba como mango y la ancha como contenedor. Cuando la mezcla alcanzó el punto de ebullición, el hombre la volvió a agitar y enseguida disminuyó la intensidad de la lumbre extrayendo algunos de los leños del fogón. Luego tomó el cucharón, con cuya parte cóncava dio un rápido y ligero golpe sobre la mezcla para, inmediatamente, introducir el utensilio en la cubeta con agua, misma que descansaba al pie del hogar. La sustancia recogida con el cucharón se condensó al penetrar en el agua fría, quedando una especie de “costra” amarilla que después Sabulón desprendió para dejarla flotando en la superficie del líquido. Este procedimiento, es decir, el paso de la cera caliente a la cubeta, seguido por el desprendimiento de la “costra” adherida al cucharón, se repitió innumerables veces. En cierto momento, ya no era conveniente que se siguiera calentando la cera, de modo que la cazuela fue retirada del fuego y colocada en el piso. Aun entonces la operación descrita se siguió repitiendo una y otra vez. Sólo finalizó hasta que la cazuela quedó prácticamente vacía. Concluido lo anterior, Sabulón procedió a juntar las “costras” para hacer con ellas unas bolas que amasó y enjuagó durante varios minutos. Todavía la cera seguía desprendiendo algunas impurezas. A continuación sustituyó el agua de la cubeta y continuó remojando y ablandando la masa, con el fin de que quedara lo más limpia posible. Incluso en ese momento extrajo restos de abejas. Una vez finalizado el procedimiento, entregó el material obtenido a uno de los topiles. El grupo comisionado se dirigió a casa del delegado, a quien le entregó el producto. El juez, a su vez, hizo que le llevaran a Marcos una parte de la cera.



**Figura 4.39 Desprendiendo basuras de la cera**



**Figura 4.40 Condensando la sustancia**



**Figura 4.41 Amasando el producto**

Izote. A diferencia de las flautas pames y teenek cuyas membranas son de capullo de araña, en Tecacahuaco el aditamento resonador del aerófono se obtiene de la cutícula de una variedad de izote, planta de la Familia agavaceae. A la delgada capa extraída de dicha planta se le refiere en lengua náhuatl como quichiliiczotl ehuayo. La palabra quichiliiczotl está compuesta por los términos quichilia = “raspar el maguey” e iczotl = “izote”. Ehuayo, por su parte, se traduce al castellano como “cascarudo”, “cáscara” o corteza”. La obtención del izote no requiere de la participación de varios hombres, debido a que éste

se puede encontrar fácilmente en la comunidad. El procedimiento para extraer la “telita” es el siguiente: Se desprende una de las hojas o pencas del izote. Posteriormente se corta con un cuchillo la parte inferior, la cual presenta una coloración más clara que el resto de la hoja. Al segar dicha parte varias capas son desprendidas. Se toma una de ellas y se le troza por la mitad, cuidando de no romperla completamente pues la cutícula debe permanecer intacta. En seguida se jala con mucho cuidado una de las mitades, con el objetivo de desprenderla de la cutícula. Luego se hace lo mismo con la otra mitad. A todas las capas se les practica el mismo procedimiento. De esta manera se obtienen varias telitas, mismas que Marcos resguarda entre las páginas de una Biblia con la finalidad de evitar que se maltraten y poder usarlas en el momento que se requiera.



**Figuras 4.42 y 4.43 Obteniendo la cutícula del izote**

Pluma de zopilote. El aeroducto de la flauta de mirlitón de Tecacahuaco se elabora con el cálamo de una pluma de zopilote. A diferencia de lo que se ha registrado entre los teenek y los pames, en esta comunidad dicho material no ha sido sustituido por tubos de plástico o metal. Anteriormente se acostumbraba que el delegado enviara a uno o dos topiles a cazar un buitre, al cual se le daba muerte con una escopeta. Pero hoy día es cada vez más difícil encontrar zopilotes en los alrededores de la comunidad.<sup>146</sup> Por tal razón, desde hace

---

<sup>146</sup> Marcos señala que en el río de Acatepec hay muchos buitres, al contrario de lo que ocurre en Tecacahuaco. Efectivamente, con frecuencia hemos encontrado estas aves a lo largo del camino de terracería que conduce a Acatepec, comunidad que se ubica en lo alto de un cerro.

aproximadamente siete años, el juez designa a un grupo de hombres a quienes encarga ir al rastro de la ciudad de Huejutla con la finalidad de conseguir allí las plumas. Generalmente Marcos se une al grupo debido a que él conoce mejor que nadie las características que aquéllas deben tener para poder ser usadas como aeroducto.

Marcos Peralta explica que hay dos tipos de zopilote: el chontle y el zóncono. El primero se caracteriza por tener en el cuello una suerte de collar y presentar coloración roja en la cabeza. Se trata de la especie *cathartes aura*.<sup>147</sup> El zóncono, por su parte, es un buitre negro (*coragyps atratus*).<sup>148</sup> Pero más allá de las características morfológicas existe una jerarquía entre estas dos aves: los pobladores de Tecacahuaco se refieren al chontle como “juez” o “principal”. Éste tiene sus “topiles” o “segundos”, los cuales son identificados con los zóncono. Se dice que el chontle acostumbra volar muy alto para buscar alimento. La altura que alcanza le permite divisar un territorio extenso, por lo que es el primero en percatarse de la presencia de un animal muerto. Cuando esto ocurre, se acerca al cadáver para comer su ojo y enseguida se aleja. Al poco rato llegan los zóncono para alimentarse de la carroña. Se cree que el arribo de estas aves es debido a que aquél les comunica la existencia del alimento. Además el “juez” posee un atributo especial en la cabeza: un espejo que le permite ver todo lo que acontece en el mundo. La explicación de la conducta del “juez” y sus “topiles” tiene que ver con la observación constante de los hábitos de estos dos tipos de buitres. La *cathartes aura* (chontle), a diferencia de la mayoría de las aves, posee un excelente olfato. Por el contrario, el *coragyps atratus* (zóncono), no tiene este sentido tan desarrollado, razón por la cual sigue a la primera. Sin embargo, el zopilote negro suele desplazar al de cabeza roja a la hora de comer.<sup>149</sup> Pero para la gente de Tecacahuaco la distinción jerárquica se explica mediante el mito del diluvio que a continuación presentamos:

---

<sup>147</sup> [http://es.wikipedia.org/wiki/Cathartes\\_aura](http://es.wikipedia.org/wiki/Cathartes_aura)

<sup>148</sup> [http://es.wikipedia.org/wiki/Coragyps\\_atratus](http://es.wikipedia.org/wiki/Coragyps_atratus)

<sup>149</sup> [http://www.puntoverde.org.ve/www/aves/coragyps\\_atratus%20.htm](http://www.puntoverde.org.ve/www/aves/coragyps_atratus%20.htm)

Un señor rozó el monte y muchos [hombres] le ayudaron. Todos los árboles los tiraron. Terminó de rozar y luego regresó al otro día para ver si podía quemar. Y vio que otra vez había muchos árboles, el monte estaba como siempre. Y el señor se preguntó porqué pasó eso, otra vez creció. Otra vez fue a rozar y cuando otra vez regresó a quemar habían crecido los árboles. El señor se preguntó porqué pasó eso. Otra vez fue a rozar y entonces fue a cuidar su trabajo para ver cómo pasó eso que crecieron los árboles. Estaba cuidando y dijo “ya es tarde” y entonces salió un animal, un tlacuache [corrige, un tejón]. Oyó al señor y le habló el señor tejón: “Párate, párate los árboles” y lo árboles se levantaban. Entonces el señor sacó su machete y lo tiró para matarlo y le cortó la cola, y entonces es el conejo. Entonces el conejo dijo “no me mates, ya no trabajes porque Dios dice que va a llover. Haz una caja donde te metas y todas tus cosas y a todos tus compañeros dígalos que va a llover”. El señor le platicó a sus hijos y sí le creyeron, pero mucha gente no les creyó “Es loco ese señor, dice que va a llover pero nunca llueve”. El señor empezó a hacer su caja. Cuando ya se terminó esa arca entonces le dijo el conejo: “Ahora va a llover 40 días y 40 noches. El agua se va hasta el cielo”. Cuando terminó el arca se trajo todas sus cosas, todos sus hijos, lo que va a comer. Luego empezó a llover. Entonces vinieron más gentes que querían subir pero y no se puede; y todos se ahogaron menos el señor y sus hijos. El conejo se sentó encima de la arca. Cuando ya llegaron al cielo porque el agua subió porque había llovido mucho le dijo el conejo “Yo voy a brincar a la luna, tú bajas con el agua, se va a secar”. Entonces el conejo se quedó en la luna y el señor en la tierra. Dios vio que había muchos animales que se habían muerto porque se ahogaron. Todavía Dios no sabe si había gente. “Parece que hay mucho humo en la tierra”. Dios mandó a un ángel que era delegado, juez, a ver qué estaba pasando, y el juez se quedó allí porque vio que había muchos animales muertos para comer. Y otra vez Dios mandó otros topiles para que –“vas a ver qué cosa es”. También se quedaron, ya no regresaron. Entonces mandó otro pajarito que se llama chuparroza “tu vete, porque tu vas a chupar miel de las flores, nunca te vas a comer de apestosas”. El chuparroza vino y se regresó a decirle que el juez y los topiles están comiendo los animales que murieron. Entonces vino Dios a ver. Vio mucha carne. Y entonces agarró al juez de su pata y lo tiró para arriba: ese era el zopilote, el juez. Y luego agarró a los topiles y los tiró para arriba y esos también sus zopilotes. El rojo de la cabeza es el juez y los otros son topiles. Por eso ahora cuando ven a un animal muerto primero va el juez. El arcoíris es el arca, por eso cuando llueve se ve el arcoíris.<sup>150</sup>

Desde entonces los zopilotes son aves muy útiles al hombre porque se comen a los animales muertos, evitando de esta manera la peste y las enfermedades que producen sus cuerpos putrefactos. Además son altamente valorados debido a que acarrear buena fortuna en los negocios: si un comerciante mata a un buitre y entierra el cuerpo, o al menos una pluma, afuera de su negocio, el ave le traerá buena suerte y aumentará las ventas.

---

<sup>150</sup> Mito “El diluvio” narrado por don Pedro Antonio.



**Figura 4.44 Zopilote**

De acuerdo con Marcos, lo más adecuado es que las plumas usadas como aeroducto provengan de un chontle, debido tanto a la jerarquía del ave como al hecho de que son más resistentes que las del zóncoro. Sin embargo, la escasez del buitre de cabeza roja obliga a que se utilice indistintamente la pluma de éste o del zopilote negro. En cualquiera de los dos casos, es deseable que el componente queratinoso pertenezca al ala del buitre, ya que las extremidades presentan plumas más gruesas y resistentes. En otros tiempos, cuando el zopilote era cazado por los topiles, el flautista podía arrancarle aquéllas que mejor le convenían. Como se anotó previamente, en la época en que se llevó a cabo este registro la comunidad estaba muy atareada con los preparativos para la fiesta patronal. Por tal razón, nos ofrecimos a ir al rastro de Huejutla. El delegado aceptó de buen grado y se lo comunicó a Marcos, quien a su vez nos indicó que las plumas recolectadas no debían ser demasiado delgadas o pequeñas, tampoco debían estar maltratadas ni presentar fisuras. Con estas recomendaciones nos dirigimos al rastro. Al llegar al lugar explicamos a los encargados el motivo de nuestra visita, tras lo cual nos hicieron pasar a un terreno que se encontraba en la parte trasera. Allí había una gran fosa donde se tiran los restos



inservibles de las reses sacrificadas: orejas, rabos, vísceras, entre otros. Del otro lado de la fosa se hallaban varios árboles cuyas ramas estaban repletas de zopilotes. La vista daba la apariencia de estar ante un cuadro de Francisco Goytia. Emprendimos entonces la nada agradable tarea de descender hacia el fondo de la cavidad con el propósito de seleccionar las plumas que se encontraban esparcidas por doquier. La labor no era sencilla porque aunque éstas abundaban, la mayoría estaban maltratadas; sin contar con el hedor que despedía el lugar. Tras un rato de estar recolectando el material, encontramos un zopilote muerto en estado de descomposición. Afortunadamente las alas aun estaban en buenas condiciones, por lo que nos dimos a la tarea de arrancarle varias plumas; alguna debía servir. Al día siguiente entregamos al delegado de Tecacahuaco el producto de nuestra visita al rastro y más tarde él se lo hizo llegar a Marcos.

#### 4.4.1.2. Construcción de la flauta

Una vez reunidos todos los materiales necesarios se procedió a elaborar la flauta. El trabajo estuvo a cargo de Marcos Peralta quien fue asistido por su hijo Jaime. Este último nunca había participado en la construcción del aerófono. No obstante, toda su vida había observado cómo lo hacía su padre. Es interesante resaltar la eficacia que tiene la adquisición de este conocimiento a través de la observación, pues al ver el desempeño de Jaime cualquiera habría pensado que tenía mucha experiencia haciendo flautas. Los aperos utilizados conformaban un conjunto muy reducido: un cuchillo pequeño, uno grande, una navaja dentada y un alambre. Únicamente bastaría añadir un carrizo que presenta cinco orificios (cuatro de obturación y uno para la membrana), que Marcos resguarda para emplearlo como “modelo” cuando se requiere. A continuación describimos el procedimiento de fabricación de la flauta, tal como fue observado en julio del 2007.

Marcos tomó el carrizo que días antes había conseguido sobre la carretera y aquél que utiliza como modelo. Haciendo coincidir los nudos de ambos tallos, marcó en el primero,

con la uña del dedo pulgar de su mano izquierda, la distancia a la que llegaba el extremo superior del carrizo modelo, para enseguida segararlo a dicha altura. Posteriormente hizo lo mismo en el extremo inferior. De esta manera cortó el tubo con la longitud apropiada. El nudo del carrizo constituye el principal referente, ya que divide a la flauta en dos partes que mantienen entre sí una relación 2:1, es decir, donde la parte inferior mide aproximadamente el doble que la superior.



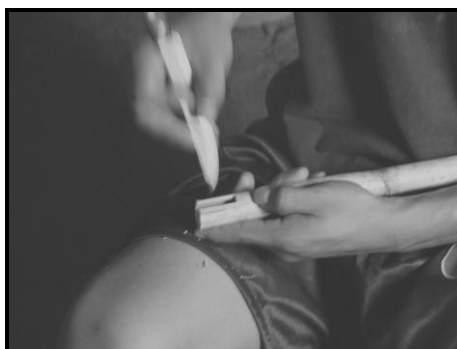
**Figura 4.45 Haciendo coincidir los nudos de los carrizos**

A continuación se procedió a lijar levemente el tubo, utilizando un cuchillo que se hacía pasar a todo lo largo de aquél. Lo anterior es efectuado con la finalidad de dibujar una raya sobre la cual se excavan los orificios. De esta manera se asegura que los hoyos queden alineados. Después el flautista tomó nuevamente el carrizo modelo para usarlo como referencia al momento de marcar unas pequeñas incisiones en los lugares donde se debían excavar los agujeros, tanto los obturadores como el “ombbligo”. Los primeros se deben ubicar en la parte inferior del tubo, mientras que el “ombbligo” se horada en el segmento superior, por arriba del nudo. Marcos delegó la perforación de los orificios en Jaime, quien efectuó esta tarea utilizando la punta de un cuchillo al que hacía girar en uno y otro sentido.



**Figuras 4.46 Horadando el tubo**

Cuando el joven terminó de excavar los agujeros, su padre le indicó trazar un rectángulo en el extremo superior del tubo, en el lado opuesto a aquél que ocupaban los hoyos recién practicados. La superficie de dicha figura fue adelgazada con un cuchillo para, finalmente, recortar una muesca rectangular y hacer el filo de la flauta. A este último es necesario tratar de emparejarlo y quitarle rebabas, de modo que quede lo más liso posible. Concluido lo anterior, se procedió a perforar la parte interna del nudo del carrizo. Para llevar a cabo esta operación Marcos calentó el extremo de un alambre. Cuando la herramienta alcanzó una coloración roja, la introdujo en el tubo golpeando con energía la pared del nudo hasta que logró atravesarla. En seguida comenzó a desprender, con auxilio del mismo alambre, los restos adheridos a la superficie interna del carrizo.



**Figuras 4.47 Haciendo el filo de la flauta**

Posteriormente, el flautista extrajo de una bolsa las plumas de zopilote que habíamos conseguido en el rastro. Las examinó. Seleccionó una y cercenó el cálamo, justo en la parte donde nacen las barbas. En seguida cortó el extremo inferior del cañón, es decir, la parte que se inserta en el cuerpo del ave, ya que ésta es un poco más estrecha que el resto del eje y se requiere que el aeroducto sea cilíndrico. Esta operación la repitió sobre otras plumas, con el propósito de tener material disponible en otros momentos. A continuación enjuagó los cuerpos queratinosos. Posteriormente tomó uno de los cañutos resultantes y sopló con fuerza para probar su sonido; pero éste no le convenció, por lo que intentó alisar los bordes con un cuchillo para, en seguida, volver a soplar hasta que consideró que el sonido era el apropiado.



**Figura 4.48** Plumas de zopilote



**Figuras 4.49 y 4.50 Cortando las plumas**

Marcos explicó que la cantidad de cera enviada por el delegado era menor que la requerida normalmente para la flauta. Por tal razón, decidió utilizar plastilina para hacer la protuberancia donde se coloca la membrana y la capa que sostiene al aeroducto. Lo anterior se hizo únicamente con propósitos ilustrativos, es decir, para que pudiéramos observar todo el procedimiento de construcción del aerófono. Hasta ahora, el material proveniente de las abejas meliponas no ha sido sustituido por otro. Hecha esta aclaración, proseguimos con la descripción. El flautista tomó un pedazo de plastilina y comenzó a amasarla con la finalidad de ablandarla. Posteriormente la introdujo en la parte superior del carrizo, haciendo una especie de tapón que iba desde aproximadamente la mitad de la distancia existente entre el filo y el borde superior del tubo hasta este último (el borde). Después colocó el cañón de pluma sobre dicho tapón. La parte inferior del cálamo debe mantener la misma distancia respecto del filo que la descrita para el caso de la plastilina. Además, el aeroducto tiene que estar orientado directamente sobre el filo, es decir, que este último se ubique justo hacia la mitad de la circunferencia del cañón. El tamaño del eje<sup>151</sup> no importa demasiado, siempre y cuando sobresalga lo suficientemente del tubo como para poder ser insuflado. Una vez colocada la pluma, Marcos procedió a soplar para

---

<sup>151</sup> Cálamo.

probar el sonido y comprobar que la orientación fuera correcta. A continuación, el flautista cubrió con cera la embocadura, comenzando a la altura a la que se encontraba la salida del aeroducto. Varias capas fueron añadidas, extendidas y modeladas hasta lograr una apariencia redondeada. La parte superior de la pluma se dejó libre. Los bordes laterales de la muesca rectangular también fueron recubiertos con cera.



**Figuras 4.51 y 4.52 Uniendo el aeroducto al tubo mediante la cera**

Para elaborar la “montaña” o “cuevita”, es decir, la protuberancia que lleva la membrana, se amasó un pedazo de plastilina y se hizo con ella una bola. Ésta fue atravesada con un alambre con la finalidad de horadarla. La herramienta era movida circularmente para agrandar por dentro la perforación. En seguida se extrajo el alambre para, inmediatamente después, volverlo a introducir pero esta vez por el lado contrario y sin

atravesar completamente la bola de cera, ya que era utilizado con el propósito de adelgazar las paredes internas de la “cuevita”. De este modo, el orificio presentaba un diámetro menor en la parte superior de la protuberancia que en la inferior. La “montaña”, una vez elaborada, fue colocada encima del “ombligo”, haciendo coincidir su agujero con el del tubo. Posteriormente se le añadió cera para sellar las uniones. Después Marcos extrajo de su Biblia una “telita”, es decir, una de las “cáscaras” obtenidas del izote. Con auxilio de Jaime, colocó cuidadosamente la membrana encima de la protuberancia, e inmediatamente después la adhirió mediante ligeros golpecitos que con el dedo índice daba sobre el borde del agujero.



**Figuras 4.53, 4.54, 4.55, y 4.56 Elaborando la “montaña” o “cuevita”**

Marcos probó la flauta, pero no funcionó por completo. La membrana respondía únicamente a algunos de los sonidos del aerófono. Entonces Jaime introdujo el alambre en el tubo de la flauta, pues consideró que debía tener rebabas a la altura del nudo y que

posiblemente eso impedía que la flauta sonara correctamente. Al hacer esta operación, efectivamente mejoró el sonido, pero no totalmente. Por tal razón, probaron poner más cera en la unión de la protuberancia y el carrizo para observar si acaso el problema tenía que ver con fugas de aire. Esto tampoco dio el resultado deseado. Luego intentaron mover el aeroducto: “seguramente no está bien dirigido”, dijo Jaime. Sin embargo no hubo éxito, razón por la cual procedieron a tensar más la membrana, sin resultado positivo. Tras observar detenidamente cada uno de los componentes de la flauta, Marcos se percató de que la pluma era un poco delgada en relación al grosor del filo, de modo que procedió a rebajar este último con un cuchillo. Esto sí funcionó. A partir de esta secuencia de pruebas y errores se puede observar que el funcionamiento adecuado de la flauta de mirlitón requiere de la conjunción apropiada de las características que poseen los elementos que la componen. Una vez obtenido el sonido deseado el instrumento estaba listo para ser usado. Poco antes de la fiesta de la Asunción, las flautas son colocadas en el altar de la casa de Marcos.



**Figura 4.57 Jaime Peralta con la flauta recién construida**



**Figura 4.58 Altar con flautas**

Tras haber abordado las características de los materiales y el proceso de construcción de la flauta, se comprende que ningún ejemplar sea igual al resto. Las diferencias, por



mínimas que sean, redundan en el sonido que se obtiene de cada uno de ellos. A continuación presentamos una tabla que muestra las dimensiones de cuatro flautas hechas por Marcos Peralta.

**Tabla 4.3**

<b>Medidas de las flautas de mirlitón de Marcos Peralta (aproximadas, dada la irregularidad de las formas)</b>				
<b>Aspecto medido</b>	<b>Flauta A</b>	<b>Flauta B</b>	<b>Flauta C</b>	<b>Flauta D</b>
<b>Longitud del carrizo</b>	44 cm	45 cm	45.8 cm	44.9 cm
<b>Nudo → borde superior del carrizo</b>	13 cm	15 cm	14.8 cm	14.3 cm
<b>Nudo → borde inferior del carrizo</b>	31 cm	30 cm	31 cm	30.6 cm
<b>Filo → borde inferior</b>	41 cm	42 cm	43 cm	42.4 cm
<b>Filo → borde superior</b>	3 cm aprox.	3 cm	2.8 cm	2.5 cm
<b>Filo → nudo del carrizo</b>	10 cm	12 cm	12 cm	11.8 cm
<b>Longitud del aeroducto</b>	5 cm	5 cm aprox.	5.2 cm	5.1 cm
<b>Diámetro del aeroducto</b>	.5 cm	.5 cm	.5 cm	.5 cm
<b>Borde inferior del carrizo → orificio 4 de obturación (primero de abajo hacia arriba)</b>	6.7 cm	6.6 cm	8.3 cm	6.9 cm
<b>Diámetro del cuarto orificio de obturación</b>	.6 cm aprox.	.7 a .8 cm aprox.	.7 cm	.8 cm
<b>Orificio 4 → orificio 3</b>	4.6 cm	4.1 cm	4.2 cm	4.2 cm
<b>Diámetro del orificio 3</b>	.5 - .6 cm aprox.	.7 a .8 cm aprox.	.6 cm	.8 cm
<b>Orificio 3 → orificio 2</b>	5 cm	4.3 cm	4 cm	3.9 cm
<b>Diámetro del orificio 2</b>	.5 cm aprox.	.7 a .8 cm aprox.	.6 cm	.8 cm
<b>Orificio 2 → orificio 1</b>	4.6 cm	4 cm	4 cm	4.1 cm
<b>Diámetro orificio 1</b>	.5 cm	.7 a .8 cm aprox.	.7cm	.9 cm
<b>Diámetro del orificio de la membrana</b>	.5 a .6 cm aprox.	.7 cm	.7 cm	.7 cm
<b>Altura de la montaña</b>				2.7 cm
<b>Diámetro del carrizo (exterior)</b>	2.2 cm	2.1 cm	2.5 cm	2.2 cm
<b>Diámetro del carrizo (interior)</b>	1.7 cm	1.6 cm	1.8 cm	1.5 cm


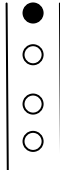
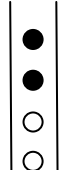
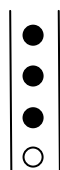
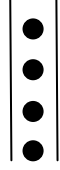
#### 4.4.2. Análisis de espectrogramas

Hemos señalado que el uso de la membrana es fundamental para lograr el sonido deseado. De acuerdo con la gente, al soplar por la “boquilla” “la telita responde”. Además, el sonido del aerófono es interpretado como “viento arremolinado”. La insistencia en la cualidad tímbrica del instrumento, nos llevó a recurrir al Dr. Felipe Orduña con la finalidad de que nos auxiliara en la elaboración e interpretación de espectrogramas de los sonidos de la flauta. Previamente, le habíamos pedido a Marcos grabar cada uno de los tonos que produce este aerófono. Hicimos ocho tomas de la misma secuencia, para observar las variantes que se pudieran presentar. El registro de estos sonidos le fue entregado en CD al Dr. Orduña, quien amablemente procedió a realizar el análisis. Para ello, extrajo la pista de audio del disco compacto a un archivo WAV de 2 canales, formato PCM de 16 bits y frecuencia de muestreo de 44100 Hz, utilizando los programas *Sound Juicer* versión 1.14.6 y *Audacity* versión 1.2.4, y trabajando en el sistema operativo *Linux Debian* 4.0r3. Como la pista de audio original contenía segmentos de entrevista intercalados con las secuencias de tonos de la flauta de mirlitón, seleccionó, utilizando *Audacity*- únicamente los fragmentos correspondientes a los tonos y se guardaron en archivos WAV separados, resultando una serie de ocho tomas de cinco tonos distintos (40 archivos). En el programa *Matlab* versión 7.5.0, trabajando en Windows Vista, analizó las ocho tomas de los cinco tonos de la flauta, realizando, para cada toma, una mezcla de los dos canales estéreo a uno solo (mono), misma que sometió a un análisis de frecuencia, calculando el espectro promedio con ponderación Hanning, en bloques de 4096 muestras, avanzando con traslape de 50% en cada señal.

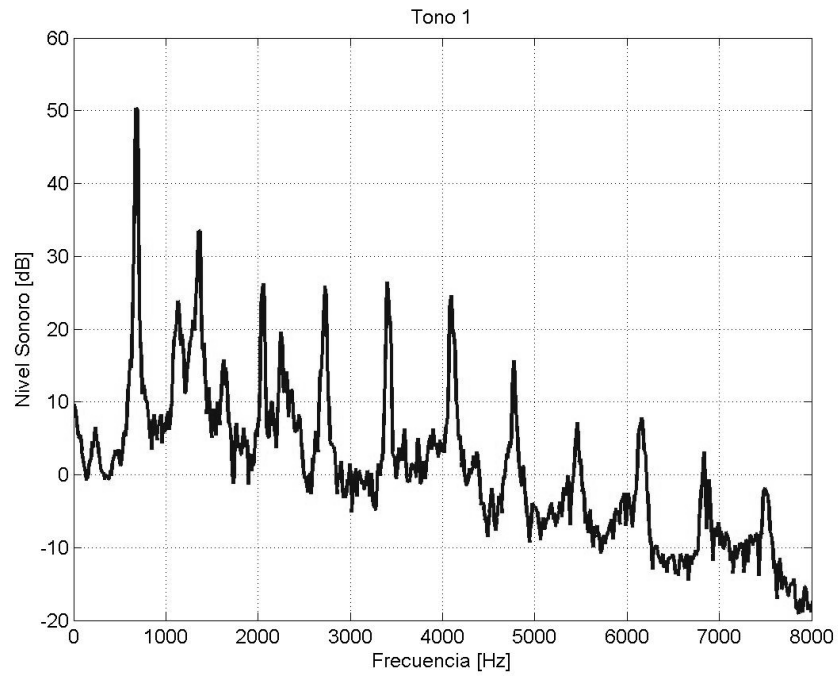
A partir del análisis, lo primero que llama la atención es que la frecuencia de cada tono no es exactamente la misma en las ocho tomas; es decir, existe un cierto margen de variación que, en ocasiones, es bastante significativo. La siguiente tabla (4.4) muestra la frecuencia fundamental promedio de cada tono en hertz y la variación (desviación estándar) que se observa para las ocho tomas de cada uno de los cinco tonos de la flauta. Asimismo, se

consigna la altura musical usando la nota en convención germana y la desviación en Cents (centésimas de semitono) de la entonación promedio de cada tono. También se inscribe la variación observada en las ocho tomas, pero ahora en Cents, es decir, se traduce el dato consignado en Hertz a Cents. Finalmente, se añade un esquema de la digitación que corresponde a cada uno de los tonos.

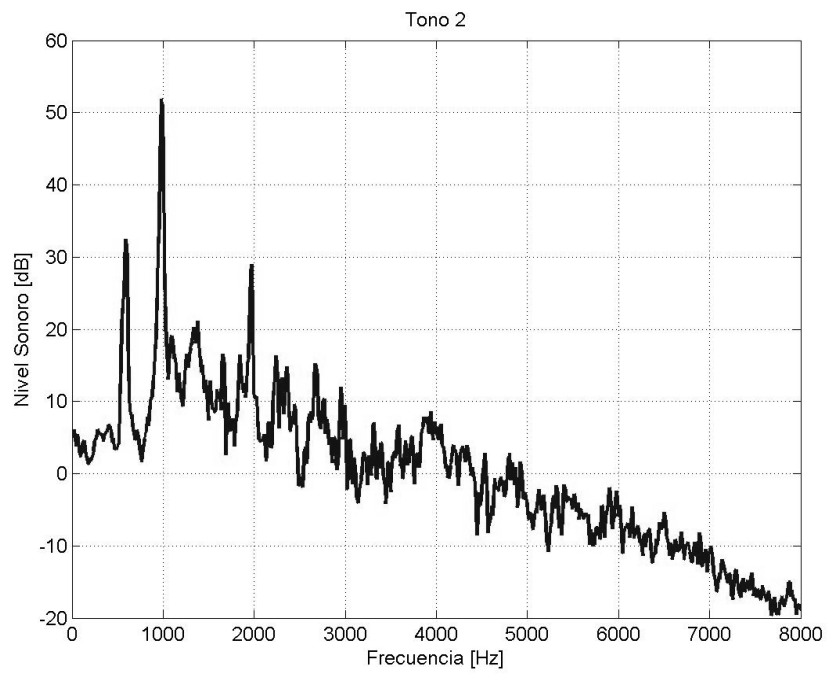
**Tabla 4.4**

<b>Tono</b>	<b>Frecuencia [Hz]</b>	<b>Variación [Hz]</b>	<b>Altura Musical</b>	<b>Variación [Cents]</b>	<b>Digitación</b>
<b>Tono 1</b>	689.164	(7.63458)	F6-23	19	
<b>Tono 2</b>	1011.51	(35.2996)	B6+41	59	
<b>Tono 3</b>	911.822	(35.8851)	A#6-39	67	
<b>Tono 4</b>	838.541	(40.9801)	G#6+16	83	
<b>Tono 5</b>	757.725	(22.3982)	F#6+41	50	

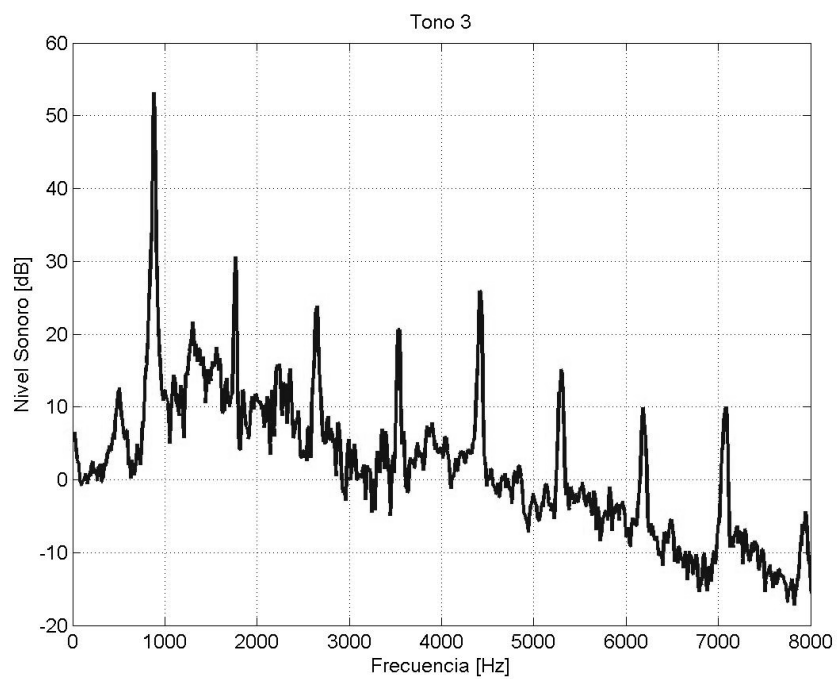
Otro asunto que se reveló a partir del análisis tiene que ver con la cualidad que otorga la membrana al sonido de la flauta. Los espectrogramas de cada uno de los cinco tonos de las ocho tomas muestran la presencia de armónicos que no están asociados a los de los sonidos fundamentales de las alturas obtenidos por las diferentes digitaciones. Lo interesante es que dichos armónicos aparecen aproximadamente en el mismo lugar en todos los tonos de las ocho tomas. Dada esta relativa sistematicidad, pareciera ser que hay algo que posee una frecuencia de vibración propia, que se suma a la de los sonidos producto de la digitación. Es muy probable que esa frecuencia de vibración propia sea, en palabras del Dr. Orduña, la “firma acústica de la membrana”. Además de lo anterior, los espectrogramas muestran una “actividad” irregular que parece estar asociada con el sonido del propio soplo. Todo parece indicar que aquello que subjetivamente se interpreta como “el viento arremolinado” está en relación con la suma de la frecuencia de vibración de la membrana y el “ruido” del soplo. No obstante, lo que aquí hemos descrito es un resultado preliminar que requiere ser contrastado mediante más procedimientos. Uno de ellos, por ejemplo, sería grabar los mismos sonidos con la misma flauta pero sin membrana. Esto queda pendiente para futuros trabajos. A continuación se ofrecen los espectrogramas de los cinco tonos de la flauta correspondientes a la segunda toma de grabación (Figuras 4.70 – 4.74)



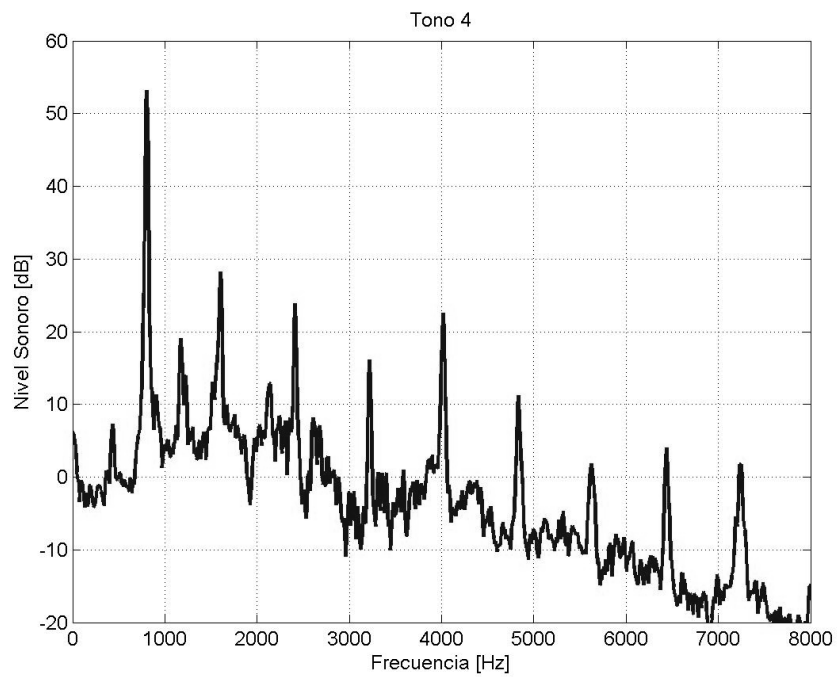
**Figura 4.59**



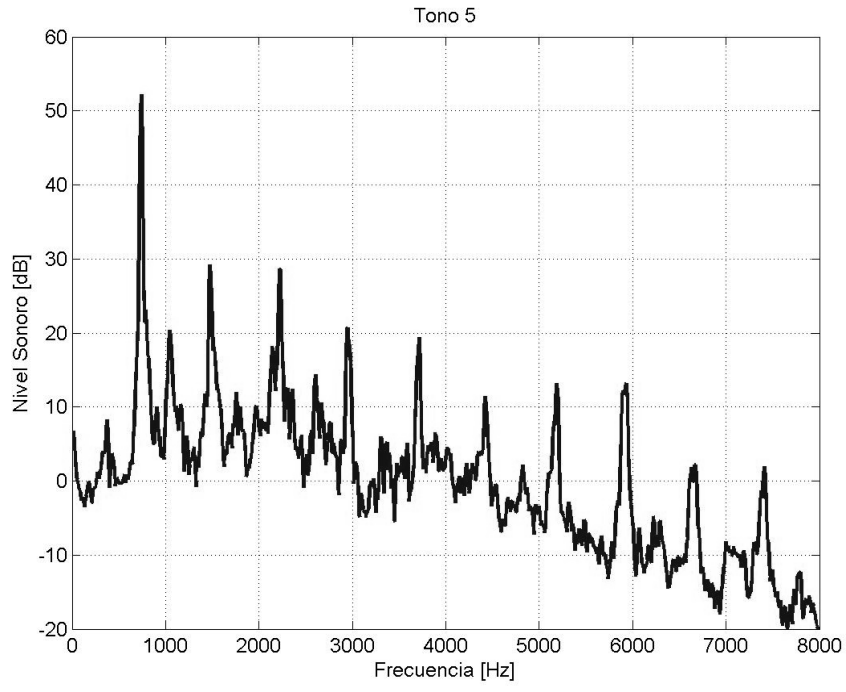
**Figura 4.60**



**Figura 4.61**



**Figura 4.62**



**Figura 4.63**

## CAPÍTULO V

### EL TORO ENCALADO Y LAS DANZAS DE CARNAVAL EN LA HUASTECA

Un texto como el Toro encalado difícilmente se explica desde sí mismo y de manera aislada. Su comprensión requiere ubicarlo en un contexto. En este sentido, es necesario señalar que el juego que nos ocupa está inmerso en un conjunto de prácticas con las cuales mantiene relaciones dialógicas: el sistema musical de la Huasteca. Desde el inicio de esta investigación se detectaron una serie de características del Toro encalado que recordaban a algunas de las danzas de Carnaval y Xantolo. El objetivo de este capítulo es examinar la relación entre tales expresiones, así como destacar algunos de los sentidos que entraña la fiesta carnavalesca. Esto último se hace bajo la consideración de que, dado el dialogismo del sistema musical, es posible aproximarnos a los símbolos y conceptos que subyacen al Toro encalado mediante su vinculación con la referida festividad.

#### **1. Carnaval y Todos Santos. Danzas.**

En la Huasteca, las fiestas de Carnaval y Todos Santos están relacionadas como parte de un mismo ciclo festivo. En varias poblaciones indígenas de la región se considera que ambas celebraciones constituyen momentos del año en que los muertos y los ancestros retornan al mundo de los vivos. El arribo de los difuntos generalmente se acompaña de “aires” o “vientos”; de hecho, en algunos lugares se dice que ellos mismos adquirieron la condición aérea al morir. La presencia de estas entidades (muertos, ancestros o “aires”) es delicada, toda vez que se les considera ser la causa de enfermedades, discordias, muerte, o desastres naturales; pero también pueden propiciar las cosechas, la salud y la regeneración de la vida si se les trata adecuadamente. Algunos investigadores han advertido el poder de fertilidad atribuido a los muertos, así como la relación que existe entre las dos grandes festividades en las que se les rinde culto y el ciclo agrícola.



La recepción de los difuntos en la fiesta de Todos Santos se lleva a cabo sobre todo del 31 de octubre al 2 de noviembre, aunque en realidad los muertos hacen presencia en el mundo de los vivos durante un periodo más amplio. Este último varía dependiendo de la comunidad y la etnia, pero de manera general está comprendido entre el 29 de septiembre (San Miguel)<sup>1</sup> y el 30 de noviembre (San Andrés)<sup>2</sup>. A lo largo de dicho periodo los ancestros son venerados de maneras diversas, cuyas variantes responden a las diferentes interpretaciones y costumbres de cada localidad y pueblo indígena.<sup>3</sup> Algo similar ocurre en el caso del Carnaval en la Huasteca. En algunos lugares la festividad comienza el domingo anterior al Miércoles de Ceniza, pero en otros inicia desde antes. Si bien en el calendario católico esta fiesta concluye el martes previo al Miércoles de Ceniza, lo cierto es que en algunas comunidades suele extenderse más allá de dicho día. Lo anterior sin considerar que de por sí las fechas de realización del Carnaval varían cada año debido a que se establecen con base en el Domingo de Resurrección, es decir, el que precede a la aparición de la primera luna llena después del equinoccio de primavera.

La relación entre las celebraciones de Carnaval y Todos Santos redonda en una serie de elementos, prácticas y nociones que les son comunes, entre los que podemos mencionar, por ejemplo, el manejo y control de los “aires” mediante “limpias” y otros ritos de purificación y la realización de ciertas danzas que las caracterizan: huehues, huehuenches, viejos, mecos, diablos, comanches, entre otras. Estas últimas comparten entre sí aspectos similares como: 1) la conceptualización que se hace de ellas como “juegos”,<sup>4</sup> 2) la realización de juegos y diálogos con fuertes connotaciones sexuales, 3) la facultad temporal que tienen los danzantes para llevar a cabo “limpias” y que les es otorgada por los seres del inframundo, 4) la representación parodiada de los mestizos y 5) la participación de hombres disfrazados de mujer. En términos generales, las danzas referidas consisten en grupos o cuadrillas de disfrazados que recorren la comunidad,

---

<sup>1</sup> Día en que “se abren las puertas” para que los difuntos emprendan el camino al mundo de los vivos.

<sup>2</sup> Fecha en que las ánimas regresan a su lugar.

<sup>3</sup> La fiesta dedicada a los muertos recibe diferente denominaciones, entre las que destacan Xantolo (nahuas), San Toro (totonacos), Coydhomtalab (teenek) y Goyû (otomíes).

<sup>4</sup> El término “juego” también es empleado en algunos lugares para referirse a la fiesta de Carnaval.

deteniéndose en las casas para bailar; tienen un comportamiento irreverente, ruidoso y en algunos casos violento; hacen alusiones sexuales mediante juegos y diálogos; representan a los muertos, a los ancestros, a los “aires” o a los demonios; están investidos con el poder de curar. Ahora bien, es fácil caer en la tentación de establecer que las danzas de huehues o viejos son característica exclusiva de la fiesta de Todos Santos, mientras que las de mecos o diablos son propias del Carnaval. Desde una perspectiva muy local esta distinción puede funcionar, ya que en algunos lugares, donde celebran con danzas ambas fiestas, la gente señala claramente la diferencia al ubicar cada una en contextos festivos diferenciados. Sin embargo, al desplazarnos hacia una perspectiva más regional, es muy frecuente encontrar que, por ejemplo, lo que en ciertas partes se reconoce bajo la designación de huehues o viejos, en otras es referido como mecos y viceversa. También ocurre que aquéllos que en algunos sitios únicamente son personajes de agrupaciones de viejos o mecos, según sea el caso, como los comanches o los *diablos*, en ciertas poblaciones constituyen danzas por sí mismas. Lo anterior pone de manifiesto que estamos ante un sistema de transformaciones<sup>5</sup> de danzas. Desde una perspectiva intracomunitaria es posible establecer el sentido y la función de una danza determinada mediante el análisis de las relaciones de oposición y semejanza que establecen sus elementos (sones, instrumentos musicales, indumentaria, performatividad) en relación con otras prácticas dancístico-musicales de la misma localidad. Pero desde una aproximación regional, que considera al sistema musical de la Huasteca, dichas danzas pueden ser agrupadas en una misma columna paradigmática a partir de los aspectos generales compartidos y de las funciones y ámbitos numinosos que les corresponden. De este modo se puede comprender que una misma expresión dancística reciba diferentes denominaciones en distintas comunidades, que se nombre del mismo modo a danzas aparentemente disímiles, o bien que lo que en un lugar son únicamente personajes constituyan danzas enteras en otros sitios. Este fenómeno se explica como parte del dialogismo y las transformaciones del sistema. Bajo esta lógica es que podemos hablar de

---

<sup>5</sup> O subsistema, según sea el nivel de observación.

aspectos que vinculan al Toro encalado con las danzas de Carnaval y, hasta cierto punto, con las de la fiesta de Todos Santos.

Aunque no se puede establecer como regla absoluta, en varias comunidades de la Huasteca existe la creencia de que los muertos que arriban en Carnaval se distinguen de los que llegan en Todos Santos debido a que los primeros fallecieron de manera violenta, razón por la cual se encuentran bajo la tutela del “Diablo”. Aun en los casos en los que no se hace esta distinción, es frecuente la noción de que el Demonio tiene plena presencia durante la fiesta carnavalesca. Pero se debe advertir que, si bien en las múltiples figuraciones de éste se observan rasgos que lo asocian al Diablo cristiano, como producto del proceso evangelizador, se diferencia de él en tanto que es concebido con atributos divergentes que van de lo protector y propiciatorio a lo destructor y nefasto. Con frecuencia su acción maligna tiene que ver con el hecho de ser concebido como representante de los grupos hegemónicos que a lo largo de la historia han sometido y violentado a los pueblos indígenas. Esto último hace que el Carnaval se constituya, entre otras cosas, como un espacio de expresión de los antagonismos sociales y de las conflictivas relaciones interétnicas mestizo-indígenas. Ahora bien, tanto en las danzas de Todos Santos como en las de Carnaval suelen aparecer representaciones de toros, así como personajes y elementos relacionados con este animal (vaquero, charro, torero, cuernos). Como se verá más adelante, en muchos lugares de la Huasteca se vincula al ganado bovino y los aspectos conectados al mismo con la figura del Diablo. Dado 1) que el toro es el personaje central del juego ritual que nos ocupa en esta tesis, 2) que dicho animal está asociado con la imagen del Demonio y 3) que el Carnaval se concibe como la fiesta en honor al Diablo,<sup>6</sup> hemos realizado un corte metodológico mediante el cual abordaremos los aspectos que vinculan al Toro encalado con las danzas de Carnaval, dejando fuera por el momento aquéllas que se realizan durante la fiesta de Todos Santos.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Este aspecto se verá con mayor amplitud más adelante.

<sup>7</sup> No obstante, debemos insistir en que las danzas de ambas celebraciones (Carnaval y Todos Santos) mantienen elementos comunes entre sí y con el Toro encalado. Una investigación futura deberá tomar en cuenta también la comparación entre este último y las danzas de Todos Santos.

Entre los aspectos que vinculan al Toro encalado con las danzas de Carnaval destacan los siguientes:

1. La presencia del toro o de personajes y objetos relacionados con este animal (vaquero, charro, torero, cuernos).
2. El hecho de que tanto el Toro encalado como las danzas de Carnaval son conceptualizados como “juegos”.
3. Los peculiares gritos que forman parte de la performatividad de ambas expresiones.
4. Las características performativas que les otorgan un carácter de *ritos de inversión*.

A continuación se revisan algunos de los datos contenidos en varias descripciones etnográficas acerca de las danzas de Carnaval en la Huasteca. El objetivo es demostrar la presencia de los aspectos arriba enunciados en dichas manifestaciones dancísticas. No nos detendremos aquí en el carácter de *ritos de inversión*. Baste por el momento recordar que en el Toro encalado la embriaguez, la violencia, el nombre del delegado inscrito en el bovino y la actitud de los niños para con los mayores son algunos de los aspectos que revelan dicho carácter.<sup>8</sup> Por otra parte, se ha planteado que la representación caricaturizada del mestizo,<sup>9</sup> el poder que adquieren los danzantes durante los días de fiesta y del que carecen en otros momentos, la plétora de alusiones sexuales (que indican una suspensión temporal de las normas de conducta moral) y el cese temporal que en algunos lugares se hace de las atribuciones conferidas a las autoridades tradicionales son elementos que configuran al Carnaval como un *rito de inversión*.<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> Cfr. capítulo III.

<sup>9</sup> Como se verá más adelante, en la representación que se hace del mestizo juegan un papel importante los signos referentes a la ganadería.

<sup>10</sup> En opinión de Jean-Paul Provost, la trascendencia de la función sociológica del Carnaval está relacionada con el hecho de que esta festividad constituye un rito de inversión en una región multiétnica, que opera como mecanismo de integración en las fronteras interétnicas (Cfr. Provost, 2004: 283-284).

## 2. Toros, vaqueros, charros, cuernos, “juego”, gritos

Lourdes Báez informa que entre los nahuas de Naupan, Puebla los huehues hacen su aparición el sábado previo al Miércoles de Ceniza. Los disfraces de estos danzantes han ido variando con el tiempo. Anteriormente usaban una máscara de quemite pintada con tizne, a la cual adosaban unos cuernos de toro. Se decía que aquellos que la portaban eran charros o vaqueros. Algunos arrojaban a estos personajes unas cuerdas, de modo que al lanzarlos los hacían caer como si fueran reses de verdad. Durante el Carnaval, la tranquilidad de la comunidad se ve interrumpida por los huehues, ya que éstos recorren la comunidad emitiendo gritos y haciendo sonar unos cuernos de toro, cuyo sonido constituye un signo que marca el inicio de la fiesta.<sup>11</sup> Los nahuas de Temoctla, Chicontepec (Veracruz) emplean la expresión ahawiltobatih, “días de juego”, para referirse al nanahuatili o Carnaval, época en la que se lleva a cabo la danza de mecos. Respecto a esta última, José Alberto Osorio explica que tiene un carácter propiciatorio, ya que mediante su realización se busca que el Diablo provoque la reproducción del ganado vacuno y equino e intervenga en la prosperidad de los negocios. Es él quien cuida de las vacas y los caballos, razón por la cual se le concibe como un vaquero que siempre carga su cuerno. De modo similar, los mecos van acompañados por algunas personas que llevan cuernos de ganado vacuno para hacerlos sonar cuando el capitán de la danza se los indica.<sup>12</sup> Los nahuas de Tizal, municipio de Ixhuatlán de Madero, Veracruz, realizan la danza de mecos para celebrar el Carnaval. Aunque todos los danzantes son varones, los disfraces se distinguen por el género representado. En el caso masculino, consiste en una máscara de cartón y ropa vieja que imita burlescamente a los vaqueros y rancheros. En ocasiones, uno o dos de estos personajes aparecen luciendo un tocado de cuernos. Los mecos recorren la comunidad corriendo, saltando y ejecutando acrobacias. Acompañados de los músicos, van de casa en casa gritando, chillando y empleando tonos de falsete en la voz.<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> Cfr. Báez, 2002: 72-73

<sup>12</sup> Cfr. Osorio, 2002: 147-148 y 153.

<sup>13</sup> Cfr. Provost, 2004: 218.

También los teenek del municipio de Chontla, Veracruz llevan a cabo la danza de mecos durante el Carnaval. Los participantes bailan afuera de las casas emitiendo gritos. Además de los característicos alaridos, portan caracoles y cuernos de toro que hacen sonar durante el trayecto entre una y otra vivienda.<sup>14</sup>

Los otomíes de la comunidad de Ixtololoya, municipio de Pantepec, Puebla se refieren al Carnaval con la expresión ñhãñhü Nënï, que significa “juego” o “juguete”. Entre los personajes de la danza que se efectúa durante esta fiesta se encuentran los *locos* y el *vaquero*. Los primeros no deben hablar, únicamente gesticular, gritar o chiflar. En cuanto al *vaquero*, se dice que es una encarnación del Diablo. Quien asume este rol viste pantalón, botas, saco negro y sombrero, además de llevar un cuerno con cuyo sonido convoca a los participantes. Durante la ejecución de la danza, los capitanes y el “viejito”<sup>15</sup> cantan y recitan, intercalando ocasionalmente gritos agudos. Cabe señalar que encontramos similitud con el Toro encalado en la descripción de una costumbre que anteriormente se realizaba en Ixtololoya: El último día del Carnaval aparecían unos toros conformados con estructuras de carrizo cubiertas de ortigas venenosas o espinas. Dichas estructuras se colocaban encima de la espalda; quienes las portaban perseguían a la gente en la cancha de la comunidad. Lo pobladores del lugar, a su vez, los toreaban. Se dice que estos toros eran una representación del “Mal”. En cierto momento el “vaquero” los lazaba por los cuernos y les daba aguardiente para amansarlos, tras lo cual los conducía a las afueras del pueblo donde los armazones eran destruidos y abandonados.<sup>16</sup>

Los otomíes de Santa María Apipilhuasco, municipio de Ixhuatlán de Madero, Veracruz denominan al Carnaval Ntëni, palabra que de acuerdo con Rubén Croda significa “juego” o “jugar”. Pero el autor advierte que aun cuando el término refiere a una concepción lúdica debe entenderse que ésta lleva implícito un carácter sagrado, ya que la gente afirma que se trata de una “fiesta muy fuerte” precedida, acompañada y despedida por una serie de

---

<sup>14</sup> Cfr. Croda, 2002a: 136-137.

<sup>15</sup> Personaje de la danza que constituye la figura de mayor autoridad durante el Carnaval. Representa al dios padre.

<sup>16</sup> Cfr. García y Reyes, 2002: 80, 83-85 y 88.

ceremonias. Entre la música ejecutada con flauta y tambor que acompaña a la danza de huehuenches, propia de esta festividad, se encuentra un son o “toque” denominado “El Vaquero”. La conducta de los danzantes incluye gritos que emiten en dos tonos seguidos al tiempo que bailan.<sup>17</sup> En El Zapote, comunidad otomí de la Huasteca veracruzana, al Carnaval también se le denomina “juego”. De acuerdo con Williams García, durante el mismo los disfrazados se agrupan en tres clases: damas, viejos y mecos. Estos últimos irrumpen en las horas vespertinas haciendo baladros. En la comunidad Las Flores, entre los danzantes se encuentra una pareja conformada por dos personajes: El Toro y El Diablo. Representan a una res y el jinete que la laza y jalonea, al tiempo que los músicos ejecutan un son designado con el nombre de dichos personajes.<sup>18</sup>

Los tepehuas también conceptualizan la fiesta que nos ocupa como juego.<sup>19</sup> Williams García reporta chaparreras – elemento característico de los vaqueros- y reatas de lazar como parte del atavío de los danzantes en Chintipán, municipio de Tlachichilco, Veracruz.<sup>20</sup> Para la misma comunidad, Carlos Heiras consigna la presencia de toros entre los personajes de la danza que se realiza durante el Carnaval.<sup>21</sup>

Alain Ichon<sup>22</sup> explica que los totonacos de la Sierra realizan las danzas de huehues y mulatos con motivo del Carnaval. La primera es referida como “juego” (qamana o tsaqaman) y se integra por disfrazados conocidos como Diablos, Comanches, Viejos y Damas. Entre los personajes que componen la danza de mulatos se encuentra el Mulato, jefe de la misma, los Malinche (hombres vestidos de mujer), los Gatos o Tigres y los Toros. Estos últimos, un macho y una “hembra”, consisten en pesados armazones que los danzantes llevan en la espalda. Dichas estructuras van cubiertas por una piel de vaca y llevan atadas en la parte delantera unos cuernos. Es interesante subrayar que mientras los Malinche van acompañados del violín, los gatos y los toros son seguidos por música

---

<sup>17</sup> Croda, 2002b: 123-125 y 127.

<sup>18</sup> Cfr. Williams García, 1990: 101, 104 y 109 y 2004: 290.

<sup>19</sup> Cfr. Williams García, 1990: 107.

<sup>20</sup> Cfr. Williams García, 2004: 290.

<sup>21</sup> Cfr. Heiras, 2002:100.

<sup>22</sup> Ichon, 1990: 431-437.

ejecutada con flauta y tambor.<sup>23</sup> La sonoridad de los instrumentos se cubre por la estridencia generada mediante los gritos, mugidos y maullidos que los diferentes danzantes emiten. Esta *performatividad* tiene su referente mítico en un relato que explica el origen del Carnaval:

El Taqsjoyut,<sup>24</sup> dios del fuego, decide que sería bueno hacer **salir (tocar) todos los aires** cada año; así fue como nació el juego de Carnaval. Del acantilado, de la cueva, salieron todos los grandes aires: los blancos, los amarillos, los buenos y los malos aires, todos se reunieron para tocar por la noche. Se les oía gritar pero no se les veía. Se escuchaba el **tambor y la flauta**; se oía al Taqsjoyut hablar a sus toros, y los mugidos de los toros... Todos los animales, en el cielo, danzaban y gritaban. Esto duró tres noches. Cuando el día vino, las gentes dijeron: El Mulato ha pasado...<sup>25</sup>

De acuerdo con Ichon, se asocia a Taqsjoyut con el Mulato. Éste representa al Diablo pero también al español o mestizo criador de ganado, por lo que además se le denomina vaquero. El sacrificio de los toros y los gatos constituye la culminación de la fiesta. En determinado momento estos personajes irrumpen las coreografías realizadas por los huehues y los Malinches. Entonces los Mulatos se abalanzan sobre los gatos o sobre los toros, emitiendo sus característicos gritos. Los dos bovinos emprenden un duelo, balanceándose hacia adelante y hacia atrás con sus armazones y precipitándose uno sobre otro con gran fuerza. El combate termina con el abatimiento de uno de ellos. Después los toros son lazados y arrojados a tierra, tras lo cual el Mulato les arroja ceniza en la cabeza, como si se tratara de sal, y los ejecuta descargando un fusil de madera. También los gatos son ultimados tras lanzarse sobre los mulatos.<sup>26</sup>

Jacques Galinier recogió entre los otomíes de San Miguel, Hidalgo un mito sobre el origen del Carnaval que pone de manifiesto, nuevamente, su sentido de “juego”. Esta conceptualización hace de lo lúdico una práctica recreativa de carácter sagrado cuya

---

<sup>23</sup>La flauta es idéntica a la utilizada en el Palo Volador. El tambor puede ser de dos parches o un *huehuatl*, según la comunidad.

<sup>24</sup> El Taqsjoyut es asimilado a un personaje llamado Mulato quien, a su vez, se asocia a la Tierra, habita en las cuevas y es patrón de los animales salvajes. Asimismo, el Mulato es considerado como el hermano mayor del Diablo, razón por la cual en ocasiones lo representa (Cfr. Ichon, 1990: 151).

<sup>25</sup> *Ibidem*: 440.

<sup>26</sup> *Ibidem*: 438.



génesis se remonta al origen de los tiempos. A continuación presentamos una variante de dicho mito:

1. El padre sagrado que vive en el cielo.
2. Era perseguido por las fuerzas del mal.
3. Que habían creado un juego.
4. Dios llegó a ese pueblo pero no se detuvo allí.
5. Los diablos se quedaron.
6. Dios miró el juego.
7. Pero prosiguió su camino.
8. Lo alcanzaron entonces el 10 de abril.<sup>27</sup>

De especial interés resulta la descripción que Galinier hace del Carnaval entre los otomíes de Santa Ana Hueytlalpan, Hidalgo, comunidad cuya organización territorial se basa en una marcada división de barrios. El autor divide la cronología ritual en cinco momentos o *actos*: 1. Preludio (apertura del Carnaval acompañada por una limpia), 2. El juego en los barrios, 3. El acto de “marcar los toritos” y la delegación de poderes, 4. El sacrificio del “torito” y 5. El columpio y el rito de decapitación de los pollos. Nos interesan particularmente los *actos* 3 y 4. Cada uno de los cinco barrios que integran la comunidad debe confeccionar un torito que sirve de emblema durante el transcurso de la fiesta. Éste consiste en un armazón de madera cubierto de petate, que lleva adosada una máscara con figura de cabeza de toro. Cada año, hacia el mediodía del domingo, se realiza la ceremonia de “marcar los toritos” frente al Juzgado. Los danzantes de todos los barrios se reúnen en el lugar llevando consigo a los animales simulados. Una vez que el “juez auxiliar” expide la autorización para efectuar el Carnaval, las reses son marcadas en uno de sus costados con una inscripción que lleva el nombre del respectivo barrio. De esta manera se delega la autoridad durante un periodo que se extiende hasta el siguiente miércoles, día en el que cada sector lleva a cabo la persecución del torito. El portador del armazón debe quebrar con los cuernos una olla llena de ofrendas que se encuentra colgada del “palo de la horca”, al mismo tiempo que los demás danzantes intentan lazarlo. Después se dispersan por todo el barrio haciendo mucho ruido hasta llegar al centro

---

<sup>27</sup> Galinier, 1990: 340.

ceremonial, donde el combate se acrecienta entre los que acosan con sus lazos al animal y los que tratan de protegerlo provistos de un carrizo. Después de varias horas durante las cuales la lucha gana en agresividad, el torito es capturado, arrastrado por las calles e introducido en una casa ceremonial donde es colocado para luego llevarlo al centro del barrio. Allí lo sitúan ante un palo que tiene la bandera del sector, en cuya base hay una bandeja llena de pulque. Los danzantes ingieren la bebida y el portador del “torito” sumerge con violencia la cabeza de la res en el recipiente. De esta manera muere el animal. Los danzantes lo sujetan por las extremidades con un lazo y lo despedazan en el campo.<sup>28</sup> El interés de esta descripción radica en el parecido que presenta con el Toro encalado, a través de aspectos tales como las estructuras de madera que conforman a los toros, el marcaje de las reses (como símbolos de identidad en un caso comunitaria y en el otro de barrios), la suspensión de la autoridad, el combate y el sacrificio.

Basten hasta aquí los ejemplos que ilustran la existencia de elementos que hemos destacado como semejantes entre las danzas de Carnaval y el Toro encalado. Dado el dialogismo entre las prácticas dancístico-musicales que integran el sistema musical y el hecho de que éste codifica varios aspectos de la cultura, cabe preguntarse qué nociones subyacen a la fiesta de Carnaval, bajo la consideración de que los elementos comunes entre ambos tipos de expresiones dancísticas vehiculizan sentidos, pues están cargados de semanticidad. Dicho transporte de sentidos nos auxilia en la comprensión de los significados asociados al Toro encalado. Es imposible abordar aquí la complejidad simbólica de la fiesta de Carnaval, por lo que únicamente nos detendremos a mostrar los datos provenientes de algunas descripciones etnográficas en torno a esta festividad que subrayan los siguientes aspectos: el Carnaval 1) es la fiesta en honor al “Diablo” o Señor del Inframundo, 2) constituye una época en la que hay muchos “aires” o fuerzas “malignas”, razón por la cual 3) es un momento en el que se hace necesario llevar a cabo “limpias”.

---

<sup>28</sup> *Ibidem*: 434-443.

### 3. El Diablo, los “malos aires” y las “limpias”

Los nahuas de Naupan, Puebla dicen que el Carnaval es la fiesta del demonio o “malo” y que los huehues son sus aliados. Estos danzantes no andan solos, pues los “aires” siempre los acompañan: “Sí, con ese el ‘aire’ andan, con ese andan también. Es que va andar en medio, también anda bailando, también con ellos viene el ‘otro’, el ‘malo’, es la fiesta del ‘malo’.”<sup>29</sup> A los “aires” se les identifica de diversas formas. Pueden ser simples corrientes naturales, aparecer como vientos fríos o calientes que se introducen en el cuerpo de los individuos para causar enfermedades, ser fuerzas lanzadas por los “brujos” con el fin de dañar a una persona o bien conformar entidades malévolas capaces de provocar conductas anormales en la gente, como ocurre con los huehues, cuyo comportamiento irreverente se debe al hecho de ir acompañados por aquéllos. Pero tanto a las fuerzas del “mal” como a los “aires” se les considera no sólo destructivas sino constructivas, toda vez que también son generadoras de vida. De modo que el vínculo entre los danzantes y dichas fuerzas constituye a los primeros como personajes que pueden ser, en ciertas circunstancias, benéficos. Por ejemplo, las personas que padecen alguna enfermedad relacionada con los “aires” aprovechan la época de Carnaval para someterse a procedimientos mediante los cuales los huehues “barren” su influjo nocivo.<sup>30</sup>

De acuerdo con Alan Sandstrom, entre las divinidades que los nahuas de Amatlán<sup>31</sup> sitúan en el mictlán se encuentra el demonio Tlacatecólótl. Éste es asistido en el inframundo por un grupo de horribles seres enmascarados denominados mecos, espíritus de la muerte que son liberados en la tierra por un periodo de ocho días. Dicho periodo coincide con el Carnaval o nanahuatili. Durante la fiesta, los mecos están representados por jóvenes disfrazados que visitan las casas de la comunidad para danzar, comportándose de un modo irreverente y caótico. También se considera que Tlacatecólótl es el responsable de liberar a los “aires” que causan enfermedades a los seres humanos. Los espíritus más

---

<sup>29</sup> Báez, 2002: 74

<sup>30</sup> Cfr. *Ibidem*: 70 y 78-79.

<sup>31</sup> Seudónimo que Sandstrom da a una comunidad ubicada al norte de Veracruz.

peligrosos son los ejecamej (ráfagas de viento), también llamados “malos vientos”, “malos aires”, “diablos” o “judíos”<sup>32</sup> en castellano. Los seres humanos se transforman en ejecamej si mueren violentamente o si sus parientes los desdeñan en los rituales funerales o en los que se realizan el Día de Muertos.<sup>33</sup>

Reyes García explica que para los nahuas de Ichcatepec, Veracruz, el Carnaval forma parte de un culto cíclico a Cristo-Sol, cuya veneración tiene como motivo principal la representación de su interminable lucha contra las fuerzas de la oscuridad. Desde esta perspectiva, el sentido del Carnaval es la victoria transitoria del gemelo de Cristo-Sol: el Señor de la Oscuridad, del Mal y del Inframundo. Las danzas realizadas durante esta fiesta se dividen en tres diferentes categorías, a saber, los comanches, las comparsas y los mecos. Las tres participan el último día de Carnaval en un ritual comunal de limpieza denominado moixtoma, cuya traducción al castellano es “liberarse”. De este modo, los danzantes se liberan de los residuos que supone el contacto que tienen con las fuerzas de la oscuridad y con el Señor del Inframundo.<sup>34</sup>

Para los nahuas de Tizal, Ixhuatlán de Madero el Carnaval es una ceremonia dedicada al Señor del Inframundo, denominado Tlacatekólotl en náhuatl (“Diablo” en castellano). Éste es hijo de la Madre Tierra, Tonantzi, y hermano mayor de Cristo. Durante los días que dura la fiesta Tlacatekólotl reina en la tierra; su llegada está simbolizada por sus representantes: los mecos. Dada la asociación de éstos con el Señor del Inframundo, los danzantes tienen el poder de realizar curaciones y “limpias”. Asimismo, de modo similar a lo que ocurre en Ichcatepec, los mecos llevan a cabo la ceremonia de moixtoma para liberarse de las fuerzas negativas con las que entran en contacto en el transcurso de la fiesta.<sup>35</sup>

---

<sup>32</sup> Los nahuas, así como otros pueblos indígenas de México, emplean la palabra “judío” para referirse a entidades malevolentes, pero no otorgan al término un sentido étnico-religioso, si bien éste es un legado de los misioneros que difundieron la concepción de los judíos históricos como los asesinos de Cristo (Cfr. Sandstrom, 1991: 252).

<sup>33</sup> Cfr. *Ibidem*: 251-252 y 266.

<sup>34</sup> Cfr. Reyes García, 1960.

<sup>35</sup> Cfr. Provost, 2004: 280-282.

Entre los nahuas de Temoctla, Chicontepéc los días de Carnaval son considerados como días sin luz o sin dios bueno, toda vez que únicamente anda por la tierra Tlawelilok,<sup>36</sup> el Diablo o “dios malo” en cuyo honor se realiza la danza de *mecos*. Éstos representan a los seres humanos que murieron violentamente. Se encuentran bajo la tutela de Tlawelilok, en compañía del cual visitan el pueblo. Los habitantes del lugar señalan que la danza de *mecos* es de curación. Ello se debe a que durante la fiesta el Supremo, “nuestro padre”, otorga un permiso espiritual mediante el cual los danzantes adquieren el poder para sanar a los enfermos.<sup>37</sup>

Rubén Croda señala que los teenek de Chontla, Veracruz conciben a los *mecos* como seres “malos”, pues son los “perseguidores de Cristo”, los “diablos”. Poseen bastones que tienen un extraordinario poder para causar enfermedades a los demás. Pero al mismo tiempo, se dice que estos danzantes son los sanadores del Carnaval. Si algún miembro de la comunidad está enfermo se busca a los *mecos* para que asistan a la casa del aquejado y allí procedan a realizar la “barrida”. Al término de la fiesta los participantes en la danza se retiran del pueblo hacia un sitio sagrado donde también efectúan un ritual de “barrida” para liberarse a sí mismos y a sus objetos de la fuerza “siniestra” que los impregna.<sup>38</sup>

Ariel de Vidas informa que actualmente la danza de *mecos* está desaparecida en la comunidad teenek de Loma Larga, municipio de Tantoyuca, Veracruz. No obstante, los pobladores del lugar aun se refieren a estos danzantes con la expresión *alja'nok'*, donde *alja'* (“bajo” o “más allá del agua”) designa “la otredad total” y *nok'* alude a las pinturas que los participantes llevan en el cuerpo. Así, señala la autora, “los *mecos* son descritos por los informantes teenek como ‘hombres pintados de negro venidos del otro lado del agua’, es decir, salvajes que estarían relacionados con el mundo ctónico.” Por otra parte, cuando la danza aún se realizaba en Loma Larga no entraba a la iglesia. Los danzantes

---

<sup>36</sup> Tlawelilok es una advocación o avatar de Tlacatecólótl.

<sup>37</sup> Cfr. Osorio, 2002: 147-148.

<sup>38</sup> Cfr. Croda, 2002a: 138-145.

tampoco veneraban las imágenes santas; cuando veían una de ellas se fingían muertos porque “están del lado del demonio”.<sup>39</sup>

En la comunidad otomí de Ixtoloya, Pantepec se dice que el Carnaval es la celebración en honor al “dios del mal” o Zithü (“Diablo”), divinidad ambivalente, puesto que así como ocasiona desgracias también brinda prosperidad y abundancia a los que lo honran adecuadamente. Durante los días que dura la fiesta el Diablo es más poderoso y se hacen patentes los “malos aires”, por lo que resulta fácil contaminarse. El contagio trae como consecuencia enfermedades, violencia e incluso la muerte. Si bien en la semana de Carnaval se llevan a cabo varias “limpias”, es el Miércoles de Ceniza, día del Maligno, cuando se realiza la mayor parte de ellas. En esta fecha se solicita al Diablo que aleje los vicios, deshaga “trabajos” de brujería o bien otorgue abundancia y salud.<sup>40</sup>

“El Carnaval es la mera fiesta del Diablo”, aseguran los otomíes de Santa María Apipilhuasco; a él se dedica la celebración. Se le conoce también como Tsidú, “devorador de hombre” o Damantsó, “el que se traga a los hombres”. Hace pelear a los seres humanos hasta matarse pues se alimenta de la sangre derramada. El personaje principal del ritual es un anciano oficiante que adopta la indumentaria de Mbhata (el “viejo”), también denominado Xita Ntëni (“abuelito del Carnaval”). La danza de huehuenches (viejos) toma su nombre de este personaje, el cual tiene el poder de curar y hacer “limpias” a los enfermos. Este poder tiene vigencia durante los días de fiesta, particularmente los martes y viernes cuando la mayoría de la gente se somete a las “barridas”. El Diablo, al ser uno de los personajes de la danza, también es un huehuenche y, por lo tanto, uno de los hijos de Mbhata. El último día del Carnaval los danzantes, guiados por Xita Ntëni, se dirigen a una capilla que se encuentra a la entrada del pueblo.

---

<sup>39</sup> Cfr. Ariel de Vidas, 2003: 448-449. Cabe recordar que la Danza del Tigrillo, en la cual se ejecuta música con flauta de mirlitón y nukub, también pertenece, de acuerdo con Ariel de Vidas, al mundo ctónico, a los Baatsik' (Cfr. Capítulo IV).

<sup>40</sup> Cfr. García y Reyes, 2002: 81-83 y 87.

Allí el “viejito” les hace una “limpia” con el fin de despojarlos de todo lo malo adquirido por haber andado con el demonio.<sup>41</sup>

Los otomíes de El Zapote, Ixhuatlán de Madero confeccionan para el Carnaval un muñeco con hojas de papatla, al cual denominan Yonxichtzá en otomí o “santo” o “Viejo” en español. Acompañado de varias máscaras, el muñeco es colocado en un altar donde se le ofrece comida, pues se considera que los olores de los alimentos son absorbidos por los espíritus malos (representados por el muñeco y las máscaras) que rondan sueltos durante los días de fiesta. Las personas dicen que al Yonxichtzá se le adora porque representa al Diablo y que los honores son para tenerlo contento. Éste y los *mecos* están relacionados debido a que los segundos son llamados sigdú, término que se traduce como Diablo. Así, el muñeco de papatla y las máscaras son la encarnación de los espíritus malos, mientras que los mecos constituyen la expresión corporizada de dichos espíritus. En el transcurso del Carnaval son varios los momentos en los que se llevan a cabo “limpias” a cargo de los viejos. Si bien es común que el capitán de la danza se someta constantemente a ellas, se “limpia” a todo el que lo solicite, con el fin de protegerlo de males y desearle un año venturoso. También en el ejido de Las Flores se elabora el Yonxichtzá y los capitanes de las danzas se someten, así como sus familias, a “limpias”.<sup>42</sup>

Cabe recordar que en el mito recogido por Galinier entre los otomíes el origen del Carnaval está relacionado con la persecución que los diablos hacen del “padre sagrado”. Sihta es el personaje central del ritual; es el Señor del Mundo, creador de todas las criaturas que participan en la fiesta. En algunos lugares su nombre designa a los danzantes del carnaval. Por otra parte, Zithu, el “devorador de hombre” o “Diablo” aparece entre los seres carnalescos como una de las personificaciones del Señor del Mundo, condensando las potencialidades nefastas del universo.<sup>43</sup>

---

<sup>41</sup> Cfr. Croda, 2002b: 120-121 y 129.

<sup>42</sup> Cfr. Williams García, 1990: 101-106 y 109.

<sup>43</sup> Cfr. Galinier, 1990: 342, 345 y 353.

El Carnaval, señala Carlos Heiras, para el caso de los tepehuas de Chintipán, “consiste en una ofrenda al Diablo para que éste no afecte a los miembros de la localidad y, al mismo tiempo, para que permita la regeneración del mundo, su fertilidad”.<sup>44</sup> Al término de la fiesta se lleva a cabo un ritual denominado “columpio” cuya finalidad es “limpiar” a los danzantes que entraron en contacto con los malos espíritus a través del uso de las máscaras. Los tepehuas de Pisaflores denominan al diablo Tlacateculotl o Tlakakikuru. De acuerdo con Williams García, aunque su representación es manifiesta, el culto a esta divinidad es imperceptible y se limita a unas cuantas casas. Sin embargo, una de las dos clases de disfrazados que participan durante el Carnaval la constituyen los diablos, danzantes que bailan en los hogares en cuyo patio se ha colocado una cruz adornada. Este objeto es señal de que la familia que allí vive tiene un difunto que falleció por asesinato. El vínculo entre los diablos, los muertos y los “malos aires” se observa mediante el concepto *maxka’iun* (*maxkai*: malo, ‘un: viento), el cual es empleado para referirse a los muertos asesinados, es decir, aquéllos en cuya casa danzan los primeros.<sup>45</sup>

Previamente se anotó que los totonacos de la Sierra realizan las danzas de huehues y mulatos con motivo del Carnaval. Si bien, según Alain Ichon,<sup>46</sup> la danza de huehues es considerada profana, los jóvenes que se incorporan a ella hacen el voto de bailar un determinado número de años consecutivos, al final de los cuales deben someterse a una “limpia” para librarse del aire que peligrosamente han acumulado. La purificación corre a cargo de uno de los “diablos”. También se señaló la existencia de un mito que atribuye el origen del Carnaval al dios del Fuego Taqsjoyut. Éste es asociado al Mulato quien, a su vez, es dueño de las grutas, de los animales salvajes y representa al Diablo.<sup>47</sup> Para Ichon, el sentido general de la danza de Mulatos se encuentra en el mito referido. En su opinión podemos encontrar un contenido similar al de las “limpias”:

---

<sup>44</sup> Heiras, 2002: 106.

<sup>45</sup> Cfr. Williams García, 2004: 200-201 y 250 y 1990: 107-108. El concepto *maxka’iun* también se utiliza para referirse a los “difuntos buenos”, lo que lleva a Williams García (2004: 201) a señalar la distinción que los tepehuas hacen entre aire fúnebre y aire natural.

<sup>46</sup> Cfr. Ichon, 1990: 431-437.

<sup>47</sup> Cfr. *Ibidem*: 440.



...todas las fuerzas peligrosas, demoníacas, del interior de la tierra; los *aires* representados por los animales, son liberados una vez por año, durante tres días y tres noches; después se les exorciza sacrificándolos por la mano de su propio jefe, el dios del Fuego (el Diablo), y se les remite luego a su reducto hasta el año siguiente.<sup>48</sup>

La revisión realizada hasta aquí demuestra la iteratividad de concepciones que vinculan al Carnaval con el Diablo. También se ha puesto de manifiesto la constante asociación que se hace del toro con el Demonio. Dado que el bovino es el elemento central del juego del Toro encalado y dada su semejanza con las danzas de Carnaval, en el siguiente capítulo abordaremos algunas de las rutas ideacionales que pudieron haber coadyuvado a su actual vinculación con el Diablo o el “Mal”.

---

<sup>48</sup> *Ibidem*: 441.

## CAPÍTULO VI

### APUNTES PARA UNA GENEALOGÍA DE LA RELACIÓN «TORO-DIABLO»

---

#### 1. El toro como divinidad del trueno y de la lluvia

Al analizar el proceso de “evolución” de las hierofanías celestes, Mircea Eliade distingue dos líneas generales de desarrollo. En la primera, el dios del cielo es dueño del mundo, soberano absoluto y guardián de las leyes. En la segunda, la divinidad celeste se identifica con el creador, el macho por excelencia, esposo de la gran diosa telúrica, distribuidor de la lluvia.<sup>1</sup> Las figuras agrupadas bajo la segunda clase presentan constantes como 1) la hierogamia con la diosa tierra; 2) el trueno, la tormenta y la lluvia; y 3) las relaciones rituales y míticas con el toro. Entre las divinidades que entran en esta categoría, los dioses fecundadores, se pueden citar a Zeus, Min, Indra, Rudra, Hadad, Baal, Júpiter Dolichenus, Thor, es decir, aquéllos que suelen llamarse dioses de la tormenta. Si bien cada uno tiene su propia “historia”, mantienen características comunes en cuanto a sus atributos, entre los cuales destacan la fuerza genésica, el trueno y la lluvia.<sup>2</sup> Para Eliade, el conjunto de

---

<sup>1</sup> Cfr. Eliade, 2004: 97-112.

<sup>2</sup> Desde época temprana (2400 a.C.) el toro y el rayo fueron símbolos de las deidades atmosféricas. Por ello se les encuentra constantemente en la iconografía, los ritos y los mitos de las divinidades atmosféricas del área afroeuroasiática. El toro estaba presente en los cultos de Mohendaro y del Beluchistán en la India prearia. Los “juegos de toros” que aun se conservan en el Dekkan y la India del sur existían desde el III milenio antes de Cristo. Ya fuera como epifanía del dios genesicoatmosférico o como uno de sus atributos, los preavidios, los davidios y los indoarios veneraron al bovino. Imágenes de este animal se encuentran en abundancia en los templos de Siva, de quien el toro Nandín era cabalgadura ritual. Los vedas llamaron a Indra “el toro de la tierra”, divinidad que detenta a Vajra, el rayo. Su réplica irania, Verethagna, se le aparece a Zaratustra en forma de toro, entre otros animales. De hecho, los sacrificios del toro eran frecuentes en Irán y el profeta los combatió incesantemente. Para los sumerio-babilonios, el dios taumomorfo del cielo, del viento y las tempestades, era conocido bajo el nombre de Enlil (también fue adorado por los acadios, cananeos y asirios). Sus apodos sumerios significan “Señor de los vientos y del huracán”, “Amo del huracán”, “Dios del cuerno”. Gobierna las aguas y se le adjudica haber provocado el diluvio universal. En el panteón paleofenicio, el dios El era llamado “toro” y “toro compasivo”. Pero dicha divinidad fue suplantada desde tiempos remotos por Baal, “amo señor”, quien a su vez fue asimilado a la deidad taurina Hadad. Esta última “hace oír su voz en el trueno, lanza el rayo y dispensa la lluvia”, y es representada frecuentemente bajo la forma de un toro que lleva marcado el signo del rayo. El dios Min, calificado como “toro de su madre” y “gran toro”, fue asimilado por los egipcios a la deidad Amon. Entre sus atributos figura el rayo, y el apelativo “el que rasga la nube de lluvia” pone en evidencia su función pluviogenésica. En cuanto a los griegos, el simbolismo de un dios taumomorfo se pone de manifiesto a través de pasajes míticos en los que se narran

cielo lluvioso-gran diosa constituía uno de los elementos de unidad de las religiones protohistóricas del área euroafroasiática. La sacralidad de los dioses taurinos del rayo deriva de la hierogamia con la gran madre agraria y su función genésica, toda vez que el cielo es el sitio donde “ruge” el trueno, concurren las nubes y se resuelve la fertilidad de los campos.<sup>3</sup>

Siguiendo al precitado autor, las evoluciones religiosas de estructura monoteísta, profética y mesiánica del mundo semita atacarían los cultos opulentos y sangrientos dirigidos hacia el dios de la tormenta. No obstante, la superación de estas epifanías no implicaría necesariamente que hayan carecido de valor religioso.<sup>4</sup> En nota a pie hemos apuntado que entre los sumerio-babilonios, el dios taumomorfo del cielo, del viento y de las tempestades era conocido como Enlil. Esta divinidad fue suplantada por Baal quien, a su vez, fue asimilado a la deidad taurina Hadad. Siguiendo las reflexiones de Braudel acerca de la “historia de larga duración”,<sup>5</sup> Báez-Jorge señala que la genealogía del Diablo cristiano integra nociones y expresiones simbólicas fraguadas en las antiguas cosmovisiones de África, Asia y Europa, como parte de una historia civilizatoria en la que los dioses vencidos fueron transformados en demonios.<sup>6</sup> Entre los múltiples préstamos culturales y asimilaciones étnicas que configuraron la imagen del Dios cristiano, se encuentra la satanización del culto al dios de atributos taurinos Baal:

---

acciones llevadas a cabo por Zeus bajo la forma de un toro: su unión con Antílopa, el intento de violar a Démeter y el rapto de Europa. En Creta antiguamente se leía el epitafio “Aquí yace el gran bovino llamado Zeus”. (*Ibidem*: 100-105 y Durand, 2004: 85-87).

<sup>3</sup> “...el drama meteorológico no es siempre ni necesariamente expresado por una divinidad celeste; el conjunto rayo-tormenta-lluvia ha sido considerado a veces [...] como una hierofanía de la luna. Los cuernos del toro fueron desde los tiempos más antiguos comparados a la luna creciente, y asimilados a ella. [...] Las divinidades lunares mediterraneorientales eran representadas por la forma de un toro e investidas de los atributos taurinos. Así, por ejemplo, el dios babilónico de la luna, Sin, era llamado ‘el poderoso becerro de Enlil’, mientras que Nannar, el dios de la luna de Ur, era calificado de ‘poderoso joven toro del cielo, el hijo más notable de Enlil’ o ‘el poderoso, el joven toro de cuernos robustos’. En Egipto, la divinidad de la luna era ‘el toro de las estrellas’...” (Eliade, 2004: 206).

<sup>4</sup> *Ibidem*: 121-122.

<sup>5</sup> Cfr. Braudel, 2002: 147-177.

<sup>6</sup> Cfr. Báez-Jorge, 2003: 56-57.

No falta razón a quienes han comparado el “baalismo” ... con el “shivaísmo” de la India y el “dionisismo” de Grecia, en tanto religiones fundadas en el vigor sexual, es decir, en el eros como cimiento sagrado: Baal simboliza el germen (semen) que fecunda el mundo. La liturgia sexual de los templos consagrados a Baal y Astoret sería demonizada en el pensamiento religioso israelita, combate del patriarcalismo monoteísta contra los dioses primordiales.<sup>7</sup>

## 2. Presencia arqueológica del toro en España

*Pero de la oscuridad sin tiempo de Altamira,  
lo que emerge es el toro español que enseguida se posesiona,  
hasta nuestros días de la tierra.  
Carlos Fuentes (El espejo enterrado)<sup>8</sup>*

Hacia la tercera parte del siglo XX, Ángel Álvarez de Miranda escribió: “Es opinión corriente, repetida hasta la saciedad por los historiadores y arqueólogos, que en Iberia existía un antiquísimo culto del toro.”<sup>9</sup> De acuerdo con el autor, uno de los argumentos en los que se basaba esta afirmación tiene que ver con las constantes representaciones pictóricas y escultóricas de toros, que van desde finales del Paleolítico hasta la época romana. No obstante, para Álvarez de Miranda el material no había sido examinado desde el punto de vista histórico-religioso, por lo que la afirmación del “culto al toro” carecía de contenido preciso tanto en el aspecto cronológico como en el histórico-religioso.<sup>10</sup>

---

<sup>7</sup> *Ibidem*: 76. En su *Tratado de hechicerías y sortilegios*, fray Andrés Olmos escribe: “Él, el diablo, aquí sobre la tierra, reino sobre otros diablos, se llama Beelzebub.” (Olmos, 1990:28-29). Al respecto, Georges Baudot comenta que el nombre de Beelzebub aparece en el texto del evangelio de San Mateo. Es una apelación de una divinidad cananea que significa “Baal el Príncipe” y en su forma Beelzebub es un juego de palabras denigrante: “Baal el de las moscas” (Cfr. Baudot, 2004: 343-344).

<sup>8</sup> Fuentes, 2007: 26.

<sup>9</sup> Álvarez de Miranda, 1998:22.

<sup>10</sup> Otro de los argumentos que han sido apelados para hablar de un antiguo culto al toro se remite a una frase de Diodoro de Sículo, poeta griego del siglo I a.C., quien al referirse al pasaje mítico según el cual Hércules habría regalado algunas cabezas de los bueyes ganados a los hijos de Gerión a un régulo del país que le había dado hospitalidad para inmolar un ejemplar cada año en su honor, apuntó que los toros: “son considerados como sagrados entre los iberos hasta nuestros días”. Diodoro de Sículo citado en *Ibidem*: 24. Sobre el pasaje mítico referido ver Grimal, 1991: 213 y 246-247.

En cuanto a las antiguas representaciones del toro, éste aparece frecuentemente en las pinturas rupestres del Neolítico español. En ellas, el animal es representado generalmente en grupos cazados por hombres que están armados con flechas y arcos. El área geográfica de estas representaciones coincide con el este de la Península Ibérica, especialmente con la región montañosa de Albacete y Teruel. Según Álvarez de Miranda, en ellas no hay ningún indicio que revele una especial veneración del animal.<sup>11</sup> No obstante, Flores Arroyuelo<sup>12</sup> advierte que se debe tener en cuenta la distinción entre la presencia del toro dentro de representaciones en grupos y aquéllas en las que el bovino aparece solo,<sup>13</sup> ya que su representación individualizada sugiere la posibilidad de un culto a este animal. En el sudeste de España se encuentran representaciones de toro en el ámbito de la cultura de El Algar (Edad de Bronce). Se trata de pequeñas piezas de barro con forma taurina. Los abundantes restos de huesos del *Bos taurus*,<sup>14</sup> también encontrados en los yacimientos, han llevado a suponer la existencia de un culto a este animal. Aunado a ello, el descubrimiento de los hermanos Siret<sup>15</sup> de una figura de barro coronada con dos conos votivos, ha conducido a algunos autores a admitir la existencia de una relación directa con otras semejantes halladas en Cnosos. Algunos arqueólogos incluso han sostenido que el culto al toro en la península Ibérica sería resultado de la influencia de Creta,<sup>16</sup> idea que han creído ver confirmada por las cabezas de toro en bronce halladas en Costig (Baleares).<sup>17</sup>

---

<sup>11</sup> Cfr. Álvarez de Miranda, 1998: 23.

<sup>12</sup> Flores, 2000:121.

<sup>13</sup> Dentro de estas últimas están las de los abrigos de Albarracín: *Figuras Diversas, Medio Caballo, Toros del Barranco de las Olivanas y Toro Negro*, este último descubierto en 1986.

<sup>14</sup> El *Bos taurus* es un toro doméstico de dorso relativamente recto. Antiguamente su presencia se encontraba limitada a Europa y el norte de África.

<sup>15</sup> Cfr. Siret, 2001.

<sup>16</sup> Cfr. Schulten, 1972.

<sup>17</sup> Álvarez de Miranda refuta esta idea: "Schulten ha sido el autor que más ha insistido en el carácter cretense del culto al toro en España, y ha visto en estos monumentos una demostración de las intensas relaciones con la isla en los milenios tercero y segundo antes de Cristo. En realidad, lo que sabemos sobre las relaciones hispanocretenses no nos autoriza a retrotraer tan lejos la hipótesis de la influencia cretense, porque los tres toros de las Baleares son un monumento único, y son en la Península Ibérica escasos y muy dudosos los vestigios de una influencia cretense; parece más prudente, por lo tanto, interpretar las rústicas figuras taurinas de El Algar como una representación de carácter y de valor autóctono." (1998: 24).

De la cultura celtibérica, los llamados *verracos* proporcionan otra referencia. Esculturas zoomórficas de toros y jabalíes en granito, de tamaños muy variados, aparecen diseminadas en una amplia área que comprende tierras castellanas, extremeñas, portuguesas y gallegas. Según Flores Arroyuelo, estas esculturas han sido estudiadas por G. López Montegudo, quien encontró que por lo general estaban ubicadas encima de urnas de piedra en las que había restos de enterramientos o en necrópolis. Su aparición coincide con un amplio periodo que comienza en el Bronce Final y concluye en los siglos II o III d.C. La autora considera que algunas de estas esculturas, sobre todo las pertenecientes a los primeros tiempos, fueron votivas, y por lo tanto manifestaciones de un culto zoolátrico antiguo. La interpretación se ve reafirmada por hallarse muchas de ellas junto a santuarios en cuyas cámaras se hallaron restos de carbones, agujas y cientos de huesos de bóvidos, cabras, cerdos. Dichos hallazgos sugieren que en aquellos lugares se realizaban sacrificios de animales. Entre las esculturas más conocidas de este tipo se encuentran los *toros de Guisando*.<sup>18</sup> La *Bicha de Bazalote* y la cabeza mitrada del toro de Rojasles (Alicante) orientan la mirada de los investigadores hacia la influencia que el Mediterráneo oriental, sobre todo griego, pudo haber tenido en la religiosidad del toro en la Península Ibérica. La primera es una escultura de toro con cabeza antropomorfa que ofrece semejanza con las divinidades fluviales griegas.<sup>19</sup> La segunda fue encontrada en la desembocadura del río Segura, lugar abundante en restos de cerámica griega del siglo IV a. C. Flores Arroyuelo señala:

...con la conquista de la Península Ibérica por los romanos, el sentido de religiosidad naturalista que en mayor o menor grado hemos percibido dentro de la religión indígena, y consecuentemente con la presencia del toro, y con otros animales, vegetales, manantiales, etc., como manifestación de las fuerzas que la argumentaban, sin duda alguna, debió continuar vigente durante mucho tiempo aunque pasó a caracterizarse de modo muy diferente pues aunque los romanos permitieron la pervivencia de las religiones propias de los pueblos conquistados en compatibilidad con la suya [...], al mismo tiempo [la cultura romana] fue obrando una incidencia que al final determinó una manifiesta aculturación sobre los miembros de aquellas tribus indígenas que la fueron asimilando...<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup> Cfr. Flores, 2000: 129-131.

<sup>19</sup> Cfr. Presedo, 1988: 264.

<sup>20</sup> Flores, 2000: 138.

Acerca del grado de sincretismo alcanzado entre los romanos y los pueblos indígenas de la Península Ibérica, el precitado autor apunta que se tienen testimonios en los que aparecen unidas deidades de ambas culturas, como es el caso de una inscripción proveniente de Marecos, Portugal, en la que se especifica que a *Nabia Corona*, una virgen de los danigos, se le sacrifica una vaca o un buey, a *Nabia* un cordero y a *Júpiter* un cordero o ternero.<sup>21</sup> En un bronce conservado en el museo de Valencia de Don Juan se representa una escena de sacrificio en la que tres personas se disponen a matar a tres animales: dos cerdos y un cordero. Para Álvarez de Miranda, lo interesante de esta pieza es el hecho de que las figuras están colocadas sobre una piel de toro, y señala que este animal podría representar la divinidad en honor a la cual se realiza el sacrificio.<sup>22</sup> Flores Arroyuelo, por su parte, la vincula con la existencia de un rito indoeuropeo, testimoniado mediante una inscripción encontrada en Cabeço das Fraguas, Portugal, en el que se sacrificaban un toro, un cerdo y un cordero.<sup>23</sup>

El toro fue empleado como animal salvaje en las *venationes*<sup>24</sup> que se llevaban a cabo en los anfiteatros junto con los combates de gladiadores. En la península Ibérica hubo anfiteatros en las ciudades de Tarraco, Mérida, Itálica, Cartagena, Córdoba, Carmona, Écija, Sevilla, Cádiz, Ampurias, entre otras. En el mundo romano, las *venationes* estaban dedicadas a una divinidad determinada, lo que de acuerdo con Flores Arroyuelo, subraya un carácter religioso.<sup>25</sup>

Los datos aquí consignados son sólo una mínima parte de los testimonios que existen acerca de la presencia del toro en España desde la prehistoria hasta la época de la dominación romana. A pesar de los múltiples estudios llevados a cabo por investigadores de diversas disciplinas, aun existen muchas lagunas por llenar en cuanto a las

---

<sup>21</sup> La inscripción tiene fecha del 9 de abril del año 147.

<sup>22</sup> Cfr. Álvarez de Miranda, 1998:26-27.

<sup>23</sup> Cfr. Flores, 2000: 143

<sup>24</sup> Las Venationes (*Venatio* -"caza") eran una forma de entretenimiento que consistía en la caza y el sacrificio de animales salvajes.

<sup>25</sup> Cfr. *Ibidem*: 147 y 151.

connotaciones simbólicas y religiosas de este animal: el problema de la religiosidad del toro en la península Ibérica continúa generando polémica.

### 3. El origen de las corridas de toros en España

Al igual que ocurre con la cuestión de la religiosidad del toro en España, el origen de las corridas de toros es un tema polémico no resuelto.<sup>26</sup> De acuerdo con Álvarez de Miranda, en términos generales podemos distinguir tres tesis diferentes: la clásica, la árabe y la prehistórica.

*La tesis clásica.* Esta tesis plantea que el origen de las corridas españolas se remonta a los juegos circenses romanos. Aunque esta opinión aun tiene adeptos, su mayor auge se dio entre los siglos XVI y XVII, época en la que surge una fuerte polémica entre los teólogos españoles acerca de la moralidad de las corridas. Sus opositores solían emplear los mismos argumentos que los apologistas cristianos usaban para condenar los juegos circenses romanos: *spectaculum daemonum*, abominación de los gentiles, rito pagano heredado de los romanos. En opinión de Álvarez de Miranda, este juicio de valor moral fue tomado como juicio de valor histórico por los defensores de la fiesta y añade que:

...los partidarios [del] origen clásico no fueron capaces de cimentar seriamente sus propias opiniones con datos históricos; no explicaron, principalmente, la causa de la evidente interrupción que las supuestas corridas celebradas en los circos de la España romana sufrieron con la caída del Imperio Romano, ni el motivo de su aparición en los siglos posteriores bajo la forma de lucha taurina medieval.<sup>27</sup>

*La tesis árabe.* Hacia la segunda mitad del siglo XVIII Nicolás Fernández de Moratín escribió la *Carta histórica sobre el origen y progresos de las fiestas de toros en España*.<sup>28</sup>

---

<sup>26</sup> La noticia más antigua sobre corridas de toros data del año 1080. Ésta se llevó a cabo en Ávila para celebrar la boda del infante Sancho de Estrada con doña Urraca Flores. Asimismo, en 1114 tuvo lugar una corrida de toros con motivo del casamiento, en León, de doña Urraca, hija de don Alfonso VII y el príncipe don García VI de Navarra.

<sup>27</sup> Álvarez de Miranda, 1998: 34.

<sup>28</sup> Escrita a petición del príncipe Pignatelli, quien deseaba conocer el origen de las corridas españolas. Se encuentra publicada en: *Biblioteca de autores españoles. Desde la formación del lenguaje hasta nuestros*



En ella el autor refuta la tesis clásica, señalando que si bien en los anfiteatros romanos se llevaban a cabo luchas del toro con el hombre, éstas tenían un carácter tan diverso que no se les puede atribuir el origen de las corridas españolas. Por el contrario, afirma que son resultado de un fenómeno natural en España, donde el desarrollo de la habilidad para combatir a los toros estuvo determinado tanto por la necesidad (protección contra los ataques del animal y cacería con fines alimenticios) como por la valentía individual (demostración del valor personal frente a los bovinos). Según Fernández de Moratín, los musulmanes españoles eran muy hábiles en el arte de combatir a los toros y fueron ellos quienes heredaron esta costumbre a los cristianos. La suerte de esperar de pie al toro, engañándolo con la capa, sería ejemplo de una antigua práctica que los árabes realizaban con su vestido habitual, el manto de lana denominado albornoz. La tesis árabe fue aceptada y desarrollada por numerosos historiadores durante el siglo XIX. Sin embargo, de acuerdo con Álvarez de Miranda, sus seguidores nunca han podido aportar documentos verdaderamente antiguos que revelen la práctica musulmana de luchas con el toro; en cambio, los testimonios sobre las corridas en la España cristiana son frecuentes desde el siglo XI.

*La tesis prehistórica.* A principios del siglo XX, el creciente interés por los estudios prehistóricos de España, la divulgación de las pinturas rupestres descubiertas en la Península Ibérica y las frecuentes representaciones de toros y de escenas de caza coadyuvaron en el surgimiento de una nueva dirección en la investigación de las corridas que promulgaba para ellas un origen prehistórico. La exposición *El arte en la tauromaquia* (Madrid, 1918) presentó calcos de figuras de toros y cazadores de los abrigos epipaleolíticos y neolíticos de Cogul, Calapatá, Cretas, Albarracín, Alpera, Yecla, Valltóra, Villar, Minateda y Cantos de la Visera, entre otros. Los organizadores de la exposición consideraron estos documentos prueba suficiente de que el origen de la fiesta de toros era muy arcaico y se debía a sacrificios que los antiguos pueblos ofrecían en holocausto a

---

*días*, 1946. También Cfr. González Alcantud, José Antonio, "Toros y moros. El discurso de los orígenes como metáfora cultural", en: <http://www.taurologias.org/estudiostaurinos/articulos04.htm>.

sus divinidades.<sup>29</sup> La polémica entre la tesis clásica y la árabe del nacimiento de las corridas se vio relativamente suplantada por la investigación sobre el mundo neolítico ibérico o, en todo caso, prerromano. Como parte de esta tendencia, en el primer tercio del siglo XX surge la tesis de los orígenes egeos. A partir de los descubrimientos de Sir Arthur Evans en Creta y de la publicación de su obra sobre el palacio de Cnosos,<sup>30</sup> varios de los historiadores del toreo español apelaron a las “corridas” cretenses para sugerir que las poblaciones del archipiélago egeo debieron haber entronizado el espectáculo de la lucha con toros salvajes en la Península Ibérica.

En 1927 aparece la obra *Fiestas de toros, bosquejo histórico* del Marqués San Juan de Piedras Albas.<sup>31</sup> La principal aportación del autor es haber considerado a las fiestas de toros como un proceso dinámico y cambiante a través de la historia. Si bien la obra no aporta solución alguna al problema de los orígenes, resulta de especial interés en tanto que aporta una sucesión de fases de la lucha con el toro: 1) cazadores de toros, 2) matadores, 3) lucha taurina caballeresca y 4) lucha taurina profesional.

Cazadores de toros. De acuerdo con el Marqués de San Juan de Piedras Albas, esta fase es la más antigua y la que dio origen a las siguientes. Los iberos cazaban al toro y luchaban con él desde antes de la conquista romana, práctica que perduró, si bien transformada a lo largo de diferentes etapas, hasta la Edad Moderna, como se colige de la pasión que Felipe II (siglo XVII) tenía por la caza de toros con arcabuz.

Matadores. Ya desde finales del siglo XI se habla en varios documentos de la profesión de “matadores”. Su función, retribuida económicamente, consistía en matar a los toros que la gente del pueblo previamente perseguía y atormentaba con flechas, picas, cuchillos, entre otros instrumentos, así como dirigir dicho combate. Siguiendo al precitado autor, ésta sería la primera manifestación conocida de las corridas como espectáculo popular.

---

<sup>29</sup> Cfr. Álvarez de Miranda, 1998: 35.

<sup>30</sup> Cfr. Evans, 2001. También se recomienda revisar Cottrell, 1995.

<sup>31</sup> Obra referida y comentada por Álvarez de Miranda, 1998: 39-42.

La lucha taurina caballeresca. Hacia la segunda del siglo XIII el rey Alfonso el Sabio promulgó unas severas leyes contra los “matadores”, en las que se declaraba infame la profesión de combatir a los animales salvajes por dinero. Por el contrario, se consideraba honroso luchar con el toro como una demostración de valor, sin afán de lucro. Como consecuencia de dichas disposiciones la práctica del combate taurino se restringió a la nobleza, dando lugar así a las corridas caballerescas. A diferencia de las populares, en las que la gente y los “matadores” perseguían, herían y mataban al toro a pie, las corridas caballerescas consistían en ejecutar las suertes a caballo. Tuvieron auge en el periodo comprendido entre el siglo XIII y finales del XVII. Su decaimiento coincide con el de la nobleza y con el advenimiento, en 1700, de la dinastía francesa de los Borbones, la cual no veía con buenos ojos las corridas.

La lucha taurina profesional. Corresponde a la práctica del toreo como la conocemos actualmente. Caracterizada por el predominio del toreo a pie, la lucha taurina profesional se origina en el siglo XVIII, época en que se regulan las corridas. Está conformada básicamente por tres suertes: 1) la de los picadores, en la que el toro es herido varias veces con picas; 2) la de banderillas, mediante la cual los toreros a pie clavan a mano banderillas en la cruz del toro; 3) la de la muleta y la estocada, consistente en torear al animal con el lienzo denominado muleta y, finalmente, darle muerte con el estoque. Los creadores de este tipo de lucha taurina fueron personas que generalmente provenían de los estratos sociales más bajos.

Además de haber caracterizado las diferentes etapas de la lucha con el toro, el marqués de San Juan de Piedras Albas notó la continuidad de ciertos tipos de corridas que han pervivido hasta la actualidad en varias partes de España y que representan diversos estratos de las antiguas corridas. No obstante, apunta Álvarez de Miranda, “se le escapó la importancia de estas corridas fosilizadas y no aprovechó las posibilidades metodológicas

de su descubrimiento.”<sup>32</sup> Las interpretaciones del préstamo cultural, ya sea árabe, romano o cretense, poco a poco han sido sustituidas por explicaciones que atribuyen un origen autóctono a la lucha con el toro; explicaciones orientadas hacia el ámbito de la fenomenología religiosa. Al abordar las corridas de toros rurales, José María de Cossío plantea que la lidia tumultuaria y anárquica de reses vacunas fue, sin duda, la forma primitiva del espectáculo taurino. A este tipo de práctica se refieren los textos medievales cuando hablan de *correr los toros*. Para Cossío, los que participaban en ellas perpetuaban costumbres tradicionales muy antiguas que, en algunos casos, poseían un carácter mítico; opinión que se vería confirmada por ciertas costumbres rurales relacionadas con el toro. El fondo religioso de la tauromaquia primitiva se vincularía con una práctica venatoria.<sup>33</sup>

Para Álvarez de Miranda, la aproximación histórico-religiosa al fenómeno de la corrida puede ofrecer una nueva muestra del tránsito de un rito religioso hacia un juego. Tras analizar algunos mitos de España relacionados con el toro, el autor concluye que dicho animal posee la cualidad de ser un agente transmisor del poder genésico y de la fecundidad.<sup>34</sup> Una vez admitida esta virtud, añade que el matrimonio constituye un momento en la vida de los hombres especialmente oportuno para buscar la intersección mágica de las potencias fecundadoras. Partiendo del hecho de que en la Península Ibérica los ritos referentes al toro son más numerosos que los mitos y que parte de los primeros perduran en regiones apartadas de España, compara dos celebraciones del *toro nupcial*<sup>35</sup> distanciadas temporalmente por más de seis siglos, para, finalmente, proponer que las corridas de toros actuales presentan una serie de elementos que tienen su origen en el toro nupcial, al mismo tiempo que éste, tal y como se realizaba a principios del siglo XX, ya

---

<sup>32</sup> *Ibidem*: 1998: 42.

<sup>33</sup> Cfr. Cossío, 1943-1962:679.

<sup>34</sup> Los relatos analizados por Álvarez de Miranda son el mito del Oricuerno, la leyenda del Obispo Ataúlfo y la narración de El Toro de Oro. (Cfr. Álvarez de Miranda, 1998: 47-65). Del primero, por cierto, existe una versión en Oaxaca.

<sup>35</sup> Una versión de dichas celebraciones es la costumbre desaparecida del *toro nupcial* que se llevaba todavía a finales del siglo XIX en la región de Hervás, Casas del Monte, la Zarza y otras, con motivo de las bodas. La otra proviene del documento literario y pictórico del siglo XIII conocido como *Cantigas de Santa María*, del rey Alfonso X el Sabio.

presentaba rasgos que pudieron haber sido adoptados del toreo moderno, sobre todo lo relativo a la matanza del animal.<sup>36</sup>

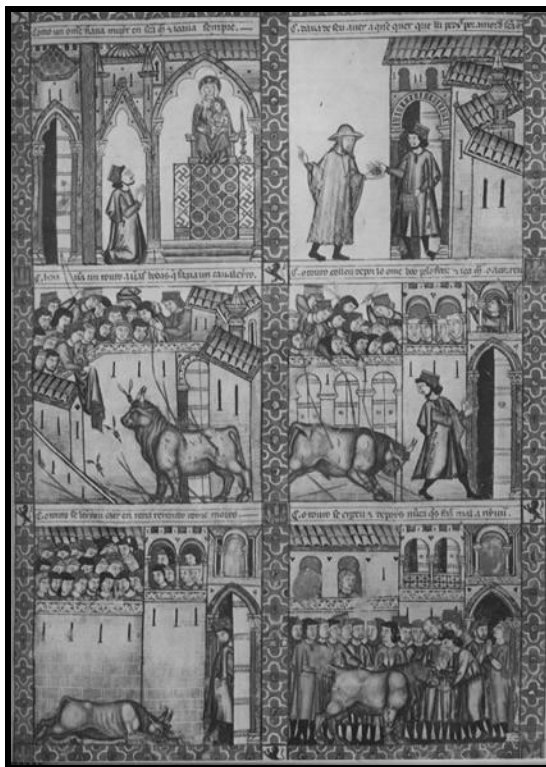


Figura 6.1 Ilustración que acompaña a la cantiga 144 de las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X “El Sabio”<sup>37</sup>

Como se apuntó anteriormente, el toreo moderno, como tal, no surge sino hasta el siglo XVIII. Anteriormente las corridas de toros eran consideradas enfrentamientos rituales en los que participaban los caballeros hasta dar muerte a estos animales. Al lado de esta práctica existía también la popular lidia, tumultuaria y anárquica, en la que se ofrecía el toro al patrono del lugar, tras haber sido conducido enmaromado desde el bosque o la

<sup>36</sup> El análisis realizado por el autor se puede revisar en Álvarez de Miranda, 1998: 67-96.

<sup>37</sup> Tomada de “Cantiga núm. 144: El toro de Pascencia, en: [http://images.google.com/imgres?imgurl=http://nuestramusica.unex.es/nuestra\\_musica/musihistorica/ME\\_DIEVAL\\_archivos/image002.jpg&imgrefurl=http://nuestramusica.unex.es/nuestra\\_musica/musihistorica/ME\\_DIEVAL.HTM&h=541&w=355&sz=45&hl=es&start=14&sig2=MA7u8jDi4Rf4HkRzO3LQFg&um=1&tbnid=ugD116uiDHfpAM:&tbnh=132&tbnw=87&ei=4\\_ZdSNX-HJSyppSjmbDPBA&prev=/images%3Fq%3Dcantigas%2Bde%2Bsanta%2Bmar%25C3%25Ada%2B144%26um%3D1%26hl%3Des%26rlz%3D1T4RNWE\\_es\\_MX216%26sa%3DN.](http://images.google.com/imgres?imgurl=http://nuestramusica.unex.es/nuestra_musica/musihistorica/ME_DIEVAL_archivos/image002.jpg&imgrefurl=http://nuestramusica.unex.es/nuestra_musica/musihistorica/ME_DIEVAL.HTM&h=541&w=355&sz=45&hl=es&start=14&sig2=MA7u8jDi4Rf4HkRzO3LQFg&um=1&tbnid=ugD116uiDHfpAM:&tbnh=132&tbnw=87&ei=4_ZdSNX-HJSyppSjmbDPBA&prev=/images%3Fq%3Dcantigas%2Bde%2Bsanta%2Bmar%25C3%25Ada%2B144%26um%3D1%26hl%3Des%26rlz%3D1T4RNWE_es_MX216%26sa%3DN.)

dehesa y corrido por las calles. Después de ello, era liberado o bien sacrificado. En estas costumbres, algunos hidalgos solían participar provistos de lanzones y caballos, al lado de los hombres del pueblo que ejecutaban lo suyo a pie.<sup>38</sup> Ahora bien, nos interesa resaltar el hecho de que la licitud de las corridas de toros suscitó un intenso debate a lo largo, sobre todo, de los siglos XVI y XVII. Este interés se debe a que consideramos que la postura de los opositores a dichos espectáculos configura un discurso en el que se vinculan las corridas con el paganismo y los actos inmorales. Arriba se anotó que los detractores de dichos espectáculos solían emplear las mismas expresiones que los apologistas cristianos usaban para condenar los juegos circenses romanos: *spectaculum daemonum*, abominación de los gentiles, rito pagano heredado de los romanos. Los principales argumentos recaían en: 1) que en estos ejercicios los hombres ponían, gratuitamente, en peligro su vida y, con ello, la posibilidad de salvación de su alma al morir sin recibir los sacramentos; y 2) que eran una muestra evidente y perdurable del paganismo que todavía estaba latente y que debía ser erradicado de manera definitiva.<sup>39</sup>

En 1494, Isabel la Católica, tras haber presenciado un espectáculo en el que murieron dos hombres y cuatro caballos, dispuso que a los cuernos de los toros les encajaran otras astas postizas; de tal modo se evitaría que el animal hiriera de muerte a peones o caballos. Asimismo, prohibió que se corrieran toros en su presencia. La Corte de Valladolid pidió, en 1555, que no se corrieran toros o que se adoptaran medidas para limitar los daños provocados. En 1565 el Concilio de Toledo prohibió la realización de corridas en días festivos, pues atentaba contra el precepto de descanso dominical. En 1567 la Corte de Madrid, argumentando que en las corridas morían muchos hombres, con “peligro de su salvación”, pidió sustituirlas por ejercicios militares. Ese mismo año el Papa Pío V expide su bula *De Salutis Gregis Dominici*, en la que prohíbe la fiesta de toros a todos los fieles, bajo pena de excomunión. Varios autores han interpretado el edicto como resultado de las presiones que los teólogos y las autoridades eclesiásticas españolas ejercieran sobre el pontífice. Sin embargo, de acuerdo con Flores Arroyuelo, la prohibición papal no fue sino

---

<sup>38</sup> Cfr. Flores, 1999:146.

<sup>39</sup> Cfr. *Ibidem*: 146.

“el punto final que terminaba con una serie de desafueros... que en el Vaticano se habían venido cometiendo al haberse realizado corridas o *cazas* de toros...en Italia, y hechas por voluntad expresa de varios de los papas que le habían precedido...”<sup>40</sup> Así, la bula *Salute Gregis* condenó en todo el orbe cristiano las corridas de toros, fundamentándose en la doctrina emanada del Concilio de Trento para los duelos:

Considerando Nos despacio lo muy expuesto de tales exhibiciones a la piedad y caridad cristianas, y deseando que *haec cruenta turpiaque daemonum non hominum spectacula* (estos espectáculos tan torpes y cruentos, más de demonios que de hombres) queden abolidos en los pueblos cristianos, prohibimos bajo pena de excomuni3n... a todos sus príncipes, cualesquiera que sea su dignidad, lo mismo eclesiástica que laica, regia o imperial, el que permitan estas fiestas de toros. Si alguno muere en el coso, quede sin sepultura eclesiástica. También prohibimos a los clérigos, tanto seculares como regulares, el que presencien tales espectáculos. Anulamos todas las obligaciones, juramentos y votos de correr toros, hechos en honor de los Santos o de determinadas festividades.<sup>41</sup>

Felipe II no autorizó la publicación de la citada bula, con lo que impidió su difusión en España. Además, informó a los obispos que el contenido de ésta sería recurrido por vía diplomática, para lo cual comisionó a su embajador en Roma, el duque de Sesa, negociar la supresión o por lo menos minoración de las sanciones. Éste se dirigió al papa argumentando que el correr toros parecía estar en la manera de ser propia del pueblo español. No obstante, el pontífice no atendió la petición. En 1572 fallece Pío V. Su sucesor, Gregorio XIII excluyó de la pena de excomuni3n a los legos, atendiendo el deseo de Felipe II, pero en 1586 Sixto V la volvió a poner en vigor para, nuevamente, ser paliada por Clemente VIII (1596) quien estableció que la condena se aplicara únicamente al clero regular y a la celebración de corridas en días festivos.<sup>42</sup> Pese a las discusiones teológicas y de moral, lo cierto es que en la realidad nunca faltaron corridas de toros en las ciudades y en los pueblos de España, salvo en escasos periodos. Sin embargo, a principios del siglo XVIII y con la muerte sin sucesión de Carlos II, se instauró en España la dinastía de los Borb3n en la persona de Felipe V, lo que conllevó una revisi3n de muchos usos y rituales

---

<sup>40</sup> *Ibíd*em: 1999:148.

<sup>41</sup> Citado en *Ibíd*em: 151-152.

<sup>42</sup> Cfr. *Ibíd*em: 155-170. Un listado cronol3gico más extenso de las prohibiciones de corridas de toros en España puede ser consultado en Ortiz, 1991.

festivos. En 1704 el monarca dictó la prohibición de las corridas de toros, la cual duró hasta el año 1725.<sup>43</sup>

#### 4. Las “vaquillas” en España

Actualmente en España el toro se encuentra muy vinculado a la liturgia eclesiástica. Su presencia se puede observar en la mayoría de las fiestas patronales de pueblos y ciudades. Una de las más famosas es el Festival de San Fermín, en el que se lleva a cabo la célebre “pamplonada”. Pero los festejos de Santos Patronos no son los únicos contextos religiosos en los que el toro hace su aparición; su presencia también se constata durante el Carnaval. En Ciudad Rodrigo, Salamanca, por ejemplo, se lleva a cabo una antigua festividad que precede a la cuaresma y que se conoce como *Carnaval del Toro*. Ya desde 1493, en época de los Reyes Católicos, se recriminaba a esta ciudad por los gastos excesivos de las fiestas taurinas. Desde entonces, lo más conocido de dicha celebración son los encierros, las capeas y las corridas de toros.<sup>44</sup>

Hemos abordado brevemente las principales tesis acerca del origen de las corridas de toros en España, los antecedentes del toreo moderno en las corridas caballerescas, la presencia de toros de cuerda y de cacerías de toros, así como las prohibiciones de las que fueron objeto todas estas prácticas por considerarlas paganas e inmorales. Ahora bien, el objetivo del presente apartado es mostrar unas costumbres conocidas genéricamente como “vaquillas” que desde antiguo y hasta la fecha se llevan a cabo en diferentes regiones de España. Dichas prácticas presentan rasgos muy similares al Toro encalado de Tecacahuaco, tales como: 1) que el bovino es un animal simulado, 2) que se establece una especie de combate entre la res y el resto de la gente, 3) que los participantes recorren las

---

<sup>43</sup> Para Flores Arroyuelo, el periodo de prohibición constituyó “un paréntesis lo suficientemente largo como para que las cosas tuvieran que cambiar profundamente, de modo que cuando [las corridas] volvieron a ser anunciadas una generación de madrileños sólo sabían de ellas por referencias más o menos precisas y la continuidad de su existencia estaba condicionada ahora por la presencia en el ruedo de unos hombres que se enfrentaban a pie a los toros en clara competencia con los jinetes que aparecían como caballeros...Las corridas de toros iniciaban un nuevo derrotero.” (*Ibidem*: 187).

<sup>44</sup> Cfr. <http://www.ciudadrodrigo.net/cultura/pregones/fmirat.htm>



ciudades y pueblos haciendo cuestación y 4) que el animal es sacrificado al final de la fiesta.

Marcos Arévalo clasifica en tres categorías a los animales que aparecen en las fiestas españolas: 1) animales reales, 2) animales irreales<sup>45</sup> y 3) animales simulados. Asimismo, afirma que existe una tendencia a que el toro, en su versión real, aparezca en las fiestas de primavera y verano, asociado con el Domingo de Resurrección o el Corpus Christi y, especialmente, con las fiestas patronales de determinados santos, vírgenes y Cristos. Por el contrario, en su variante simulada es característico de las festividades del ciclo de invierno como San Sebastián y San Blas, que se inscriben en el contexto de los Carnavales y la Fiesta de Quintos.<sup>46</sup> Si bien el autor aborda el caso de Extremadura y, por lo tanto, lo que afirma en su artículo no se puede generalizar al resto de la península Ibérica, hemos encontrado, con base en una indagación que dista mucho de ser exhaustiva, la presencia simulada de este bóvido en contextos festivos del ciclo de invierno en algunas localidades de provincias pertenecientes a las comunidades autónomas de Castilla y León, Castilla-La Mancha y Madrid, además de la extremeña. A continuación, presentamos una revisión.

El “animal” en cuestión se denomina de diversas maneras según la localidad de que se trate, aunque lo más común es que se refieran a él en forma femenina.<sup>47</sup> También dependiendo del lugar, el bovino simulado adopta características variadas; sin embargo, generalmente se trata de un armazón de madera en cuyos extremos se colocan unos cuernos y un rabo. La estructura va cubierta de una piel o manta y en la parte frontal suele dibujarse una careta. La persona que asume el papel de toro se introduce en el armazón, llevando atados a la cintura varios cencerros con la finalidad de generar ruido a su paso.

---

<sup>45</sup> Que a su vez pueden dividirse en fantásticos o míticos e híbridos.

<sup>46</sup> Cfr. Marcos Arévalo, Javier, “Roles, funciones y significados de los animales en los rituales festivos (La experiencia extremeña)”, en: [http://www.dop-badajoz.es/publicaciones/reex/rcex\\_2\\_2002/estudios\\_02\\_2002.pdf](http://www.dop-badajoz.es/publicaciones/reex/rcex_2_2002/estudios_02_2002.pdf).

<sup>47</sup> Es pertinente recordar aquí que también en Tecacahuaco se refieren al bovino indistintamente como toro o como vaca.

Comunidad Castilla y León. En el pueblo de Sardonedo, provincia de León, salen los *guirrios*<sup>48</sup> y los “toros” simulados durante el Carnaval. Estos últimos constantemente intentan embestir a los primeros.<sup>49</sup> Caro Baroja consignó algo similar para la fiesta de San Blas en Rebollar, León. De acuerdo con su descripción, dos hombres simulan ser el bovino; uno de ellos asume la parte anterior de la “vaca” y el otro la posterior. Los acompañan hombres disfrazados con cencerros. La comitiva pasa el día recorriendo el pueblo, corriendo y bramando; al día siguiente una persona finge matar a la vaca de un tiro, tras lo cual los participantes beben grandes cantidades de vino, al que se refieren como la sangre de la vaca muerta.<sup>50</sup> Martínez Laseca registra la participación de simulacros de res en Muriel de la Fuente y Blacos, provincia de Soria. En ambos lugares la vaquilla es una pieza fundamental en las fiestas de Carnaval, junto con el “Perico pajas”, una especie de espantapájaros que se quema al final de la celebración. La función de la vaquilla es correr detrás de los niños, de los cuales los menores escapan asustados mientras que los mayores intentan burlar al “animal” y descubrir al que carga el armazón.<sup>51</sup> En Alcozar, Soria, la “vaquilla” va por las calles acometiendo a los chiquillos conducida por un joven disfrazado de vaquero. Al abordar las tradiciones sorianas, Ángel Almazán apunta: “Era tradicional que los mozos (a veces sólo los *quintos*) fueran por las calles pidiendo dinero y alimentos para una merienda comunal”.<sup>52</sup> Este ritual, denominado La Gallofa, iba acompañado de “vaquillas” en Cubo de la Solana y Utrilla.

---

<sup>48</sup> En España y Portugal, el principal elemento de las mascaradas carnavalescas es la persona disfrazada con máscara y ropa estrafalaria, que recibe diferentes denominaciones dependiendo del lugar, tales como guirrio, irrio, bardanco, sidro, zaharrón, zamarrón, zamarrero, zanfarrón, zangarrón, peliqueiro, mazarrón, cigarrón, zarrón, zarramaco, zarromoco, zarromaco, botarga, entre otras. Se puede encontrar una descripción y análisis de estos personajes en Caro, 2006.

<sup>49</sup> Cfr. <http://guirrio.blogspot.com/2007/02/espaa-rituales-de-carnaval-ejemplos.html>

<sup>50</sup> Cfr. Caro Baroja, 2006: 279. En el capítulo V, al abordar las semejanzas entre el Toro encalado y las danzas de Carnaval, consignamos un ejemplo de la danza de Mulatos entre los totonacos, al final de la cual se lleva a cabo el sacrificio de los toros. Señalamos el parecido que ésta presenta con el juego de Tecacahuaco. Si bien en dicha comunidad el sacrificio consiste únicamente en destrozar a palos al animal, entre los totonacos éste se lleva a cabo mediante siete tiros que descarga el Mulato. Muertos los cornúpetos, el Mulato invita a la gente a beber pulque, diciendo: “¿Quién quiere sangre? ¡Vengan a beber la sangre de los toros!” (Ichon, 1990: 438-439).

<sup>51</sup> Cfr. Martínez Laseca, 1986: 147-151. Otra descripción de “La Barrosa” se puede consultar en: <http://www.lafuertonademuriel.com/lastradiciones.htm>.

<sup>52</sup> Almazán de Gracia, Ángel, “Tradiciones sorianas de hace medio siglo”, en: <http://soria-goig.com/Pueblos/TRADICIONES%20SORIANAS%20DE%20HACE%20MEDIO%20SIGLO.htm>.



**Figura 6.2 Vaquilla de Alcozar<sup>53</sup>**

Comunidad de Madrid. En cuanto a la provincia de Madrid (Comunidad de Madrid), Caro Baroja informa acerca de un ritual que se lleva a cabo en el contexto de la fiesta de San Sebastián en el pueblo Los Molinos.<sup>54</sup> En ese lugar, a la representación de la “vaquilla” se une la de los “cabestros”, personajes que al igual que los guirrios, zamarracos y otros visten de manera estrafalaria y portan unos cencerros. El día 20 de enero se celebra “la suelta de vaquilla”; la misión de ésta consiste en correr por el pueblo embistiendo a todo aquél que se le ponga delante. Los “cabestros” también sufren las embestidas del bovino, pero no por ello dejan de correr y de gritar “¡Vaquilla!”, al tiempo que beben del vino que uno de los acompañantes lleva para tal fin. Posteriormente hacen una comida en casa del alcalde de la cofradía y más tarde realizan el sacrificio de la “vaquilla” en la plaza mayor. Para ello, aparece el “matador” con una escopeta, haciendo un disparo al aire. La “vaquilla” corre de un lado a otro dando alaridos hasta que, finalmente, muere aparatosamente.<sup>55</sup>

---

<sup>53</sup> Imagen tomada de Blanco Hernando, Eva María e Isidra Hernando Lamata, “El carnaval”, en: <http://www.alcozar.net/etnografia/carnaval.htm>.

<sup>54</sup> Cfr. Caro Baroja, 2006: 276-278.

<sup>55</sup> Graciela G. Balbas, corresponsal del periódico El Mundo, en una nota periodística para la emisión del jueves 21 de enero de 1999, señala que la vaquilla “...representa una evocación del pecado carnal de la que antaño mujeres solteras y casadas procuraban guardarse en sus casas”. Cfr: <http://www.elmundo.es/1999/01/21/madrid/21N0132.html>.

Comunidad de Castilla-La Mancha. El precitado autor también reporta un simulacro de res en San Pablo de los Montes, Toledo, para celebrar la fiesta de San Pablo (25 de enero). En ella participan los “quintos”,<sup>56</sup> uno de los cuales asume el rol de “vaca”. Porta en la mano un palo adornado con cintas y flores en cuyo extremo superior lleva dos cuernos de vaca o toro. Lo acompañan la “madre cochina”, un joven vestido de mujer y otro caracterizado con los atributos de los pastores. Además hay una comparsa de muchachos que llevan cencerros. Cuando tiene lugar la procesión religiosa, la comitiva de la vaca recorre el mismo trayecto pero en sentido opuesto, gritando al pasar de lado de la imagen de San Pablo “¡Ahí va la vaca!”. Después la gente se dispone a ver “correr la vaca”, acción que consiste en una carrera entre dos filas de espectadores. Si hay forasteros, la vaca los persigue en compañía de la comparsa. Al llegar al punto final, se recibe tanto a los que persiguen como a los perseguidos con barreños de vino.<sup>57</sup> En un suplemento del periódico *El Mundo*, César Justel describe algunas de las prácticas representativas de las fiestas carnavalescas en España. Apunta que en Segurilla, Toledo, los quintos y quintas recorren el pueblo haciendo sonar cencerros, acompañados de una “vaquilla”. En este caso, la vaquilla consiste en un artefacto de paja y madera que lleva en uno de los extremos unos cuernos de vaca. Todo ello se cubre de tela negra y se adorna con telas de colores con dos letras bordadas: M y S, que significan “muerte segura”. Un joven carga el artilugio. Tras recorrer el pueblo, los jóvenes (hombres y mujeres) se toman de las manos y realizan un baile al tiempo que persiguen a la vaquilla, hasta que una de las muchachas hace dos disparos para anunciar la muerte del animal y del Carnaval.<sup>58</sup> De acuerdo con reportes de Menéndez Pidal, Caro Baroja señala que en Atienza, Guadalajara, anteriormente salía por Carnaval un hombre disfrazado de toro, acompañado por las “vaquillas”, jóvenes vestidos con felpos que llevaban cuernos de vaca y cencerros.<sup>59</sup>

---

<sup>56</sup> Quinto: “Mozo desde que sortea hasta que se incorpora al servicio militar”: *Diccionario de la Lengua Española*, 2001: 1278. Aunque el servicio militar ha desaparecido en España, en varios lugares los quintos se han convertido en una tradición festiva de los jóvenes que cumplen la mayoría de edad.

<sup>57</sup> Cfr. Caro Baroja, 2006: 281-282.

<sup>58</sup> César Justel, “Los festejos más insólitos”, en: <http://www.elmundo.es/suplementos/viajes/2006/49/1138816432.html>

<sup>59</sup> Cfr. Caro Baroja, 2006: 250 y 279.

Comunidad de Extremadura. Existen varios reportes de estos simulacros de res en la provincia de Cáceres de la comunidad autónoma de Extremadura. Caro Baroja cita un texto de Evangelina Touchard y Arroyo en el que describe la fiesta de La Carantoñada que se lleva a cabo en Acebuche con motivo de la celebración en honor a San Sebastián. En dicha fiesta participan las “Carantoñas”, personas vestidas con pellejos de cabra u oveja sin curtir que llevan en la cabeza un gorro al que se le practican dos orificios a la altura de los ojos. Además portan un palo con muchas puntas al que denominan cuchillo. Las carantoñas recorren el pueblo asustando a los chiquillos con gritos. En cierto momento aparece la “vaca-tora”, armazón similar a los descritos, en cuyo interior se encuentra un hombre. Este personaje atropella a todo el que encuentra a su paso.<sup>60</sup>

Entre las denominaciones que reciben estos simulacros de res, llama la atención la de “vaca pendona”. El diccionario define pendón (na) como un adjetivo despectivo y coloquial que se aplica a las personas de vida irregular y desordenada, así como a las mujeres cuyo comportamiento es considerado indecoroso. Como verbo, perdonar significa “andar sin necesidad ni provecho de un sitio a otro”. En información personal, Pilar Barrios nos comentó que el significado de la palabra se hacía extensivo para referirse a “loca”, término que recuerda una de las denominaciones dadas al Toro encalado: “la vaca loca”. En Valdeobispo, Moraleja y Aldea del Obispo, Cáceres la “vaca pendona” sale durante la fiesta de Carnaval. Puede aparecer por cualquier esquina en el momento menos esperado con el objeto de asustar a la gente. Los más atrevidos se arriesgan a torearla con el riesgo que supone sortear sus cuernos.<sup>61</sup>

En Garrovillas, Cáceres, a la res se le conoce como “vaca romera”. La mascarada se realiza durante la fiesta de San Blas. José María Domínguez anota que la finalidad de esta vaca no es otra que la de perseguir a cuantas personas halla a su paso, principalmente a las mujeres, a quienes no duda en alzarles las faldas. Sólo se detiene ante los que le ofrecen

---

<sup>60</sup> Cfr. *Ibidem*: 280-281.

<sup>61</sup> Cfr. <http://www.galeon.com/valdeobispo/fiestas.htm>, <http://www.elperiodicoextremadura.com/noticias/noticia.asp?pkid=222968> y <http://www.aldeadelobispo.com/aldea/martesdecaranaval/index.htm>.

un trago.<sup>62</sup> El mismo autor consigna una creencia popular, según la cual cuando la imagen del santo tenía su ermita, la vaca-romera esperaba acechante el regreso de los devotos. Pero desde el momento en que la imagen se asentó en la iglesia de San Pedro la vaquilla se vio obligada a vagar por el pueblo una vez concluida la misa.<sup>63</sup> Marcos Arévalo también identifica como una de las conductas características de las vaquillas en la provincia de Cáceres la persecución a que someten a las personas que encuentran a su paso, especialmente a las jóvenes a quienes levantan la falda realizando gestos libidinosos. Señala además la recurrencia del sacrificio simbólico mediante tiros de escopeta al aire.<sup>64</sup>



Figura 6.3 Vaca pendona: Aldea del Obispo<sup>65</sup>

Como se menciona anteriormente, esta mojjiganga recibe diversos nombres dependiendo del lugar. Entre la variedad de denominaciones, tan sólo en la provincia de Cáceres, encontramos por ejemplo: *maravaquilla* (Arroyo de la Luz, Villar del Pedroso), *malavaquilla* (Monroy), *vaca emboló* (Campo Lugar, La Saucedá, Hernán Pérez), *vaca romera* (Garrovillas, Piedras Albas, Botija), *vaca pendona* (Valdobispo, Moraleja, Pescueza, Cachorrilla),<sup>66</sup> *toro* (Membrio, La Muela, Vegas de Coria, Navazuelas), *vaca de aguinaldo* (Tierra de Granadilla), *vaca madrona* (Salvatierra de Santiago),<sup>67</sup> *vaca pintá* (Torrecilla de los Ángeles, Casares de las Hurdes, Ovejuela), *vaca de antruejo* (Hoyos), *vaca de los atruejos* (Arrolobos), *vaca antruejo* (Pinofranqueado, Santibañez el Bajo), *vaca enttruejo*

<sup>62</sup> Cfr. Domínguez, 1995a: 3-13.

<sup>63</sup> Cfr. Domínguez, 1995b: 195-201.

<sup>64</sup> Cfr. Marcos, *Op.cit.*

<sup>65</sup> Imagen tomada de <http://www.aldeadelobispo.com/aldea/martesdecaranaval/index.htm>.

<sup>66</sup> En Pescueza y Cachorrilla, la vaca vierte ceniza y salpica agua con su cola durante el recorrido.

<sup>67</sup> Aquí la vaca camina con un chotino, muchacho que lleva la cara tiznada, y con dos vaqueros.

(Ahigal),<sup>68</sup> *vaquilla* (Torremanga, Montachez, Santa Cruz de la Sierra, Puerto de Santa Cruz, Bohonal de Ibor, Serrejón, Serradilla, Perales del Puerto, Torrecillas de la Tiesa, Navaconcejo, Cabezuela del Valle, El Torno, Santa Marta de Magasca, Güijo de Granadina, Navatrasierra), *vaca* (El Avellanar, La Huetre, La Horcajada, El Asegur, Robledo, Camino Morisco, Nuño Moral, La Pesga, Torreorgaz, Zarza de Granadina), *vaquiña* (Tornavacas), *vaquija* (Casas de Castañar, Cabrero), *vaca vacuja* (Valdastillas), *vaca corná* (Villanueva de la Sierra), *vaca pendeja* (Berrocalejo, Garvín de la Jara), *vaca tora* (Acehuche, Millanes de la Mata, Portezuelo), *toro cesto* (Higuera de Vargas).<sup>69</sup>

En Abejar, provincia de Soria, se realiza un simulacro de res conocido como “La Barrosa”, durante el Carnaval. El cornúpeto consta de un armazón de madera rectangular cubierto por una tela blanca. Los laterales van adornados con cintas de colores. La parte posterior de la estructura porta un aditamento a modo de rabo y esconde unos cencerros. En el frente se dibuja la cara del bovino con cinta negra y se le adhieren unos cuernos. En el extremo superior tiene una abertura por donde introduce la cabeza el portador, quien sujeta con sus manos una vara transversal con el fin de controlar el artefacto. Participan en este ritual los jóvenes que cada año entran en quintas. Entre ellos se nombran dos “barrosos”: un barrosero mayor, quien tiene la autoridad del alcalde durante ese día, y un barrosero menor. Ambos se turnan para transportar al animal; cuando uno de ellos desempeña esta tarea, el otro lleva una vara con el propósito de espantar a los osados. Por la mañana, “la Barrosa” sale a recorrer todas y cada una de las casas del pueblo, solicitando a los habitantes un donativo (en dinero o especie), mismo que guarda en una cesta aquél que no transporta al animal. También se acostumbra embestir y perseguir a la gente. Por la noche, la “Barrosa” es introducida a un salón de baile y da tres vueltas en él, tras lo cual unos “cazadores” disparan al aire simulando su muerte. El bovino y su

---

<sup>68</sup> Acerca de los vocablos antruejo y enttruejo, Domínguez Moreno nos dice que su uso indistinto en la provincia se reduce a la designación de ciertas mascaradas de carácter irrisorio (los antruejos) o de determinadas pantomimas (vaca antruejo, burro antruejo), así como a su participación en juegos paremiológicos (“No hay cuaresma sin antruejo”, “Antruejo, buen santo; pascua, no tanto”, “Hasta el domingo de piñata, antruejos no faltan”) y a la presencia de un cancionero que se reaviva en los días de carnaval. Cfr. Domínguez, 1995a.

<sup>69</sup> Cfr. Marcos, *Op. Cit.* y Domínguez, 1995a.

compañero se desploman sobre un tablero. Un grupo de jóvenes los transporta a una habitación contigua y allí vierten vino sobre las víctimas. Posteriormente, estas últimas reaparecen como resucitadas ante la comunidad. Finalmente los hombres beben vino, al cual denominan “sangre de la barrosa”, de una misma vasija.<sup>70</sup>

Caro Baroja señala que al comparar los actos considerados como propios de los últimos días de Carnaval, es decir, los tres que preceden al Miércoles de Ceniza –y que en muchos sitios constituían el Carnaval por antonomasia-, con los de las fiestas que van de principios de año a la Cuaresma (ciclo de fiestas invernales), se puede concluir que en los primeros hay una síntesis de todas o casi todas estas celebraciones. Desde esta perspectiva se observa, entre otros aspectos, la presencia de “vaquillas” tanto en las fiestas en honor a San Sebastián (20 de enero) y San Blas (3 de febrero) como en el Carnaval propiamente dicho.<sup>71</sup> Por otra parte, el autor señala que el ritmo festivo que va de mediados de diciembre a comienzos de marzo es muy parecido en el calendario pagano de los últimos tiempos del Imperio romano y en el cristiano. De modo que: “El gran hecho histórico y social que supone la ordenación del Carnaval es el de que todos los viejos rituales paganos quedaron, si no adscritos a él de modo fijo, sí en un período determinado y ajustados al santoral de un modo general, homogéneo para todo el Occidente cristiano al menos.”<sup>72</sup> Ahora bien, Caro Baroja ubica a “La Barrosa” de Abejar junto con las denominadas “vaquillas”. Desde su punto de vista, estas mascaradas parecen estar más relacionadas

---

<sup>70</sup> Cfr. Martínez Laseca, 1986. Caro Baroja también ofrece una breve descripción de la Barrosa (2006: 278). En lo que respecta a la última parte de este ritual, Martínez Laseca encuentra cierto paralelismo con un antiguo culto tributado a Atis: el taurobolio. Según el autor, consistía básicamente en lo siguiente: “...se colocaba al novicio o neófito en un hoyo cuya boca cubrían con un enjaretado de madera. Sobre éste situaban a un toro adornado con guirnaldas y la frente resplandeciente con laminillas de oro. Allí lo mataban a lanzadas y su sangre vaheante caía a chorros por los agujeros, siendo recibida con devoción anhelosa por el adorador, que con el cuerpo y el vestido empapados salía del hoyo, goteando y enrojecido de pies a cabeza, para recibir el homenaje de sus compañeros como el que ha resucitado a la vida eterna y ha lavado todos sus pecados.”

Ese “taurobolio” o rito de iniciación apuntado, insinúa un cierto paralelismo con la vistosa festividad de “La Barrosa” observada en Abejar, cuyo origen se pierde en el sendero de los tiempos, por lo que sería bastante arriesgado el aventurar por nuestra parte que el resultado de la misma no fuera otro que el de los rituales de Mitras o Apis, que se verían trasplantados a estos pagos en la colonización operada por medio de las conquistadoras legiones romanas.

<sup>71</sup> Cfr. Caro Baroja, 2006: 157-160.

<sup>72</sup> *Ibidem*: 161.



que otras con las Kalendae Januariae, fiestas en las que salía una persona disfrazada de “vitula” o “vetula” y que surge en una época próxima a la caída del Imperio romano.<sup>73</sup>

De las Kalendae Januariae, en las que salían comparsas de hombres disfrazados, existen testimonios hechos por los escritores cristianos y los padres de la Iglesia. Tertuliano, a principios del siglo III, se quejaba de que los cristianos celebraran las Saturnales y las Kalendae de enero así como las Brumalia y Matronalia, bajo el argumento de que eran fiestas sociales más que religiosas. San Paciano, obispo de Barcelona de 360 a 390 aproximadamente, escribió una obra en la que condenaba las mascaradas de carácter pagano que se celebraban en su diócesis a principios de año: *El cervatillo (cervulus)*. Esta obra, junto con otros datos de épocas posteriores pone en evidencia que el disfrazarse de ciervo u otro animal era una costumbre que se practicaba a inicios de año. El padre Flórez apunta que “los cánones de penitenciales señalaban tres años de penitencia a los que hiciesen el ciervo o la ternera, o becerro, pues ‘vetula’ se escribía por ‘vitula’”.<sup>74</sup> Desde la época de San Paciano, las fiestas de enero fueron objeto de críticas y condenaciones. Las atacó San Ambrosio de Milán, San Agustín, Asterio de Amasea, San Juan Crisóstomo, San Pedro Crisólogo, San Máximo de Turín, San Cesáreo de Arlés, San Isidoro de Sevilla y, ya en época más moderna, Eligio de Limoges, Rabano Mauro y Alcuino, entre otros. Varios de los textos condenatorios medievales y de fines de la Edad Antigua hablan acerca del cervulus y la vitula, es decir, de las mascaradas que consistían en disfraces de “ciervo” o “vaquilla”, en el contexto de las Kalendae de enero. En opinión de Caro Baroja, es indiscutible la relación existente entre las prácticas que los padres de la Iglesia y los cánones registran como características de principios de año, o de las Kalendae de enero, con las que actualmente existen en varias regiones de España. Tomando en cuenta que el cristianismo no pudo aniquilarlas del todo, su necesaria adaptación explicaría la elección

---

<sup>73</sup> Altheim señala que tanto en Creta como en Grecia continental, Egipto y Asia Menor, el toro era símbolo de representaciones divinas. Asimismo, en Italia el culto al toro se remonta más allá de la antigüedad clásica, aunque las distintas formas del dios-toro y sus derivaciones se prolonguen en ésta. Italia era el país de los *Ituloi* o *Italoi*, de los *vituli*, según lo atestigua la forma osca *viteliú*, de tal modo que los becerros (*vituli*) era los descendientes del dios toro (Cfr. Altheim, 1961: 6-7).

<sup>74</sup> Citado por Caro Baroja, 2006: 182

de una festividad como la de San Sebastián, San Blas o Carnaval para su celebración. Así, el autor encuentra en el *cervulus* o *vitula* los antecesores de la “vaquilla” actual, y opina que las diatribas de los santos y las prohibiciones eclesiásticas, aunque no aportan nada sobre el origen de estas mascaradas, afirman la idea de que tenían un significado religioso pagano.<sup>75</sup>

Se habrá podido observar que las “vaquillas” presentan rasgos similares al juego del Toro encalado. Como se ha anotado, las “vaquillas” son representativas del Carnaval, o bien de las fiestas de San Sebastián y de San Blas, mismas que caen dentro del ciclo de invierno, el cual, de acuerdo con Caro Baroja, es muy parecido en el calendario pagano de los últimos tiempos del Imperio romano y en el cristiano. Se recordará que hemos establecido la existencia de un vínculo semántico entre el Toro encalado y las danzas de Carnaval de la Huasteca. Si bien el primero no se lleva a cabo durante la fiesta carnavalesca, se anotó la gran similitud que presentaba con los toros de la danza de Mulatos entre los totonacos y con los de Santa Ana Hueytlalpan entre los otomíes. Estos sí se realizan durante el Carnaval. Cabe preguntarse acerca de la posibilidad de que las “vaquillas”, dada su antigüedad, hubieran llegado a la Nueva España desde los inicios de la Colonia. De ser así, desde entonces dichas mascaradas habrían estado asociadas a las fiestas de invierno, lo que explicaría la presencia de los toros otomíes y totonacos en el Carnaval, pero no sólo de ellos, sino de una gran cantidad de “toros de petate” en varias comunidades indígenas de México.<sup>76</sup> Asimismo, las vaquillas “importadas” también habrían llegado cargando el peso condenatorio de los curas católicos, quienes las relacionaban con prácticas paganas. Esta asociación con el Carnaval y lo pagano podría haber funcionado como elemento que facilitó la incorporación de dichas costumbres por parte de los pueblos indígenas, quienes habrían proyectado a su vez, sus propias cosmovisiones, para dar lugar a los complejos simbólicos que entrañan actualmente los toros simulados. Es de interés resaltar el hecho

---

<sup>75</sup> *Ibidem*: 276-287.

<sup>76</sup> La presencia de este tipo de prácticas no se reduce al territorio mexicano, ya que en varios países latinoamericanos existen representaciones similares.

de que las “vaquillas” tienen una fuerte presencia en Extremadura y que esta región “ha dado el más grande contingente de conquistadores de México.”<sup>77</sup>



Figura 6.4 “Niños jugando al toro”<sup>78</sup>

## 5. El toro en México

Tanto el toro como los espectáculos taurinos fueron introducidos en América por los españoles. El 24 junio de 1526 se llevó a cabo la primera corrida de toros en la ciudad de México, con el fin de festejar el regreso de Hernán Cortés de las Hibueras (Honduras). Lo anterior quedó asentado por el propio Cortés en la *Quinta carta de relación* dirigida a Carlos V: “Otro día, que fue de San Juan, como despaché este mensajero [para dar la bienvenida al licenciado Ponce de León], llegó otro, estando corriendo ciertos toros y en regocijo de cañas y otras fiestas...”<sup>79</sup> Sin embargo, fue a partir de 1529 que las corridas se instituyeron de manera oficial. El 11 de agosto de dicho año, el Cabildo dispuso:

---

<sup>77</sup> Álvarez de Miranda: 53.

<sup>78</sup> Anónimo español del siglo XIX. Colección del Museo de la Fundación Lázaro Galdiano. El antiguo inventario lo registra como: “Las vaquillas”. Imagen tomada de: [http://www.flg.es/html/Obras\\_2/Niosjugandoaltoro\\_2523.htm](http://www.flg.es/html/Obras_2/Niosjugandoaltoro_2523.htm).

<sup>79</sup> Cortés, 2003: 438. Del mismo hecho da noticia Francisco López de Gómara, 1943 y fray Juan de Torquemada, 1995.

“... que, de aquí en adelante, todos los años por honra de la fiesta de Señor San Hipólito, en cuyo día se ganó esta ciudad, se corran siete toros, e que de aquellos se maten dos y se den por amor de Dios a los Monasterios e Hospitales; y que la víspera de dicha fiesta se saque el Pendón de esta cibdad de la Casa de Cabildo, y que se lleve con toda la gente que pudiere ir acompañándole hasta la Iglesia de Sant Hipólito...”<sup>80</sup>

A partir de entonces las corridas de toros comenzaron a ser muy frecuentes. Se realizaban con diversos motivos tales como la entrada de un nuevo virrey, las fiestas patronales, la jura de un nuevo monarca,<sup>81</sup> el parto de la reina,<sup>82</sup> las bodas reales,<sup>83</sup> los onomásticos de miembros de la nobleza, la noticia de haber llegado sin novedad la Flota, la canonización de algún santo,<sup>84</sup> los tratados de paz, etc. Bernal Díaz del Castillo describe los festejos que se realizaron para celebrar las “Paces de Aguas Muertas” que ponían fin a la guerra entre España y Francia (1538):

Y por honra y alegría de ellas el virrey don Antonio de Mendoza, y el marqués del Valle, y la Real Audiencia, y acordaron de hacer grandes fiestas y regocijos; y fueron tales, que otras como ellas, a lo que a mí me parece, no las he visto hacer en Castilla, así de justas y juegos de cañas, y correr toros, y encontrarse unos caballeros con otros, y otros grandes disfraces que había en todo.<sup>85</sup>

---

<sup>80</sup> *Apud* Coello, 1988: 13.

<sup>81</sup> Por ejemplo, con motivo de la proclamación de Carlos IV el Intendente Corregidor de la ciudad de México publicó un bando en el que se decía: “Debiendo continuar en esta Capital las Fiestas para celebrar la Exaltación al Trono de nuestro Augusto Católico Monarca el SEÑOR DON CARLOS CUARTO, que comenzaron en su feliz Proclamación el día 27 de diciembre último, está dispuesto que se verifiquen Corridos de Toros y otros festejos en los días 25, 26, 27 y 28 del corriente, y en los 1, 3, 4 y 6 del próximo febrero: que en las tardes de los citados días 25 y 28, y 1 y 6 ejecutarán los Caballeros señalados, los manejes de a caballo, propios de la Nobleza, en la misma Plaza de Toros...” (Citado por Rangel, 2004: 210).

<sup>82</sup> El 6 de febrero de 1713, los miembros del Cabildo dijeron: “que están inmediatas las fiestas del nacimiento del Serenísimo Señor Infante [Felipe Pedro Gabriel, quien nace el 7 de junio de 1712 en Madrid, hijo de Felipe V de España y de María Luisa Gabriela de Saboya], y dispuesta la plaza del Volador para que en ella se lidien los toros...” (*Apud* Coello, 1988: 79).

<sup>83</sup> Un ejemplo de ello son las corridas efectuadas por los desposorios, en 1728, de los Príncipes de España y Portugal.

<sup>84</sup> Se pueden mencionar las corridas que en 1603 se realizaron con motivo de la canonización de San Raymundo (efectuado por Clemente VIII en 1601) o las que en 1618 se celebraron por haberse declarado como dogma de fe la Inmaculada Concepción de María (Cfr. Rangel, 2004:36 y 63). En realidad la Inmaculada Concepción de María fue declarada dogma de fe hasta 1854 por el Papa Pío IX. Probablemente a lo que se refiere Rangel es al hecho de que las universidades de Valencia (1530), Granada, Alcalá (1617), Salamanca (1618) y otras proclamaron como Patrona a María Inmaculada. Los doctores de dichas universidades, al recibir el grado, hacían voto de enseñar y defender la doctrina de la Inmaculada Concepción de María.

<sup>85</sup> Díaz del Castillo, 1968: 504.

De acuerdo con Díaz del Castillo, la Plaza Mayor fue el escenario donde se celebró dicho acontecimiento. En ella se improvisó un bosque, con ramas y árboles corpulentos. Posteriormente fue convertida en una alegoría de la ciudad de Rodas, con sus torres y palacios, y se soltaron unos toros que armaron gran revuelo entre los espectadores. Otro día hubo juegos de cañas y torneos. En la última jornada también se corrieron toros. La celebración terminó con grandes banquetes ofrecidos por el virrey Antonio de Mendoza y por Hernán Cortés.<sup>86</sup>

Todas estas ocasiones eran motivo suficiente para que se efectuaran corridas de toros, Juegos de cañas, Alcancías y Sortijas en la Nueva España.<sup>87</sup> Conviene recordar que el toreo moderno surge hasta el siglo XVIII, de modo que lo que arribó a tierras mexicanas en el siglo XVI fueron la corrida caballescaca y otros tipos de corridas que paralelamente se practicaban en España en aquella época, como por ejemplo los “toros de cuerda”. En su *Historia del toreo en México*, Nicolás Rangel habla explícitamente de las corridas caballescacas en varios momentos, pero además, algunas de las descripciones que ofrece confirman la presencia de otro tipo de corridas. No es intención aquí agotar todas ellas, sino tomar tan sólo algunos ejemplos ilustrativos. Suárez de Peralta describe la afición que el Virrey Luis I de Velasco (1550-1564) tenía por la cetrería, la cinegética, la equitación y los toros. También dice haber visto, los días de fiesta, a muchos oficiales que poseían alanos (perros cruzados de dogo y mastina) yendo a los ejidos a pasar su tiempo “perreando toros”, algo muy común en la ciudad de México del siglo XVI.<sup>88</sup> Cossío, al explicar que la expresión “correr los toros” en los textos medievales se refiere a la lidia de reses vacunas tumultuaria y anárquica, señala que estas prácticas perpetuaban viejísimas costumbres tradicionales. El fondo religioso de la tauromaquia primitiva estaría

---

<sup>86</sup> Hernández Cuevas ve en esta celebración el primer carnaval “mestizo” (Cfr. Hernández, 2005: 29-42).

<sup>87</sup> Del mismo modo que ocurría en España, con frecuencia las corridas de toros iban acompañadas de juegos de cañas, sortijas y alcancías. Los juegos de Sortijas consistían en colgar aros (sortijas) de una vara de hierro, de modo que fueran descolgadas por los jinetes que pasaban debajo a caballo. Los juegos de cañas, de origen medieval, consistían en dos grupos de personas situados uno frente al otro para lanzarse cañas entre sí. Los participantes se protegían con adargas que sostenían con la mano izquierda. Los juegos de Alcancías se realizaban de manera similar a los de cañas, pero en este caso lo que se arrojaba eran bolas rellenas de flores o de ceniza que al golpearse con las adargas se rompían.

<sup>88</sup> Cfr. Suárez de Peralta, 1990: Capítulo XXV.

relacionada, en opinión de este autor, con una práctica venatoria, dada la importancia que los perros desempeñaban en esta acción: “Nada suscita más vivamente la sospecha de un origen venatorio del toreo que el uso, hasta época bien reciente, de alanos o perros de presa para sujetar y rendir a los toros”.<sup>89</sup> Por otra parte, recordemos que el Marqués de San Juan de Piedras Albas al hacer la tipificación de las fases de la lucha con el toro identifica la de “cazadores de toros”, a la que le atribuye la mayor antigüedad, explicando que no obstante su transformación, perduró hasta la edad moderna. La descripción de Suárez de Peralta, que alude al acto de “perrear toros”, muestra la presencia en la Nueva España de prácticas de cacería de toros.

En 1610, con motivo de haberse celebrado un año antes la beatificación de San Ignacio de Loyola, el Ayuntamiento dispuso que se celebraran fastuosas fiestas, y acordó que en toda la octava de dicho santo hubiera *toros de balde*, es decir gratuitos, para darlos a todas las personas que quisieran correrlos en sus calles y barrios. También ordenó que:

...el 21 de agosto estuviera la Plaza Mayor aseada y dispuesta para correr en ella cincuenta toros en dos días, habiendo premios para quien diere la mejor lanzada, y también premios para toreadores de a pie, al que mejor lo hiciera. Dispúsose también que se ejecutaran carreras en la Plaza y que los caballeros torearán, los más que se pudiera, con lo cual se festejaría dignamente al Santo español.<sup>90</sup>

La disposición de que hubiera toros de balde para que las personas los corrieran en las calles alude a una corrida de carácter tumultuario. Asimismo, el mandato de que los caballeros torearán evidencia la práctica del toreo caballeresco. El documento expedido por el Ayuntamiento muestra claramente la simultaneidad de prácticas diversas en torno al toro.

---

<sup>89</sup> Cossío, 1943-1947: I, 788. En una estela proveniente de Clunia se representa a un toro saltando sobre el lomo de una vaca y luchando por someterla. Cossío considera esta escena como una representación de caza, la cual probablemente tenía la función de hacer un sacrificio religioso.

<sup>90</sup> *Apud* Rangel, 2004: 39-40. El autor escribe “canonización de San Ignacio de Loyola” pero, dada la fecha, de lo que se trataba era de su beatificación, efectuada por el Papa Paulo V en 1609. Dicho santo no fue canonizado sino hasta 1622 por el Pontífice Gregorio XV.

En las diversiones intermedias de unas corridas de toros efectuadas en 1678 hubo “toro de maroma”, es decir toro de cuerda. La costumbre de “toros de cuerda” está vigente actualmente en España, si bien tiene un origen muy antiguo. Como se apuntó en el apartado anterior, Álvarez de Miranda señala que la “capea” o la “novillada” son formas populares de corrida que derivan de aquél. En 1801, cuando el toreo moderno había sido reglamentado, el virrey Félix Berenguer de Marquina (1800-1803) prohibió que en Jalapa se celebraran corridas de toros, a petición del cura párroco de dicha ciudad. En la carta que Marcelo Álvarez, abogado del ayuntamiento de Jalapa, envía al virrey solicitándole reconsiderar el mandato, se aprecia la diferencia que ya para entonces se hacía entre las corridas de toros propiamente dichas y otras prácticas taurinas:

...de inmemorial tiempo a esta parte ha acostumbrado aquella Villa celebrar la festividad de la Concepción Purísima de Ntra. Señora la Virgen María, su Patrona, con cinco tardes de Corridas de Toros, reservando esta honesta diversión para las de Pascua de Natividad, para combinarla con las otras atenciones de que se distraerían los operarios y artesanos si en los siguientes días al ocho de diciembre se hiciese esta demostración pública. Llamo Corridas de Toros con impropiedad, porque formalmente no merecen este nombre. Allí no se construye Plaza, sino que de la destinada a este fin, se cierran las bocacalles con trancas [...] No hay Toreros asalariados: a las Fieras se quitan las puntas de las astas para que no se perjudiquen a los Aficionados, que son los que entran a jugar, mientras las van sacando por su pie al Rastro, donde se matan para el abasto del vecindario...<sup>91</sup>

La ciudad de México no fue el único lugar donde se realizaban corridas de toros, pues muy pronto esta práctica se extendió a varias regiones de la Nueva España. Existen constancias de que se llevaban a cabo en lugares correspondientes a los actuales estados de Tlaxcala, Puebla, Hidalgo, Veracruz, Tabasco, Oaxaca, Michoacán, Jalisco, Guanajuato, Querétaro, Aguascalientes, San Luis Potosí, e incluso en regiones muy apartadas como Yucatán y Durango. En Yucatán por ejemplo, la lidia de toros era frecuente, según se desprende de una carta que el Doctor Don Diego de Quijada, alcalde de Mérida, envió al rey Felipe II en 1563:

---

<sup>91</sup> *Apud en Ibídem*: 2004: 321-322. La práctica descrita no sólo pone de manifiesto la presencia de los toros de cuerda en la Nueva España; también pone de manifiesto su pervivencia en la costumbre de la Huamantlada, versión tlaxcalteca de la pamplonada, o las actividades con toros que se llevan a cabo en la fiesta de la Candelaria en Tlacotalpan, Veracruz.

Cerca de esta ciudad y en los ejidos de ella, y junto a la Villa de Valladolid y de San Francisco de Campeche, se han juntado cantidad de indios naborias vagabundos, y que por no tributar, se han salido de sus pueblos, y otros que han venido de México y de otras partes, y han hecho allí sus casas, y tienen pueblos formados, y eligen alcaldes y regidores en cada año, y tienen toda policía y concierto de república; helos querido tasar y encomendar o ponerlos en cabeza de Vuesa Majestad, y los religiosos me han ido a la mano, diciendo que estos no son obligados a tributar, por haber sido naborias que han servido a españoles, y porque cuando hay fiesta, enraman las Iglesias y hacen las barreras y talaqueras para los Toros, y limpian las calles y las plazas.<sup>92</sup>

En Durango (1606) los indígenas hicieron una iglesia en la Misión de la Serranía de Topia, pueblo de San Gregorio. Para celebrar la primera misa invitaron a los Padres Jesuitas, a cuyo cargo estaba dicha Misión y a los españoles que habitaban en los pueblos de San Andrés y San Hipólito. Los festejos duraron ocho días, tres de los cuales se dedicaron a prácticas religiosas y el resto a diversiones “profanas”. La afluencia de tepehuanes provenientes de más de treinta leguas de contorno fue numerosa. También asistieron algunos xiximines. Tanto de día como de noche se realizaron bailes a cargo de los tepehuanes y representaciones dramáticas llevadas a cabo por indígenas naborias. Los españoles jugaron cañas y corrieron toros a caballo, mientras que algunos “morenos”, también a caballo, efectuaron la suerte del capeo.<sup>93</sup>

Respecto al estado de Hidalgo, sabemos que antiguamente se realizaban en Metztitlán “diversiones” con toros aserrados.<sup>94</sup> Desde que Cortés conquistó la región, se nombró a los Santos Reyes patronos de la provincia de Metztitlán y se estipuló la celebración de su día. Entre las actividades realizadas en dicha fiesta, la gente acostumbraba cercar la plaza del lugar para divertirse con unos toros aserrados.

Las corridas de toros, en sus diversas modalidades, no fueron privativas de los españoles, criollos y mestizos. Varios documentos prueban que los indígenas muy pronto adoptaron la costumbre de realizar festejos que las incluían. Bernal Díaz del Castillo relata que:

---

<sup>92</sup> *Apud en Ibidem*: 16-17. Los taínos fueron una etnia de origen arahuaco que habitaba las islas caribeñas. La estructura social taína comprendía a los nitaínos (nobles, guerreros y artesanos), naborias (la clase más baja), caciques o jefes (posiciones que los de la clase nitaíno heredaban), bohiques (curanderos).

<sup>93</sup> *Cfr. Ibidem*: 38.

<sup>94</sup> *Ibidem*: 343-344.



... todos los más caciques tienen caballos y son ricos, traen jaeces con buenas sillas y se pasean por las ciudades y villas y lugares donde se van a holgar y son naturales y llevan sus indios pajes que les acompañen, y aun en algunos pueblos juegan cañas y corren toros u ponen sortija, especial si es día de Corpus Christi, o de Señor San Juan, o Señor Santiago, o de Nuestra Señora de Agosto, o la advocación de la iglesia del santo de su pueblo; y hay muchos que aguardan a los toros aunque sean bravos y muchos de ellos son jinetes, y en especial de un pueblo que se dice Chiapa de los indios.<sup>95</sup>

Algunos ejemplos aportados por Rangel ilustran la fascinación que los toros despertaron en los indígenas. A continuación consignamos tan sólo unos pocos de los muchos ejemplos que el autor ofrece. Hacia mediados del siglo XVI se fundó la Villa de San Miguel el Grande (hoy San Miguel de Allende) con el fin de contener las irrupciones chichimecas. A partir de entonces, se concedió permiso a los indígenas del lugar para celebrar anualmente la fiesta patronal. En ella se corrían toros mañana y tarde durante dos semanas. Los animales eran toreados exclusivamente por los nativos. A los españoles se les prohibía participar en virtud de que el festejo era enteramente de aquéllos. Sin embargo, en el año de 1800 los Consejales de San Miguel pidieron al intendente de la Provincia de Guanajuato prohibir las corridas que los indios organizaban. El asunto llegó a manos del entonces Virrey Félix Berenguer de Marquina, a quien en vano los naturales enviaron Cédulas y Mandamientos de reyes y virreyes que gobernaron previamente, en los cuales se les concedía el privilegio de jugar toros durante dos semanas con motivo de su fiesta. El citado virrey dictaminó que únicamente se permitieran tres días de corridas y advirtió que, en adelante, antes de organizar los festejos se solicitara licencia para ello.<sup>96</sup>

También en el pueblo de Tlaxcalilla, San Luis Potosí, los indígenas gozaban del privilegio de festejar a sus santos patronos con corridas de toros. Ello se debía a que los moradores del lugar descendían de aquellos que ayudaron en la conquista de México, los cuales después fueron trasladados al referido estado para combatir a los chichimecas y otomíes. Pero en el tiempo del virreinato de José Sarmiento y Valladares, conde de Moctezuma (1696-1701), este mandatario dispuso que sólo se realizaran las corridas con previo permiso del

---

<sup>95</sup> Díaz del Castillo, 1968.

<sup>96</sup> Cfr. Rangel, 2004: 325-327.

Superior Gobierno. En 1772 los indígenas consiguieron que no se les cobrara por otorgarles licencia para la celebración de sus fiestas; no obstante, Martín de Mallorga, virrey de 1779 a 1783, estableció que debían pagarle a los lidiadores de toros que enviaban los Jueces de San Luis. Los indígenas, inconformes, alegaron que no necesitaban toreros de profesión ya que ellos mismos desempeñaban el lugar de los diestros, e insistieron en que se observaran las excepciones que desde antaño gozaban. Tras siete años de continuos alegatos, el virrey de Azanza, que entonces regía la Nueva España, les negó conservar el antiguo privilegio. La subida al trono de Carlos IV (1788) motivó una multitud de fiestas que se llevaron a cabo por toda la Nueva España. En Papantla, por ejemplo, entre las actividades efectuadas para la celebración figuran obras teatrales representadas en lengua totonaca y lidias de toros, de las cuales varias estuvieron a cargo de los indígenas. El mismo motivo dio lugar a que en Tehuantepec se torearan cincuenta y un reses en tres días. Lo notable fue que de cada corrida dos bovinos fueron destinados a ser toreados por los indígenas.<sup>97</sup>

Entre los varios ejemplos contenidos en el libro de Rangel que dan cuenta de la afición de los indígenas por las corridas de toros merece nuestra atención el relato de un suceso ocurrido en el pueblo de Tlayacapan. Son dos los motivos que suscitan nuestro interés: 1) que la prohibición de la fiesta brava allí celebrada generó un motín y 2) que dicha fiesta se llevaba a cabo por Carnaval. Además, no se trata de un caso aislado, ya que en épocas posteriores ocurrieron hechos semejantes. El primero de marzo de 1756 el Alcalde Mayor de Tlamanalco se encontraba en el pueblo de Tlayacapan con motivo de la fiesta anual de este último, para la que los indígenas habían dispuesto unas corridas de toros. El cura del lugar se opuso a ello por ser domingo el día en el que se llevarían a cabo. El Alcalde le respondió que era una costumbre añeja que los indios hacían por Carnestolendas, tras lo cual el cura amenazó con excomulgarlo si permitía la fiesta, lo que motivó que el primero terminara condescendiendo. Cuando el pueblo se enteró de que el religioso se había opuesto a la celebración del espectáculo se amotinó e incendió las Casas Consistoriales y

---

<sup>97</sup> Cfr. *Ibidem*: 211. 217-218 y 278-281.

la habitación del cura, quien salió huyendo. Al enterarse el Virrey de estos acontecimientos mandó treinta soldados para que auxiliaran al Alcalde. No obstante, el motín continuó con más fuerza. Los indígenas se refugiaron en los montes cercanos desde donde lanzaban piedras a los soldados, quienes entonces usaron las armas causando la muerte de varios de los amotinados. Finalmente, el 6 de abril se pacificó el pueblo, pero para lograrlo algunos de los indígenas sublevados debieron morir.<sup>98</sup>

Las descripciones arriba anotadas no sólo evidencian la intervención de los indígenas en las corridas de toros, también ponen de manifiesto su constante prohibición. Las prohibiciones, si bien se hacían más frecuentes para el caso de los pueblos originarios, también eran un reflejo de la polémica que desde el siglo XVI se había establecido en España acerca de la licitud de las corridas, y que hemos referido en el apartado anterior. Se recordará que los opositores se referían a ellas con expresiones como *spectaculum daemonum*, abominación de los gentiles, rito pagano heredado de los romanos, y que se argumentaba, entre otras cosas, que los participantes se exponían a morir con peligro de su salvación, además de que los espectáculos taurinos eran considerados reminiscencias paganas. Pues bien, en la Nueva España se puede observar la conformación de un imaginario “maléfico” alrededor de los toros. Con frecuencia se atribuía a las corridas ser la causa de acontecimientos nefastos, como la *peste de dolor de costado* que azotó a la ciudad de México en el año de 1784. En unas cuantas horas esta enfermedad ocasionaba la muerte de quien la padecía. La gente interpretó dicha peste como un castigo del cielo por haber trabajado en la construcción de un Coso en domingo y días festivos, al grado de que el virrey Matías de Gálvez y Gallardo (1783-1784) ordenó que la Plaza de Toros fuera derribada.<sup>99</sup>

En la *Reforma de los Descalzos de Nuestra Señora del Carmen de la Primitiva Observancia* se narra lo siguiente. Don Fray García Guerra, Arzobispo de México a inicios del siglo XVII, era muy aficionado a la música, razón por la cual solía frecuentar el Convento de Jesús

---

<sup>98</sup> Cfr. *Ibidem*: 141-142.

<sup>99</sup> Cfr. *Ibidem*: 182

María pues las Madres Mariana e Inés de la Cruz desempeñaban este arte con gran maestría. Como dicho arzobispo anhelaba ser virrey, la religiosa Inés de la Cruz le ofreció el virreinato en nombre de Dios a cambio de que él le fundara un nuevo convento. En cuatro años el hombre vio cumplido su deseo, tras lo cual ordenó que todos los viernes de aquel año se realizaran corridas de toros en la plaza del palacio, olvidándose de fundar el convento prometido. Además de sentirse defraudada por el incumplimiento del arzobispo, la Madre Inés se escandalizó ante la disposición acerca de las corridas dado que los viernes, día en que se recuerda la Pasión de Cristo, no debería ser dedicado a semejantes ejercicios y menos por mandato de una autoridad eclesiástica. Así que le pidió al recién nombrado virrey que retirara el decreto de los toros y no olvidara construir el convento, pero éste no prestó atención a la solicitud. El viernes siguiente a la petición de la religiosa hubo un temblor de tierra, por lo que se tuvo que suspender el espectáculo taurino. Una semana después, estando a punto de iniciar las corridas volvió a temblar. Fue tan fuerte el estremecimiento de la tierra que derribó casas y muchos perdieron la vida. El viernes siguiente, el carruaje del virrey se volcó estando él dentro. Fue entonces cuando se dio cuenta de que todos los males ocurridos se debían tanto a su incumplimiento de fundar el convento como a haber dispuesto la realización de corridas en viernes. Arrepentido, dejó en vida la Mitra y el Virreinato.<sup>100</sup>

Además de lo anterior, existen testimonios de procesos inquisitoriales en los que se pone de manifiesto cómo la habilidad para torear y jinetear en ocasiones era resultado de un pacto establecido con el Diablo. En 1604, un hombre llamado Juan de Velasco se presentó ante el inquisidor Gutierre Bernardo de Quiroz para delatar a un mulato libre que tenía tatuado al Demonio en la espalda. La indiscreción de una india, amasia de dicho mulato, hizo que los vaqueros se enteraran del tatuaje que éste llevaba, por lo que frecuentemente lo invitaban a nadar con ellos para ver la pintura demoniaca con sus propios ojos. El afromestizo siempre se negaba, esperando que llegara la noche para ir a bañarse solo. En la oscuridad aguardaba a un toro muy bravo y le ensartaba dos naranjas

---

<sup>100</sup> Cfr. Coello, 1999: 29-30.

en los cuernos. También era capaz de montar a una potranca agreste, así como de quitarle las cinchas y la silla pese a los brincos y sacudidas de la yegua.<sup>101</sup> Algo similar ocurrió en Michoacán, donde el mulato Pablo Gómez, quien desempeñaba el oficio de vaquero, se dibujó ciertas figuras demoniacas en el vientre y la espalda con el fin de ser valiente y buen toreador.

Aguirre Beltrán consigna varios ejemplos que acusan la presencia del Diablo en la pintura corporal como parte de un pacto que el tatuado establecía con el Demonio, con el fin de que éste le concediera habilidad en los oficios de vaquerías o bien la calidad de buen enamorado. Así, por ejemplo, a Antonio García, negro libre de Atlixco, le dijeron que debía ir a una cueva donde vería una cabeza de cabra y otra de becerro, además de un caballo, a los cuales debía adorar, así como traer en sus espaldas al demonio. Juan Puelles fue denunciado ante la Inquisición por Sancho de Rentería por haber estado en la cueva de Papanton, donde había visto y hablado con el demonio en forma de chivato. Éste le dio un libro para que se hiciera buen jinete y toreador, razón por la cual, Puelles traía pintado al demonio en uno de sus muslos.<sup>102</sup> El precitado autor señala:

El vaquero, para ser buen vaquero, requiere de un aprendizaje rudo y continuado, ya que sólo puede alcanzar esa calificación, y ser considerado maestro en un arte que no tiene examinadores oficiales, quien es “buen toreador, buen jinete y enamorado”...El hombre de mezcla [mestizos y mulatos] se inicia en la consabida cueva donde rinde adoración al clásico chivato y, con él, firma cédula o escritura – redactada con sangre – por medio de la cual el demonio se compromete a convertir en diestro vaquero al iniciado a cambio de su alma.<sup>103</sup>

Pedro Núñez de la Rosa, Familiar del Santo Oficio en Celaya, procesó en el año de 1614 a Francisco Rodríguez, Miguel Yáñez y Juan Alvarado por haber hecho pacto con el Diablo, a pesar de que para esa fecha dichos hombres ya habían fallecido. El juicio se llevó a cabo a partir de la comparecencia espontánea de Francisco García, a quien Rodríguez le había relatado lo siguiente: Estando en Guadiana (Durango), los tres procesados entraron a una

---

<sup>101</sup> Cfr. Rangel, 2004: 43-44

<sup>102</sup> AGN, Inquisición: 729.21 y 339. 575, en Aguirre Beltrán, 1963: 298.

<sup>103</sup> *Ibidem*: 1963: 113.

cueva donde vieron al demonio en figura de mulato negro y gordo, sentado en una silla dorada. Allí les salió un toro negro para que lo torearán. Así lo hicieron. Después apareció una mula negra a la que Rodríguez montó sin ser derribado, no obstante que el animal corcoveaba mucho. Una vez hecho esto, el Demonio le dijo a Rodríguez que pidiera lo que quisiera. Éste respondió que quería que las mujeres lo amaran, además de ser buen toreador y excelente jinete. Los tres hombres permanecieron nueve días en la cueva, durante los cuales el Demonio les enseñó a torear y jinetear. A cambio le dieron unos papeles de compromiso escritos con su propia sangre. Al año siguiente de haberse llevado a cabo el proceso de los toreros guanajuatenses, Diego de Armenteros denunció ante el Santo Oficio a dos negros y un mulato por blasfemia. Uno de los negros se llamaba Juan Conquillo y tenía fama de ser muy buen toreador. En la ciudad de Guadalajara, Bernardina Hurtado acusó a Miguel de Cepeda a raíz de que éste le aseguró tener una piedra que hablaba. También le contó que un indio le había indicado subir sobre una serpiente que se encontraba en una quebrada, con la finalidad de adquirir el valor y la habilidad de torear y vaquear. Cepeda se negó, pero entonces el indio se colocó encima del reptil y después montó una mula y toreó un toro negro.<sup>104</sup>

Cervantes describe un pasaje que resulta particularmente interesante, dado que no sólo aporta un testimonio más de la imaginada relación que asocia la posesión de los atributos del buen toreador y jinete con el pacto diabólico, sino que pone de manifiesto el poder que un aerófono, en este caso la trompeta, tiene sobre el control del ganado. El citado autor nos dice que en 1568 el vaquero español Juan Fernández, al ser acusado de haber establecido un pacto con el Demonio, se jactó ante los inquisidores de poder controlar a un gran número de vacas mediante el toque de una corneta. Tres décadas después Francisco Ruiz de Castrejón dijo que un indio le había dado un “librito” que contenía imágenes del Demonio. Dicho libro le otorgaba el poder de realizar trucos impresionantes con caballos y vacas.<sup>105</sup> También Cervantes señala que a partir del siglo XVII y durante todo el virreinato, los chichimecas tenían fama de ser especialmente hábiles en la manipulación

---

<sup>104</sup> Cfr. Rangel, 2004: 44-45 y 49.

<sup>105</sup> Cfr. Cervantes, 1996.

de poderes demoniacos. Se creía que estos poderes resultaban particularmente útiles en el oficio del pastoreo y la vaquería. Asimismo, se hablaba de una cueva “allá en los chichimecas” donde los que entraban salían siendo vaqueros, pues allí el Demonio les daba unos papeles para ser valientes. De manera similar, en Nuevo México, el español Luis de Ribera confesó en 1630 haber recibido en una vaquería chichimeca un librito con pinturas del Demonio, mediante el cual podía controlar mejor al ganado.<sup>106</sup>

A los aspectos explorados a lo largo de este capítulo que, consideramos, pueden contribuir a comprender históricamente la relación que se establece entre el toro y el vaquero con el Diablo, debemos sumar un elemento no menos importante y significativo, sino, por el contrario, fundamental: el papel que la ganadería ha jugado como actividad económica intrusiva en las comunidades indígenas desde los inicios de la Colonia. No es nuestra intención emprender una revisión exhaustiva del tema, toda vez que éste ha sido estudiado y analizado ampliamente. Únicamente pretendemos señalar algunos aspectos que permitan visualizar la demonización del *Otro*, encarnado en el español, el mestizo y el mulato, quienes preeminentemente practicaron la ganadería. Para el caso de la Huasteca, resulta dramáticamente significativo el hecho de que en los albores del periodo Colonial, bajo el gobierno de Cortés (1522-1526), los españoles asentados en la villa de Pánuco enviaron muchos esclavos a las Antillas y otras partes. Este tráfico adquirió tintes alarmantes con Nuño de Guzmán, quien llegó a Pánuco el 24 de mayo de 1526. Dicho personaje se encontró con una provincia en cuyo territorio no había minas, ni ganados ni granjerías y consideró, asimismo, que los indios eran de poco provecho por ser de costa y tierra caliente. De modo que consintió en sacar esclavos con el fin de obtener de ellos yeguas, caballos y ganados, bajo el argumento de que de este modo se acrecentaban las rentas reales. Esta práctica continuó aun después de que Nuño de Guzmán fuera nombrado presidente de la primera Audiencia (1529-1533). Para los españoles que habitaban la provincia la trata de esclavos implicaba la obtención de ganancias rápidas

---

<sup>106</sup> Cfr. *Ibidem*:

mediante su trueque con los animales de las Antillas.<sup>107</sup> No es difícil imaginar el impacto que estos hechos debieron haber tenido sobre los indígenas, al ver reducidas sus comunidades por causas del intercambio de hombres por ganado. Por otra parte, la implantación de la ganadería extensiva de vacunos requirió de grandes extensiones de tierra, lo que conllevó el despojo de territorios de los indígenas por parte de los colonizadores. Algunos pueblos de la Huasteca presenciaron la ocupación de sus tierras por ganado y cultivos extensivos pertenecientes a las haciendas.<sup>108</sup> A fines del siglo XVIII las mejores tierras, ubicadas en áreas accesibles y llanas (principalmente la planicie costera), presentaba una población menor que la observada en la zona serrana. Existían pocos indígenas, en contraste con un alto número de mulatos y blancos. Abundaba la ganadería y el tipo de propiedad comunal era menor. Por el contrario, en la Sierra había un mayor número de indios y propiedades comunales que compartían el espacio con haciendas y ranchos.<sup>109</sup>

Los conflictos por la tierra han sido una constante en la historia de la Huasteca. En la región hidalguense, alrededor de los años 70 del siglo pasado estalló un conflicto por la propiedad de la tierra entre las comunidades indígenas y los ganaderos, quienes “si bien no fueron los únicos, sí fueron los actores principales durante la gestación y el desarrollo del problema.”<sup>110</sup> Actores como los gobiernos local, estatal y federal también tomaron parte activa. Sus acciones intentaron, por un lado, dar cauce legal al conflicto mediante promesas de reconocer algunas tomas de tierra pero, por otra parte, reprimieron a quienes reivindicaban sus derechos agrarios colectivos. La lucha emprendida por los campesinos tuvo un largo periodo de gestación que se remonta hacia finales de la década de los treinta. Los indígenas, despojados de sus tierras, las concebían como un medio de subsistencia, mientras que los ganaderos las explotaban con fines de acumulación: “Es por lo mismo fácil entender que el descontento campesino de la Huasteca planteaba como eje principal de sus demandas la restitución, confirmación o dotación de tierra a las

---

<sup>107</sup> Cfr. Pérez Zevallos, 2001: 21-31.

<sup>108</sup> Cfr. Escobar, 1998a: 59-60.

<sup>109</sup> Cfr. Escobar, 1998b: 138.

<sup>110</sup> Neri Contreras, 2003: 235.



comunidades.”<sup>111</sup> Agustín Ávila distingue tres etapas que caracterizan el levantamiento. La primera (1966-1977) conforma un movimiento disperso y desarticulado mediatizado por las centrales campesinas, organizaciones y partidos políticos. La segunda (1978-1980) se define por sus altos niveles de enfrentamiento y violencia entre los ocupantes de tierras y los pistoleros, ganaderos, judiciales y el ejército. La tercera (1981-1986) está caracterizada por el establecimiento de una especie de pacto político entre el gobierno estatal y el levantamiento campesino. En ella, la pacificación fue resultado de la legalización de las tierras en manos de ejidos y comunidades, la conclusión de la represión y la liberación de los presos políticos.<sup>112</sup>

De acuerdo con Báez-Jorge, la asociación del Diablo a la ganadería hunde sus raíces en el período colonial e implica la percepción satanizada del *Otro*, es decir, de aquellos grupos que históricamente han practicado de manera preeminente esta actividad: el español, el mestizo y el mulato. Dicha relación expresa una actitud de resistencia étnica frente al poder y la hegemonía económica de los grupos dominantes en las relaciones interétnicas regionales.<sup>113</sup> Desde esta perspectiva, la asociación del toro, la ganadería y el vaquero con el “Mal” adquiere tintes políticos y económicos, al encarnarse este último en los representantes de los grupos hegemónicos.

## **Comentarios finales**

En el capítulo anterior establecimos, con base en algunos elementos performativos, una vinculación entre el Toro encalado y las danzas de Carnaval en la Huasteca. Vimos que esta festividad es concebida por los diferentes pueblos indígenas que habitan la región como una celebración en honor al Diablo. Asimismo, la revisión de varias etnografías nos llevó a visualizar la presencia de toros, vaqueros, charros en dichas danzas y su vinculación con el Demonio. Esto nos condujo a explorar en este capítulo algunas de las rutas

---

<sup>111</sup> *Ibidem*: 236.

<sup>112</sup> Cfr. Ávila, 1990: 65-96.

<sup>113</sup> Cfr. Báez-Jorge, 2003: 598.

ideacionales que históricamente pudieron haber configurado dicha vinculación simbólica. Hemos señalado que Eliade identifica entre las hierofanías celestes a los dioses taumorfos asociados al trueno, la tormenta y la lluvia: los dioses fecundadores, mismos que fueron atacados con el advenimiento de las religiones monoteístas del mundo semita, si bien algunos de los atributos de dichas divinidades fueron asimilados a la imagen medieval del diablo cristiano. Por otra parte, exploramos la presencia del toro en España desde tiempos prehistóricos hasta la época de la dominación romana, así como el origen de las corridas de toros. Si bien este último es incierto, vimos que la relación, falsa o verdadera, que se ha establecido entre aquéllas y los juegos circenses dio motivo a que fueran calificadas de prácticas paganas inspiradas por el Demonio. La tesis del origen prehistórico no está exenta de dicha calificación, toda vez que responde a una época precristiana. Las diatribas y prohibiciones de las corridas coadyuvan a la configuración de un discurso que establece la asociación de los toros con el paganismo y lo inmoral como un tropo constante. Otra línea de exploración está conformada por la revisión de las “vaquillas” que desde antiguo y hasta la fecha se llevan a cabo en España en contextos de fiestas de invierno. Las similitudes entre el Toro encalado y dichas “vaquillas” nos llevaron a sugerir la posibilidad de que éstas hayan sido entronizadas a la Nueva España, trayendo consigo el signo de paganismo que desde la Edad Media le atribuyeron diversos teólogos. En cuanto a la presencia de los espectáculos taurinos en México, hemos anotado su pronta incorporación y difusión desde los inicios de la Colonia, así como la fascinación que despertaron entre los indígenas. También señalamos las constantes prohibiciones a las corridas de toros y la emergencia de un imaginario maligno alrededor del toro, entre las que destacan la atribución a dichos espectáculos de eventos nefastos y las leyendas acerca de los pactos diabólicos con el propósito de adquirir habilidades en los oficios de vaquerías. Finalmente, hemos señalado la importancia de considerar el papel que la ganadería ha desempeñado como actividad económica intrusiva en las comunidades indígenas, lo cual ha conllevado la percepción satanizada de los representantes de los grupos hegemónicos. Todo ello, insistimos, ha sido emprendido con el objetivo de intentar comprender la relación que actualmente los indígenas de la Huasteca establecen entre el

toro, la ganadería y el vaquero, por un lado, y el Diablo o el Mal, por el otro. Consideramos que no se trata de entender dicha relación a la luz de un único aspecto, sino más bien de la confluencia de varias rutas ideacionales que, a lo largo de la historia y mediante procesos de traducción intersemiótica, configuraron nuevos textos que entrañan un complejo simbólico, fruto del sincretismo.

A manera de colofón, añadiremos que la asociación simbólica referida no es exclusiva de los pueblos indígenas de la Huasteca. Los nahuas de Durango, por ejemplo, denominan Tlahualilok<sup>114</sup> al Diablo. Éste se metamorfosea en toro, tiene muchas riquezas y es dueño de ganado. Las vacas que posee son ordeñadas en su casa (inframundo), por lo que se le atribuye una condición diabólica a la leche.<sup>115</sup> Los tarascos emplean el término pijisurhin para referirse al pacto mediante el cual se vende el alma al Demonio, quien, a cambio, retribuye de diversas maneras: mulas cargadas de monedas, una japíngua<sup>116</sup> o un toro o borrego capaces de reproducir rápidamente las propiedades de las personas pactantes.<sup>117</sup> En un estudio realizado por Hugo Nutini e Isaac Barry encontramos nuevamente el tema del pacto con el Maligno: En San Lucas Atzala se dice que la desaparición del ganado es obra del Diablo, quien lo devuelve al dueño a cambio de su alma. También otorga riquezas mediante el mismo contrato. Los moradores de San Bernardino Contla lo conciben como un espíritu malo que asusta a la gente en las horas nocturnas y acecha a los borrachos para aventarlos a las barrancas. Se aparece generalmente en figura de perro o macho cabrío, aunque también, de manera menos frecuente, como un charro que viste de negro y guía un carruaje.<sup>118</sup> Para los mixtecos, Ráñávaha (Demonio) posee numerosas vacas y es dueño de las riquezas materiales de la tierra. La opulencia de las personas ricas es explicada como un “préstamo” que aquél les otorga, previo contrato sellado con sangre. Además, se dice que hay que tener cuidado con los toros, pues son “el Diablo mismo” que

---

<sup>114</sup> Término que se asemeja a una de las advocaciones de Tlacatecólótl entre los nahuas de Chicontepec: la de Tlahueliloc (“Hombre búho colérico”).

<sup>115</sup> Cfr. Preuss, 1968: 505-621.

<sup>116</sup> En el imaginario tarasco, la japíngua es una especie de serpiente que defeca monedas.

<sup>117</sup> Cfr. Carrasco, 1976: 119-123 y 125.

<sup>118</sup> Cfr. Nutini e Isaac, 1989: 46 y 134.

va delante de los vaqueros. Por ello no es bueno trabajar con los ricos y los vaqueros, toda vez que cuando éstos mueren, uno se va también con el patrón.<sup>119</sup> Elisa Ramírez Castañeda apunta que entre los huaves se asocia al demonio con la riqueza, el ganado bovino y los vaqueros, bienes que dona a los hombres a cambio de su servidumbre. Se le describe como un hombre con sombrero que monta a caballo, viste pantalón y chaparreras, o bien asume la forma del toro.<sup>120</sup> La identificación del Mal con la riqueza está presente en varios pueblos indígenas de Oaxaca. El Demonio es concebido como un mestizo vestido de cuero con chaparreras. Marroquín Zaleta considera que la vinculación Mal-riqueza se remonta a la época colonial. Desde esta perspectiva, a través de la imagen diabólica se denuncia al charro hábil en el jaripeo y seductor de mujeres,<sup>121</sup> así como a la ganadería, actividad económica a la que se atribuye haber roto el igualitarismo comunitario.<sup>122</sup> En el istmo veracruzano, el Demonio tiene a su disposición las almas de sus servidores, mismas que las personas le venden a cambio de cuatro dones: 1) ser buen hechicero, 2) ser buen jinete, 3) tener riqueza mediante suerte en los juegos de azar y 4) tener éxito en las conquistas amorosas. Por su parte, el que pacta con el Diablo debe antes afrontar cuatro pruebas, una de las cuales consiste en desafiar a un toro furioso que echa lumbre por la boca.<sup>123</sup> Entre las leyendas chiapanecas recogidas por César Pineda del Valle y Ana María Rincón Montoya se encuentran algunas que hablan del Maligno o Diablo. En ellas se le describe como un hombre a caballo vestido de charro.<sup>124</sup>

Dada la asociación del toro con el Diablo y la concepción que los habitantes de Tecacahuaco tienen de este último como Tlacatecólótl, en el siguiente capítulo abordaremos los procesos que han llevado a la configuración del imaginario en torno a la actual figura del Hombre-Búho.

---

<sup>119</sup> Cfr. Flanet, 1977: 92.

<sup>120</sup> Cfr. Ramírez, 1987: 99-118.

<sup>121</sup> Aspectos presentes en los relatos presentados con anterioridad, al hablar de la habilidad para torear y jineteo como producto de un pacto con el Diablo.

<sup>122</sup> Cfr. Marroquín, 2000: 43-61.

<sup>123</sup> Cfr. Münch, 1994: 181.

<sup>124</sup> Cfr. Pineda y Rincón, s.f: 34-36.

## CAPÍTULO VII

### TLACATECÓLOTL, EL “DIABLO”

---

#### 1. La demonización de las deidades prehispánicas

Las cosmovisiones de los pueblos indígenas de la Huasteca constituyen expresiones religiosas configuradas a lo largo del tiempo, que hunden sus raíces en un antiguo sustrato cultural mesoamericano mediatizado por el proceso de evangelización y dominación colonial. La influencia recíproca entre el pensamiento mesoamericano y el cristianismo ha dado lugar a formaciones sincréticas irreductibles a ambas matrices ideacionales. La dinámica cultural permite que el intercambio simbólico entre diversas formas de pensamiento continúe, de tal suerte que las religiones actuales de los pueblos indígenas se encuentran en un constante proceso de reelaboración simbólica. Las nociones acerca del Mal y del Demonio no son una excepción. Es por ello que para Báez-Jorge:

El Diablo es una hierofanía que precisa de abordajes hermenéuticos toda vez que integra diferentes “mensajes” que deben ser descifrados en tanto nos “hablan” históricamente de los contenidos culturales que le son inherentes, así como de configuraciones ideológicas y simbólicas relevantes en agrupamientos sociales específicos...<sup>1</sup>

Para el citado autor la noción del Mal judeo-cristiano debe ubicarse en el horizonte de la “historia de larga duración”. Con base en lo anterior, analiza algunas de las rutas ideacionales presentes en la genealogía del Demonio cristiano, la cual integra nociones y expresiones simbólicas forjadas en antiguas religiosidades de África, Asia y Europa: “Se trata de un concepto en el que están presentes múltiples recargas numinosas. Es parte de una historia civilizatoria en la que los dioses vencidos fueron convertidos en demonios.”<sup>2</sup> A partir de las antiguas culturas de Egipto y Mesopotamia, Báez indaga en los antecedentes que configuraron los atributos del Demonio cristiano. Entre dichos antecedentes destaca

---

<sup>1</sup> Báez-Jorge, 2003: 35.

<sup>2</sup> *Ibidem*: 57

la influencia del dualismo iranio en el pensamiento cristiano medieval.<sup>3</sup> Las ideas de los padres apostólicos, particularmente de San Agustín, aunadas a las reflexiones teológicas de los primeros apologistas terminarían por definir la imagen del Diablo como símbolo de Maldad. Es entonces cuando conceptos como “paganismo”, “hechicería” y “herejía” comenzaron a ocupar una posición central en la conformación de la demonología.<sup>4</sup>

A diferencia de la concepción dualista del cristianismo, en la que el Mal y el Bien son nociones absolutas concebidas de manera discontinua, las deidades mesoamericanas se caracterizan por presentar atributos de carácter dual o ambivalente; ambos valores constituyen a una misma divinidad: “La oposición de los contrarios –como propiedad inherente de las divinidades- es fundamental en el entramado de la cosmovisión mesoamericana; opera como principio creador y referente normativo de los oficios sagrados.”<sup>5</sup>

Cuando los europeos llegaron a América, España acababa de recuperar las tierras que habían estado en poder de los musulmanes y se había convertido en el principal combatiente de las ideas reformistas de Martín Lutero. En este contexto, el Diablo fue constantemente identificado con moros, herejes y judíos, a quienes se estigmatizó como símbolos del Mal. Estas ideas respecto al *Otro* fueron traspoladas al Nuevo Mundo, donde los nativos y sus deidades se vieron incorporados a una categoría discriminante que sirvió de base para justificar toda una teología de la colonización.<sup>6</sup> Bajo esta lógica, las

---

<sup>3</sup> La doctrina dualista preconizada por el zoroastrismo identifica el Bien y el Mal como dos principios independientes. “Es evidente que en la religión irania hallamos importantes claves para entender la extensión y profundidad de la genealogía del Demonio cristiano, contextualizadas en la significativa influencia del zoroastrismo en diversas cosmovisiones. Su presencia es evidente entre los hebreos y los griegos; sus concepciones se difundieron por todo el Mediterráneo durante las distintas épocas del imperio romano, llegando su caudal simbólico a influir de manera especial en el pensamiento cristiano. Como resultado del sincretismo entre las ideas mazdeístas y las judeocristianas, hacia el siglo II d.n.e. surgiría la doctrina dualista de los maniqueos. Las sectas cristianas de los nestoristas, paulicianos, cátaros y albigenses, entre otras, recibieron una fuerte influencia del dualismo iranio, proyectándose así en el cristianismo medieval.” (*Ibidem*: 82).

<sup>4</sup> Cfr. *Ibidem*: 229-230.

<sup>5</sup> *Ibidem*: 225.

<sup>6</sup> En 1493 el Papa Alejandro VI concede a los Reyes Católicos las tierras descubiertas y los insta a continuar la propagación de la Fe Católica en ellas. De esta manera, la Iglesia Católica extendía en América la lucha

divinidades mesoamericanas fueron satanizadas. El Diablo fue visto como el promotor de las “idolatrías” de los pueblos autóctonos.<sup>7</sup> Si bien en el encuentro entre las dos cosmovisiones los devotos de cada una proyectaba en los otros sus propias nociones del Mal, debe tenerse en cuenta que este proceso se llevó a cabo en condiciones asimétricas, en las que la cultura que sustentó el poder hegemónico no sólo demonizó los cultos y deidades autóctonos sino que en muchos casos conceptualizó al Mal como algo inherente al *Otro*, lo que “justificó” una empresa discriminante y etnocida que lamentablemente todavía hoy se observa en muchos lugares del país.<sup>8</sup> En cuanto a las cosmovisiones indígenas, Báez-Jorge señala:

La evangelización colonial fraguó una imagen de Satanás acorde a sus propósitos. En consecuencia, en las cosmovisiones indígenas la noción del Mal fue reelaborada siguiendo las coordenadas de sus antiguos complejos simbólicos y la dirección estructural impuesta por su condición social subalterna, sin perder sus nexos con el Satán de la España barroca.<sup>9</sup>

---

anteriormente emprendida en el Viejo Mundo contra “herejías”, “hechicerías” y “paganismos”. “Alejandro [obispo, siervo de los siervos de Dios]. Al queridísimo hijo en Cristo Fernando y a la queridísima hija en Cristo Isabel, ilustres reyes de Castilla, León, Aragón y Granada, salud [y bendición apostólica]. Entre las obras agradables a la divina Majestad y deseables para nuestro corazón existe ciertamente aquella importantísima, a saber, que, principalmente en nuestro tiempo, la fe católica y la religión cristiana sean exaltadas y que se amplíen y dilaten por todas partes y que se procure la salvación de las almas y que las naciones bárbaras sean abatidas y reducidas a dicha fe. Desde que fuimos llamados a esta sede de Pedro, no por nuestros méritos sino por la divina misericordia, hemos sabido que sois reyes y príncipes verdaderamente católicos, como siempre supimos que erais y como lo demuestran a casi todo el mundo vuestras obras conocidísimas, ya que no habéis antepuesto nada a ella, sino que la habéis buscado con toda aplicación, esfuerzo y diligencia, no ahorrando trabajos, gastos ni peligros; incluso derramando la propia sangre; y os habéis dedicado ya desde hace tiempo con todo vuestro ánimo a la misma, como lo atestigua en la actualidad la reconquista del reino de Granada de la tiranía de los sarracenos, hecha con tanta gloria para el Nombre de Dios; por ello, de un modo digno y no inmerecido, nos sentimos inclinados a concederos espontánea y favorablemente todo aquello que os permita seguir en el futuro con este propósito santo, laudable y acepto a Dios, con ánimo más ferviente, para honor del mismo Dios y propagación del Imperio cristiano.” Primera bula *Inter caetera* de Donación del Papa Alejandro VI a los Reyes Católicos, 3 de mayo de 1493, en:

[http://www.biblioteca.tv/artman2/publish/1493\\_258/Primera\\_Bula\\_Inter\\_caetera\\_de\\_Donacion\\_del\\_Papa\\_Al\\_443.shtml](http://www.biblioteca.tv/artman2/publish/1493_258/Primera_Bula_Inter_caetera_de_Donacion_del_Papa_Al_443.shtml)

<sup>7</sup> Sobre el proceso de colonización y de demonización de las deidades mesoamericanas Cfr. Gruzinski, 1995 y 2003; Todorov, 1999; Cervantes, 1996.

<sup>8</sup> Aunque lo descrito constituye la tendencia general del proceso de colonización, deben tenerse presentes los matices y las excepciones. Tzvetan Todorov ofrece una tipología de las relaciones con el *Otro* que bien pueden describir la problemática de la alteridad en el México colonial: 1) el juicio axiológico (plano axiológico: el *Otro* es bueno o malo), 2) el acercamiento o alejamiento en relación con el *Otro* (plano praxeológico: adopto los valores del *Otro*, me identifico con él, o le impongo mi propia imagen, lo asimilo a mí), 3) conocimiento o ignorancia de la identidad del *Otro* (plano epistémico). Entre estos tres tipos de relación hay una gradación infinita (Cfr. Todorov, 1999: 195)

<sup>9</sup> Báez-Jorge, 2003: 273

De manera general se pueden distinguir dos tipos de respuesta a la destrucción del cuerpo sacerdotal mesoamericano operada por los españoles. En la primera, los cultos populares constituyeron una alternativa a la catequesis cristiana, conformándose como referentes de resistencia étnica. En la segunda, se desempeñaron como mediadores simbólicos, configurando una nueva religiosidad popular sobre la base de la religión precolombina y el cristianismo, aunque irreductible a estas matrices.<sup>10</sup> Como se apuntó arriba, las cosmovisiones de los pueblos indígenas de México son producto de un intenso intercambio simbólico operado a través de los siglos; constituyen formaciones simbólicas en cuyo entramado están presentes, de manera simultánea e irreductible, diferentes matrices ideacionales y distintas temporalidades. De acuerdo con Cervantes, la insistencia de los catequistas acerca de que los indígenas ofrecían en sus rituales sacrificios a Satanás pudo haber ocasionado que aquéllos lo reconocieran como una divinidad más que podían incorporar a su panteón. De este modo, el Demonio no sería concebido como un adversario. Por el contrario, la demonización de sus deidades bien pudo contribuir al desarrollo de una subcultura demoníaca durante la Colonia.<sup>11</sup>

## **2. Tlacatecólótl y su asimilación con el Diablo en tiempos de la Colonia**

En el primer contingente de religiosos desembarcado en la Nueva España había un importante grupo de letrados, hombres de ciencia versados en el estudio de las lenguas. La preconización de la pobreza y del trabajo misionero caracterizado por el contacto con las masas populares hizo que esta orden religiosa sintiera, más que cualquier otra, la necesidad de llevar a cabo la tarea evangelizadora en lengua autóctona:

En cuanto pisaron tierra firme, los franciscanos se las ingeniaron para aprender las lenguas autóctonas, y algunos las llegaron a dominar a la perfección. Fueron así pioneros de una auténtica tradición apostólica mexicana. Su ejemplo fue pronto seguido por los dominicos y los agustinos, y después por los jesuitas que vinieron a evangelizar la Nueva España.<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> Cfr. *Ibidem*: 221

<sup>11</sup> Cfr. Cervantes: 1996.

<sup>12</sup> Pury-Toumi, 1997: 60



Fray Bernardino de Sahagún fue uno de los primeros en enseñar a los nativos la doctrina cristiana en náhuatl. Pero esta difícil empresa requería, de acuerdo con Pury-Toumi, estrategias adecuadas para los fines que se perseguían, como consignar palabras que ejercieran cierto impacto, enfatizar las semejanzas entre ambas lenguas (náhuatl y castellano) o, por el contrario, subrayar las diferencias. Las decisiones tomadas dependerían de los términos bíblicos que se quisieran entronizar. Así, se podía tomar prestada una palabra náhuatl con una correspondencia aproximada, o bien se introducía íntegro un término latino o español que no se podía o no se deseaba traducir: tanto el rechazo a la traducción como su aceptación constituyen actos portadores de sentido.<sup>13</sup>

Entre los términos entronizados por la catequesis estaban, desde luego, los relacionados con el demonio y la maldad. Las palabras “diablo” o “demonio” fueron utilizadas para referirse a los dioses mexicas. Al preguntarse sobre las razones que llevaron a los misioneros a tomar la decisión de usar dichas palabras en lugar de buscar un término náhuatl correspondiente, Pury-Toumi argumenta que 1) el atributo genérico hacía posible rechazar en conjunto a todas las divinidades mexicas, 2) la estrategia permitía no volver a nombrar a los dioses nahuas, anulando así el poder del nombre en la invocación, y 3) al designarlos con un único término se contribuía a impedir el culto específico a cualquiera de ellos. La palabra “diablo” fue impuesta a los mexicas como una expresión para designar a sus dioses.<sup>14</sup> Además, la no traducción es apelada, de acuerdo con Duverger, “cuando el riesgo de confusión parece demasiado grande.”<sup>15</sup> Sin embargo, el recurrir al término castellano “diablo” para evitar posibles sincretismos conllevó también una confusión de significado y una imposición léxica que acarreaba la incompreensión de parte del mensaje que se deseaba transmitir.<sup>16</sup>

En algunos casos, encontramos en la obra de los franciscanos la expresión *amo cualli* para designar al Diablo. De acuerdo con Pury-Toumi, *Cualli*, “(el) bueno”, deriva del verbo *cua*,

---

<sup>13</sup> Cfr. *Ibidem*: 62-63.

<sup>14</sup> Cfr. *Ibidem*: 79-80.

<sup>15</sup> Duverger, 1996: 149.

<sup>16</sup> Cfr. Baudot, 2004: 335.

“comer”, de modo que cualli tiene un sentido original de “comestible”. Sin embargo, es probable que ese significado ya no fuera captado en los textos clásicos. Actualmente se suele traducir cualli como “bueno”. La autora se pregunta sobre la pertinencia de tomar al pie de la letra esta traducción, o bien, tomar en cuenta la etimología de la palabra para su interpretación. Tomando como ejemplo el caso de Tzinacapan, en donde cualtacayotl significa “humanidad” y no “bondad”, sugiere que cuali podría significar “humano”. Por consecuencia, si un hombre no es cualli, es decir, si es amo cualli, entonces es un Diablo.<sup>17</sup> La precitada autora considera que la expresión amo cualli fue creada por los franciscanos para introducir entre los mexicas un concepto que les era ajeno, viéndose obligados a emplear un giro negativo toda vez que en náhuatl no existía una raíz léxica que significara “malo”. Añade que la ambigüedad semántica generada puede explicar, en parte, por qué los nahuas no se opusieron a que los españoles emplearan la palabra Diablo para referirse a todas sus divinidades.<sup>18</sup>

En la introducción al capítulo XI del Libro IV de la *Historia general de las cosas de Nueva España*, Sahagún anota:

Del séptimo signo llamado ce quiahuitl, y de su desastrada fortuna; decían que los que en este signo nacían eran nigrománticos, brujos, hechiceros, embaidores. Es de notar que este vocablo **tlacatecolotl propiamente quiere decir nigromántico o brujo; impropiaamente se usa por diablo.**<sup>19</sup>

Al hablar del arte del hombre-búho (tlacatecolotl), Sahagún explica que este personaje “cuando aborrece a alguno, cuando desea su muerte, se sangra sobre él...”<sup>20</sup> Asimismo, en el *Códice Florentino* se habla de diversos tipos de hechiceros, referidos como tetlachihuiani, nanhuatlin, texixicoani y tlacatecolotl. Acerca este último, los informantes de Sahagún señalan que se podía convertir en aquello que correspondía a su nahual (perro, ave, tecolote) y que hacía enfermar y fallecer a la gente.<sup>21</sup> Fray Bartolomé de las

---

<sup>17</sup> Se define así al Diablo como no perteneciente a la clase de hombres.

<sup>18</sup> Cfr. Pury Toumi, 1997: 116-117.

<sup>19</sup> Sahagún, 1999:234.

<sup>20</sup> *Ibidem*: 905.

<sup>21</sup> *Códice Florentino*, 1979, V. III, lib. X, cap. IX, referido por León-Portilla, 2000: 229.

Casas, por su parte, apunta acerca de tlatatecólótl: “hombre nocturno, que anda de noche gimiendo y espantando; hombre espantoso, hombre enemigo”.<sup>22</sup>

López Austin explica que entre los hombres a los que, debido al día de su nacimiento, les tocaba en suerte ser magos, había quienes hacían uso de su don para beneficio de la comunidad y quienes, por el contrario, lo utilizaban en perjuicio de la sociedad. Entre las diversas clases de magos o hechiceros, los que se dedicaban a fines antisociales eran los tlatlacatecolo (“hombre-búho”). Además de que el búho era vinculado a lo funesto y considerado emisario del Mictlan, en la etimología de su nombre el verbo coloa (“perjudicar, dañar”), unido al prefijo de persona indefinida (*te*) “da una significación bastante precisa de la naturaleza del búho y del tlatatecólótl: ambos se caracterizan por dañar a la gente...”<sup>23</sup> El poder de estos personajes tenía claramente dos tipos de origen: 1) haber nacido bajo el signo propicio, Ce Ehécatl o Ce Quiáhuitl; 2) mediante aprendizaje de las malas artes. Desde muy pequeño, el tlatatecólótl daba muestras de su naturaleza, al decirse “conocedor del reino de los muertos, conocedor del cielo”. Además, su acción sobre las víctimas se realizaba en días específicos, por lo general aquéllos que tenían por numeral el 9. Con base en una revisión de diversas fuentes coloniales, López Austin identifica trece tipos de Tlatlacatecolo: 1) tepan mizoni (“el que se sangra sobre la gente”), 2) el que ve fijamente las cosas (para el cual propone el término tlatztini), 3) el que toca las cosas (sugiere la palabra náhuatl tlamatocani), 4) el que pinta las paredes de las casas (tampoco aparece su nombre en náhuatl, pero propone caltechtlatlacuiloani), 5) tettlepanquetzqui (“el que prepara el fuego para la gente”), 6) teyollocuani, tecotzcuani (“el que come el corazón de la gente”, “el que come las pantorrillas de la gente”), 7) mometzcopinqui (“el que se saca molde de sus piernas”), 8) tlahuipuchtli (“el sahumador luminoso”), 9) nonotzale, pixe, teyolpachoani (“el poseedor de conjuros”, “el dueño del depósito”, “el opresor del corazón”), 10) temacpalitoti, momacpalitoti, tepopotza cuahuique (“el que hace danzar a la gente con la palma de la mano”, “el que danza con la palma de la mano”), 11) moyohualitoani (“el que se acomode en la noche”), 12)

---

<sup>22</sup> Casas, 1966: 79.

<sup>23</sup> López Austin, 1967: 88.

cihuanotzqui, xochihua, cihuatlatole (“el que llama a la mujer”, “el que posee embrujos para seducir”, “el dueño de palabras para la mujer”) y 13) el que trueca sentimientos.<sup>24</sup> Conviene señalar que entre las cuarenta clases de magos que enlista López Austin en su artículo, se encuentran los *nahualli*, hombres con personalidad sobrenatural que tienen el poder de transformarse en otro ser, mismo que pueden emplear tanto benéfica como maléfica. En este sentido, el autor señala que un *nahualli* puede ser *tlacatecólōtl* si hace uso de sus poderes en perjuicio de los demás, como se desprende de lo señalado por los informantes de Sahagún:

El *nahualli* es sabio, consejero, depositario, sobrehumano, respetado, reverenciado [...] El *nahualli* malvado es poseedor de hechizos, embrujador de la gente. Hace hechizos, hace girar el corazón de la gente, hace dar vueltas el rostro de la gente, invoca cosas en contra de la gente, hechiza a la gente, embruja a la gente, obra contra la gente como *tlacatecólōtl*, se burla de la gente, turba a la gente.<sup>25</sup>

En la empresa catequizadora, los sacerdotes católicos consideraron peligroso utilizar uno de los títulos del clero azteca para nombrarse a sí mismos, por lo cual inventaron un término náhuatl: *teopixqui*. El radical *teo*, que designaba lo divino en el antiguo sistema politeísta, fue apropiado por los franciscanos para referir únicamente las cualidades del Dios cristiano y lo sagrado, lo santo o lo espiritual. Inspirados en la palabra *calpixqui* (guardián de las casas), título de la alta administración mexicana, crearon la expresión *teopixqui*, significando con ella “guardián de Dios”.<sup>26</sup> En opinión de Pury-Toumi, la elección de este concepto da cuenta de la manera en que los misioneros querían presentarse ante los nahuas: como protectores y guardianes de la imagen del dios universal cuyo conocimiento sólo ellos tenían. Al autonombrarse de este modo, despojaron a los sacerdotes mexicanos de su denominación. Estos últimos serían referidos

---

<sup>24</sup> Cfr. *Ibidem*: 88-95. En las mismas páginas se puede encontrar una descripción de los procedimientos de estos hechiceros.

<sup>25</sup> *Códice Florentino*, Vol. X: 31.

<sup>26</sup> Cfr. Duverger, 1996: 147.

en adelante como tlacatecolotl, término con el cual se les calificó de hechiceros maléficos y peligrosos.<sup>27</sup>

Ahora bien, el diccionario de Rémi Siméon consigna para tlacatecolotl o tlacateculutl “Diablo, demonio, espíritu maligno, brujo, nigromante...”<sup>28</sup> y Molina anota “demonio o diablo”.<sup>29</sup> De acuerdo con Baudot, Jorge Klor de Alva hizo notar que la designación del “diablo” como tlacatecolotl no se encuentra en la nomenclatura de los *Coloquios*, aunque se halla constantemente en la obra de fray Andrés de Olmos.<sup>30</sup> Efectivamente, este franciscano se encargaría de equiparar al “hombre-búho” con el Diablo cristiano. Esto es de fundamental importancia para nuestro trabajo toda vez que dicho personaje llevó a cabo una importante tarea evangelizadora en la Huasteca a partir de 1554.

En 1527, Olmos fue designado por fray Juan de Zumárraga para llevar a cabo una investigación cuyo objetivo era la extirpación de la brujería en Vizcaya, España. Por las mismas fechas, fray Martín de Castañega, predicador del Santo Oficio, realizaba una labor similar en la región de Navarra. Al parecer, ambos hombres trabajaron de mutuo acuerdo. Al final del mismo año, Zumárraga fue electo primer obispo de México por Carlos V y decidió nombrar a Olmos su colaborador en la empresa de catequización y persecución de idolatrías en la Nueva España. Así, el 6 de diciembre de 1528 arribaron a la ciudad de México. Olmos fue enviado a Guatemala en 1529 y después a Tepepulco, donde fundó un monasterio franciscano. Allí permaneció hasta el año de 1533, cuando el presidente de la segunda Audiencia de México le encarga una investigación sobre la sociedad aborigen del Anáhuac, para lo cual le ofreció trasladarse al colegio de Santiago de Tlatelolco. Entre 1533 y 1539, el franciscano recorrió varias ciudades para llevar a cabo su investigación, tales como Texcoco, Tlaxcala, Huexotzingo, Cholula, Tepeaca, Tlamanalco, e incluso hizo

---

<sup>27</sup> Cfr. Pury-Toumi: 57. La autora advierte que no sólo el término tlacatecolotl fue utilizado para designar a los sacerdotes mexicas. Sahagún constantemente se refiere a ellos como sátrapas, palabra tomada del persa a través del griego, que fue estratégicamente escogida por sus connotaciones de despótico, rico y dado a la lujuria.

<sup>28</sup> Siméon, 2007: 560.

<sup>29</sup> Molina, 1970: 116.

<sup>30</sup> Cfr. Baudot, 2004: 340.

incursiones a territorios más alejados, en dirección de la Huasteca, como Hueytlalpan, donde se estableció en 1539 tras haber terminado la tarea encomendada.<sup>31</sup> En este último sitio permaneció catorce años con el fin de continuar su labor de evangelización. Entre 1551 y 1552, el franciscano escribió su *Tratado de los siete pecados mortales*, obra en la que utilizó el pasado prehispánico de los mexicanos para ilustrar cada uno de los pecados capitales.<sup>32</sup>

En 1553, Olmos escribe el *Tratado de hechicerías y sortilegios*. Esta obra muestra una clara influencia de las ideas de fray Martín Castañega, quien en el *Tratado muy sutil y bien fundado de las supersticiones y hechicerías* (1529) sostiene que el deseo por conocer “las cosas secretas, ocultas y venideras” que el Diablo suscita en los hombres subyace a la nigromancia y a las artes mágicas. Siguiendo la línea de la teología agustina, el franciscano distingue la iglesia católica de la diabólica y señala que los actos realizados por magos, brujas y hechiceros son debidos al pacto que estos establecen con el Demonio.<sup>33</sup>

El objetivo del *Tratado de hechicerías y sortilegios* de Olmos era el de “combatir [...] las costumbres prehispánicas, de bregar en contra de las creencias originales, vivas, persistentes y hasta resurgentes de los amerindios vencidos.”<sup>34</sup> La demonización de las divinidades autóctonas ocupa un papel central. Tlacatecolotl es identificado aquí con la noción cristiana del Diablo, como se evidencia a partir de la siguiente anotación:

Vosotros habéis de saber que este hombre-búho [Tlacatecolotl] se nombra, se llama verdaderamente por una multitud de nombres: mal ángel Diablo, Demonio, Satán. Acaso os han contado a menudo que fue arrojado del cielo por la grandísima falta que cometió porque era vanidoso, orgulloso, presuntuoso, él no quería en ningún modo obedecer al único, él sólo, el verdadero Dios quien, en tiempos pasados, los creó, lo formó, lo hizo, lo engendró...<sup>35</sup>

---

<sup>31</sup> Desafortunadamente no se conserva ningún ejemplar de la obra que realizó como producto de esta investigación.

<sup>32</sup> Cfr. Baudot, 1990: IX-XV.

<sup>33</sup> Cfr. Báez-Jorge, 2003: 196-197. Baudot sugiere la posibilidad de que el propio Olmos haya colaborado con Castañega en la elaboración del Tratado de este último. (Cfr. Baudot, 1990: XVI)

<sup>34</sup> Baudot, 1990: XXIII.

<sup>35</sup> Olmos, 1990: 13 (fol. 391v).

Asimismo, al hablar a los indígenas acerca de la morada del Demonio, Olmos señala: "...así es ella, la casa del Diablo, la casa del hombre-búho; en ella se ve a todos los descreídos, todos aquellos que no creen en el verdadero Dios."<sup>36</sup> En opinión de Baudot, el Diablo descrito por fray Andrés corresponde a la imagen del demonio cristiano. Si bien el franciscano emplea frecuentemente el término *yn tlacatecoltl*, "el hombre-búho", lo cierto es que la mayoría de las veces utiliza la palabra Diablo. Más aún, Baudot lo califica como "diablo político", un diablo fraguado por una política colonial, ya que "todas las apariciones diabólicas alegadas por Olmos revisten los aspectos de una lucha contra posibles resurgencias prehispánicas."<sup>37</sup>

A partir de 1554 se puede considerar a fray Andrés de Olmos como el evangelizador de la Huasteca. Hacia 1553 o 1554 abandonó Hueytlalpan para radicar en Pánuco y Tampico. Es probable que a petición suya, el virrey Luis de Velasco autorizara la fundación del monasterio franciscano de Tampico. De la Huasteca tenemos otro testimonio de la asimilación de *Tlacatecoltl* con el Diablo. Para 1565, el vicario de Chicontepepec, fray Juan de Luján, escribe:

... en estos naturales no hay propiamente la palabra demonio, es tan listo Lucifer que escondió su nombre y como un pájaro que es *tecolotl* y este pájaro es propiamente el demonio. Le gusta la noche y tiene cosa de Lucifer con pequeñas crestas. Este demonio cuando hace sus fechorías y pide tantos mitotes y comidas, animales y sabandijas dicen que se convierte en hombre y que llaman propiamente *Tlacatecoltl*, que quiere decir señor búho, o también hombre *tecolotl*, este es Lucifer.<sup>38</sup>

Como se puede apreciar, de mago o hechicero *Tlacatecoltl* pasó a ser asimilado con el diablo, concepto ajeno al discurso amerindio. El recurrir a las lenguas indígenas para presentar la doctrina cristiana creó en muchas ocasiones confusiones léxicas y conceptuales. Al calificar a *Tlacatecoltl* como diablo se trataba de entronizar un concepto ajeno al pensamiento prehispánico, pero en ello se estaba apelando al sistema de referencia de la religión indígena. Para Baudot, las confusiones léxicas y conceptuales

---

<sup>36</sup> *Ibidem*: 23 [fol. 394 v].

<sup>37</sup> Baudot, 1990: XXV. Sobre las apariciones diabólicas también se puede consultar Baudot, 1972:349-357.

<sup>38</sup> Informe parroquial citado por Báez-Jorge, 2003: 302-303.

abrían las puertas a las mezclas y sincretismos, “a combinaciones poco coherentes de doctrinas, discursos y sistemas y, por último, a una comprensión global bastante confusa del conjunto ideológico que se pretendía imponer”.<sup>39</sup> De esta manera, se crearon núcleos fundadores del discurso mestizo. Probablemente ésta sea la razón de que actualmente Tlacatecólótl sea referido como Diablo entre los nahuas de la Huasteca, pero que sus características disten mucho de las del Demonio cristiano, al integrar atributos divergentes que comprenden tanto nociones del Mal como del Bien, según se verá en el siguiente apartado.

### 3. Tlacatecólótl en la actualidad

Gómez Martínez realizó un estudio sobre la religión de los nahuas de Chicontepec, mismo que dio lugar a su tesis de licenciatura en antropología y fue publicado más tarde con el título *Tlaneltokilli. La espiritualidad de los nahuas chicontepecanos*.<sup>40</sup> El trabajo etnográfico llevado a cabo por Gómez constituye la base de un estudio hecho en coautoría con Félix Báez-Jorge, en el que los autores analizan la figura de Tlacatecólótl entre los nahuas de la Huasteca veracruzana: *Tlacatecolotl y el Diablo (La cosmovisión de los nahuas de Chicontepec)*, publicado en 1998.<sup>41</sup> Báez-Jorge y Gómez han escrito otras versiones del referido ensayo; además, el primero ha dedicado un espacio significativo de su obra *Los disfraces del diablo* al análisis de la figura de Tlacatecólótl.<sup>42</sup> Todos estos textos conforman el cuerpo a partir del cual hemos elaborado una síntesis con el objetivo de exponer las características y atributos de Tlacatecólótl. Dado que en muchas ocasiones los textos presentan la misma información, hemos considerado pertinente evitar la referencia puntual a las fuentes pero, insistimos, debe señalarse que todo lo que a continuación se expone proviene del trabajo de los precitados autores.

---

<sup>39</sup> Baudot, 2004: 345.

<sup>40</sup> Gómez, 2002.

<sup>41</sup> Este estudio fue reeditado posteriormente: Báez-Jorge y Gómez, 2002.

<sup>42</sup> Báez-Jorge y Gómez, 2000:79-94 y 2001: 391-451; Báez-Jorge, 2003: 465-521.



### 3.1 La concepción del universo entre los nahuas de Chicontepec

Antes de abordar los atributos, oficios y características de Tlacatecólctl es pertinente describir brevemente la manera como los nahuas de Chicontepec conciben el universo. Esto se debe a que algunos aspectos de dicha concepción serán retomados en el siguiente capítulo. Los mitos refieren el origen del cosmos y del hombre a tiempos remotos. Algunos relatos señalan la existencia de cuatro humanidades previas a la actual. La primera fue hecha de barro por una pareja de dioses: pilhuhuentzitzli (ancianos); se alimentaba de piedras y tierra y fue destruida por los tecuanimeh (fieras) por haberse negado a servir a las deidades. La segunda generación se hizo a partir de papel cortado; su alimento consistía en ciertas cortezas de árboles; los huracanes la destruyeron. La tercera, elaborada con madera de cedro, comía ohoxihtli (ojite); el fuego la exterminó. Los hombres de la cuarta generación nacieron de tubérculos cocidos y amasados, se nutrían de camotes hervidos y fueron aniquilados por inundaciones. La quinta generación, la actual, fue concebida por Ompacatotitzi (“Dios doble”). Los cuerpos de estos hombres se hicieron con huesos ancestrales, pasta de maíz, amaranto y frijol; adquirieron vida gracias a la sangre de las divinidades, el viento, el fuego, el agua y la luz del sol. Las divinidades les otorgaron el maíz como alimento.

Los dioses estructuraron el cosmos (Semanahuactli-universo) después de destruir a la cuarta generación. El universo fue conformado con tres planos superpuestos, Tlaltepactli (tierra), Ihuicactli (cielo) y Mictla (lugar de los muertos), orientados hacia cuatro regiones (tlanescayotl) que emergen del centro de la tierra (Tlalxictli). El plano terrestre fue levantado por sus cuatro esquinas con pilares u horcones (tlaketzalmeh o tlamamameh) que se pararon sobre el suelo ocupado previamente por la cuarta generación. Este último se convirtió en el inframundo. Posteriormente el cielo (Ihuicactli) fue alzado por los cuatro cargadores (tlamamameh) sobre la superficie de la tierra. Debajo del inframundo se encuentra el Tzopilotlacuaco, un ámbito creado mediante la compactación de partículas de suelos de las generaciones pasadas. Una vez ordenado el cosmos, los dioses,

convocados por Ompacatotitzi, hicieron una asamblea en el cerro Postectli donde se distribuyeron los oficios. Meetztli (Luna) se encargó de iluminar la noche, Tonatiuh (Sol), auxiliado por los poderes mágicos de Tlacatecólótl, alumbró el día. A este último, además, se le encargó vigilar la conducta humana y castigar a los infractores. Chicomexóchitl (Siete flor) y Macuilxóchitl (Cinco flor) fueron los responsables de la fertilidad humana y vegetal; Atl (agua) y Apanchaneh (sirena) de las aguas terrestres y pluviales; Ehecatl de los vientos; Tliltl Xahuantzi (fuego) del manejo fuego. A Mikistli (muerte) lo encomendaron patrón de los difuntos.

Los nahuas de Chicontepe imaginan el cielo y el inframundo con subdivisiones, a cada una de las cuales le asignan un nombre de acuerdo con lo que en ellas habita. El cielo tiene siete capas: la primera, Ehecapa (lugar de vientos) contiene al ihyotl (aire), a los cualli ehecameh (vientos “buenos”) y a los tlasolehecameh (vientos “nefastos”); en la segunda, Ahuechtla, se encuentra el ahuechtli (rocío); la tercera está habitada por mixtli (nube) y por tecihuitl (granizo), y recibe el nombre de Mixtla; la cuarta, Citlalpa, es residencia de las citlalimeh (estrellas); la quinta capa, Tekihuahtla (lugar de autoridades), alberga a los tlamocuitlahuianeh (guardianes superiores); en el sexto nivel se localiza el Teopanco, lugar donde residen los totiotzitzih (santos católicos) y las deidades autóctonas (Ompacatotitzi, Tonatiuh, Meetztli, Tlacatecólótl, Chicomexochitl, Macuilxochitl); en la séptima capa se encuentra un espacio sólido, oscuro y lleno de desechos de las divinidades, al cual denominan Nepancailhuica (límite del cielo); en su parte superior anidan los huitzitzilmeh (colibríes) que alegran el paso del sol al mediodía. Como se ha apuntado, los dioses habitan el Teopanco. Los relatos míticos señalan que antiguamente el cerro Postectli era tan grande que unía el Cielo, la Tierra y el inframundo. Desde allí los hombres se robaban la comida de las divinidades quienes, enojadas, partieron la elevación en siete pedazos (cerros) y se asentaron en cada uno de ellos: el Sol en Tzoahcalli, Tlacatecólótl en Xochicoatepec, Macuixochitl y Chicomexochitl en Postectitla, y el resto en Tepenahuac, Tepeixitla, Xihuicomitl y Ayacachtli. Más tarde las deidades abandonaron los cerros y se fueron a vivir al Teopanco, cansados de que los hombres no los respetaran.

Como resultado del proceso evangelizador, varios santos católicos fueron incorporados a la cosmovisión nahua. Estos también residen en el sexto nivel celeste.

El Mictlah está constituido por cinco capas: Tlaketztla, Cipactla, Tlalhuitzoctla, Tzitzimitla y Mihcapantli. En la primera se encuentran los cuatro cargadores de la tierra, en la segunda residen la tortuga y el monstruo de la tierra que desempeñan la función de pedestal de los cargadores, la tercera está habitada por gusanos, la cuarta aloja a las tzitzimimeh (mujeres fantasmales) y otros seres que asustan, y la quinta alberga a Mikistli y a Tlacatecólótl en su advocación de “hombre búho colérico” (Tlacatecólótl Tlahueliloc). Se considera que el Mictlah es un lugar frío y oscuro que contiene desechos malignos arrojados desde la Tierra. Como se apunta arriba, abajo del “lugar de los muertos” se encuentra otro ámbito que es una especie de ultramundo. Su nombre, Tzopilotlacualco, significa “comida de zopilotes” o “lugar de podredumbre”.

En el Tlaltepactli los nahuas chicontepecanos ubican a Tlaltenana (Madre Tierra) y a Tlaltetata (Padre Tierra), además de las aguas terrestres y marinas, los animales, los vegetales, las rocas, el hombre y algunas deidades. También en este plano del universo hay una serie de sitios sagrados como los cerros, los ríos, los manantiales, las encrucijadas y las ruinas arqueológicas (tepetzacualli). Se considera que en estas últimas viven los ancestros. El Tlaltepactli constituye el punto de equilibrio entre el cielo y el inframundo, entre lo humano y lo divino, entre lo caliente del día y lo frío de la noche. Como agente principal en la tierra, el hombre debe cuidar su conducta con el fin de evitar destruir el equilibrio, de modo que para realizar cualquier acción debe “pedir permiso a la tierra” mediante ofrendas y oraciones.

El Sol y la Luna giran alrededor del cosmos en sentido contrario a las manecillas del reloj. El primero da vueltas completas alrededor de todas las capas comenzando por el Este, alcanzando su cúspide en el cenit y bajando por el Oeste para introducirse en el Inframundo y volver a salir hacia el lado del Este. La luna sigue el mismo camino que el

astro solar durante ocho días de su ciclo, pero los veinte restantes sólo recorre la mitad, “quedándose a descansar a medianoche” en el Tzopilotlacualco.

A mitad de la distancia entre el cielo y la tierra se ubica el Xochicuahuatl (árbol florido) o Yolcacuahuatl (árbol de la vida), árbol mítico que nace en un hermoso lago donde habitan multitud de peces y en cuyas orillas crecen muchas plantas. Provee toda clase de alimentos. También se dice que tiene muchas tetas con cuya leche alimenta a los niños que murieron siendo lactantes. El origen del Mal está vinculado a la destrucción del Xochicuahuatl. Un relato cuenta que los hombres talaron el árbol que les proporcionaba alimentos y riquezas. Los dioses, enfadados, los castigaron haciéndolos cultivar sus propios alimentos y enviándoles los “malos aires”. Tras este suceso, las divinidades abandonaron sus residencias en los cerros y se fueron a vivir al Teopanco.

### **3.2 Tlacatecólótl**

Los mitos señalan que Tlacatecólótl es hijo de Tenantzizimitl (Vieja enojona) y hermano de Ehecatl (Viento). Hace mucho tiempo existió una viejita que tenía siete hijas: Xóchitl (flor), Citlalcueitl (falda de estrellas), Cacalotl (cuervo), Xochicuahuatl (árbol florido), Malintli (hilo torcido), Tzopitl (tapa) y Tepetic (montañas). Con excepción de la primera, todas se casaron y se embarazaron, pero murieron durante el parto. Esto ocasionó la tristeza de su madre, quien finalmente también falleció. Xochitl quedó soltera y vivió amargada. A los 21 días de haber muerto su madre, ésta y sus hermanas difuntas se le aparecieron en un sueño para informarle que se habían transformado en las Tzitzimineh y que se dedicaban a asustar a la gente. Además le dijeron que ella, debido a su amargura, también se estaba convirtiendo en vida en una Tzitzimitl. Por tal razón la llamaron Tenantzizimitl (jefa de las Tzitzimineh). Poco después la joven se casó con un arriero<sup>43</sup> y se embarazó, pero antes del parto el hombre murió. En el cerro Xochicoatepec la mujer dio a luz a dos niños gemelos: uno moreno y otro blanco. Al primero lo llamó Tlacatecólótl

---

<sup>43</sup> En otras versiones se dice que el padre de Tlacatecolotl era un comerciante que se dedicaba a andar en los tianguis.

(Hombre búho) porque al nacer el búho le cantó; el otro tuvo por nombre Ehecatl (Viento), debido a que en el momento de su nacimiento soplaron fuertes vientos. Este último también era llamado Tlachpoastli (escoba) dado que se dedicaba a limpiar el ambiente ahuyentando a los “malos vientos”. Los dos niños crecieron muy rápido: a los siete días hablaron, a los trece caminaron, a los dieciocho eran adolescentes y a los veinticinco llenaban las trojes de alimentos. Al cumplir cincuenta y dos años los hermanos pelearon. Ehecatl trabajaba mucho mientras que Tlacatecólótl se la pasaba cortejando a las mujeres. No obstante este proceder, el Señor búho obtenía más productos que aquél pues se valía de sus artes mágicas. Su madre lo reprendió poniendo de ejemplo al hermano. Esto molestó a Tlacatecólótl y decidió hechizar a Ehecatl para que ya no produjera más. El gemelo se fue hacia el mar y nunca más volvió pese a que Tlacatecólótl se arrepintió más tarde. Desde entonces este último vivió enojado.

Durante un tiempo Tlacatecólótl vivió al pie del Postectitla. Siguió trabajando y logró reunir alimentos y bienes materiales en abundancia, de los que solía regalar una parte cuando veía a alguien necesitado, pero si algo le era sustraído sin su consentimiento se vengaba haciendo maldades al responsable. Finalmente, decidió marcharse dejando todos sus bienes a Tenantzitzimitl y a la gente humilde. En algunos mitos se dice que parte de su riqueza la enterró en ollas y otra parte la regaló a los pobres.<sup>44</sup> Cuando la madre de Tlacatecólótl murió, fue enterrada en un lejano barranco, en un lugar denominado Cipactla.<sup>45</sup> De su cuerpo surgieron todo tipo de animales y plantas ponzoñosos. Otras versiones señalan que el Hombre búho cremó el cadáver de Tenantzitzimitl en un horno y después arrojó sus cenizas al río Calabozo, pero todos coinciden en señalar que de éstas nacieron las plantas y animales venenosos que actualmente existen en el mundo.

Tlacatecólótl anduvo por varios pueblos y *tianguis* donde se dedicó a comerciar. Posteriormente estableció una granja en la que criaba guajolotes, su comida favorita, y

---

<sup>44</sup> En otros más se dice que esto ocurrió al fallecer su esposa Meetztli.

<sup>45</sup> Como se apunta arriba, *Cipactla* corresponde al segundo nivel del inframundo. Allí habitan la tortuga y el monstruo de la tierra que sirven de pedestal a los cuatro cargadores o tlamamameh. Sin embargo, el cuarto nivel del Mictlah, el Tzitzimitla, es el que aloja a las tzitzimineh y otros seres que asustan.

también tenía animales nocturnos como tigrillos, lechuzas, serpientes, zorras, coyotes, zopilotes y tecolotes, a los cuales intercambiaba en trueques. El Señor búho se casó con la Luna (Meetztlí). En algunas versiones se indica que cuando los dioses repartieron los oficios entre sí encomendaron a Tlacatecólótl vigilar la conducta de los hombres y castigar a los desobedientes. Éste pidió a Meetztlí que lo ayudara a cumplir dicha tarea y más tarde se unió a ella en matrimonio. Otros relatos señalan que la joven era hija de un granjero que se dedicaba a cuidar conejos. El matrimonio no procreó hijos. Se dice que a Tlacatecólótl le gustaba la oscuridad pues dormía en sitios oscuros y despertaba por la noche. Su vinculación con la luna se manifiesta también por el hecho de que el Señor búho le cantaba al astro selenita durante las horas nocturnas. Cuando éste no aparecía se enojaba y entonaba cantos horribles que propiciaban la muerte de varios hombres.

Tlacatecólótl tomó parte en la creación de la primera pareja de la actual generación. Debido a que los primeros hombres eran “muy delicados”, el Hombre-búho les enseñó la manera de defenderse de sus enemigos, razón por la cual inventó las peleas y la hechicería (tetlahchiuilli). Algunos relatos señalan que al morir Meetztlí, el dios se dedicó a ser curandero (tepahtihketl). Preparó a varios hombres para que aprendieran a sanar a la gente, pero también instruyó a otros en la hechicería. Tlacatecólótl solía convertirse en guajolote y búho. Siendo anciano, andaba siempre apoyado en un bastón; en los días fríos se encargaba de cuidar que no se apagara el fuego. Cuando murió, su cuerpo fue cremado en un fogón sobre cuyas piedras quedaron las cenizas. Éstas, al mezclarse con la lluvia, dieron origen a varias plantas comestibles y otras ponzoñosas. Se dice que el fogón donde fue cremado Tlacatecólótl ardió espontáneamente al acercarse la temporada de calor. Algunas versiones del mito señalan que al fallecer el Hombre-búho su cuerpo fue enterrado en lo más profundo de la tierra, y que de sus huesos surgieron tanto plantas curativas como venenosas. Ahora su tonal vaga en la tierra guiado por la luna y la estrella nocturna.

Se dice que Tlacatecólótl visitaba de día la casa del Sol (la montaña Tzoahcalli) y por las noches acudía al cerro Xochicoatepec. Cuando los dioses dejaron sus residencias en los cerros para irse a vivir al Teopanco, Tlacatecólótl abandonó el Xochicoatepec, dejando en su lugar al búho, su tonal. Allí el ave canta todas las noches y vuela alrededor de la montaña. Ahora el dios habita donde se oculta el Sol y acompaña al astro en su recorrido nocturno por el Inframundo; en ocasiones, sobre todo durante la temporada de secas, también lo hace de día. Algunos consideran que el Señor búho aun acude algunas noches al Xochicoatepec, donde tiene un tescatlapetlantli (espejo luminoso). La idea de que Tlacatecólótl vive donde se oculta el Sol lo vincula con los difuntos, por ello los especialistas rituales le piden saludar a los muertos cuando le dirigen sus oraciones. En éstas también se pone de manifiesto la asociación del dios con los lugares sagrados, tales como cuevas, cerros, encrucijadas, manantiales y sitios arqueológicos.

Existe un relato mítico que asocia a Tlacatecólótl con el origen del Carnaval. A los cuarenta días de haber nacido, llegó al Xochicoatepec una manada de búhos para decirle que su misión en la tierra había terminado y que debía ir con el Sol porque el astro lo necesitaba. Tlacatecólótl solicitó veintiocho días como plazo para poner en orden sus asuntos, petición que le fue concedida. Durante ese periodo, el dios instruyó a varios curanderos y hechiceros y enseñó la magia (tlaixcahcahualli). También enterró su dinero advirtiendo que era el patrimonio de los pobres y que para acceder a él debían hacerle ofrendas. Al vencer el plazo de veintiocho días, Tlacatecólótl se fue al cerro Xochicoatepec. Cuando llegó a dicho lugar era el mediodía, el sol estaba candente y la montaña comenzó a desprender mucho humo con el que se formó una gran nube que oscureció por completo el cielo. La oscuridad duró nueve días, al final de los cuales se escuchó una explosión. Una luz subió al cielo para, enseguida, descender hasta introducirse bajo la tierra. Después de este acontecimiento volvió a aparecer el día y todo regresó a la normalidad. Al lugar acudieron curanderos y hechiceros para hacer un banquete en honor a Tlacatecólótl; bailaron y tocaron música. De este modo se creó el nahnahuatilli o Carnaval, con el fin de honrar cada año al Señor-búho.

Se considera a Tlacatecólótl un sabio (tlamatihketl) que “maneja todo” y adivina cualquier cosa. Resuelve las peticiones de los hombres, pero también expresa su enojo castigándolos cuando no cumplen con la “costumbre”, es decir, con los rituales mediante los cuales le hacen ofrendas. Su carácter dual y ambivalente se expresa de diversos modos. Se le concibe indistintamente como Señor de la noche o Señor del día; puede ser bueno o malo, piadoso o envidioso, caritativo o déspota. Asimismo, tiene la facultad de curar o embrujar, dar la vida o propiciar la muerte, provocar discordias y ayudar a resolver problemas difíciles, otorgar o quitar riquezas; por todo ello se le teme y se le venera. Cuando se vuelve implacable lo denominan Tlacatecólótl Tlahueliloc (Hombre-búho colérico) y lo comparan con el diablo cristiano.

Tlacatecólótl es asociado con el Demonio. Se habla de él como masehualdiablo (diablo indígena), deidad que protege a los indígenas, a los más necesitados, otorga dinero y da las cosechas. Es quien enseñó a los curanderos a sanar e instruyó a los hombres en la hechicería. Sin embargo, debe ser tratado con mucho respeto pues, como se ha apuntado, es muy enojón; su furia puede acarrear grandes calamidades. También existe el Coyodiablo (diablo mestizo) o Tecocolíhketl (envidioso), ser maligno, ambicioso y patrono de los mestizos, que detesta a los indígenas, destruye las milpas en forma de toro y asusta en los caminos. Se le describe de color rojo, con cuernos y cola y se afirma que vive en el infierno comiendo lumbre, imagen que coincide con la que difunden los catequistas. El Coyodiablo vino del mar con sus hijos los mestizos, quienes cuidan de las vacas pues éstas constituyen su riqueza y se parecen al Diablo por tener cuernos y cola.

Los nahuas de Chicontepec distinguen dos tipos de aires: 1) los cualliehecame (aires buenos) o xochiehecame (vientos floridos o sagrados) y 2) los axcualliehecame (aires malos) o tlasolehecame (vientos de basura). A los primeros los vinculan con el aire que respiramos y con el viento que sopla en la temporada de calor; su regente es Ehécatl. Respecto a los Tlasolehecame, las oraciones rituales ponen de manifiesto su relación con



Tlacatecólótl y Tenantzitzimitl al atribuir a estos últimos su creación. Debido al proceso de evangelización también se le adjudica al Diablo la presencia de los axcualliehecame, concebidos como entidades malignas que deambulan por el aire, a quienes Dios persigue para arrojarlas al infierno. Los tlasolehecame se clasifican en varios tipos de acuerdo con los elementos que los constituyen y el ámbito en el que operan: Cuatitlanehécatl (viento del monte), Tepexicoehécatl (“viento del barranco”), Ohtlaxalehécatl (“viento de encrucijada”), Mictlanehécatl (“viento de muerte”), Mahmatilehécatl (“viento de susto”), Asokiehécatl (“viento de lodo y agua sucia”), Istlacayoehécatl (“viento de chisme”), Tetlahchiuilehécatl (“viento de maleficio”), Tepecoehécatl (“viento del cerro”), Tzitzimicoehécatl (“viento de envidia y enojo”), Tliehécatl (“viento de fuego”), Antihuaehécatl (“viento de ruinas”), Ostocoehécatl (“viento de cueva”), Totonicaehécatl (“viento de fiebre”), Cocolisehécatl (“viento de enfermedad” o “epidemia”), Meetzliehécatl (“viento de luna”), Cualolehécatl (“viento de eclipse”), y Ehecahuetzli (“viento de desmayo” o “viento de epilepsia”). Los vientos nefastos no son visibles durante el día, sólo se advierte su presencia por medio de ruidos extraños o de escalofríos que provocan en la gente. De noche aparecen en forma de aerolitos, o bien como fantasmas, perros, toros, burros, caballos, hombres y aves gigantes, aunque generalmente se conciben como remolinos o gusanos retorcidos en el aire. Además se les asocia con la luna y el frío. Los axcualliehecame son causantes de enfermedades. La furia de los ancestros, las envidias, los chismes, la volubilidad y los enojos también son atribuidos a los tlasolehecame, cuyo daño se manifiesta mediante dolores de cabeza, náuseas y desmayos. Ohtlamaxácatl (“hombre de encrucijada”) y Ohtlamacíhuatl (“mujer de encrucijada”) son concebidos como seres malignos, pues ellos tienen en su poder los aires maléficos que soplan en las encrucijadas (Otlamaxalehécatl). Éstos son invocados por los hechiceros para causar daño. La realización de rituales es necesaria tanto para identificar el tipo de mal aire que provoca un padecimiento como para eliminarlo. Estas “limpias” pueden ser sencillas o muy complicadas dependiendo de la enfermedad.

Los rituales dedicados a Tlacatecólótl se pueden clasificar en 1) públicos regionales, 2) públicos comunitarios y 3) privados. A la primera categoría pertenece el Atlacualtiliztli, rito que persigue la comunicación con Apanchaneh (Señora del agua o Sirena), con el objetivo de propiciar las lluvias. En esta ceremonia se representa a Tlacatecólótl y a los tlasolehecame en papel cortado. Las figuras son utilizadas en un acto de purificación o tlaochpanaliztli (“barrida”), mediante el cual se conjuran los malos vientos. También se pronuncian oraciones para pedir al Señor búho y a los vientos de basura que no intervengan negativamente en el ritual impidiendo que todos trabajen bien. La última parte de esta ceremonia se lleva a cabo en el cerro Postectitla. Allí se coloca un atado de papeles con la imagen de los ehecame y de Tlacatecólótl en sus diferentes advocaciones. Al final se recogen los papeles y se entierran, depositándoles monedas y aguardiente con la finalidad de que Tlacatecólótl no impida la comunicación de los sacerdotes con Apanchaneh.

El nahnahuatilli es un ritual público comunitario. Antes de dar inicio, Tlacatecólótl se aparece en sueños tanto a los que aspiran a dirigir el Carnaval como a los mecohmech (danzantes), cada uno de los cuales hace un ceremonial para que el Señor-búho acepte sus ofrecimientos. Al comienzo del nahnahuatilli se lleva a cabo una ceremonia pública en la que se ofrece comida, bebida, flores y música con la finalidad de pedir que la fiesta transcurra sin contratiempos. También se hace una “limpia” para purificar a los danzantes y sus disfraces. Después los mecohmech recorren la comunidad vestidos con los poderes de Tlacatecólótl, pues éste les ha prestado su tonal, razón por la cual tienen la habilidad de curar a los enfermos y purificar las casas y los animales domésticos para “mantener el equilibrio” y alejar los malos aires. El Miércoles de Ceniza se honra a los que murieron trágicamente, ya que estos difuntos moran con Tlacatecólótl, su patrón. Al final de la fiesta se hace agradecimiento al Señor-búho y los danzantes le devuelven su tonal mediante una ceremonia denominada mecohtlacualtiliztli. Durante el carnaval se llevan a cabo ritos privados a la media noche. Los especialistas rituales –huehuetlacatl (“hombre viejo”), tepahkihketl (“curandero”), tlachixketl (“vidente”), tlakihkixtihketl (“succionador”),

tetlahchihuietl (“hechicero”) y tonalnotzketl (“llamador de Tonal”) – agradecen a Tlacatecólótl el “don” que les ha entregado. Los ganaderos mestizos también efectúan una ceremonia privada en la que rezan tanto al Señor búho como al Diablo para pedir la multiplicación de su ganado y de su riqueza.

Además de las ceremonias privadas propias del Carnaval, en diversos momentos los especialistas efectúan ritos de acuerdo con las características de su oficio. Los tetlahchihuianeh (“hechiceros”) rezan a Tlacatecólótl en su advocación de Tlahueliloc (“malo”, “enfurecido”) para castigar o hacer daño a alguien. Si éste no atiende sus peticiones, lo insultan y le dan comida podrida y carne de zopilote. Los tonalnotzaneh (“llamadores del Tonal”) hacen oración al Señor búho con el fin de que ayude a devolver el Tonal a las personas que lo han perdido a causa de sustos. Los tepahtianehe (curanderos) recortan imágenes de Tlacatecólótl y de los ehecame, las sahúman, les rezan y les ofrecen comida, bebida, dinero, tabaco y huevos con el objetivo de pedirles que quiten los castigos y se mantengan en equilibrio. Las oraciones pronunciadas durante diversos rituales expresan aspectos relacionados con la conservación de la vida y el orden comunitario. Se pone énfasis en la entrega de ofrendas a Tlacatecólótl como un medio para evitar su ira y para tranquilizarlo. Las envidias, los malos vientos y los hechizos se señalan como entidades que se conjuran mediante ofrendas al Señor búho. Algunas plegarias expresan el poder que se le atribuye para propiciar la fertilidad agraria, pues se dice que él otorga el maíz y trae la lluvia.

De acuerdo con Báez-Jorge y Gómez Martínez, la asociación actual de Tlacatecólótl con el Diablo se debe analizar en el contexto de la catequesis operada desde tiempos coloniales, asociación que expresa una reelaboración simbólica conformada con base en la noción cristiana del Mal y las concepciones acerca de las entidades malignas autóctonas. Sin embargo, su demonización sólo tuvo efectos superficiales. Como se apuntó arriba, cuando los evangelizadores asociaron a Tlacatecólótl con el Diablo, se apeló al sistema de referencia de la religión indígena, lo que abrió las puertas al sincretismo. Es así que hoy

día este dios presenta atributos divergentes que incluyen tanto nociones del Mal como del Bien, características propias de las deidades mesoamericanas. Se le imagina propiciando lo mismo beneficios que daños, es decir, como una divinidad en sí misma benéfica y maléfica, un mediador entre “lo bueno” y “lo no bueno”. Por lo anterior, se le teme y se le reverencia. Su condición dual no se refiere a la concepción dualista del cristianismo, en la que el Mal y el Bien son nociones absolutas concebidas de manera discontinua, sino a la conducta de los seres humanos, pues para conseguir su tranquilidad –estado que se manifiesta en el orden terrestre–, los hombres le rezan y ofrendan.

#### **4. La demonización de Tezcatlipoca y la continuidad de algunos de sus atributos en la actual figura de Tlacatecólótl**

Báez-Jorge y Gómez apuntan que en la cosmovisión de los nahuas de Chicontepec se puede observar la continuidad de elementos ideológicos y simbólicos de la religión mesoamericana.<sup>46</sup> Los citados autores también han advertido las semejanzas existentes entre la figura de Tlacatecólótl y la del dios prehispánico Tezcatlipoca. Al parecer, el culto a este último estuvo bastante difundido en la Huasteca. En la Relación de Metztlán de Gabriel de Chávez se señala la presencia de deidades como Izcuin, Ome Tochtli, (patrono del pulque y de la embriaguez) y Tezcatlipoca, el cual se presenta como una de las divinidades más importantes.<sup>47</sup> La relación Geográfica de Huexutla informa:

En lo de sus ceremonias y ritos, dijeron que, en capada pu(eblo), tenían una casa donde tenían sus ídolos, y (que) tenían uno que le tenían por mayor dios de los que ellos adoraban, que le llamaban *Tezcatlipucan* [...] Y este ídolo era hecho a figura de un hombre, y no supieron decir de qué metal por q(ue) los indios v(e)ían aquél *Tezcatlipucan*. Y que sin éste, había en esta casa muchos ídolos de piedra y madera.<sup>48</sup>

---

<sup>46</sup> Los autores destacan la concepción misma del universo, es decir, los tres planos (cielo, tierra e inframundo), los estratos del cielo y la tierra, las cuatro regiones, los cargadores; también la alusión al Xochicuauhtli y las ideas respecto a las cinco generaciones y el cataclismo por los que ha pasado la humanidad, entre muchos otros aspectos.

<sup>47</sup> Referida por Gómez, 2002: 41-42.

<sup>48</sup> *Relaciones Geográficas de México*, I: 249. En: *Ibidem*: 40.

Debido a que Tezcatlipoca era considerado un dios todopoderoso, sembrador de discordias, conductor de los destinos del mundo, que daba y quitaba prosperidades, riquezas, fama, fortaleza, señoríos, dignidades y honras, Gómez considera que su culto no parece haberse extinguido totalmente entre los nahuas de la Huasteca ya que, si bien sincretizado con el diablo y Tlacatecólctl, sus atributos continúan manifestándose hoy día.<sup>49</sup>

En el proceso de catequización varias características de las deidades mesoamericanas asociadas con el Inframundo fueron incorporadas a la imagen colonial del Diablo. Así ocurrió particularmente con Mictlantecuhtli<sup>50</sup> y Tezcatlipoca. Fray Bernardino de Sahagún, por ejemplo, escribió acerca de este último: “[Tezcatlipoca es] el malvado Lucifer, padre de toda la maldad y mentira, ambiciosísimo y superbísimo, que engañó a vuestros antepasados.”<sup>51</sup> De acuerdo con Báez-Jorge la identificación de Tezcatlipoca con Satanás se facilitó debido a analogías formales, tales como:

...sus múltiples nombres, su forma y color, sus atributos de metamorfosis, nigromancia, omnivigencia, omnipresencia y autocreación; el dominio sobre los hombres, su asociación con el aire, la oscuridad, la lujuria y la muerte. Las convergencias simbólicas refieren, también, a su condición de enemigos del hombre y a su capacidad de seducción e intriga.<sup>52</sup>

*Multiplicidad de nombres.* Como resultado del proceso de acumulación simbólica que caracterizó a la imagen de Satán en el imaginario medieval, éste recibió una multitud de apelativos. Tan sólo en un grimorio que circulaba en la España del siglo XVI se refiere una jerarquía infernal compuesta por Lucifer, Belzebuth, Astaroth, Lucífugo, Satanalcia, Agaliareth, Fleurety, Sargatanas, Nebirus.<sup>53</sup> La amplitud denominativa referida a diferentes advocaciones y oficios sagrados también es un rasgo característico de Tezcatlipoca. Entre los diversos nombres que recibió el “Señor del espejo humeante” se

---

<sup>49</sup> Cfr. *Ídem*.

<sup>50</sup> “MICTLANTECUHTLI. ‘Señor del Mictlan’. Nahuas. Otro de sus nombres era *Tzontemoc* ‘el que cae de cabeza’. Él y su mujer *Mictēcacihuatl* reinaban en el inframundo...” (González Torres, 1991: 116).

<sup>51</sup> Sahagún, 2000.

<sup>52</sup> Báez, Jorge, 2003: 261

<sup>53</sup> Esta jerarquía infernal aparece en el grimorio, libro de brujería e invocaciones diabólicas, *El maleficio o Secretos del infierno*, fechado en 1522 (Referido por Báez-Jorge, 2003: 198-199).

encuentran Tepeyóllotl (“corazón de la montaña”), Yoalli Ehécatl (“viento nocturno”), Yáotl (“Enemigo”), Moyocoyani (“el que obra por sí mismo”), Telpochtli (“El del promontorio oscurecido”, “el joven”) y Titlahuacan (“Nosotros, sus hombres”).<sup>54</sup>

*Mutilación del pie.* La ausencia de un pie constituye uno de los elementos que permiten la identificación de Tezcatlipoca en las representaciones iconográficas, aunque en realidad el Señor del espejo humeante puede aparecer tanto con dos pies como con uno de ellos amputado y, en ocasiones, con un espejo sustituyendo al miembro lisiado. También es común encontrar a dioses identificados con Tezcatlipoca<sup>55</sup> desprovistos de un pie, mientras que el primero luce los dos miembros inferiores. La variedad de representaciones hace complicado elucidar el significado de la mutilación.<sup>56</sup> Lo cierto es que esta característica anatómica también dio motivo para que se asociara al “Señor del espejo humeante” con la imagen del demonio traída por los españoles. En la península Ibérica, la creencia en el *diablo cojuelo* -ser unípede, amistoso y servicial que entablaba pacto o amistad con los seres humanos- formaba parte del repertorio cultural desde hacía tiempo. En las fórmulas supersticiosas de las hechicerías de los siglos XVI y XVII se le invocaba frecuentemente. Uno de los elementos que contribuyó a la difusión de esta imagen, fue la obra de Luis Vélez Guevara *El Diablo cojuelo* (1641).<sup>57</sup> Actualmente, en Aragón, al Diablo se le dice de modo burlón *patituerto*. Acerca de la presencia de este

---

<sup>54</sup> Cfr. Olivier, 2004: 41, 49, 59, 61, 89 y 169.

<sup>55</sup> Por ejemplo Tepeyóllotl o Itztli.

<sup>56</sup> Se han elaborado varias interpretaciones acerca de la mutilación del pie en Tezcatlipoca. Algunas de ellas han girado en torno a una significación astronómica al identificar esta representación con el dios solar cuya pierna le es arrancada por el monstruo de la tierra o bien con la Osa Mayor (Cfr. Seler, 1963: I, 114-115; Caso, 2000: 45; Soustelle, 2004: 117). A partir de la explicación de una lámina del *Códice Telleriano-Remensis* que ilustra la fiesta de *Panquetzaliztli*, Olivier sugiere que la mutilación de Tezcatlipoca habría sido consecuencia de una transgresión y relaciona esta última con la falta cometida por el Señor del espejo humeante en Tamoanchan. El comentador de dicho códice precisa: “No pintan aquí a Tezcatlipoca con el pie de culebra porque dizen que es esta fiesta antes que pecase, estando en el cielo; y así de aquí viene, deste guerra del cielo guerra de acá (*Códice Telleriano-Remensis*, 1995: 13 [fol. 5r]). La transgresión en Tamoanchan, equivalente al pecado de los sobrevivientes del diluvio en el fin del cuarto Sol, tuvo, entre otras consecuencias, la aparición del fuego. El análisis de mitos antiguos y de datos etnográficos lleva a Olivier a encontrar un vínculo entre personajes lisiados o mutilados y la producción del fuego o del rayo, además del acto de transgresión, de modo que sugiere la existencia de una relación entre el pie y la generación del elemento ígneo (Cfr. Olivier, 2004: 421-427)

<sup>57</sup> Vélez, 1980.

personaje en América, el antropólogo y musicólogo cubano Fernando Ortiz apuntó que: “...se le atribuía haber traído al mundo los bailes pecaminosos y afroamericanos de la *zarabanda* y la *chacona*, a cuyos ritmos y meneos no pocos mortales iban danzando alegres su tripudio baile hacia el infierno.”<sup>58</sup>

*Color negro.* Para Seler “...no hay ninguna duda de que los mexicanos concebían a Tezcatlipoca ante todo como dios negro, como dios oscuro, como dios nocturno, pues por regla general lo representaban en esta forma.”<sup>59</sup> A partir de un exhaustivo análisis iconográfico, Bodo Spranz establece, con base en la pintura corporal del Señor del espejo humeante, la presencia de tres tipos de Tezcatlipoca en los códices del *Grupo Borgia*: Negro, Rojo y Azul. Asimismo, encuentra una predominancia del color negro, seguida del rojo y, en menor medida, del azul.<sup>60</sup> El negro tenía connotaciones demoníacas para los europeos, razón por la cual este color constituyó un indicio más para afirmar el culto de los indígenas al Maligno.<sup>61</sup> Báez-Jorge ve en el cromatismo de Tezcatlipoca un elemento que permitió a los misioneros vincularlo con el Diablo. El autor explica que el pensamiento judeo-cristiano consideraba la negrura como una característica definida de Satanás dado que el negro era el color del infierno. Añade que la patrística lo describía frecuentemente como un etíope y que, según se narra en algunas hagiografías, esta imagen es la que veían los santos en sus alucinaciones. En lo que al rojo respecta, retoma lo dicho por Burton

---

<sup>58</sup> Ortiz, 1959:90. En la obra de Vélez, el propio diablo cojuelo dice: “...yo truje al mundo la zarabanda, el déligo, la chacona, el bullicuzcuz, las cosquillas de la capona, el guiriguirigay, el zambapalo, la mariona [...]yo inventé las jácaras, las papalatas...” (Vélez, 1980: 8). También se recomienda revisar: Pedrosa, 2001: 60-84.

<sup>59</sup> Seler, 1963: I, 115.

<sup>60</sup> La existencia de pasajes paralelos, es decir de tema igual, en los códices mexicanos de contenido religioso-calendárico, tales como el *Borgia*, el *Vaticano 3773*, el *Bolonia (Cospì)*, el *Fejérváry-Mayer* y el *Laud*, llevó a Seler a agrupar los cinco manuscritos bajo la denominación de *Grupo del Códice Borgia*. Bodo Spranz examina los pasajes paralelos de estos documentos para establecer concordancias entre los tres modos de representar cromáticamente al Señor del espejo humeante, así como entre éste y otras deidades. El autor encuentra que las concordancias más numerosas del Tezcatlipoca Negro son con el Rojo, con Tlahuizcalpantechtlí y con las deidades de la Serie Macuilli. Las del Tezcatlipoca Rojo se establecen con el Negro, con Tepeyótlotl y con Xipe Tótec, mientras que las del Tezcatlipoca Azul se encuentran en el Rojo, en el Negro y en Tepeyótlotl. Sin embargo, dada su exigua aparición, Spranz considera que el Tezcatlipoca Azul podría ser sólo una forma local de la región del Fejérváry-Mayer-Laud. (Cfr. Spranz, Bodo, 2006: 181-205).

<sup>61</sup> “Muy repugnante es el Diablo. Él no es bueno, no es justo, es odioso, negro...” (Olmos, 1990: 14-15).

Rusell<sup>62</sup> acerca de que el rojizo fuego del Averno, el color de la tierra calcinada y el tinte de la sangre condujeron a la asociación del Diablo con este color.<sup>63</sup>

*Omnipresencia y omnipotencia.* Sahagún escribió: “El dios llamado Tezcatlipoca era tenido por verdadero dios, e invisible, el cual andaba en todo lugar, en el cielo, en la tierra y en el infierno...”<sup>64</sup> La omnipresencia del Señor del espejo humeante constituye otro rasgo de identificación con Satanás, de quien Salvanio, discípulo de San Agustín, escribió *Ubique daemon* (“El Diablo está en todas partes”).<sup>65</sup> Además se decía que Tezcatlipoca:

...daba las prosperidades y riquezas, y que él solo las quitaba cuando se le antojaba; daba riquezas, prosperidades y fama, y fortaleza y señoríos, y dignidades y honras, y las quitaba cuando se le antojaba; por eso le temían y reverenciaban, porque tenían que en su mano estaba el levantar y abatir, de la honra que se le hacía.<sup>66</sup>

La capacidad de Tezcatlipoca para dar y quitar a voluntad riquezas, prosperidades, honras etc., es prueba de su omnipotencia y de la dependencia de los hombres respecto a él. Esta característica se manifiesta a través de uno de sus nombres, Titlacahuan (“aquél de quien somos esclavos”), y se corresponde con la idea cristiana de que la humanidad “es prisionera y esclava del Demonio”.<sup>67</sup>

*Metamorfosis.* De acuerdo con Bodo Spranz, Tezcatlipoca “es la figura más cambiante y versátil entre los dioses, con su persona estaban relacionados los conceptos más

---

<sup>62</sup> Russel, 1996.

<sup>63</sup> Cfr. Báez-Jorge, 2003: 264-265.

<sup>64</sup> Sahagún, 1999:31.

<sup>65</sup> Cfr. Báez-Jorge, 2003: 268.

<sup>66</sup> Sahagún, 1999:32. La volubilidad del dios también se manifestaba cuando, por su intervención, un guerrero capturaba a un prisionero y luego éste huía. Entonces el combatiente reprochaba a Tezcatlipoca: “¡Maldito seas, pues me has dado un cautivo sólo para burlarte de mí!”. Además, el Señor del espejo humeante era capaz de operar un cambio de estatus entre las condiciones respectivas del amo y del esclavo, cambio que suscitaba la hilaridad del dios y que llevaba a la gente a referirse a él como *Moquequeoloa* (el Burlón). Aunado a lo anterior, Tezcatlipoca era considerado el responsable de la elección de un nuevo soberano. El destino de éste se realizaba conforme la voluntad del Señor del espejo humeante (Cfr.Olivier: 40-44).

<sup>67</sup> Cfr. Báez-Jorge, 2003: 268.



diferentes y a menudo opuestos.”<sup>68</sup> En efecto, el “Señor del espejo humeante” podía aparecerse o manifestarse de diversas maneras: “fantasma”, gigante, cráneo, bulto de ceniza, jaguar, pavo, coyote, mono, aire, sombra, entre otras. La capacidad de metamorfosis de Tezcatlipoca estaba relacionada, de algún modo, con el hecho de ser la divinidad tutelar de los hechiceros, aspecto que abordaremos más adelante. Esta característica también se atribuía al demonio cristiano: “El Satán medieval tenía el poder de adoptar apariencias infinitas e incluso tornarse invisible”, señala Báez-Jorge. El autor añade que se adjudicaba a Satán haber instituido las artes mágicas. La metamorfosis, el diabolismo y la magia constituyeron temas frecuentes en el pensamiento cristiano, sobre todo a partir del siglo XII.<sup>69</sup>

*Guerra y seducción (transgresión).* Al igual que ocurría con Lucifer, una de las maneras de referirse a Tezcatlipoca era “El Enemigo” (*Yáotl*). Los misioneros notaron la proximidad entre este término y la expresión usada para caracterizar al demonio cristiano. Esta denominación corresponde con lo señalado por Sahagún:

...y tenían que cuando [Tezcatlipoca] andaba en la tierra movía guerras, enemistades y discordias, de donde resultaban muchas fatigas y desasosiegos. Decían que él mismo incitaba a unos contra otros para que tuviesen guerras y por eso le llamaban *Nécoc Yáotl*, que quiere decir sembrador de discordias de ambas partes...<sup>70</sup>

La palabra *Yáotl*, cercana a *yaoyotl* (“la guerra”), hace de Tezcatlipoca un dios guerrero. Pero para Olivier, el análisis de los poderes de Tezcatlipoca como *Yáotl* también debe tomar en consideración la función de seductor y proveedor de mujeres que esta deidad desempeñaba.<sup>71</sup> Hernando Ruiz de Alarcón consignó dos conjuros que ponen de manifiesto dicha función. El primero de ellos se empleaba para “atraer a afición la

---

<sup>68</sup> Spranz, 2006: 181-182.

<sup>69</sup> Cfr. Báez-Jorge, 2003: 266. En *La ciudad de Dios*, San Agustín plantea que la historia debe entenderse a partir de la existencia de dos reinos opuestos: la Ciudad de Dios y la Ciudad terrena. La primera estaba habitada por ángeles y seres humanos de buena conducta. En la Ciudad terrena, por el contrario, vivían los demonios y el mundo pagano. En ella, los seres demoniacos utilizaban la magia para seducir a los hombres. De este modo, la magia se asimilaba a la acción diabólica y al paganismo (Agustín, 1988).

<sup>70</sup> Sahagún, 1999: 32.

<sup>71</sup> Si bien Huitzilopochtli y, en menor medida, Quetzalcóatl y aún Xipe Tótec podían ser referidos con el mismo término, Olivier señala que éste se aplica con mayor frecuencia al Señor del espejo humeante. (Cfr. Olivier, 2004: 64).

voluntad ajena de que usan y se aprovechan los enamorados...”. El que enunciaba el conjuro asumía la personalidad de Tezcatlipoca (“Soy yo en persona. Yo soy Telpochtli. Yo soy Yáotl”) para, a continuación, expresar su desasosiego por la indiferencia del ser amado quien a su vez era identificado con Xochiquétzal. El segundo se utilizaba para dormir a una persona con el propósito de abusar de ella. También aquí el que lo pronunciaba se asimilaba al Señor del espejo humeante (“Yo soy el que es Yáotl, yo soy Moquequeloatzin, por lo tanto le daré pronto su placer”), tras lo cual amenazaba con hundir en trance a los guardianes de Xochiquétzal.<sup>72</sup> Para Olivier, la pronunciación de estas invocaciones propiciaba el regreso al tiempo mítico, aquél en el que Tezcatlipoca raptó a Xochiquétzal, esposa de Tláloc. Este acontecimiento ocurrió en Tamoanchan. El enojo de los dioses Tonacatecuhtli y Tonacacíhuatl ante esta transgresión provocó la destrucción del “árbol florido” y la expulsión de todas las divinidades del paraíso celeste. El atributo de la seducción también es compartido por Satanás quien, a partir del conocido episodio bíblico del Paraíso, es llamado “el tentador por antonomasia”. Asimismo, entre los términos que la Biblia consigna para referir al Demonio se encuentran “adversario”, “seductor”, “astuto”, “engañoso”.<sup>73</sup>

*Omnividencia.* Los antiguos mexicanos decían que Tezcatlipoca conocía todos los secretos de los hombres, pues era capaz de ver en sus corazones. La omnividencia del dios se manifestaba en su espejo, objeto a través del cual veía el mundo de los hombres. Este atributo lo hacía desempeñar un papel inquisidor toda vez que los pecadores no podían ocultar sus faltas ante él.<sup>74</sup> Una vez que el penitente decidía confesarse, buscaba un sacerdote y le solicitaba poder “hablar en secreto” sus pecados ante Yohualli Ehécatl, es decir, ante Tezcatlipoca. Llegado el día designado para la confesión, el sacerdote decía al

---

<sup>72</sup> Ruiz de Alarcón, 1988: 141-142 y 81-83.

<sup>73</sup> Cfr. Báez-Jorge, 2003: 268.

<sup>74</sup> Cabe señalar que entre los aspectos que vinculan al Señor del espejo humeante con la diosa Tlazoltéotl se encuentra el hecho de que ambos compartían el patrocinio de los ritos de confesión. Al respecto de esta última y de sus advocaciones, Sahagún apunta:...decían que esta diosa, o diosas, tenían el poder para provocar a lujuria y para provocar cosas carnales, y para favorecer los torpes amores; y después de hechos los pecados decían que tenían también el poder para perdonarlos, y limpiar de ellos perdonándolos, si los confesaban a los sus sátrapas... (Sahagún, 1999: 36).

pecador: “Desnúdate, echa fuera todas tus vergüenzas, en presencia de nuestro señor, el cual se llama Yohualli Ehécatl, esto es, Tezcatlipoca.”<sup>75</sup> Y el penitente, después de hacer juramento de decir la verdad exclamaba:

“¡Oh señor nuestro, que a todos recibes y amparas, oye mis hediondecas y podredumbres; en tu presencia me desnudo y echo fuera todas mis vergüenzas, cuantas he hecho; no te son por cierto ocultas mis maldades que he hecho, porque todas las cosas te son manifiestas y claras!”<sup>76</sup>

Los ritos de confesión hacían posible el restablecimiento del contacto entre los penitentes arrepentidos y el dios, así como la recuperación de su amistad.<sup>77</sup> La referida atribución de la invención de la magia a Satanás también vincula a éste con el arte adivinatorio.

*Muerte, luna, noche, hechicería.* A los aspectos hasta aquí descritos se debe añadir que tanto Satanás como Tezcatlipoca fueron vinculados por los misioneros a partir de la asociación que ambos mantenían con la muerte, el mundo subterráneo, la luna, la noche y la hechicería.<sup>78</sup> Entre los nombres calendáricos asociados directamente con Tezcatlipoca se encuentran *ce miquiztli*, “1 muerte” y *ome ácatl*, “2 Caña”. El primero era el signo del día del “Señor del espejo humeante”, en el cual se llevaba a cabo la séptima fiesta movable:

En el signo que se llamaba *ce miquiztli*, en la primera casa, hacían gran fiesta los señores y principales a *Tezcatlipoca*, que era el gran dios; decían que éste era su signo [...] no solamente lo hacían los señores y principales, pero toda la gente a cuya noticia venía esta fiesta; y lo mismo se hacía en los *calpules*, y en todos los *cúes*. Todos oraban y demandaban a este dios que les hiciese mercedes, pues que él era todopoderoso.<sup>79</sup>

---

<sup>75</sup> *Ibidem*: 37.

<sup>76</sup> *Ídem*.

<sup>77</sup> Cfr. Olivier, 2004: 55. Se recomienda revisar también: González Torres, 1993: 13-21.

<sup>78</sup> La asociación del Diablo cristiano con la muerte, el inframundo, la noche, la luna y la hechicería es un tema bastante conocido. Por tal razón, únicamente abordaremos estos aspectos en la figura de Tezcatlipoca.

<sup>79</sup> Sahagún, 1999: 95. Esta fecha pone de manifiesto en forma particularmente notoria la característica atribuida a Tezcatlipoca como aquél que otorga y quita riquezas y honores. Era un tiempo especialmente adecuado para solicitar favores al dios, quien podía concederlos pero también retirarlos ante una actitud desagradecida. Los poderosos mostraban un fervor exacerbado por temor a que Tezcatlipoca les quitara sus riquezas. Como el “Señor del espejo humeante” ejercía el padrinazgo sobre los esclavos, éstos perdían su condición servil durante dicha fecha. Se les debía tratar con cuidado y no ofenderlos, pues de lo contrario se invertiría el estatus del agresor.

De acuerdo con Sahagún, el signo ce miquiztli era considerado “...bueno y en parte malo, esto es, que algunas cosas tenía buenas y otras malas...”<sup>80</sup> Los que nacían en él eran bien afortunados y honrados, podían obtener riqueza y honores siempre que se comportaran con devoción e hicieran penitencia; de lo contrario, perdían su ventura. Olivier explica que el signo en cuestión aparece en los Códices, frecuentemente acompañado de una divinidad lunar.<sup>81</sup> La relación entre la luna y la muerte también se manifiesta en los glifos que representan al astro selenita como un recipiente con forma de hueso semicircular o como un sol muerto. Ahora bien, la simbología de los huesos les confiere un poder fecundador, y es tal vez ésta la razón por la cual se consideraba a la luna, recipiente óseo, como la causante de la generación de los hombres. Algo similar ocurre con aquellas representaciones en las que dicho astro aparece en forma de caracol marino (tecciztli), pues el comentador del *Códice Telleriano-Remensis* señala que llamaban Tecuciztécatl a la luna, debido a que el hombre sale del vientre de la madre del mismo modo que el caracol emerge del hueso.<sup>82</sup> El poder de fertilidad simbolizado por la luna y la materia ósea podría explicar el valor positivo otorgado al signo ce miquiztli, concluye Olivier.<sup>83</sup>

Como se ha anotado, Sahagún señala que el signo ce miquiztli era considerado “bueno y en parte malo”. Otras fuentes también hablan de la fortuna nefasta asociada a este signo, tal es el caso de la *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme*<sup>84</sup> y del *Códice Vaticano-Latino 3738*. El intérprete de este último anotó que los nacidos en esta fecha serían hechiceros capaces de transformarse en diversos animales por el arte de la

---

<sup>80</sup> *Ibidem*: 232.

<sup>81</sup> Cfr. por ejemplo: *Códice Borgia*, 1963:11 (diosa representada con una concha marina en la frente); *Códice Vaticano 3773*, 1972: 30 (el dios de la luna, Tecuciztécatl acompañado del signo ce miquiztli); *Códice Telleriano-Remensis*, 1995: 28-29 [fols. 12v-13r] (la sexta trecena del tonalpohualli que comienza con el signo ce miquiztli se ilustra con dos divinidades: Tonatiuh y Tecuciztécatl); *Códice Vaticano-Latino 3738*, 1964: 66-69 [láminas: XXV y XXVI].

<sup>82</sup> Cfr. *Códice Telleriano-Remensis*, 1995: 29 [fol.13r].

<sup>83</sup> Además de los argumentos expuestos aquí, Olivier explica la relación entre la Luna y el cráneo a partir de los sacrificios en que las víctimas morían por decapitación. Este método se aplicaba principalmente a las representantes de las diosas Xilonen y Toci sacrificadas, respectivamente, durante las fiestas de Uey Tecuilhuitl y de Ochpaniztli, mismas que han sido interpretadas generalmente como ritos de fertilidad. También acude a pasajes mitológicos en los que la deidad lunar con frecuencia es decapitada (Cfr. Olivier: 75-78).

<sup>84</sup> Durán, 2002: II, 235.

magia.<sup>85</sup> La asociación Tezcatlipoca – Muerte – Luna – Noche – Hechicería se pone de manifiesto si consideramos que el cráneo constituía una de las formas en las que el Señor del espejo humeante se aparecía a las personas y que las actividades de los hechiceros, cuya divinidad tutelar era Tezcatlipoca, se realizaban por lo general durante la noche, momento en el que reina el astro selenita. En el *Códice Florentino* se anota: “La noche, el viento, el hechicero, nuestro Señor. Se decía eso del ‘hombre-búho’ Tezcatlipoca.”<sup>86</sup>

Otro de los nombres calendáricos asociados con Tezcatlipoca es ome ácatl (“2 caña”). Cuando el glifo de este signo está acompañado por una cuerda anudada representa la ceremonia del “Fuego Nuevo” efectuada cada 52 años. Un pasaje de la *Leyenda de los soles* relaciona al “Señor del espejo humeante” con esta fecha. Tras convertir a Tata y Nene en perros por haber prendido lumbre sin autorización después del diluvio, Tezcatlipoca encendió un fuego nuevo en un año “2 Caña”.<sup>87</sup> Ahora bien, Olivier analiza una estatua identificada como Cihuatéotl que pertenece a la colección del Reiss-Museum de Mannheim. La figura luce en las partes laterales de la cabeza dos glifos que representan las fechas ce calli y ome ácatl. La primera de dichas fechas era temida pues se decía que en ella las cihuateteo, mujeres muertas en parto, descendían a la tierra para esparcir enfermedad y muerte. La estatua presenta una serpiente enrollada alrededor de la cintura, lo que hace pensar que se podría tratar de Cihuacóatl, divinidad vinculada a la fertilidad y a la Luna que murió dando a luz a Topiltzin Quetzalcóatl. Lo anterior lleva a Olivier a considerar la posibilidad de encontrarnos ante elementos que subrayan las relaciones existentes entre Tezcatlipoca y las cihuateteo.<sup>88</sup> Éstas dominaban los cruces de caminos, otlamaxac, lugares donde se les rendía culto. Del mismo modo, el Señor del espejo humeante recibía ofrendas en oratorios colocados en las encrucijadas.<sup>89</sup> Asimismo,

---

<sup>85</sup> *Códice Vaticano Latino 3738*, 1964: 67 [lámina XXV].

<sup>86</sup> *Códice Florentino*, 1979: II, fo.1.

<sup>87</sup> Cfr. *Leyenda de los Soles*, 1975: 120.

<sup>88</sup> Cfr. Olivier, 2004: 85-86.

<sup>89</sup> “Y al dicho *Titlacauan* todos le adoraban y rogaban, y en todos los caminos y divisiones de calles le ponían un asiento hecho de piedra, para él, que se llamaba *momoztli*...” (Sahagún, 1999: 195).

estos espacios eran propicios para las apariciones nocturnas y las actividades de los hechiceros.

*Viento*. El dios Quetzalcóatl era la divinidad del viento por excelencia, razón por la cual también le llamaban Ehécatl (“el Viento”). Sahagún escribe:

... teníanle por dios y decían que barría el camino a los dioses del agua y esto adivinaban porque antes que comienzan las aguas hay grandes vientos y polvos, y por esto decían que Quetzalcóatl, dios de los vientos, barría los caminos de los dioses de las lluvias para que viniesen a llover.<sup>90</sup>

Ahora bien, en una gran cantidad de documentos se atribuye el nombre de *Yohualli Ehécatl* (“Viento nocturno”) a Tezcatlipoca, de modo que cabe preguntarse acerca de la asociación entre el Señor del espejo humeante y el viento. Un primer dato se puede obtener de un mito que narra el origen de la música. Después del sacrificio de los dioses en Teotihuacán, los hombres (sus vasallos) ignoraban la manera de adorarlos. Tezcatlipoca creó a Ehécatl, quien se apareció “en figura negra, con una gran espina toda sangrante, en signo de sacrificio.”<sup>91</sup> El Señor del espejo humeante le ordenó ir a la casa del sol para traer

---

<sup>90</sup> Sahagún, 1999: 32. El cronista explica que Quetzalcóatl hacía soplar los vientos desde cuatro partes del mundo. Del oriente, donde ubicaban el Tlalocan, venía el tlalocáyotl (cosa de Tláloc), viento dulce, tibio y favorable; del norte llegaba el mictlampa ehécatl (“viento del lado de Mictlán”), viento furioso y frío; de cualidad húmeda y fría, al viento del occidente, donde habitaban las Cihuapipiltin, se le llamaba cihuatlampa ehécatl o cihuatecáyotl (“viento del lado de las mujeres” o “cosa femenina”); finalmente, el viento del sur o del mediodía era referido como huitztlampa ehécatl (“viento del lado de las diosas Huitznahua” o “viento del lado de las espinas”) y se le adjudicaba una gran furia y peligrosidad. (*Ibidem*: 435). De acuerdo con Olivier la relación de Quetzalcóatl con el viento se revela a través de relatos míticos que, por otra parte, ponen de manifiesto el papel desempeñado por este elemento en la creación. Tras el sacrificio y la eventual transformación de Nanahuatzin y Tecuciztécatl en el Sol y la Luna, Quetzalcóatl intervino para dar solución a la inmovilidad de los astros sacrificando a los demás dioses con la finalidad de proporcionar la energía necesaria para el desplazamiento de los cuerpos celestes. No obstante, Sahagún consigna una versión según la cual la oblación de las divinidades no fue suficiente, por lo que Quetzalcóatl debió aplicarse con firmeza y fuerza a soplar; de este modo los astros pudieron continuar su camino. Esta deidad también desempeña un papel fundamental en la creación de la humanidad, según se relata en la *Leyenda de los soles*. Enviado por los dioses, Quetzalcóatl desciende al inframundo para exhumar los huesos de las generaciones desaparecidas y crear con ellos una nueva humanidad. Para acceder a darle los huesos, Mictlantecuhtli (“Señor del Mictlán”) le impone superar una prueba que consistía en hacer sonar un caracol tapado. Ayudado por los gusanos, que hicieron hoyos al caracol, y por las abejas, quienes lo hicieron sonar, el dios gana los huesos y los lleva a Tamoanchan, donde la diosa Quilaztli los molió. Entonces Quetzalcóatl esparció sangre de su pene sobre ellos y de esta manera nacieron los hombres (Cfr. *Leyenda de los soles*, 1975: 120-121). Para Olivier, este pasaje evidencia nuevamente el papel creador del viento toda vez que mediante el sonido del aerófono (caracol) el dios logra extraer los huesos del Mictlán (Cfr. Olivier, 2004: 47-50).

<sup>91</sup> *Historia de México*, 2005:111-112. Otra versión de este mito se encuentra en Mendieta, 2002:185.

a la tierra a los músicos que allí habitaban. Con este fin, lo dotó de un canto melifluo. El Sol advirtió a los músicos no responder al enviado; no obstante éstos sucumbieron ante el canto de Ehécatl y lo siguieron. Desde entonces, los hombres pudieron adorar a los dioses. Para Olivier, Ehécatl bien podría representar al doble (nahualli) de Tezcatlipoca bajo el aspecto de Yohualli Ehécatl “Viento nocturno”.<sup>92</sup> Otro pasaje mítico que vincula a Tezcatlipoca con el viento se encuentra en la *Historia de los mexicanos por sus pinturas*.<sup>93</sup> Durante la primera edad del mundo, cuando la tierra estaba habitada por gigantes, Tezcatlipoca se transformó en Sol y de esta manera reinó durante 676 años, después de los cuales Quetzalcóatl lo atacó y lo hizo caer en el agua. Allí, el Señor del espejo humeante se transfiguró en jaguar y destruyó a los gigantes. Quetzalcóatl entonces se convirtió en astro solar por otro periodo de 676 años, al final del cual Tezcatlipoca, todavía como jaguar, lo derribó e hizo soplar un viento terrible que destruyó a la humanidad del segundo Sol.

Los informantes de Sahagún describen a Tezcatlipoca con los atributos del binomio Yohualli Ehécatl. Decían que era invisible como la noche y el viento y que se aparecía a los hombres en forma de “Viento Nocturno” o sombra.<sup>94</sup> Asimismo, como se apuntó arriba, lo nocturno y el elemento aéreo (Yohualli Ehécatl) se asociaban a la hechicería: “La noche, el viento, el hechicero, nuestro Señor. Se decía eso del ‘hombre-búho’ Tezcatlipoca.”<sup>95</sup> La divinidad tutelar de los hechiceros era el “Señor del espejo humeante” quien se aparecía a los mortales durante las horas nocturnas. De modo que para Olivier: “Yohualli Ehécatl se ajusta perfectamente a Tezcatlipoca, dios hechicero y verdadero ‘Príncipe de las tinieblas’ de los antiguos mexicanos.”<sup>96</sup>

---

<sup>92</sup> Cfr. Olivier: 49.

<sup>93</sup> *Historia de los mexicanos por sus pinturas*, 2005: 30.

<sup>94</sup> “... y el dicho *Titlacauan* era invisible y como obscuridad y aire, y cuando aparecía [...] era como sombra...” (Sahagún, 1999: 194).

<sup>95</sup> *Códice Florentino*, Libro VI, *apud* Olivier, 2004: 52

<sup>96</sup> *Ibidem*: 53.

Alessandro Lupo señala que la palabra *ehécatl* refiere a un conjunto extraordinariamente amplio y articulado de fenómenos, entidades y símbolos. Añade que los nahuas prehispánicos:

...tenían una concepción del aire esencialmente ligada a sus manifestaciones dinámicas (los vientos, los remolinos, el aliento de los vivos), es decir, a las formas en que lo perciben los sentidos. Era precisamente su naturaleza, generalmente intangible e invisible, inaferrable al extremo, lo que llevaba a representar simbólicamente con ella a las más misteriosas e inefables fuerzas místicas. No es casualidad que se usara la expresión *yohualli ehécatl*, “noche y viento”, para definir a las supremas divinidades del principio creador celeste [...] entre quienes se hallaba el omnipotente Tezcatlipoca...<sup>97</sup>

La palabra *ehécatl* podía designar tanto a las fuerzas portadoras de males procedentes del inframundo como a las “enfermedades calientes” que descienden del cielo. López Austin explica que en la antigua lengua náhuatl eran comunes los tropos formados a partir de dos términos complementarios. Para designar “enfermedad” existía una forma metafórica: *in ehécatl*, *in temochtli*, que literalmente quiere decir “el viento, el descendimiento”. El primer término está vinculado con los “malos aires” que ascienden desde el inframundo como entidades frías que se introducen en el cuerpo del hombre para enfermarlo. La referencia a los males calientes está designada por la palabra “descendimiento”, ya que provienen de la parte superior del cosmos, es decir, bajan del cielo. Ambos términos se dan recíproco sentido.<sup>98</sup> Aquí cabe señalar que, al igual que a la mayoría de los dioses mesoamericanos, a Tezcatlipoca se le atribuía ser la causa de enfermedades como “la lepra y bubas. Y gota y sarna e hidropesía”.<sup>99</sup> Incluso, cuando había epidemias, se hacían plegarias al “Señor del espejo humeante”, a quien concebían al mismo tiempo como responsable y enmendador de esos males:

Oh señor valerosísimo, amparador de todos y señor de la tierra, y gobernador del mundo y señor de todos, baste ya el pasatiempo y contento que habéis tomado en el castigo que está hecho; acábase ya, señor, este humo y esta niebla de vuestro enojo, apáguese ya este fuego quemante y abrasante de vuestra ira...<sup>100</sup>

---

<sup>97</sup> Lupo, 1999:234-235.

<sup>98</sup> Cfr. López Austin, 1994: 134.

<sup>99</sup> Sahagún, 1999: 195.

<sup>100</sup> Fragmento de una oración contenida en el capítulo I del Libro sexto de la *Historia general de las cosas de la Nueva España*, en el que se habla “Del lenguaje y afectos que usaban cuando oraban al principal dios



Al respecto de las connotaciones malignas del viento, Báez-Jorge encuentra paralelismos con la antigua mitología y el pensamiento griegos,<sup>101</sup> cuyas nociones transitarían por la mitología romana y se reelaborarían en el Medievo. San Agustín, por ejemplo, llamó a los demonios “rebeldes aéreas potestades” y el clérigo Richaldo afirmó que los seres malignos más astutos moraban en el aire. En el Renacimiento, al identificar a los planetas con espíritus malos y buenos, Marsilio Ficino advirtió que los cuerpos de los demonios planetarios estaban compuestos de aire. Santo Tomás señaló que las entidades diabólicas podían originar disturbios en el aire y levantar vientos. En la línea Tomita, Sprenger y Kramer vieron en el aire una materia apta para el Diablo, por su cualidad de ser comprimida, ya que posibilitaba que éste se adaptara a las formas de las cosas. Para el siglo XVI, Pedro de Medina decía que los demonios forman cuerpos aparentemente hechos de aire, al cual traen consigo cuando aparecen. Actualmente, en muchas regiones de España pervive la creencia en los “malos aires”, enfermedades causadas tanto por genios maléficos como por la relación entre los muertos y los vientos nefastos.<sup>102</sup>

Hemos descrito algunas de las características de Tezcatlipoca que los misioneros encontraron semejantes a la imagen del Diablo cristiano. Si bien todas las deidades prehispánicas fueron demonizadas por los españoles, las analogías entre el Señor del espejo humeante y el Diablo convirtieron la destrucción del culto al primero en tarea prioritaria de la catequesis. Como se apuntó arriba, Báez-Jorge y Gómez han advertido las similitudes que Tlacatecólctl presenta hoy día con Tezcatlipoca. A continuación presentamos una tabla que muestra algunas de las similitudes entre ambos personajes.

---

llamado Tezcatlipoca o Titlacauan, o Yaotl, en tiempo de pestilencia...” (Sahagún, 1999: 299-301). También se puede leer en León-Portilla, 1978: 310-313.

<sup>101</sup> Para los griegos el rumor del viento daría origen a la música de los Sátiros, a la voz de las sirenas, a la Gorgona, a las Gracias y a las Hespérides. También estaban las Arpías, vientos tempestuosos que producían calores y enfermedades. Los *daimones* eran representados en forma de serpientes, debido a sus movimientos ondulantes y a su carácter subterráneo identificado con las cavernas de donde salían los muertos y los vientos. En la antigüedad helénica se concebía al aire como el mundo de las presencias espirituales malignas desde donde realizaban funciones de comunicación entre las divinidades y los hombres, idea de mediación que coadyuvaría al desarrollo de la magia (Cfr. Báez-Jorge, 2004: 53 Y 523).

<sup>102</sup> Cfr. *Ibidem*: 523-525 y 553-554.

<b>Tezcatlipoca</b>	<b>Tlacatecólótl</b>
En la iconografía de Tezcatlipoca se observa una predominancia a representarlo de color negro.	Tlacatecólótl se concibe moreno, a diferencia de su gemelo Ehécatl que es blanco.
Tezcatlipoca “daba las prosperidades y riquezas, y que él solo las quitaba cuando se le antojaba; daba riquezas, prosperidades y fama, y fortaleza y señoríos, y dignidades y honras, y las quitaba cuando se le antojaba...”	Tlacatecólótl otorga y quita riqueza. Los relatos míticos señalan que el Señor-búho llegó a tener muchas riquezas, de las que solía regalar una porción cuando veía a alguien necesitado. Pero si algo le era sustraído sin permiso se vengaba haciendo maldades al responsable.
Tezcatlipoca podía aparecerse o manifestarse de diversas maneras: “fantasma”, gigante, cráneo, bulto de ceniza, jaguar, pavo, coyote, mono, aire, sombra, entre otras.	Tlacatecólótl solía convertirse en guajolote y búho.
Tezcatlipoca “andaba en la tierra movía guerras, enemistades y discordias.”	Tlacatecólótl provoca discordias. Se le atribuye haber inventado las peleas.
Los poderes de Tezcatlipoca como Yáotl están relacionados con la función de seductor y proveedor de mujeres que esta deidad desempeñaba, la cual se remonta al tiempo mítico, cuando el Señor del espejo humeante raptó a Xochiquétzal, esposa de Tláloc.	Tlacatecólótl no trabajaba, se la pasaba cortejando a las mujeres.
Tezcatlipoca posee un espejo (el espejo humeante).	Tlacatecólótl posee un espejo (el espejo luminoso)
El signo del día de Tezcatlipoca, Ce Miquiztli (1 Muerte), lo relaciona con el inframundo. La luna, astro asociado a Tezcatlipoca, es representada en ocasiones como recipiente en forma de hueso semicircular.	La idea de que Tlacatecólótl vive donde se oculta el Sol y de que acompaña al astro en su recorrido nocturno hacia el inframundo, lo vincula con los difuntos, a quienes se le pide saludar en las oraciones rituales.
Tezcatlipoca era la divinidad tutelar de los hechiceros.	Al ver que los hombres eran “muy delicados” - dados los materiales de los que fueron hechos- Tlacatecólótl les enseñó la manera de defenderse de sus enemigos, razón por la cual inventó la tetlahchihuilli (hechicería).
Tezcatlipoca se asocia a la Luna a través de su vinculación con el signo ce miquiztli, que aparece frecuentemente acompañado de una divinidad lunar y de la representación de esta última en forma de hueso semicircular. Ome ácatl, el otro signo calendárico de Tezcatlipoca, también se vincula con la Luna.	Tlacatecólótl se casó con la Luna (Meetztli), astro I que le cantaba en las horas nocturnas. Cuando ésta no aparecía, el Señor-búho se enojaba y entonaba cantos horrendos que propiciaban la muerte de varios hombres.
Los hechiceros, personajes que están bajo la tutela de Tezcatlipoca, realizaban sus actividades durante las noches. Tezcatlipoca se aparecía a los mortales por las	A Tlacatecólótl le gustaba la oscuridad, pues dormía de día en sitios oscuros y despertaba por la noche. Le cantaba a la Luna en las horas nocturnas.

noches.	Desde que el Señor búho murió, su tonal vaga por la tierra guiado por la luna y la estrella nocturna.
Las cihuateteo dominaban los cruces de caminos, otlamaxac, lugares donde se les rendía culto. Del mismo modo, Tezcatlipoca recibía ofrendas en oratorios colocados en las encrucijadas.	Se atribuye la creación de los “vientos nefastos” a Tlacatecólótl y Tenantzitzimitl, su madre. En las plegarias dirigidas al Señor-búho se habla de los “vientos de encrucijada”, una de las categorías en las que se dividen los tlasolehecame.
Relación de rivalidad entre Tezcatlipoca y Quetzalcóatl (Ehécatl). Quetzalcóatl, dios del viento, barría los caminos de los dioses de la lluvia.	Rivalidad entre Tlacatecólótl y su gemelo Ehécatl. Éste también es llamado Tlachpoastli (escoba), dado que se dedica a limpiar el ambiente, ahuyentando a los “malos vientos”.
Se describe a Tezcatlipoca con los atributos del binomio yohualli ehécatl. Decían que era invisible como la noche y el viento, y que se aparecía a los hombres en forma de viento nocturno o sombra. De acuerdo con el mito del origen de la música, el Señor el espejo humeante creó al Viento.	Tlacatecólótl es el patrono de los Tlasolehecame. En las oraciones rituales se atribuye a Tlacatecólótl y Tenantzitzimitl la creación de los “vientos nefastos”.
A Tezcatlipoca se le atribuían enfermedades como la lepra, la gota, la hidropesía, etc. Cuando había epidemias, se hacían plegarias al Señor del espejo humeante, a quien concebían al mismo tiempo como responsable y enmendador de esos males.	A través de los tlasolehecame y de los hechiceros, Tlacatecólótl provoca enfermedades, pero también las cura, atendiendo las peticiones que los hombres le hacen mediante rituales.

### Comentarios finales

El proceso de evangelización implicó un cambio radical de marcos culturales para los amerindios. La demonización de las divinidades mesoamericanas requería la entronización del concepto “Diablo” en una cosmovisión para la cual era ajeno. Tanto la traducción como la no traducción de dicho concepto eran, como se ha señalado, actos portadores de sentido y formas estratégicas que respondían a diferentes fines. Al conservar una palabra extranjera, sin referencia en un sistema de representación indígena, los misioneros intentaban evitar posibles sincretismos. Sin embargo, cabe preguntarse hasta qué punto se alcanzó este objetivo, toda vez que para comprender el concepto detrás del término, los indígenas, como cualquier otro ser humano que se enfrenta a una categoría totalmente ajena a sus nociones, debieron acudir a sus propios

referentes para asignarle sentido.<sup>103</sup> Por otro lado, asimilar a Tlacatecólótl o Tezcatlipoca con el Diablo, debe haber generado muchas confusiones léxicas y conceptuales pero, como se anotó anteriormente, el encuentro de términos y conceptos abrió las puertas a mezclas y sincretismos diversos. Desde esta perspectiva, el Tlacatecólótl de hoy puede ser considerado como un texto nuevo, generado a partir del encuentro de distintas semiosferas y textos, y de procesos de traducción intersemiótica. Es decir, diversos referentes del mundo indígena e hispano debieron haber actuado como “filtros” traductores que hicieron posible la traducción del texto “Diablo”, pues éste, dado su carácter exógeno, sólo podía adquirir realidad en el espacio semiótico amerindio mediante procesos de traducción intersemiótica. Pero dicha traducción implicó que el texto “Diablo”, para ser semiotizado, se cargara de nuevas proyecciones simbólicas. Siguiendo los planteamientos de Lotman acerca del símbolo, podemos decir que el texto Tlacatecólótl entraña la memoria del símbolo, mismo que al atravesar el espesor de las culturas se repite y actúa como mensajero de otras épocas, al mismo tiempo que, al relacionarse activamente con el contexto cultural, se transforma bajo su influencia. Es por ello que, de acuerdo con Báez-Jorge y Gómez, las asociaciones entre el Hombre-Búho y Tezcatlipoca deben entenderse en el contexto del sistema religioso nahua actual, así como su relación con el Demonio. Tlacatecólótl no es una divinidad agonizante cuya concepción está suspendida en el tiempo, sino más bien una deidad que integra reelaboraciones simbólicas configuradas en un amplio proceso de transculturación.

---

<sup>103</sup> A partir de los informes que Moctezuma recibía acerca de los caballos (animales desconocidos en el Nuevo Mundo), Umberto Eco desarrolla un bellissimo ejemplo que lo lleva a plantear el problema de la categorización. En él aborda los ajustes y reajustes del propio mundo de referencias que Moctezuma debió haber llevado a cabo para terminar de entender lo que era un caballo (Cfr. Eco, 1999: 150-152).

## CAPÍTULO VIII

### EL SIMBOLISMO DE LA FLAUTA DE MIRLITÓN

---

-Hijo, ¿cuáles son los tristes agujeros por donde gritan las cañas?  
-Los agujeros de la flauta.  
(Libro de los enigmas, *Chilam Balam de Chumayel*)<sup>1</sup>

El presente capítulo tiene por objetivo elaborar una interpretación acerca del simbolismo que entraña la flauta de mirlitón entre los nahuas de Hidalgo. Se parte aquí del planteamiento que considera a los instrumentos musicales como formas simbólicas que proyectan aspectos de la cosmovisión de una sociedad mediante la codificación de un saber “que se encuentra inscrito en sus cuerpos, ya sea a través de sus técnicas constructivas, de sus soluciones acústicas o de sus características morfológicas intrínsecas.”<sup>2</sup> Desde esta perspectiva, el instrumento musical se constituye como un vehículo de las *representaciones sociales*, es decir, se configura como una *representación objetual* que permite aproximarnos al conocimiento de las primeras.<sup>3</sup> Todavía ahora existe una tendencia a considerar que cuando el sonido musical no es “complejo” se puede asumir que su significado social es esencialmente “simple” y superficial: “Desde este punto de vista, el significado musical se coloca esencialmente ‘en las notas’ y no ‘en el mundo’. La organización melódica, métrica y tímbrica de los sonidos es tomada como indicador de la significación social del acto musical.”<sup>4</sup> En este capítulo intentaremos aproximarnos a la comprensión del “mundo” cifrado en la flauta de mirlitón, aquello que da significado al instrumento musical y su sonido.

---

<sup>1</sup> *Libro de Chilam Balam de Chumayel*, 2006: 130.

<sup>2</sup> Camacho, 2008.

<sup>3</sup> En términos generales, las representaciones sociales son construcciones sociocognitivas o formas socialmente construidas de percibir, pensar y actuar sobre la realidad dentro de un sistema cultural. Según Jean-Claude Abric el presupuesto que subyace a dicho concepto es que “toda realidad es representada, es decir, apropiada por el grupo, reconstruida en su sistema cognitivo, integrada en su sistema de valores, dependiendo de su historia y del contexto ideológico que lo envuelve”. (Abric, 2004:12).

<sup>4</sup> Feld, 2001: 333.

Como se indicó en el capítulo IV, el aerófono que acompaña al juego del Toro encalado consiste en un tubo de carrizo que presenta cuatro orificios de obturación. Posee un aeroducto externo y una membrana que vibra por simpatía, modificando así el sonido generado por la emisión del aire sin alterar la altura del mismo. El canal de insuflación se elabora con el cálamo de una pluma de zopilote que se conecta al tubo mediante un aditamento de cera silvestre. La membrana se obtiene de la cutícula de una variedad de izote. Esta delgada tela cubre una protuberancia de cera silvestre a la que se denomina “montaña” o “cuevita”, la cual se coloca alrededor del “ombligo”, es decir, de un orificio horadado en el carrizo, por encima de los cuatro agujeros de obturación. Los pobladores de Tecacahuaco señalan que al soplar por la “boquilla” “la telita debe responder”, y describen el timbre de esta flauta como “viento arremolinado”.

### **1. El aeroducto: pluma de zopilote**

De preferencia la pluma de la flauta debe provenir del ala de un chontle, zopilote de cabeza roja, al que en Tecacahuaco se refieren también como “juez” o “principal”. Éste tiene sus “topiles” o “segundos”, los zóncoro, buitres negros. El primero posee un espejo que le permite ver todo lo que ocurre en el mundo. Al preguntar la razón de que se usara una pluma de zopilote para el aeroducto de la flauta y de que se prefiriera la del chontle, nos fue narrado como respuesta el mito del diluvio:

Un señor rozó el monte y muchos le ayudaron. Todos los árboles los tiraron. Terminó de rozar y luego regresó al otro día para ver si podía quemar. Y vio que otra vez había muchos árboles, el monte estaba como siempre. Y el señor se preguntó por qué pasó eso, otra vez creció. Otra vez fue a rozar y cuando otra vez regresó a quemar habían crecido los árboles. El señor se preguntó por qué pasó eso. Otra vez fue a rozar y entonces fue a cuidar su trabajo para ver cómo pasó eso que crecieron los árboles. Estaba cuidando y dijo “ya es tarde” y entonces salió un animal, un tlacuache [corrige, un tejón]. Oyó al señor y le habló el señor tejón: “Párate, párate los árboles” y lo árboles se levantaban. Entonces el señor sacó su machete y lo tiró para matarlo y le cortó la cola, y entonces es el conejo. Entonces el conejo dijo “no me mates, ya no trabajes porque Dios dice que va a llover. Haz una caja donde te metas y todas tus cosas y a todos tus compañeros dígalos que va a llover”. El señor le platicó a sus hijos y sí le creyeron, pero mucha gente no les creyó “Es loco ese señor, dice que va a llover pero nunca llueve”. El señor empezó va a hacer su caja. Cuando ya se terminó esa arca entonces le dijo el conejo: “Ahora va a llover 40 días y 40 noches. El

agua se va hasta el cielo”. Cuando terminó el arca se trajo todas sus cosas, todos sus hijos, lo que va a comer. Luego empezó a llover. Entonces vinieron más gentes que querían subir pero no se puede; y todos se ahogaron menos el señor y sus hijos. El conejo se sentó encima del arca. Cuando ya llegaron al cielo porque el agua subió porque había llovido mucho le dijo el conejo “Yo voy a brincar a la luna, tú bajas con el agua, se va a secar”. Entonces el conejo se quedó en la luna y el señor en la tierra. Dios vio que había muchos animales que se habían muerto porque se ahogaron. Todavía Dios no sabe si había gente. “Parece que hay mucho humo en la tierra”. Dios mandó a un ángel que era delegado, juez, a ver qué estaba pasando y el juez se quedó allí porque vio que había muchos animales muertos para comer. Y otra vez Dios mandó otros topiles para que vayan a ver qué cosa es. También se quedaron, ya no regresaron. Entonces mandó otro pajarito que se llama chuparrosa “tu vete, porque tu vas a chupar miel de las flores, nunca te vas a comer de apestosas”. El chuparrosa vino y se regresó a decirle que el juez y los topiles están comiendo los animales que murieron. Entonces vino Dios a ver. Vio mucha carne. Y entonces agarró al juez de su pata y lo tiró para arriba: ese era el zopilote, el juez. Y luego agarró a los topiles y los tiró para arriba y esos también sus zopilotes. El rojo de la cabeza es el juez y los otros son topiles. Por eso ahora cuando ven a un animal muerto primero va el juez. El arcoíris es el arca, por eso cuando llueve se ve el arcoíris.

Se dice que desde entonces los zopilotes son aves muy útiles al hombre porque se alimentan de cadáveres de animales; de este modo evitan la peste y las enfermedades que producen los cuerpos putrefactos. Además acarrean buena fortuna en los negocios: los comerciantes pueden aumentar sus ventas y sus ganancias matando un buitre y enterrando su cuerpo, o bien una pluma, afuera de sus establecimientos.

El relato arriba consignado constituye una de múltiples versiones que existen acerca del diluvio entre diversos pueblos indígenas de México.<sup>5</sup> Como se verá más adelante, el mito presenta grandes semejanzas con el pasaje en el que se narra la destrucción del cuarto Sol en la *Leyenda de los soles*. Lévi-Strauss dio un giro radical a los estudios mitológicos al establecer que el análisis de los mitos debe tomar en cuenta el conjunto de sus variantes.<sup>6</sup> Si bien no se pretende aquí llevar a cabo un análisis estructural del mito, a continuación consignamos al menos una versión más, toda vez que ésta aporta elementos para la mejor

---

<sup>5</sup> El lector puede consultar algunas de las versiones del Diluvio en: Lumholtz, 2006: 137-138; Hermitte, 1970: 26-27; Stiles, Maya y Castillo, 1985: 15-32; SEP, 1982; Martínez y Herrera, 1998; Conaculta, 1994: 93-99; Morales, 1975: 303-314; SEP, 1982; Lemley, 1949: 76-82; Conaculta, 2000; Oropeza, 1947: 269-275; Hooft y Cerda, 2003: 81-99; Preuss, 1998: 323-325; Fagetti, 2002: 19-22; Horcasitas, 1962: 53-54; Williams García, 2007: 56; Ichon, 1990: 52-62; Ariel de Vidas, 2003: 221; Barón, 1994: 129-130 y 172-173.

<sup>6</sup> Cfr. Lévi-Strauss, 1995: 229-252.

comprensión del relato acerca de la inundación. Se trata de la narración acerca del “gran ahogamiento” (Hueyi Atocoliztli) recogida por Gómez Martínez.<sup>7</sup>

Cabe recordar que, de acuerdo con el citado investigador, los nahuas de Chicontepec refieren la existencia de cuatro humanidades previas a la actual.<sup>8</sup> El episodio de la destrucción de la cuarta edad corresponde con el relato arriba referido, pero la versión consignada por Gómez no sólo constituye una variante del mito, sino que ofrece más detalles que resultan de sumo interés.

El dios primigenio Ompacatotitzi encomendó a la deidad acuática Apanchaneh regir sobre la cuarta generación, pero posteriormente le ordenó destruirla al ver que los hombres desobedecían a las divinidades y practicaban el canibalismo. Apanchaneh y sus ayudantes, los Apianehe (dueños del agua), planearon provocar una gran inundación (hueyi atocoliztli “el gran ahogamiento”, “el aluvión”) para que los pobladores de la tierra murieran ahogados. Con el propósito de poblar la edad actual, el numen acuático dispuso salvar a un hombre (Totata) y una mujer (Tonana) de conducta intachable. Para ello, citó a la pareja en el cerro Tezcatlapetlantli (“relámpagos luminosos” o “espejo de centella”), donde encomendó al primero hacer una embarcación (cuacaxa “caja” o “baúl”) en la cual se meterían él y su esposa. A esta última le encargó llevar consigo trece variedades de mantas de telar de cintura y un malacatl (“huso”), además de algodón para hilar. Una vez que la caja estuvo lista, el hombre y la mujer se introdujeron en ella. Cuatatahuehuentzi (anciano del monte) y Cuananatenantzi (madre, vieja del monte) les entregaron un carrizo que contenía semillas; las simientes serían plantadas y cultivadas después del diluvio. También acudieron Tlacatecólol y Tlitl Xahuantzi (el numen del fuego). El primero les dio un atado de papeles ceremoniales que representaban a todos los animales (machos y hembras), con el objetivo de que terminado el torrencial cobraran vida mediante los poderes mágicos del Hombre-Búho. Tlitl Xahuantzi, por su parte, les ofreció dos pedazos de madera para hacer lumbre concluido el diluvio. Posteriormente cerraron la caja y

---

<sup>7</sup> Gómez, 2006: 141-156.

<sup>8</sup> Cfr. Capítulo VII.



devino la catástrofe. Apanchaneh hizo subir el agua y la caja comenzó a flotar con un conejo encima cuya función era informar a la pareja de lo que acontecía afuera. La lluvia duró cincuenta y dos días, al cabo de los cuales la embarcación alcanzó el ámbito celeste. El conejo chocó con la luna y allí se quedó estampado para siempre. Las divinidades, alarmadas, pidieron a Apanchaneh poner fin a las lluvias. En un solo día la diosa acuática y sus ayudantes descendieron el nivel del agua e introdujeron este líquido en los cerros, donde hasta ahora se almacena. Concluido el diluvio, Tlacatecólotl ordenó a la pareja salir de su embarcación. El hombre y la mujer “contemplaron la catástrofe hacia las cuatro orientaciones cósmicas” y vieron muchos animales muertos. Esta visión les provocó el deseo de comerlos, de modo que hicieron fuego con las maderas provistas por Tliti Xahuantzi. Ompacatotitzi y Hueyi Tonantzi (“Nuestra Gran Madre”) percibieron el humo que se había expandido en el cielo y se molestaron con la pareja por haber ensuciado el universo que recién había sido purificado. Enviaron a la tierra al zopilote (Tzopilotl) con el propósito de que informara acerca de lo que allí ocurría, pero éste fue invitado por los hombres al banquete y accedió a compartir la comida. Cuando quiso volar ya no pudo hacerlo. Los dioses mandaron entonces al cotorro (cohcho), quien también participó en el convite. Enseguida se dirigió donde las deidades y les informó lo que pasaba, además de confesar su falta. Enfadadas, las divinidades le curvaron el pico como castigo. El zopilote, por su parte, fue condenado a comer carne putrefacta y pestilente. Finalmente los dioses enviaron al colibrí (huitzitzilli). Éste regresó de inmediato y rindió información, por lo que fue premiado concediéndole el néctar de las flores como alimento. Los hombres también recibieron su castigo. Ompacatotitzi les colocó la cabeza en el trasero y les implantó pelo por todo el cuerpo; de este modo se convirtieron en monos (osomahtli) y fueron condenados a vivir en el monte. Castigados los transgresores, los dioses destruyeron totalmente el mundo y arrojaron los residuos al Tzopilotlacualco (“lugar de la comida podrida”).<sup>9</sup> Posteriormente, crearon el nuevo universo (semanahuactli).

---

<sup>9</sup> En el capítulo anterior se explicó que el Tzopilotlacualco es un ámbito ubicado debajo del Michtla o inframundo.

## 1.1. El zopilote y Tlacatecólol

Uno de los supuestos que se encuentran en la base de esta investigación es la consideración de que el Toro encalado presenta rasgos que nos permiten vincularlo con las danzas de Carnaval. En este sentido se ha sugerido que, dado el dialogismo del sistema musical, es posible aproximarnos a los símbolos y conceptos que subyacen al juego que nos ocupa mediante su vinculación semántica con la fiesta carnavalesca. Así, al explorar la manera como es concebido el Carnaval entre diversos pueblos indígenas de la Huasteca, se estableció como uno de los axiomas fundamentales del mismo el hecho de que se celebra para rendir culto al “Diablo”.<sup>10</sup> La concepción que se tiene en Tecacahuaco de Tlacatecólol como el Demonio, nos llevó a abordar las características de este numen en el capítulo anterior. Ahora bien, ¿tiene la flauta de mirlitón algo que ver con la figura del Hombre-Búho? Consideramos que el zopilote, cuya pluma es empleada como aeroducto del aerófono, mantiene atributos que permiten asimilarlo a Tlacatecólol. Debemos advertir que lo anterior no implica una correspondencia directa entre esta ave y el numen, sino más bien la configuración de un ámbito isotópico compartido.

### 1.1.1. Hechicería

En el libro *Tradiciones, cuentos, ritos y creencias nahuas* se encuentra una variante del mito del diluvio narrada en Achiquihuitla, municipio de Atlapexco, comunidad muy cercana a Tecacahuaco. La versión es prácticamente idéntica a la consignada al inicio de este capítulo. Sin embargo, en el pasaje que narra la conversión del ángel en zopilote se dice explícitamente: “Finalmente bajó Dios a ver. Cogió al ángel, lo lanzó lejos y lo convirtió en nahualli o choma. Es el zopilote de cabeza roja.”<sup>11</sup> La identificación manifiesta del buitre con el nahualli nos remite al ámbito de la hechicería. En el capítulo anterior se indicó que Sahagún consigna acerca del vocablo tlacatecolotl: “...propriadamente quiere decir

---

<sup>10</sup> Cfr. capítulo V.

<sup>11</sup> Narrado por el señor Juan Antonio Cocatzintla. En Barón, 1994: 173

ningromántico o brujo...”.<sup>12</sup> López Austin señala que entre las diversas clases de magos o hechiceros, los que usaban sus poderes con fines antisociales eran los tlatlacatecolo.<sup>13</sup> Molina anota para el término “endemoniado” ytic monaualtian tlatatecolotl, es decir, “el Demonio [tlatatecolotl] se hace nahualli en el interior [de alguien]”.<sup>14</sup>

Ahora bien, en los mitos actuales se atribuye al Hombre-Búho la invención de la tetlahchuihuilli (hechicería). Esta divinidad tomó parte en la creación de la primera pareja de la actual generación. Como los primeros hombres eran muy delicados, les enseñó la manera de defenderse de sus enemigos, para lo cual inventó la hechicería. El dios es hijo de Tenantzitzimitl (“vieja enojona”). Ambos son patronos de los tlasolehecame (“vientos nefastos”), entre los cuales se encuentran los vientos de encrucijada, mismos que son invocados por los hechiceros en los cruces de caminos. Concebido como masehualdiablo, decíamos, Tlatatecolotl instruyó a los hombres en la hechicería. Por tal razón, en las ceremonias privadas los tetlahchihuianeh (hechiceros) lo invocan en su advocación de Tlahueliloc (“malo”, “enfurecido”). Si éste no atiende las peticiones, los especialistas lo insultan y le dan comida podrida y carne de zopilote. El campo semántico compuesto por la asociación «Tlatatecolotl-Diablo-hechicero-zopilote» también fue registrado por Signorini y Lupo entre los nahuas de la Sierra de Puebla:

El **nahual** –hechicero-brujo– lleva a cabo sus propósitos valiéndose de los *ehesame* que tiene bajo su control [...] Invoca las “potencias infernales”, los *amo cualli* (“no buenos”), los **tlatatecolome** (“búhos-persona”) y los **tzopilome** (“buitres”), categorías que “son representaciones metonímicas del **Demonio**; mejor dicho *son* el Demonio, como advierten los informantes.<sup>15</sup>

Se dice que Tlatatecolotl estableció una granja donde criaba guajolotes, su comida favorita, y también tenía animales nocturnos como tigrillos, lechuzas, serpientes, zorras, coyotes, zopilotes y tecolotes. En Tecacahuaco existe la creencia de que los brujos pueden asumir la apariencia de zorras, coyotes, zopilotes o perros. Además se teme a los tecolotes

<sup>12</sup> Sahagún, 1999: 234.

<sup>13</sup> Cfr. López Austin, 1967: 88-95.

<sup>14</sup> Molina, 1970: 53. La traducción de la expresión ha sido tomada de López-Austin, 1996: 429.

<sup>15</sup> Signorini y Lupo, 1989: 143.

pues estos son considerados aves de mal agüero. Cabe recordar que entre los teenek de Veracruz, donde la flauta de mirlitón se toca para acompañar la Danza del Tigrillo, los brujos tienen la facultad de metamorfosearse en animales entre los que se encuentran el zopilote, el guajolote y el tigre. Lo mismo puede decirse de los pames de Santa María Acapulco, quienes consideran que los brujos se transfiguran en animales volantes como los guajolotes y los zopilotes.<sup>16</sup>

### 1.1.2. Omnividencia

El chontle o zopilote de cabeza roja es, como se ha señalado, el “juez” o “principal”: “Dios mandó a un ángel que era delegado, juez”, dice el mito. Esta categorización no sólo exhibe su alta jerarquía respecto a los zóncoro, sus “topiles” o “segundos”. También alude a la atribución del juez o delegado en términos de vigilar y castigar la conducta de sus subordinados. Este atributo va de la mano de otro elemento que los pobladores de Tecacahuaco vinculan con el chontle: un espejo con el que el buitre puede ver todo lo que ocurre en el mundo.

Las características enunciadas también están presentes en la figura de Tlacatecólōtl. Como ha sido señalado, tras el diluvio los dioses ordenaron el cosmos. Posteriormente hicieron una asamblea en el cerro Postectli donde se distribuyeron los oficios. Además de auxiliar a Tonatiuh (Sol) a alumbrar el día, al Hombre-Búho se le encomendó vigilar la conducta humana y castigar a los transgresores. Se dice que Tlacatecólōtl es un sabio (tlatatihketl) que “maneja todo” y adivina cualquier cosa. Gracias a esta cualidad resuelve las peticiones de los hombres, aunque también expresa su enojo castigándolos cuando no cumplen con el “costumbre”. Al igual que el chontle el Hombre-Búho posee un espejo: se cree que de noche acude al Xochicoatepec, donde tiene un tescatlapetlantli (espejo luminoso). En una oración registrada por Gómez, el especialista ritual se dirige a la divinidad diciendo: “Aquí

---

<sup>16</sup> Cfr. Chemin, 1984: 198.

te ponemos una flor, acéptala y llévatela en tu cerro, en tu casa donde te ilumina el espejo luminoso...”<sup>17</sup>

### 1.1.3. Prosperidad y riqueza

En Tecacahuaco se tiene la creencia de que si un comerciante entierra un zopilote o al menos una pluma de esta ave afuera de su negocio, esto le traerá buena fortuna pues aumentará sus ventas y, con ello, su riqueza. Es decir que el buitre es concebido como un animal capaz de otorgar riqueza. La vinculación del buitre con los negociantes y su facultad de conceder fortuna también son características de Tlacatecólótl. Los mitos señalan que el padre de la divinidad era un arriero o comerciante. Asimismo, se dice que el Hombre-Búho anduvo por varios pueblos y tianguis donde se dedicó a comerciar. Por otra parte, tras haber hechizado a su gemelo Ehécatl, el dios vivió un tiempo al pie del Postectitla donde se dedicó a trabajar y logró reunir alimentos y bienes materiales en abundancia. Solía regalar una parte de su riqueza cuando veía a alguien necesitado, aunque también se vengaba haciendo maldades en caso de que algo le fuera sustraído sin su consentimiento. Concebido como masehualdiablo, Tlacatecólótl otorga dinero y cosechas a los indígenas. Además, esta divinidad es invocada por los ganaderos mestizos en ceremonias privadas que tienen por objetivo pedirle la multiplicación del ganado y de la riqueza.

### 1.1.4. Inframundo

La dieta alimenticia del zopilote, consistente de cadáveres, vincula a esta ave con el inframundo y los muertos. El mito pone de manifiesto el origen de dicho hábito

---

<sup>17</sup> Fragmento de “Oración de un ritual privado en honor a Tlacatecólótl, celebrado en Toloncuilatla (Chicontepec)”, registrada y traducida por Arturo Gómez. En: Báez-Jorge y Gómez, 2002: 85. Entre los pames de San Luis Potosí, cuando una persona resuelve volverse hechicero acude con un brujo instructor que le coloca varios espejos alrededor de la cabeza: uno en cada sien, otros por atrás y otros sobre la frente. “De esta manera, el novato aprende a ver todo lo que pasa en el mundo, lo bueno y lo malo, y puede “leer” las enfermedades y detectar los maleficios que hicieron otros hechiceros.” (Chemin, 1984: 203).

alimenticio: el buitre fue condenado a comer carne putrefacta y pestilente debido a su desobediencia. En su advocación de Tlahueliloc, Tlacatecólótl habita en la quinta capa del Mictlah, junto con Mikistli (muerte). Allí acompaña al Sol en su recorrido nocturno por el inframundo. Su habitación en el mundo de los muertos lleva a los especialistas rituales a pedirle en sus oraciones que salude a los difuntos.

Las similitudes de atributos encontrados entre el zopilote y Tlacatecólótl parecen corresponder con lo hallado por Signorini y Lupo entre los nahuas de la Sierra de Puebla: los tacatecolome y los tzopilotome son categorías que funcionan como representaciones metonímicas del Demonio, más aun, son el Demonio. En este sentido, consideramos que el buitre y Tlacatecólótl son figuras asimilables mediante mecanismos de mutua predicación metafórica.

El uso de la pluma del ave carroñera lo encontramos también entre los comerciantes; su función, propiciar buena fortuna en los negocios, aumentar las ventas y obtener riquezas. ¿Puede esto reflejarse también en el empleo de la pluma como aeroducto de la flauta de mirlitón? Los atributos y poderes de Tlacatecólótl parecieran ser invocados mediante un elemento, la pluma del buitre, que se vincula con esta deidad mediante desplazamientos metafóricos. A diferencia de las ceremonias privadas llevadas a cabo por los comerciantes, en el caso de la flauta nos encontramos ante un ritual público. En este sentido, la prosperidad que se busca debiera tener efecto sobre la comunidad entera y abarcar la abundancia de las cosechas y la salud, aspecto al que volveremos más adelante al abordar otro componente de la flauta: la “montaña” ubicada en el “ombligo”.

## 1.2. El origen del universo

El mito nos habla del origen de diversos seres que habitan el mundo. El ángel, por ejemplo, es convertido en zopilote debido a su desobediencia. También explica las costumbres de dichos animales. El haber comido los peces muertos, destinó al buitre a

alimentarse, en adelante, de carroña. La relación entre el chontle y los zóncoro se interpreta como una jerarquía previa: el primero era el ángel “juez”, los segundos, sus “topiles”. Por ello ahora el chontle es el primero en divisar animales muertos y en comer de su carne, seguido por los zóncoro. Como se explicó anteriormente, la explicación de la conducta de estas aves tiene que ver con la observación constante de sus hábitos.<sup>18</sup>

Las diferentes versiones del mito del diluvio explican el origen de otros seres: monos, colibríes, cotorros, así como de la imagen del conejo en la luna. Pero la inundación de la tierra no sólo produjo monos y diferentes clases de aves o la característica visual del astro selenita. De acuerdo con López Austin, el mito “debe incoar algo de dimensiones cósmicas”. Tras analizar varias versiones del Diluvio, sugiere que los relatos establecen el origen de los “postes” que sostienen el cielo y que sirven para verter sobre la tierra las fuerzas calientes y frías que forman el tiempo.<sup>19</sup> La clave para interpretar dicha incoación se encuentra justamente en la transgresión. Concluido el torrencial, el “pecado” del agricultor (en la versión de Hidalgo) o de Totata y Tonana (en la versión veracruzana) consistió en unir lo celeste, caliente y seco (el fuego) con lo subterráneo, frío y húmedo (los peces muertos), al asar los peces e ingerirlos. Encontramos el mismo tipo de oposición en el zopilote y el colibrí. El primero, como se ha dicho, fue destinado a comer carroña, aspecto que lo vincula con el inframundo, además de que el mito recogido por Gómez explicita que cuando esta ave quiso volar ya no pudo hacerlo. Por el contrario, el colibrí obedeció el mandato de los dioses, por lo que fue recompensado otorgándole el néctar de las flores como alimento y concediéndole por habitación el Nepancailhuica (límite del cielo), desde donde alegra el paso del Sol al mediodía. Pero el zopilote también condensa en sí mismo la oposición referida: el ángel, ser celeste, es transformado en buitre, ave vinculada con el inframundo.

---

<sup>18</sup> La *cathartes aura* (chontle), a diferencia de la mayoría de las aves, posee un excelente olfato. Por el contrario, el *coragyps atratus* (zóncoro), no tiene este sentido tan desarrollado, razón por la cual sigue a la primera. Sin embargo, el zopilote negro suele desplazar al de cabeza roja a la hora de comer.

<sup>19</sup> Cfr. López Austin, 1998: 441-449.

Ahora bien, la versión chicontepecana del mito del diluvio revela la incoación de los “postes” de la que habla López Austin. Recordemos que después de la inundación Totata y Tonana salieron de su embarcación y “contemplaron la catástrofe hacia las cuatro orientaciones cósmicas...”<sup>20</sup> Tras el castigo a los transgresores, los dioses destruyeron totalmente el mundo y arrojaron los residuos al Tzopilotlacualco para, a continuación, crear el nuevo universo. Los cuatro tlamamameh, también llamados tlaketzalmeh (literalmente “horcones”)<sup>21</sup> se pararon sobre el suelo de la cuarta generación que posteriormente se convirtió en el inframundo y desde allí levantaron el plano terrestre y el celeste. Conviene recordar también que los tres planos del universo están orientados hacia cuatro regiones (tlanescayotl) separadas entre sí por las cuatro esquinas (tlaketzalmeh) y que dichas regiones emergen del “omblico de la Tierra” (Tlalxictli).

El relato del diluvio como respuesta a la pregunta acerca de la razón de que se usara una pluma de chontle como aeroducto de la flauta, evidencia un mecanismo de apelación intertextual producido mediante dicho objeto. Si bien la narración de Tecacahuaco concluye con el castigo al ángel “juez” y la compensación a la chuparroza, lo cierto es que forma parte de un sistema mítico más amplio. Dicho pasaje explica el modo en que fue destruida la cuarta generación, aquélla que le precedió a la actual humanidad; sin embargo, como hemos visto, le sigue la creación del universo. En ello, tiene importancia capital la separación del cielo y la tierra llevada a cabo por los tlamamameh que delimitan las cuatro regiones que surgen del omblico de la tierra. Lo anterior resulta significativo toda vez que la flauta de mirlitón posee cuatro orificios de obturación y uno más, cubierto por la membrana, al cual se denomina “omblico”. La representación de las cuatro regiones y el centro es una constante que se repite en varias de las producciones culturales de los pueblos indígenas de la Huasteca, por ejemplo en los altares, en los textiles, en el palo volador, por mencionar algunas. Desde esta perspectiva, consideramos que dicho axioma cosmológico también está representado en la flauta de mirlitón mediante los cuatro

---

<sup>20</sup> En versiones huicholes y tepecanas, por ejemplo, se dice que la embarcación viajó hacia cada una de las regiones del mundo, terminando en el centro. Cfr. Lumholtz, 2006: 137 y Mason, 1914: 163.

<sup>21</sup> Los nahuas de Chicontepec señalan que los *tlaketzalmeh* son como los horcones de la casa.



agujeros de digitación, si bien la estructura propia del carrizo hace necesaria su ubicación longitudinal, más que cuadrangular. Así, tanto el origen del zopilote (entre otros seres) como el del universo es explicado a través del mito, y éste, a su vez, es evocado por mediación del aeroducto del instrumento. Ambos son consecuencia de la transgresión; ambos expresan la oposición celeste, caliente, seco/ terrestre, frío, húmedo; ambos, en fin, constituyen elementos que sintetizan y recuerdan la unión de las fuerzas contrarias, cuyo resultado es el origen del mundo y del tiempo de los hombres: la quinta humanidad. Por otra parte, como hemos señalado, las similitudes de atributos entre Tlacatecólótl – personaje central en esta investigación– y el zopilote permiten sugerir no tanto la existencia de una correspondencia directa entre ambas figuras, sino de mecanismos de mutua predicación metafórica, cuyo significado simbólico trasciende tanto al “texto buitre” como al “texto Hombre-Búho” para apuntar hacia una isotopía que les es común.

## **2. “Montaña”, “cuevita”, “ombligo”. La membrana (“la telita responde”)**

Los mitos que narran la vida de Tlacatecólótl colocan a este numen en el origen del Carnaval o nahnahuatilli. Informado por los búhos de que su misión en la tierra había llegado a su fin el dios se dirigió al cerro Xochicoatepec. Éste comenzó a desprender mucho humo, oscureciendo el mundo durante nueve días. Después de dicho periodo, hubo una gran explosión; una luz subió al cielo para, enseguida, caer y penetrar en la tierra. Posteriormente, la luz del día volvió a aparecer. Curanderos y hechiceros acudieron al cerro; hicieron un banquete en honor del Hombre-Búho e instituyeron el Carnaval para homenajearlo cada año. Desde entonces Tlacatecólótl vive en el inframundo, aunque a veces acompaña al Sol en su recorrido durante el día. La asociación de este numen con los cerros y otros lugares sagrados se desprende no sólo del hecho de haber sido concebido por Tenantzitzimitl en el Xochicoatepec y que en ese mismo lugar haya desaparecido; las oraciones rituales ponen de manifiesto su relación con espacios tales como encrucijadas, cuevas, sitios arqueológicos y manantiales, además de los ya mencionados cerros.

La importancia ritual que los pueblos indígenas de la Huasteca atribuyen a las montañas, los cerros y las cuevas, la relación de Tlacatecólótl con éstos y otros sitios sagrados como las encrucijadas, su vinculación con Tenatzitzimitl y los *tlasolehecame* (“vientos nefastos”), y su concepción como una deidad protectora y propiciatoria a la vez que destructora y nefasta, nos dan pie para abordar otros dos aspectos relacionados con la flauta del Toro encalado: la “montaña” o “cuevita” y el “ombligo” (*ixic*).

## 2.1. Montañas, cerros y cuevas

Como se apuntó en el capítulo I, en Tecacahuaco se dice que el nombre de la comunidad significa “piedra hueca”. De acuerdo con sus pobladores, la denominación se debe a que antes de que se construyera la carretera había una cueva “en el cerro que está a la entrada”. La gente temía al lugar pues se decía que aquél que entraba no lograba salir. Allí vivía Tlacatecólótl. La localidad está rodeada por tres cerros: San Lorenzo, Tlacoapa y San Diego. Otro montículo de gran estima para los habitantes de Tecacahuaco es el Citlaltépetl (cerro celeste, cerro de la estrella), el cual, aunque no se encuentra ubicado en el pueblo, es considerado parte importante del entorno sagrado. A él acuden cada año personas de varias comunidades, convocadas por los curas de Atlapexco para celebrar la fiesta de la Santa Cruz. El objetivo de la ceremonia es llevar ofrendas para propiciar la llegada de las lluvias.

Los cerros también cumplían una función importante en los ritos de curación. Cuando una persona caía enferma se buscaba un curandero que diagnosticara la causa de la enfermedad y efectuara lo necesario para la curación. Mediante la lectura del maíz se revelaba tanto el origen del mal como el espacio adecuado para el rito mediante el cual se llevaba a cabo la cura. Éste generalmente era un cerro al que el especialista acudía llevando consigo una ofrenda con el fin de ofrecerla a las divinidades a cambio de que sanaran al paciente. Pero también los brujos hacían daño concurriendo a los cerros, además de las esquinas de las casas y los cruces de caminos, lugares donde realizaban sus

“trabajos”. En ellos, los hechiceros invocaban a los muertos para que en forma de vientos se llevaran a la víctima.

La ceremonia de petición de lluvias denominada Chicomexóchitl se realizaba en el cerro San Diego, en cuya cima había un tetzacualli (montículo de piedras) y unos teteyome. Los ancianos señalan que estos últimos eran deidades antiguas que hicieron el mundo, a las que Dios les quitó el espíritu y convirtió en piedras. Ellos otorgan el maíz y las cosechas. Al San Diego acudía la gente llevando música y ofrendas con el fin de pedir a los dioses “que dieran más de comer”. Otro cerro de importancia para los habitantes de Tecacahuaco es el Huitzmalotépetl (“Cerro de la aguja” o “Cerro de punta aguda”), ubicado en el municipio de Zacualtipán. De dicho montículo los danzantes del Palo Volador extraían la piedra que sumergían en agua para beberla durante los días de ayuno previos a la fiesta de la Asunción. Su ingestión, como se dijo, tenía el propósito de aminorar el hambre; sin embargo, también podía hacer daño en caso de que no se cumplieran ciertas obligaciones rituales. Cuando eso ocurría, los danzantes “se ponían como locos”. Además de lo anterior, dos días antes de la fiesta los danzantes buscaban un curandero para que pidiera por ellos. Éste ofrendaba en los cruces de los caminos y en el tetzacualli que se encuentra en la cima del cerro San Diego.

La importancia que los cerros y las cuevas tienen para los pueblos indígenas de la Huasteca se manifiesta en diversos mitos y rituales. Son considerados como parte de los sitios más sagrados de su entorno, aunque no todos tienen la misma jerarquía. Para algunas comunidades nahuas el sitio de mayor relevancia es el Postectitla o Cerro Quebrado; para los teenek de San Luis Potosí, el Pulik Ts’én o Cerro Grande;<sup>22</sup> entre los

---

<sup>22</sup> Cfr. Hooft y Cerda, 2003: 58. El culto a los cerros, las montañas y las cuevas entre los teenek se remonta al México antiguo, según anotan Ochoa y Gutiérrez: “En el México antiguo, las cumbres de algunas montañas, las cuevas, los espejos de agua y otros accidentes geográficos eran considerados vías de comunicación, o de unión entre los diferentes niveles que dividían el cosmos. Entre los huastecos, el caso más claro de esta idea se recreaba en las cuevas, *jol*, término que también significa sepultura y hoyo, y en general cualquier cavidad subterránea. Las cuevas eran los conductos que conectaban el mundo exterior con el *Tamtzemplab*, puesto que el verbo para sepultar o enterrar muertos es *joli*. La cueva es un sucedáneo del vientre materno

otomíes, la “cueva” de Mayonikha ocupa esta posición jerárquica; los pames de Santa María Acapulco consideran que en el cerro la Silleta habita un trueno que propicia la lluvia en toda la región.<sup>23</sup> Todos estos lugares son concebidos como el “ombligo” o centro de la Tierra.

Mayonikha es un lugar de creación; en ella nacen el viento y la lluvia. Esta última deviene del humo del cigarro del Diablo que se transforma en nube. El Señor de la Abundancia es la divinidad suprema del lugar. Custodia las riquezas, oro y plata, que se encuentran enterradas en las profundidades del “Cerro de la Iglesia Vieja”. Es generador del aliento vital, del agua y del viento; Señor de las Plantas Cultivadas, de los insectos y de los animales. Por todo ello, Mayonikha es el destino de peregrinaciones que se llevan a cabo con el fin de propiciar las lluvias y la fertilidad. Sin embargo, los atributos de este sitio se proyectan en todas las cavernas, orificios y fosas, los cuales constituyen también centros generadores de nubes y de lluvia.<sup>24</sup>

Diversos mitos de la región relatan que antiguamente existía un cerro tan alto que conectaba al cielo con la tierra y el inframundo. Sin embargo, éste fue roto por decisión de los dioses a causa de diversas razones de acuerdo con cada relato. En algunos se cuenta que la abuela K’olének<sup>25</sup> o *Tijasdakanidú*,<sup>26</sup> o bien la serpiente llamada “7 Cabezas” (o 17 cabezas)<sup>27</sup> descendía a la tierra desde la cima de la montaña para comerse a los niños; en otros se explica que desde la parte alta de la elevación los hombres espiaban a los dioses para robarse su comida;<sup>28</sup> muchos más cuentan que la ruptura del cerro se debió a que éste contenía el maíz que los hombres necesitaban para alimentarse.<sup>29</sup> Sandstrom, por ejemplo, proporciona una versión en la que se narra cómo Chicomexóchitl (“Siete Flor”),

---

del cual salieron los hombres y al cual regresan después de la muerte.” (Ochoa y Gutiérrez, 1996-1999: 107-108).

<sup>23</sup> Chemin Bässler, 1984: 196.

<sup>24</sup> Cfr. Galinier, 1990: 313-328.

<sup>25</sup> Cfr. Hooft y Cerda, 2003: 73-74.

<sup>26</sup> Cfr. Williams, 2007: 54

<sup>27</sup> Cfr. Ichon, 1990: 127-128 y Oropeza, 1998: 71-72.

<sup>28</sup> Cfr. Báez-Jorge y Gómez, 2002:36.

<sup>29</sup> En ocasiones las distintas razones se mezclan en un mismo relato.

advocación infantil del maíz (semilla), se encierra en la montaña sagrada denominada Postectitla después de haber quemado a su abuela. El encierro del niño provocó una gran hambruna entre los aldeanos, hasta que un día vieron hormigas rojas acarreado maíz. Al ver que éste se encontraba en el interior del cerro sagrado le pidieron al espíritu del agua, que controla a los truenos y relámpagos, que abriera la montaña, la cual quedó sumergida en llamas. El fuego amenazaba la destrucción de las semillas, por lo que unos espíritus del trueno (viejos enanos que llevan bastón) recogieron agua de la cueva de Tonantsij y la derramaron sobre el incendio. Como consecuencia de lo anterior se originaron las distintas variedades de maíz: el blanco corresponde a las semillas que escaparon de las llamas, el amarillo a las que se quemaron levemente, el rojo a las que fueron severamente quemadas y el negro a las que fueron prácticamente destruidas por el fuego.<sup>30</sup> Más allá de las diferentes versiones acerca de lo que motivó la ruptura de la elevación, lo cierto es que ésta implicó que el espacio celeste se conformara como un sitio inalcanzable para los hombres. Si bien el quebranto de la montaña los alejó del cielo, también, como consignan varios mitos, fue la causa de que obtuvieran el maíz para su sustento.

Efectivamente, se considera que el cerro sagrado contiene el sustento, pues en él se encuentran las semillas de los alimentos que el hombre requiere, además de aves, animales y manantiales. La elevación también es contenedora de las aguas. En algunos casos la presencia del líquido en el interior de las montañas se explica como consecuencia del diluvio. Los nahuas de Chicontepec, por ejemplo, señalan que al término del torrencial las aguas descendieron y se introdujeron en los cerros; desde entonces allí se encuentran almacenadas.<sup>31</sup> La relación entre las semillas y el agua hace del cerro no sólo el contenedor sino aquello que posibilita la germinación de las primeras.

Las características descritas se extienden a las cuevas, manantiales, pantanos, ruinas arqueológicas y barrancos. Los teenek creen que al interior de las cuevas se hallan los espíritus guardianes que se encargan de cuidar el acceso a estas cavidades, así como de

---

<sup>30</sup> Cfr. Sandstrom, 1998: 70-71 y Sandstrom, 1991: 246.

<sup>31</sup> Cfr. Gómez, 2006: 147.

proteger el agua que utilizan los Maam.<sup>32</sup> Alan Sandstrom reporta que los nahuas de Amatlán conciben a todos estos sitios como manifestaciones de una fuerza animada.<sup>33</sup> Además señala que Tonantsij, concebida como madre de la tierra y de las semillas, vive en una cueva en la cima de una montaña. Allí también habitan los enanos de la lluvia que recogen agua de la cavidad para derramarla en los campos de maíz.<sup>34</sup>

En los relatos que hablan acerca de la obtención del maíz contenido en la montaña sagrada, se atribuye al rayo o al trueno – identificados en algunos mitos con San Juan (entre los nahuas, tepehuas y totonacos) o con Pulik Mámláb (entre los teenek) – haber roto el cerro. Por ello se dice que tanto los truenos como los relámpagos y las lluvias provienen de dicha elevación: “...los truenos empiezan a sonar arriba en el Cerro, anunciando desde allá el inicio del periodo de lluvias.”<sup>35</sup> En algunas localidades teenek consideran que los jóvenes dioses masculinos del rayo corren a las cimas al encuentro del amor. En ellas se halla su morada y los esperan sus esposas.<sup>36</sup> También los vientos que provienen del mundo de los muertos ascienden a la tierra a través de las montañas y cuevas, entre otros sitios.

Las cuevas y los cerros son conceptos asociados simbólicamente. Con frecuencia estos últimos son imaginados con muchas cavidades en su interior. Las cuevas son entradas a los montículos y también pasajes al inframundo. Contienen las riquezas que se atribuyen a los cerros. Pero además se considera, en muchos casos, que en ellas habita el Diablo. Ello debido a que “los dioses pluviales de la fecundidad se conjugan en la actual figura del Diablo”.<sup>37</sup> Cabe recordar que, como vimos en el capítulo VI, los encuentros entre el

---

<sup>32</sup> Cfr. Ochoa y Gutiérrez, 1996-1999: 108.

<sup>33</sup> Cfr. Sandstrom, 1991: 78.

<sup>34</sup> Cfr. Sandstrom, 1998: 70.

<sup>35</sup> Hooft y Cerda, 2003: 65

<sup>36</sup> “Cuando se arremolinan prestamente a la entrada de las cuevas es posible ver el incesante relumbrar del relámpago, símbolo del acto sexual, fuego celeste que penetra las laderas frías y fértiles de la tierra.” (Stresser-Péan, 2008b: 77).

<sup>37</sup> López Austin, 1999: 130-131.

Demonio y las personas que deseaban ser buenos jinetes, toreros o vaqueros se realizaban generalmente en cuevas.

Las nociones que hemos señalado acerca de los cerros, las montañas y las cuevas, coinciden con lo hallado por López Austin al examinar las cosmovisiones de tres grupos indígenas: tzotziles, serranos<sup>38</sup> y huicholes. A continuación presentamos algunos de los aspectos señalados por él.

El cosmos está dividido en un sinnúmero de pares de oposición, entre los que destacan muerte/vida, frío/calor, hembra/macho, agua/fuego, lluvias/secas. La división se remonta al tiempo del origen del hombre en el que las cosas adquirieron su esencia. El crecimiento y la reproducción de los seres humanos, animales, plantas y riquezas caen bajo el dominio del complejo de seres húmedos, fríos, oscuros, nocturnos y celestes, entre los que sobresalen las deidades terrestres y de la lluvia, además de la Luna y los antepasados. Estos últimos son réplicas de los seres de la reproducción y el crecimiento. El dominio de este complejo se extiende al viento, al trueno, al rayo, a las nubes y al agua. La habitación de todos ellos es un gran cerro, en el interior del cual se encuentran riquezas agrícolas, animales, minerales y corrientes de agua. Del gran cerro surgen las “semillas” y a él retornan una vez que han cumplido su ciclo en la parte mundana. El enorme montículo tiene como réplicas otros cerros, así como diversos sitios sagrados y templos. El vínculo entre muerte y reproducción hace que las nuevas generaciones sean concebidas como provenientes de los huesos de los antepasados.<sup>39</sup> El ciclo agrícola del maíz de temporal es paradigmático en el sentido de que explica también al ciclo de nacimiento, crecimiento, reproducción y muerte del hombre y de los animales. Aquél está conformado por un orden alternado de presencia/ausencia de los seres húmedos y fríos:

...las aguas pluviales llegan, penetran en la tierra, son extraídas con la quema y vuelven a su depósito. El “corazón” o “espíritu” del maíz penetra en las semillas, las hace germinar, crecer y reproducirse, y vuelve a la bodega mítica de la riqueza para reposar hasta el

---

<sup>38</sup> Nahuas, otomíes, tepehuas y totonacos de la Sierra Norte de Puebla.

<sup>39</sup> Cfr. López Austin, 1999: 160-162.

próximo inicio de ciclo. Dado el carácter limitado de las esencias de las clases, es necesario que regrese a la bodega la totalidad de los “espíritus” que salieron.<sup>40</sup>

Como se ha señalado reiteradamente, la “montaña” o “cuevita” de la flauta de mirlitón está colocada por encima de un agujero al que se denomina “ombligo” (*ixic*). Esta característica coincide con la concepción que se tiene de los montículos sagrados y de las cavidades como centro u ombligo de la tierra. Dicho componente se elabora a partir de una bola de cera silvestre, la cual es horadada con un alambre. Una vez perforada, se procede a excavar por dentro la protuberancia con la finalidad de adelgazar las paredes internas de la “cuevita”. De este modo se obtiene un aditamento que asemeja la forma de los cerros, cuyo interior presenta una cavidad. Se crea así una relación isomorfa entre las elevaciones y cavidades y el dispositivo de la flauta destinado a llevar la membrana. La forma de este último y las denominaciones que recibe exhiben dicha relación.

Las montañas sagradas tienen como réplicas otros cerros y cuevas, de manera que estos últimos se impregnan de las propiedades atribuidas a las primeras. En este sentido, también el isomorfismo que se establece con la protuberancia de la flauta le otorga las connotaciones simbólicas atribuidas a las elevaciones y cavidades naturales. Estas últimas son habitación de los seres húmedos, fríos, oscuros, nocturnos y celestes responsables del crecimiento y la reproducción de los hombres, los animales, las plantas y las riquezas en general. Contienen las semillas y el agua. De ellas provienen los truenos, los relámpagos, las nubes, la lluvia y los vientos. Asimismo, son cavidades numinosas que conducen al inframundo, moradas del Diablo y habitación de los difuntos de cuyos huesos surgen las nuevas generaciones. Consideramos que la “montaña” o “cuevita” de la flauta, como réplica de la montaña sagrada, se carga de las nociones descritas.

Anteriormente nos preguntamos si el uso que los comerciantes hacen de la pluma del zopilote como medio para aumentar sus ventas y su riqueza podía verse reflejado también en el empleo de dicho material como aeroducto de la flauta de mirlitón. Sugerimos que

---

<sup>40</sup> *Ibidem*: 162.



los atributos y poderes del Tlacatecólótl parecían ser invocados mediante la pluma del buitre, ave vinculada al numen mediante juegos metafóricos. También señalamos que el desplazamiento de una ceremonia privada (la de los comerciantes) a un ritual público (el Toro encalado en la fiesta de la Asunción) debiera tener efecto sobre la comunidad entera y abarcar la abundancia de las cosechas y la salud. Pues bien, justamente las cosechas participan del ciclo agrícola de ausencia y presencia de los seres fríos y húmedos, mismo que se lleva a cabo a partir de la extracción y reintroducción de estas fuerzas o entidades en los cerros que contienen las semillas de todo lo existente.

Pero ¿cuál es el mecanismo mediante el cual la flauta hace posible la proyección simbólica del ciclo agrícola o, al menos, de una parte del mismo, el de la presencia de los seres fríos y húmedos? Consideramos que la respuesta no se encuentra únicamente en la presencia de la “montaña” o “cuevita”, sino en su relación con el aeroducto. Al igual que en Tecacahuaco, los teenek de Quelabitad Cuaresma señalan que el zopilote “tiene su autoridad, es el juez”. La jerarquía y el prestigio de esta ave se deben a que “vuela muy alto” y a que el batir de sus alas hace ruido y genera el viento. Es este último el que, de acuerdo con don José Obispo, “hace cantar a la flauta”. La vinculación del buitre con el viento se encuentra incluso en regiones apartadas de la Huasteca. En un trabajo de Johana Broda acerca de la fiesta de la Santa Cruz entre los nahuas de Guerrero, la autora describe un rito que se lleva a cabo en el cerro más alto de la zona, el Mishuehue. Allí se hace una ofrenda a los zopilotes. La apropiación de las aves del ofrecimiento es interpretada como una buena señal para el próximo temporal: “En esta región nahua de Guerrero se ha conservado la creencia de que los zopilotes son manifestación del viento, pájaros poderosos que traen la lluvia desde Oztotempan.”<sup>41</sup> Ahora bien, la pluma más adecuada para ser usada como aeroducto de la flauta en Tecacahuaco no sólo debe provenir del chontle, sino que es preferible que se obtenga de la ala de esta ave, es decir, de la parte de su cuerpo cuyo batir genera el viento que acarrea las precipitaciones pluviales, mismas que son imaginadas como surgiendo de los cerros y las cuevas: “...los truenos empiezan a

---

<sup>41</sup> Broda, 2001: 180-181.

sonar arriba en el Cerro, anunciando desde allá el inicio del periodo de lluvias.”<sup>42</sup> En este sentido, resulta significativo lo que se dice acerca del funcionamiento de la membrana del aerófono en Tecacahuaco: “se sopla por la ‘boquilla’ [la pluma] y la telita responde.” La respuesta es el sonido del “viento arremolinado”. En otras palabras, el aire insuflado a través de la pluma (aeroducto) choca con el bisel de la flauta y se distribuye en diferentes direcciones. En el interior del tubo de carrizo se genera una columna de aire, cuya presión hace vibrar a la membrana. Esta última, como señalamos en el capítulo IV, parece tener una frecuencia de vibración propia (la “firma acústica” de la membrana), toda vez que en los espectrogramas aparecen armónicos no asociados a los de los sonidos fundamentales de los tonos obtenidos por las diferentes digitaciones. Lo anterior, sumado al “ruido” del soplo mismo, fue asociado con la interpretación que la gente de Tecacahuaco hace del sonido de la flauta: el “viento arremolinado”. Así, al soplar por la pluma se desencadena un mecanismo que pone en operación aquello que se atribuye a las alas del zopilote, crear el viento. La relación entre el aeroducto y el mirlitón no sólo exhibe una extraordinaria solución acústica, también evidencia las connotaciones simbólicas atribuidas a las montañas y las cuevas, pues de ellas surgen los vientos que acarrearán las lluvias fertilizantes.

El viento arremolinado es, pues, un signo indexical de la proximidad de las precipitaciones pluviales. Pero tanto su presencia como la de la lluvia pueden ser nocivas: en exceso destruyen los cultivos. Por ello, la flauta constituye una creación cultural que, mediante procesos miméticos, funciona como instrumento de mediación entre el hombre y los fenómenos naturales. Cuando los vientos adquieren atributos negativos, los nahuas de Chicontepec los categorizan como *tlasolehecame* (“vientos nefastos”) y atribuyen su origen a Tlacatecóltil y Tenantzitzimitl. De hecho, como se vio en el capítulo V, en varias comunidades indígenas de la Huasteca se asocia a los “malos aires” con el Diablo. Si apelamos a los mecanismos de *traducción intersemiótica*, podemos comparar las oraciones rituales con el sonido musical. Desde esta perspectiva, es posible encontrar una

---

<sup>42</sup> Hooft y Cerda, 2003: 65

*equivalencia convencional* entre las peticiones que los ritualistas hacen a Tlacatecólótl y los tlasolehecame, en las que se les solicita que no intervengan negativamente en los rituales de petición de lluvias. En el caso de la flauta, estaríamos hablando de que se imita el sonido del viento no sólo para propiciarlo, sino también para controlarlo.

En síntesis, si a los cerros, las montañas y las cuevas se acude con el propósito de pedir lluvias, en el caso de la flauta de mirlitón observamos un mecanismo inverso: los sitios sagrados son replicados en el instrumento mediante el isomorfismo que la protuberancia de cera mantiene respecto a dichos espacios. En una operación metafórica, el aerófono se pone en funcionamiento para controlar el proceso natural que redundará en la producción agrícola y la obtención del alimento de los hombres.

## 2.2. Ombligo: encrucijada

Es sabido que en varios pueblos indígenas hablar del ombligo es hablar del centro. Constituye un referente metafórico de posición de centralidad, cuya aplicación va desde el cuerpo humano hasta el universo entero. Su conceptualización también lo ubica como el lugar donde se unen dos caminos: la encrucijada. Entre los pueblos indígenas de la Huasteca es común encontrar que las encrucijadas sean concebidas como espacios delicados. Frecuentemente se dice que son lugares donde los brujos hacen algunos “trabajos”, o que en ellas hay muchos “aires malos” que pueden enfermar a la gente.

Tlacatecólótl y su madre Tenantzitzimitl son, hemos apuntado, considerados creadores y patronos de los tlasolehecame o “vientos nefastos”. A estos últimos se les atribuye ser la causa de enfermedades; también se les vincula con la furia de los ancestros, las envidias, los chismes. Se dice que los “vientos nefastos” aparecen de noche como remolinos o gusanos retorcidos en el aire, aunque se pueden presentar además en forma de fantasmas, perros, toros, burros, caballos, hombres y aves gigantes. Los tlasolehecame o axcualliehecame se clasifican en varios tipos, entre los que se encuentran los Otlaxalehécatl o “vientos de encrucijada”. Además, se imagina como seres malignos a Otlamaxácatl (hombre de encrucijada) y a Otlamaxalcíhuatl (mujer de encrucijada), ya que

ellos tienen en su poder los aires que soplan en los cruces de caminos, mismos que son invocados por los hechiceros para causar daño.

Dada la capacidad del símbolo para condensar una multiplicidad de significados, consideramos que la denominación de “ombligo” que se hace del agujero de la flauta donde la membrana es colocada no sólo alude a la montaña como centro del mundo y los significados asociados que hemos abordado previamente; también evoca el papel que se atribuye a las encrucijadas. Asimismo, la conceptualización del sonido del aerófono como “viento arremolinado” remite a sentidos diversos. Resulta significativo que el modo más común en el que los *tlasolehecame* se manifiestan sea, precisamente, como remolinos o gusanos retorcidos.

La identificación que hemos hecho de *Tlacatecólōtl* como numen que subyace al juego del Toro encalado, su vinculación con los *tlasolehecame*, la asociación de estos últimos con las encrucijadas, y la consideración teórica de que el mínimo generador textual operante no es un texto aislado, sino un texto en un contexto, es decir, un texto en interacción con otros textos y con el medio semiótico, nos conduce nuevamente a apelar a las oraciones rituales para intentar comprender la relación entre el concepto “ombligo” y la categorización del sonido de la flauta como “viento arremolinado”. Con este fin, a continuación presentamos un fragmento de oración para quitar los aires nefastos.

Un aire de encrucijada molesta a este hombrecito, esto es muy maligno, enviados lo han creado, los chismosos lo han puesto, los hechiceros lo han hecho, los que hablan mal de las personas lo han invocado. La actitud de estas personas es mala, manipulan el mal, por envidia, porque son volubles, porque no sobresalen, por eso invocan a los malos aires, para ponerlos en los cuerpos de los hijos de Dios. Los pecados de nuestros ancestros así lo han hecho, eran desobedientes, por eso se molestaron los dioses, por eso crearon los aires malévolos, para que nos golpeen la cabeza, que nos pongan en paz, para que seamos respetuosos, creyentes de los buenos consejos, de las cosas buenas, que Dios dispuso en esta tierra, en este mundo, en este universo. Los primeros pobladores de la tierra, no obedecían a nuestros dioses, por eso los castigó, por eso los exterminó. Ellos talaron el árbol florido de donde obtenían alimentos, de donde bebían, que los vestía, aún sin trabajar; no había trabajo, nuestro Dios les daba todos los alimentos, nuestra Madre les preparaba la comida, nuestro Dios les daba frutas, una naranja, plátano, elote, ciruela, todo lo que ellos querían, abundaba en el árbol florido, ya se les regalaba y querían más, por eso se enojaron los perezosos y talaron el árbol de los mantenimientos. El árbol sangró, porque estaba vivo, por eso se enojó nuestro Dios, por abusivos, por eso los castigó, y nosotros necesitamos trabajar, y todavía nos pusieron a los malos aires, para

que nos den dolor de cabeza. Tlacatecólótl es el patrono de los aires nefastos, Tenantzitzimitl también los creó, cuando falleció salieron de su cuerpo, de sus cenizas surgieron las fieras, nacieron serpientes, jicotes, ortigas, que hoy espantan. La furia de los ancestros que se acabe, nosotros no somos culpables, que se retiren los aires malévolos, que no nos molesten [...] que se acabe el enojo de los malos aires, que se vayan por donde vinieron, que se vayan por donde los han llamado, ahí que vayan a molestar, aquí ya no los queremos, aquí los destruimos [...] que se destruyan, que se dispersen, que se retiren, que se vayan. Que se alivie este hombrecito, que no esté triste, que no esté enfermizo, que no haya chismes, que no haya enojos, que no tenga: dolor de cabeza, desmayos, náuseas, dolor de estómago, que todo se acabe, que sane este hijo de Dios.<sup>43</sup>

Como se puede apreciar, el padecimiento de la persona se atribuye a un aire de encrucijada invocado por los hechiceros y los chismosos. El origen del Mal, de la necesidad de trabajar para obtener alimento y de los *tlasolehecame* se remonta al tiempo mítico en el que el árbol florido fue talado. Asimismo, se señala a Tlacatecólótl y a Tenantzitzimitl como creadores y patronos de los malos aires. La oración tiene por finalidad hacer que los vientos nefastos se retiren para que el enfermo pueda sanar.

Detrás de la valoración del sonido de la flauta como “viento arremolinado”, (el modo en que los *tlasolehecame* se suelen presentar), así como de la conceptualización del orificio como “ombligo” (encrucijada), es posible hallar un conjunto de nociones que explican la causa de padecimientos como consecuencia de las envidias, los chismes, la hechicería y la furia de los ancestros. Los mecanismos de *traducción intersemiótica* permiten comparar el “texto-oración” y el “texto-música” y encontrar *equivalencias convencionales* entre el sonido y los conceptos que subyacen a la oración. Desde esta perspectiva, tanto el sonido de la flauta como la taxonomización del viento, en la cual los *tlasolehecame* conforman una categoría, constituyen mediaciones que posibilitan la vinculación de patrones sónicos con un *ethos* social particular.

Las concepciones que los nahuas de la Huasteca tienen de los vientos remiten a un amplio conjunto de fenómenos, entidades y símbolos, entre los cuales nos hemos centrado en

---

<sup>43</sup> Fragmento de oración para quitar los aires nefastos (Ixcacuatitla, Chicontepec). Recogida y traducida por Arturo Gómez, en Báez-Jorge, 565-569.

aquellos que traen las lluvias y los que generan enfermedades. La naturaleza fundamentalmente intangible e invisible del aire permite representar simbólicamente a través suyo los fenómenos más misteriosos e inefables. Siguiendo a Susanne Langer, podemos decir que el sonido de la flauta es “forma significativa”, es un símbolo por sí mismo, cuya propia forma es significativa porque no se limita a *denotar* aquello que significa sino que lo representa, en el sentido de que lo hace presente a los sentidos.<sup>44</sup> Si a ello se suma el hecho de que la ejecución del instrumento se da en un tiempo y espacio consagrados, se crean las condiciones propicias para una recepción divina adecuada.

La “complejidad” o “simplicidad” de un tipo de música particular es, como se habrá podido observar, relativa. Al colocar el significado musical en “el mundo”, se despliega ante nosotros todo un complejo sistema de relaciones y símbolos culturales, y se hace evidente que la configuración de los hechos musicales está, antes que nada, organizada socialmente.

### **3. La memoria de los símbolos inscritos en la flauta de mirlitón**

De acuerdo con Iuri Lotman, los símbolos nunca pertenecen a un solo corte sincrónico de la cultura pues atraviesan dicho corte verticalmente viniendo del pasado y proyectándose al futuro. Por tal razón, la memoria del símbolo es más antigua que la de su entorno textual; transporta textos y formaciones semióticas de una capa de la cultura a otra. Lo anterior no implica que el símbolo sea invariante; si bien se repite y actúa como mensajero de otras épocas, al relacionarse activamente con los diferentes contextos culturales se transforma bajo su influencia y revela su mutabilidad. De esta manera, media entre los textos y la memoria de cultura y revive en los primeros a través de las reminiscencias. Sin embargo, estas últimas no son el símbolo en sí; más bien, constituyen partes orgánicas del nuevo texto, que únicamente son funcionales en la sincronía del

---

<sup>44</sup> Cfr. Langer, 1953: 32-33.

mismo.<sup>45</sup> Con base en estos planteamientos, a continuación examinamos algunas nociones del pensamiento de los antiguos nahuas, cuyo caudal simbólico, reelaborado y refuncionalizado, viene a confluir en la simbología codificada en la flauta de mirlitón de nuestros días.

### 3.1 La Leyenda de los Soles

Como se apuntó arriba, actualmente existen múltiples versiones acerca del diluvio entre los pueblos indígenas de México. El relato de la inundación presenta grandes similitudes con el pasaje de la *Leyenda de los Soles*<sup>46</sup> prehispánica que narra la destrucción del Cuarto Sol. Pero incluso se puede apreciar la semejanza de pasajes previos y posteriores a la inundación en los mitos que circulan hoy día entre los nahuas de la Huasteca y aun entre otros pueblos indígenas de la región. Para ilustrar esta afirmación, a continuación sintetizamos dichos pasajes.

#### 3.1.1. Edades previas a la actual

La *Leyenda* narra la existencia de cuatro edades o Soles anteriores a la que actualmente se vive. El primer Sol, llamado nahui ocellotl (“4 Tigre”) duró 676 años. Los que aquí habitaban fueron devorados por fieras (jaguares). Los moradores del segundo Sol, nauhuececatl (“4 Viento”), fueron llevados por el viento y se convirtieron en monos. Su edad duró 364 años. Al tercer Sol, denominado nahui quiyahuitl (“4 Lluvia”), lo destruyó una lluvia de fuego tras un periodo de 312 años. Los que en él vivieron se volvieron gallinas. El cuarto Sol se llamó nahui atl (“4 Agua”) y duró 676 años. Sus pobladores se ahogaron convirtiéndose en peces debido a que durante 52 años hubo mucha agua. Previamente, Titlacahuan (Tezcatlipoca) llamó a un hombre llamado Tata y a su mujer Nene, y les ordenó agujerear un ahuehuatl para que se metieran en él cuando llegara el diluvio. Posteriormente les dio dos mazorcas de maíz para que se alimentaran. Cuando

---

<sup>45</sup> Cfr. Lotman, Iuri, 1996: 145-148.

<sup>46</sup> *Leyenda de los soles*, 1975.

terminaron de consumirlas el torrencial había concluido. Salieron de su embarcación y vieron que había muchos pescados, por lo que decidieron hacer fuego para asarlos y comérselos. El humo llegó hasta el cielo, irritando a los dioses Citlallinicue y Citlallatónac. Tezcatlipoca descendió a la tierra y reprendió a Tata y Nene. Después los decapitó y les remendó la cabeza en la nalga, con lo que se convirtieron en perros.

Entre los actuales nahuas de Chicontepec también se habla de la existencia de cuatro edades previas a la actual, de acuerdo con Gómez. Además, en ambos casos hay una coincidencia en el modo en que dichas edades fueron destruidas (fieras, viento [huracanes], fuego, agua).<sup>47</sup> También se pueden observar similitudes entre la *Leyenda*, la versión del mito del diluvio de Tecacahuaco y la de Chicontepec en el pasaje que narra la inundación: seres que son elegidos para sobrevivir al diluvio (Tata y Nene, agricultor o Totata y Tonana), la introducción de éstos en una embarcación (tronco de ahuehuetl, caja, arca o baúl), transgresión consistente en asar y comer animales (mito de Hidalgo) o pescados (*Leyenda* y mito de Chicontepec) muertos, castigo a los transgresores (conversión de los hombres en perros en la *Leyenda* y en monos en el mito chicontepecano; conversión de los ángeles en zopilotes en la variante de Hidalgo).<sup>48</sup>

Diversas versiones del mito del diluvio, entre ellas la que hemos registrado en Tecacahuaco, concluyen con el castigo a los infractores. Sin embargo, la variante de Chicontepec señala la creación del nuevo universo tras el torrencial, mediante la separación del cielo y la tierra por los tlamamameh, quienes se pararon en lo que ahora se concibe como inframundo (Michtlah). La *Leyenda de los soles* no consigna un pasaje similar, sin embargo, en la *Historia de los mexicanos por sus pinturas* se dice que al final del torrencial que terminó con la cuarta edad, el cielo se desplomó. Cuatro hombres lo

---

<sup>47</sup> Cfr. Capítulo VII.

<sup>48</sup> Además en la versión chicontepecana y en la *Leyenda de los Soles* el número 52 se refiere al señalar la duración del torrencial, si bien en el primer caso se numeran los días y en el segundo los años. En cambio en Tecacahuaco se dice que llovió 40 días y 40 noches, seguramente por influencia del pasaje bíblico del diluvio.



levantaron nuevamente, al tiempo que Tezcatlipoca y Quetzalcóatl lo sostuvieron transformados en árboles.<sup>49</sup>

### 3.1.2. Creación de la nueva humanidad

Una vez destruido el cuarto Sol, los dioses le encargaron a Quetzalcóatl ir al Mictlán para exhumar los huesos de las generaciones desaparecidas y crear con ellos una nueva humanidad que habitara sobre la tierra. Obtenidas las osamentas, Quetzalcóatl las llevó a Tamoanchan, donde Quilachtli (Cihuacóatl) las molió. Posteriormente, Quetzalcóatl sangró su miembro sobre los restos de las humanidades desaparecidas, seguido por los demás dioses. De este modo nacieron los hombres, los “vasallos de los dioses”. Actualmente los nahuas de Chicontepec cuentan que Ompacatotitzi y las demás divinidades crearon a los hombres a partir de huesos ancestrales, pasta de maíz, amaranto y frijol. Cobraron vida gracias a la sangre divina, el viento, el fuego, el agua y la luz del sol.

### 3.1.3. El maíz: alimento de los hombres

Creados los hombres, las deidades se preguntaron qué comerían sus vasallos. Quetzalcóatl vio una hormiga colorada que cargaba maíz y le preguntó varias veces de dónde lo había obtenido. Ésta se negaba a responder hasta que finalmente le dijo que el cereal se encontraba en el Tonacatépetl (“cerro de las mieses”). El dios se transformó en hormiga negra y entró acompañado de la colorada en el depósito. A continuación tomó el maíz y lo llevó a Tamoanchan, donde los dioses lo mascaron y lo pusieron en la boca de los hombres para robustecerlos. Posteriormente Quetzalcóatl se dirigió al Tonacatépetl. Ató el cerro

---

<sup>49</sup> “...ordenaron todos los cuatro [dioses] de hacer por el centro de la tierra cuatro caminos, para entrar por ellos y alzar el cielo. Y para que los ayudasen, criaron cuatro hombres [...] Y criados estos cuatro hombres, los dos dioses, Tezcatlipoca y Quetzalcoatl, se hicieron árboles grandes.” (*Historia de los mexicanos por sus pinturas*, 2005: 32). Ideas similares se encuentran en Landa, 2003: 115 y en el *Libro de Chilam Balam de Chumayel*, 2006: 88-89. El primero señala que los cuatro *bacaboob* que sostenían el cielo sobrevivieron al diluvio, mientras en el *Chilam Balam de Chumayel* se explica que una vez retiradas las aguas aquéllos se asentaron en sus lugares para ordenar todo nuevamente.

con cordeles e intentó llevarlo a cuestas pero no tuvo éxito. Entonces Oxomoco y Cipactónal echaron suertes con maíz y de esta manera auguraron que tendrían acceso al cereal contenido en el cerro únicamente si Nanáhuatl (“el buboso”) lo desgranaba a palos. Se les avisó a los tlaloque (dioses de la lluvia) azules, blancos, amarillos y rojos. Nanáhuatl desgranó el maíz a palos, pero los tlaloque arrebataron el alimento.

Al abordar la simbología de los cerros, las montañas y las cuevas, señalamos la existencia en la Huasteca de un mito similar al pasaje arriba descrito. En él se narra cómo Chicomexóchitl (“Siete Flor”), advocación infantil del maíz (semilla) se encierra en la montaña sagrada. Ésta fue partida por truenos y relámpagos, lo que provocó un incendio que apagaron los espíritus del trueno derramando el agua que extraían de la cueva de Tonantsij.<sup>50</sup>

#### 3.1.4. Creación del Sol y la Luna

Antes de que hubiera día los dioses se reunieron en Teotihuacán para deliberar quién alumbraría el mundo. Tonacateuctli y Xiuhtectli llamaron a Nanáhuatl y le dijeron que él guardaría el cielo y la tierra. Por su parte, Tlalocanteuctli y Napateuctli hicieron lo mismo con Nahuitécpatl. Los dos elegidos hicieron ayuno y se sacrificaron con espinas durante cuatro días, tras los cuales, los dioses encendieron un fuego en el que Nanáhuatl se arrojó. Detrás de él Nahuitécpatl también se aventó, pero la lumbre se había enfriado, por lo que fue a caer en cenizas. El primero se convirtió en el Sol; llegó al cielo donde fue recibido por Tonacateuctli y Tonacacíhuatl. Después se detuvo cuatro días en el cielo. Los dioses enviaron a Itztlotli a preguntarle la razón por la cual no se movía, a lo que el Sol contestó que requería su sangre y su reino. A Tlahuizcalpanteuctli le enfureció saber que el astro demandaba el sacrificio de todas las divinidades, por lo que le disparó flechas sin acertar. En cambio, el Sol le ensartó una de las saetas en la frente, enviándolo al inframundo. Allí Tlahuizcalpanteuctli se convirtió en la helada. Al ver lo anterior, los dioses no tuvieron otra

---

<sup>50</sup> Cfr. Sandstrom, 1998: 70-71.

opción que inmolarse. La Luna fue tras el Sol, pero apenas llegó a la orilla del reino celeste Papáztac le quebró en la cara una taza con figura de conejo. Después, en una encrucijada, fueron a darle la bienvenida unos demonios que la vistieron con andrajos.<sup>51</sup>

Ni el mito del diluvio de Tecacahuaco ni el de Chicontepec registran este pasaje. La presencia del conejo en la luna se explica como consecuencia del salto de dicho animal al astro selenita. Sin embargo, en la Huasteca existen relatos acerca del origen del Sol y la Luna que presentan algunas similitudes con lo que se describe en la *Leyenda de los soles*.<sup>52</sup>

### 3.2 El zopilote y Tezcatlipoca

Previamente hemos establecido una semejanza entre ciertos atributos del zopilote y de Tlacatecólótl: su asociación con la hechicería, su omnividencia, su espejo, su facultad para otorgar riquezas y su vinculación con el inframundo. Dichos atributos también recuerdan algunas de las características de Tezcatlipoca, como explicamos a continuación.

#### 3.2.1. Hechicería

El Señor del espejo humeante tenía un extraordinario poder de metamorfosis, mismo que estaba relacionado con el hecho de ser la divinidad tutelar de los hechiceros. En el Libro VI del *Códice Florentino* se anota:

---

<sup>51</sup> Sahagún consigna una versión un poco diferente del nacimiento del Sol (Nanauatzin) y de la Luna (*Tecuciztécatl*). Una vez creados éstos, los dioses deciden morir para satisfacer al astro solar, excepto Xólotl, quien echa a correr para esconderse entre los maizales, donde se convirtió en una planta de maíz que tiene dos cañas, a la cual le llaman Xólotl. Allí fue hallado, por lo que nuevamente corrió y se escondió entre los magueyes, convirtiéndose en un maguey de dos cuerpos que se llama mexólotl. Nuevamente fue visto, tras lo cual huyó y se metió en el agua. Ahí se transformó en un pez denominado *axolotl*, pero lo encontraron y finalmente lo mataron. Ahora bien, el sacrificio de las divinidades no bastó para que el Sol se moviera, de modo que el Viento (Quetzalcóatl) comenzó a soplar con energía. De esta forma el astro anduvo su camino. También escribe el franciscano que después de que el astro solar apareció, le siguió la Luna. Los dioses consideraron que dos soles eran demasiado pues corrían el riesgo de quemarse, de modo que uno de ellos le arrojó al astro selenita un conejo. Esto provocó que se le oscureciera la cara y que se le ofuscara el resplandor. (Sahagún, 1999:431-434). Entre los nahuas del municipio de Atlapexco, Hidalgo, se cuenta una historia muy similar, con la diferencia de que en este caso Xólotl, imaginado como un perrito, es perdonado al final por el Sol quien decide no volver a pedir más sacrificios (Cfr. Barón, 1994: 131-136).

<sup>52</sup> Cfr. Ariel de Vidas, 2003: 222-223; Ichon, 1990: 63-67; Galinier, 1990: 693-699.

La noche, el viento, el *nahualli*, Nuestro Señor. Estas palabras se decían en relación al “demonio” Tezcatlipoca. Se decía: “¿Acaso puede hablaros la persona Tezcatlipoca [o] Huitzilopochtli? Porque es sólo como viento, y como noche se hace *nahualli*. ¿Acaso puede hablaros como persona?”<sup>53</sup>

Además de lo anterior, lo mismo que a las cihuateteo, a Tezcatlipoca se le rendía culto en los cruces de caminos (otlamaxac), espacios que también eran propicios para las apariciones y las actividades de los hechiceros.

### 3.2.2. Omnividencia

Uno de los atributos característicos de Tezcatlipoca es su espejo humeante. La materia de este último era la obsidiana, mineral negro asociado con lo frío, lo nocturno, lo femenino y el interior de la tierra.<sup>54</sup> La función del instrumento de obsidiana era, sobre todo, adivinatoria. De acuerdo con Rémi Siméon, el verbo itzpopolhuia cuyo significado es “predecir, anunciar lo porvenir”, está compuesto por la palabra itztli (“obsidiana”) y el término popolhuia (“echar suertes”).<sup>55</sup> En el capítulo anterior se señaló que Tezcatlipoca conocía los secretos de las personas pues era capaz de ver en sus corazones. La omnividencia de la deidad se manifestaba en su espejo, a través del cual veía el mundo de los hombres, en el objeto se revelaban los pecados de los individuos. De este modo, el dios desempeñaba un papel de inquisidor –similar a la facultad de vigilar y castigar del “juez” (chontle) y Tlacatecólōtl– toda vez que los pecadores no podían ocultar sus faltas ante él. Dicha función lo hacía compartir con Tlazoltéotl el patrocinio de los ritos de confesión.<sup>56</sup>

---

<sup>53</sup> *Apud* López Austin, 1996: 423.

<sup>54</sup> Cfr. Olivier: 201.

<sup>55</sup> Cfr. Siméon, 2007: 210-211 y 392-393. Acerca de la obsidiana, Doris Heyden escribió que la piedra negra era un oráculo; se le divinizaba y concebía como el “Corazón de la Tierra” (Cfr. Heyden, 1988: 217-236). La vinculación entre los espejos y la adivinación se puede observar todavía entre los nahuas de Amatlán, quienes denominan espejos (tezcātl) a los cristales utilizados para la adivinación (Cfr. Sandstrom, 1991: 235-236).

<sup>56</sup> “Tezcatlipoca, el de cuerpo de obsidiana, era el protector de los soberanos; y hablaba al pueblo a través de éstos [...] Siendo Tezcatlipoca el dios de la justicia; la obsidiana también fue llamada el instrumento de la justicia.” (Heyden, 1987: 83-84). En opinión de Olivier (2004: 382-384), el sonido de la flauta que ejecutaba el representante de Tezcatlipoca desempeñaba un papel similar al del espejo. Esto se manifestaba durante

### 3.2.3. Prosperidad y riqueza. Inframundo

Se decía que Tezcatlipoca:

...daba las prosperidades y riquezas, y que él solo las quitaba cuando se le antojaba; daba riquezas, prosperidades y fama, y fortaleza y señoríos, y dignidades y honras, y las quitaba cuando se le antojaba; por eso le temían y reverenciaban, porque tenían que en su mano estaba el levantar y abatir, de la honra que se le hacía.<sup>57</sup>

La fecha del signo Ce Miquiztli (uno de los nombres calendáricos asociados con Tezcatlipoca) pone de manifiesto la característica atribuida al dios como el que otorga y quita riquezas y honores. Era un tiempo especialmente adecuado para solicitar favores al Señor del espejo humeante, quien podía otorgarlos pero también quitarlos ante una actitud desagradecida. Dicho signo (“1 Muerte”) también vincula a la divinidad con el inframundo, como se ha apuntado en el capítulo VII.

Ahora bien, de acuerdo con Muñoz Camargo, Tezcatlipoca despojó a Tláloc de su esposa Xochiquétzal en Tamoanchan.<sup>58</sup> Asimismo, en el *Códice Vaticano Latino 3738* se anota que este dios “engañó a la primera que pecó” bajo la forma de un pájaro:

...estaba vestido de un pajarito que da voces, como que se rie, y cuando canta, hace oa, cao oa. Decían que así engañó a la primera que pecó y por eso lo representaban por medio de la diosa de la desvergüenza, para dar a entender que si el Demonio está esperando a todos los réprobos, esta desvergüenza es la causa de ello.<sup>59</sup>

El *Códice Borbónico* muestra a un buitre, identificado con Tezcatlipoca por sus atavíos, frente a Tlazoltéotl, una de las diosas a quienes se reconoce como culpable en

---

la fiesta de la veintena *Tóxcatl*, dedicada al Señor del espejo humeante, en la que los actos de penitencia adoptaban un carácter colectivo. Cuando el representante de esta deidad aparecía ante la gente tocando su flauta, los presentes comían tierra -acción que se practicaba como juramento de decir la verdad- y lloraban “...llamando á la escuridad de la noche y al biento, rogandoles que no los desamparase ni olvidase, o que les acauase la vida y diese fin á tantos trabajos como en la vida se padeçen” (Durán, 2002: 49).

<sup>57</sup> Sahagún, 1999:32.

<sup>58</sup> Cfr. Muñoz Camargo, 1984: 203.

<sup>59</sup> *Códice Vaticano Latino 3738*, 1964: 96-97 [lámina XL]. El acto culpable de Tamoanchan se atribuye a diferentes divinidades además de Tezcatlipoca: Huehuecōyotl, Itztlacoliuhqui, Tlazoltéotl, Xochiquétzal, Itz'papálotl, Ixnēxtli (Cfr. *Códice Telleriano-remensis*, 1995: 24, 36, 38, 40 [fols. 10v, 16v, 17v, 18v] y *Códice Vaticano Latino 3738*: 60, 64, 90, 94, 102 [láminas XXII, XXIV, XXXVII, XXXIX, XLIII]).

Tamoanchan y con quien el Señor del espejo humeante patrocinaba los ritos de confesión<sup>60</sup> (fig. 8.1). También aparece con la misma forma en el *Tonalámatl Aubin*<sup>61</sup> (fig.8.2). Esta misma ave se encuentra en un templo, ante Tlazoltéotl, en el *Códice Vaticanus 3773*<sup>62</sup> (fig. 8.3). En la lámina 68 del *Códice Borgia* aparece un zopilote al interior de un templo, compartiendo con Tlazoltéotl el patrocinio de la trecena que inicia con el signo “Movimiento”<sup>63</sup> (fig. 8.4)



Figura 8.1 Códice borbónico: 13<sup>64</sup>

<sup>60</sup> *Códice borbónico*, 1974: 13.

<sup>61</sup> *Tonalámatl Aubin*, 1981: 17.

<sup>62</sup> *Códice Vaticano*, 1972: 61.

<sup>63</sup> *Códice Borgia*, 1963: 68.

<sup>64</sup> Tomada de: [http://www.famsi.org/spanish/research/graz/borbonicus/img\\_page11.html](http://www.famsi.org/spanish/research/graz/borbonicus/img_page11.html)



Figura 8.2 Tonalámatl Aubin: 17<sup>65</sup>

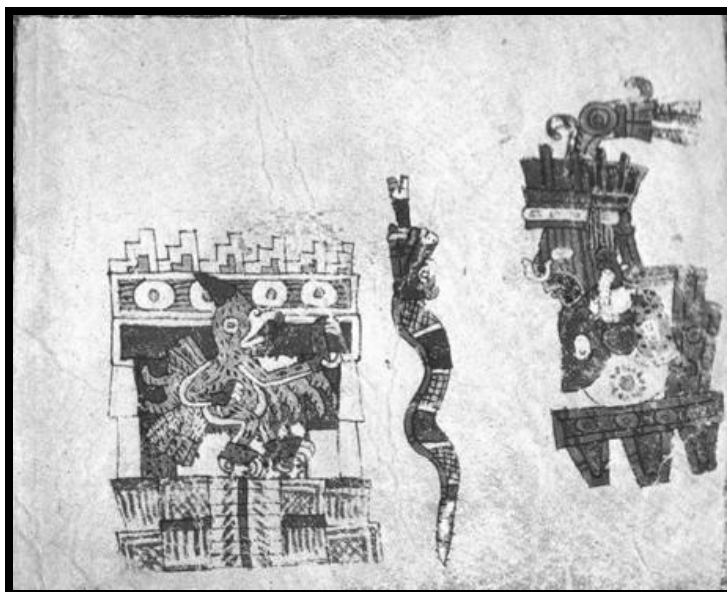


Figura 8.3 Códice Vaticano Latino 3773: 61<sup>66</sup>

<sup>65</sup> Tomada de: [http://www.famsi.org/spanish/research/loubat/Tonalamatl/page\\_17.jpg](http://www.famsi.org/spanish/research/loubat/Tonalamatl/page_17.jpg)

<sup>66</sup> Tomada de: [http://www.famsi.org/spanish/research/graz/vaticanus3773/img\\_page61.html](http://www.famsi.org/spanish/research/graz/vaticanus3773/img_page61.html)

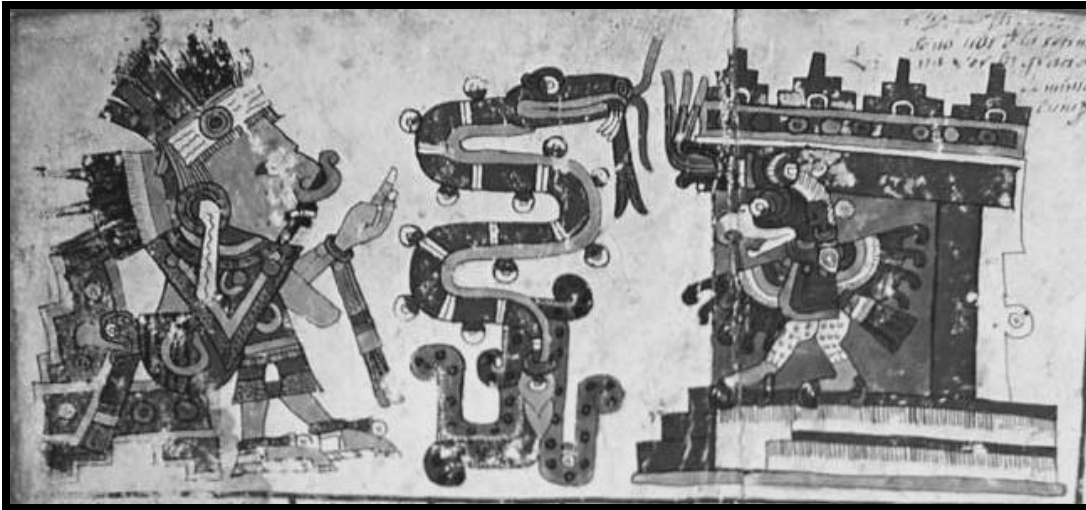


Figura 8.4 Códice Borgia: 68<sup>67</sup>

### 3.3. Zopilote-descenso (celestes-terrestre): el trueno

En la *Historia de los mexicanos por sus pinturas* se dice que en el segundo año después del diluvio (ome ácatl) Tezcatlipoca cambió de nombre asumiendo el de Mixcóatl y, con el fin de festejar a los dioses, encendió un fuego nuevo.<sup>68</sup> Olivier interpreta este pasaje como la transmutación de una divinidad ligada a la noche y al inframundo en un dios esencialmente celeste. La transformación se lleva a cabo, además, en el momento en que el Señor del espejo humeante enciende el fuego.<sup>69</sup> Sabemos que las divinidades mesoamericanas no son puras en sus componentes, únicamente son más o menos calientes o frías. Además, poseen la cualidad de dividirse, reintegrarse a su fuente, separar sus componentes y agruparse para formar un nuevo ser divino. Como consecuencia de ello, los dioses pueden mutar dependiendo de los ciclos que recorren.<sup>70</sup> Tal vez una cierta persistencia de estas nociones puede explicar que hoy día Tlacatecólótl, numen asociado principalmente con la noche, la luna y el inframundo, al igual que Tezcatlipoca, esté vinculado al fuego y al Sol. Cabe recordar que los mitos señalan cómo este dios, siendo

<sup>67</sup> Tomada de: [http://www.famsi.org/spanish/research/graz/borgia/img\\_page68.html](http://www.famsi.org/spanish/research/graz/borgia/img_page68.html)

<sup>68</sup> *Historia de los mexicanos por sus pinturas*, 2005: 33.

<sup>69</sup> Cfr. Olivier, 2004: 204.

<sup>70</sup> Cfr. López Austin, 1999: 25-27.



anciano, andaba siempre con su bastón y se encargaba de cuidar que no se apagara el fuego cuando hacía frío. Cuando murió, su cuerpo fue cremado sobre los tenamasmeh (las tres piedras en las que se apoya el fogón), donde quedaron sus cenizas. Al acercarse la temporada de calor, el lugar donde se encontraba el fogón ardió sin haber sido encendido por nadie. Se dice que Tlacatecólótl vive donde se oculta el Sol, acompañándolo durante su recorrido nocturno hacia el inframundo. Pero también lo hace durante el día para auxiliar al astro en su tarea de alumbrar la Tierra, sobre todo en temporada de secas.

Entre los transgresores en los mitos actuales del diluvio se encuentra el zopilote, ave a la que hemos vinculado con la figura de Tlacatecólótl. Si bien éste no se menciona en las fuentes coloniales que narran el episodio de la inundación, sí parece estar relacionado con la transgresión, dada su representación en los códices al lado de Tlazoltéotl. Olivier señala que la transformación de los buitres constituye un proceso inverso al que hemos descrito para el caso de Tezcatlipoca, quien se convierte en Mixcóatl (deidad celeste) para encender el fuego. Antiguamente, esta ave está ligada al fuego (Xiuhtecuhtli).<sup>71</sup> Aun hoy día, entre los otomíes del sur de la Huasteca, se le considera como la encarnación celeste del viejo Dios del Fuego (sihta sipi) y es llamado hpata, cuya traducción es “el padre caliente”.<sup>72</sup> En Tecacahuaco la gente señala que el zopilote aparece principalmente en tiempo de secas. Sin embargo, sus hábitos alimenticios (cadáveres) hacen que también se le asocie con el inframundo. En el mito del diluvio, la transmutación del zopilote consiste en pasar de ser un enviado celeste a estar relegado al espacio inferior. La causa de ello es la transgresión a la ordenanza divina. Así, insistimos, el buitre se relaciona tanto con el fuego, lo celeste y lo seco, como con el inframundo, la muerte, la hediondez y la transgresión. Su metamorfosis implica una función descendente, la cual, sugiere Olivier, probablemente explique su relación con el rayo, el trueno y la llegada de las lluvias.<sup>73</sup> Los otomíes, por ejemplo, se refieren a la obsidiana como khwa' í hpata, “cuchillo de buitre”,

---

<sup>71</sup> Cfr. Olivier, 2004: 206-211.

<sup>72</sup> Cfr. Galinier, 1990: 598.

<sup>73</sup> Cfr. Olivier, 2004: 212.

el cual es identificado con el trueno.<sup>74</sup> Encontramos los mismos temas en el conjunto flauta de mirlitón-nukub que se emplea entre los teenek de San Luis Potosí: Cabe recordar una vez más que en Quelabidad Cuaresma el flautista de la danza del nukubson explica que el uso de una pluma de zopilote como aeroducto de la flauta se debe a que esta ave genera el viento con su vuelo. El aerófono se toca junto con el nukub, el cual es colocado en el eje este-oeste con la finalidad de propiciar a Pulik Mam “el Gran abuelo que levanta el trueno en el oriente”. Además, la citada danza recibe también el nombre de Danza del Trueno.

### **3.4 Montañas y cerros: Tlalocan**

Las concepciones actuales que los pueblos indígenas de la Huasteca tienen de las montañas y los cerros presentan semejanzas con las ideas que los antiguos mexicanos tenían en torno a Tlalocan. De acuerdo con López Austin, diversas fuentes coloniales nos ofrecen una descripción del Tlalocan mítico. En ellas se anota que es un lugar de verdor, bienestar, riqueza y regocijo, en el que nunca se sufre. Tampoco faltan los alimentos, las plantas siempre están brotando y la temporada de lluvias es permanente. En este sitio viven los tlaloque y los muertos por el rayo, los ahogados, los leprosos, los bubosos, los tumorosos, los jiotosos, los que tienen podre y los paralíticos. Las cuevas de las montañas desembocan en Tlalocan. También contienen las aguas de las que fluyen tanto las precipitaciones pluviales como las corrientes terrestres, aunque a veces los tlaloque esconden las lluvias y los mantenimientos. Los tesoros de esta bodega mítica surgen de ella y retornan cíclicamente. López Austin los agrupa en tres clases: 1) acuáticos y eólicos, que a su vez se dividen en meteóricos (lluvias, viento y granizo, a los que se suman los rayos como “fenómenos auxiliares”) y en flujos formadores de ríos y corrientes menores de agua, 2) fuerzas de crecimiento y 3) “semillas” o “corazones” de los seres vegetales.<sup>75</sup> Algunos autores, entre los que se encuentran Broda<sup>76</sup> y el propio López Austin, consideran

---

<sup>74</sup> Cfr. Galinier, 1979: 425.

<sup>75</sup> Cfr. López Austin, 1999: 182-186.

<sup>76</sup> Broda, 1982: 50.

que Tlalocan se concibe extendido bajo la tierra. Es un lugar lleno de agua que comunica a los cerros y a las cuevas con el mar. No obstante, su ubicación arquetípica se encuentra en el Oriente, pues éste es el sitio de nacimiento por excelencia. De modo que Oriente es su gran réplica, aunque también se reproduce en lugares sagrados como los cerros y los templos. De hecho, tenía una réplica en la sierra, la cual recibía el mismo nombre que el lugar mítico, y el cerro más importante se denominaba Tláloc.<sup>77</sup> Pero además, existían las réplicas de la réplica.<sup>78</sup> Por ejemplo, en el templo de esta divinidad, ubicado en la cima del cerro, se hallaban varias imágenes, la mayor de las cuales representaba al cerro de Tláloc, mientras que las otras (más pequeñas), simbolizaban a los cerros que había a los alrededores:

En este cerro en la cumbre del auia vn gran patio quadrado [...] A vna parte deste patio estaua edificada vna pieça mediana cubierta de madera con su açotea toda encalada de dentro y de fuera, tenia vn pretil galano y bistroso en medio desta ta pieça sentado en vn estradillo tenian al ydolo tlaloc de piedra [...] A l redonda del hauia cantidad de ydolillos pequeños que lo tenian en medio como a principal señor suyo y estos ydolillos significauan todos los demás çerros y quebradas queste gran cerro tenia a la redonda de si los quales todos tenian sus nombres conforme al cerro que representaua los quales nombres oy en dia les tura porque no hay cerro ninguno que no tenga su nombre y asi los mesmos nombres tenian aquellos ydolillos questauan á la redonda del gran ydolo tlaloc aconpañandole como los demas cerros aconpañauan á la sierra.<sup>79</sup>

En la *Historia general de las cosas de la Nueva España* (Libro I, capítulo XXI) que “habla de muchos dioses imaginarios a los cuales todos llamaban tlaloques”, Sahagún explica que los antiguos nahuas imaginaban a todos los montes eminentes, sobre todo aquéllos donde se armaban nublados para llover, como dioses. A cada uno se le hacía su imagen (réplica). Además se creía que algunas enfermedades, al parecer las de frío, procedían de los montes o que éstos tenían el poder de sanarlas. Los afectados por alguna de dichas enfermedades hacían voto de realizar fiesta y ofrenda al cerro, la cual consistía en hacer las citadas imágenes y celebrar durante cinco días.<sup>80</sup>

---

<sup>77</sup> “...llamaban el mesmo nonbre deste ydolo a vn cerro alto que esta en terminos de Coatlychan y Coatepec y por la otra banda parte terminos con Huexotzinco. Llamaban oy en dia a esta sierra tlalocan y no sabre afirmar qual tomo la denominacion de qual...” (Durán. 2002: 90).

<sup>78</sup> Cfr. López Austin, 1999: 190-192.

<sup>79</sup> Durán, 2002: 90-91.

<sup>80</sup> Cfr. Sahagún, 1999: 49.

### 3.5 Encrucijadas

En varios momentos hemos señalado que Tlacatecólótl es hijo de Tenantzitzimitl. En el capítulo anterior se indicó que la abuela del Hombre-Búho tuvo siete hijas, de las cuales seis se casaron y se embarazaron pero murieron dando a luz. Al poco tiempo murió su madre. Xóchitl, la única que no se había unido en matrimonio, vivió amargada. A los 21 días de haber muerto su madre, ésta y sus seis hermanas se le aparecieron a Xóchitl en un sueño, para informarle que ahora eran las Tzitzimineh y se dedicaban a asustar a la gente. También le dijeron que ella se estaba convirtiendo en Tzitzimitl pero en vida, debido a su amargura. Por esta razón la llamaron Tenantzitzimitl (jefa de las Tzitzimineh).

La concepción acerca de las Tzitzimineh como mujeres muertas en parto que se dedican a asustar a la gente, permite observar una gran similitud con las cihuateteo o cihuapipiltin precolombinas. Éstas, como se ha señalado, eran mujeres que habían muerto durante el alumbramiento y de las que se creía que andaban por los aires y que descendían para causar enfermedades. También se decía que dominaban los cruces de caminos, otlamaxac, lugares donde se les rendía culto. Del mismo modo, Tezcatlipoca recibía ofrendas en oratorios colocados en las encrucijadas, sitios que, además, eran propicios para las apariciones nocturnas y las actividades de los hechiceros. Además se le atribuía ser la causa de diversas enfermedades. De hecho, cuando había epidemias, se realizaban plegarias al Señor del espejo humeante, concebido a mismo tiempo como responsable y enmendador de dichos males.<sup>81</sup>

### 4. La tela de araña

Hemos querido abrir un apartado en este capítulo para abordar las posibles connotaciones simbólicas de la tela de araña en la flauta de mirlitón. Si bien este material no es empleado entre los nahuas de la Huasteca hidalguense (Tecacahuaco y Atlalco), sí es

---

<sup>81</sup> Estos aspectos han sido abordados en el capítulo VII.

utilizado por sus vecinos de Veracruz, a juzgar por la foto que Guillermo Contreras registra.<sup>82</sup> Dada la presencia predominante de la tela de araña en los aerófonos teenek y pames, es posible considerar que su uso haya desaparecido hace tiempo entre los nahuas de Hidalgo y que haya sido sustituida por la piel de izote. En el capítulo IV se señaló cómo algunos de los materiales empleados para la construcción de este instrumento han sido reemplazados por otros,<sup>83</sup> de modo que no sería extraño que lo mismo hubiera ocurrido con el aditamento resonador de la flauta nahua de Hidalgo.

Desafortunadamente, la información acerca de cómo se interpreta el hecho de que aparezca una tela de araña en el aerófono es prácticamente nula. Lo único con lo que contamos es el mito pame que anotamos en el capítulo IV y que a continuación presentamos nuevamente.

Había en Santa María Acapulco un gran carrizal, ahí vivía la señora trueno, y cuando el niño que se quemó, tronó y de esta manera se comunicó con la señora de Santa María, la del carrizal, la señora trueno; entonces la nube que estaba sobre el carrizal dejó caer mucho agua, las arañas se metieron a los tubos de carrizo y las cañas empezaron a cantar. Al niño trueno nunca lo volvieron a encontrar.<sup>84</sup>

#### **4.1 Interpretación de la tela de araña a partir de un mito totonaco**

Si bien no se tiene noticia de que actualmente exista la flauta de mirlitón entre los totonacos, encontramos en un pasaje del mito del Dios del Maíz, recogido por Ichon, elementos que permiten inferir una referencia a dicho aerófono. A partir de ello, se pueden obtener algunas claves para interpretar las posibles connotaciones simbólicas codificadas en la tela de araña.

---

<sup>82</sup> Como se explicó en el capítulo IV, sólo sabemos de la existencia de flauta de mirlitón entre los nahuas de Veracruz a partir de una comunicación personal del Gonzalo Camacho, a quien en Tantoyuca se le informó que el 24 y 25 de julio de cada año asiste una agrupación nahua que ejecuta la Danza del Tigrillo, y por una foto publicada por Guillermo Contreras. En esta última se muestran dos flautas pames y una nahua de Veracruz. En la flauta nahua se observa claramente que la membrana es de tela de araña (Cfr. Contreras, 1988: 176).

<sup>83</sup> Los carrizos por tubos de PVC, la tela de araña por plástico, la pluma de zopilote por canutos de metal o plástico.

<sup>84</sup> En Ochoa y Cortés, 2002: 470

El Dios del Maíz nace muy pequeño y muere casi inmediatamente. Tiempo después se aparece ante su madre a quien le enseña la “costumbre”. Hace un violín y un arpa y se pone a tocar y a cantar.

La madre dice a su hijo:

-¡No toques! Van a matarte como mataron a tu padre.

Pero el niño siguió tocando, tocando, toda la noche. La música molesta a los de la Presidencia, **los Truenos**. Estos enviaron a un topil a ver lo que pasaba: el topil era la gran mosca *simawa*, la mosca de los cadáveres.

-¡Buenos días, buenos días! dice la mosca llegando. ¿Quién es el nuevo músico?

-No hay nadie, responde la madre. ¡Busca, pues!

-Es necesario que lo encuentre, dice la mosca frotándose las manos.

La mosca se pone a buscar en todas partes, pero no encuentra nada: **el niño se había escondido en su flauta, y la araña había tejido su tela en la abertura** para que nadie lo viera.

La mosca se va desconsolada. El niño sale y de nuevo se pone a tocar su instrumento, y a cantar.

-¿Cómo que no lo has encontrado? Dijeron los dioses a la mosca. Hasta acá se oye que toca. Vamos a ver. –Ve tú, Miguel.

Miguel, el zopilote, fue a la casa.

-¡Buenos días, buenos días! ¿Quién es el nuevo músico?

-No hay nadie. ¡Busca!

El niño se había escondido de nuevo y el zopilote no encuentra nada. Y se fue.

Luego que se fue el zopilote, el niño se puso a tocar otra vez. Dijeron entonces en la Presidencia:

-¿Qué es lo que se oye? ¡Está tocando otra vez! Tú, Mateo, tú vas.

El gavilán Mateo llega a la casa y dice:

-¡Buenos días, buenos días! ¿Quién es el nuevo músico?

-No hay nadie. ¡Busca!

El gavilán busca en todas partes. No encuentra nada y vuelve a la Presidencia

EL niño se había escondido de nuevo.

-Bueno. Ve otra vez tú –dicen a la mosca.

La mosca va nuevamente y busca en todos lados haciendo *idrrin drrin!* con sus alas. Y por más que **la araña había tapado el agujero del instrumento**, la mosca termina por descubrir al niño y se lo lleva.

En la Presidencia los Truenos preguntan al niño:

-¿Eres tú el nuevo músico?

-Soy yo –responde el niño.

-Bueno, vamos a tocar un poco.<sup>85</sup>

---

<sup>85</sup> Ichon, 1990: 73-78.

Ichon recogió varias versiones de este mismo mito. Aclara que en la mayoría de ellas el niño se esconde en su violín. En el que presentamos arriba, aparece una flauta de la que no se había hablado en los pasajes previos. El autor supone que el mito es muy antiguo y que el hecho de que el narrador no se inmute por la inconsecuencia del relato tiene que ver con la evolución del mismo. Dada su antigüedad, anteriormente no podía hacer mención sino de instrumentos precolombinos: “En las ceremonias de ahora, el arpa, la guitarra y el violín han reemplazado al gran tambor, *huehuetl*; al teponaztle y a la chirimía.”<sup>86</sup> Otra posibilidad que sugiere Ichon es que el niño se escondiera en realidad no en una flauta sino en uno de los tubos que contienen la espuma y la lengua del caimán. Un pasaje previo al arriba citado narra cómo el niño después de renacer crea al rayo:

El niño salió del agua. En la orilla encuentra un machete y corta cuatro pedazos de carrizo y con ellos se puso a juntar espuma, el “sudor” del agua.

En ese momento vio en el agua un caimán que le dice

-¿Qué buscas, muchacho? Voy a comerte.

-Bueno. Vete allá adelante y abre bien la boca, voy a lanzarme como una flecha para que me tragues.

El caimán abrió una boca muy grande y el niño, con su machete, le cortó la lengua. Hizo cuatro pedazos que colocó en los carrizos con la espuma del agua; después esparció la espuma sacudiendo los carrizos hacia todos los lados. Inmediatamente saltó el rayo que anuncia la lluvia.<sup>87</sup>

La palabra totonaca *qatiyat* sirve para designar lo mismo a la flauta que al carrizo. La función de éste como receptáculo de los relámpagos, aunada 1) al uso ritual que los curanderos hacen del canutillo por succión, 2) al hecho de ser un accesorio en muchas danzas vinculadas con el Sol, el Trueno y la Lluvia, 3) al nombre totonaca del Sol (*qatiyat-cicini* ‘el Sol-Cañuto), y 4) a que los rayos del astro solar se comparan con canutillos, son algunos de los aspectos que llevan a Ichon a plantear que: “...la flauta [organiza] el mundo espiritual de la *costumbre*; los tubos del canutillo que contienen al Relámpago organizan la acción de los elementos, la sucesión de las estaciones y, por consecuencia, al mundo vegetal.”<sup>88</sup>

---

<sup>86</sup> *Ibidem*: 84. El autor le llama chirimía a lo que en realidad es una flauta.

<sup>87</sup> *Ibidem*: 75.

<sup>88</sup> *Ibidem*: 90.

Elementos comunes como la araña, el carrizo-flauta, el trueno y el niño nos permiten vincular el mito totonaco y el pame y sugerir que el primero alude al aerófono que nos ocupa. Cabe recordar que entre los teenek de San Luis Potosí el conjunto flauta de mirlitón-nukub se utiliza en la danza del nukubson, también llamada Danza del Trueno, y que la función de ambos consiste en propiciar al viento y a Pulik Mam, el Gran Abuelo que levanta el trueno en el oriente.<sup>89</sup>

Ahora bien, entre los totonacos, la araña también está presente en un pasaje previo al escondite del niño dentro de la flauta. Participa en la concepción misma de Dios del Maíz: “La mujer [la madre del Dios del Maíz] estaba encinta. La araña del Este había comenzado a tejer el ombligo del niño.”<sup>90</sup> De acuerdo con Ichon, el arácnido es considerado como un ser que asiste a Natsi’itni en la creación del feto. Esto se explica, nuevamente, mediante un mito. Cuando se estaba organizando el Mundo, el niño pidió a la araña que lo acompañara a la orilla del mar para ayudarlo a crear la conchita del caracol. Mientras él la elaboraba, la araña la acomodaba en espiral alrededor del “ombligo”, al tiempo que pronunciaba unas palabras. La conchita fue mostrada a las Madres del Oriente, a las futuras parteras, a quienes además les enseñaron las palabras que debían pronunciar y la manera de hacer el ombligo de los niños. Por ello se dice que el arácnido asiste a las parteras. Cuando éstas se dirigen a implorar al agua imitan el precedente mítico en el que el dios del maíz y su ayudante se encaminaron al mar. Esta última (la araña) les cuenta el mito a las abuelas y las instruye para hacer el ombligo a través de sueños.<sup>91</sup> Cabe señalar que los totonacas se refieren a Natsi’itni como “La Madre” o “Las Madres,” es decir, tanto en singular como en plural. El niño maíz convierte a su madre en la abuela de todas las criaturas, en Natsi’itni, la cual no refiere a una deidad única, sino a un número

---

<sup>89</sup> Un dato interesante, aunque de otra naturaleza, es que en las diferentes versiones del mito recogidas por Ichon, entre los emisarios sucesivos enviados por la Presidencia para buscar al niño figuran siempre el zopilote y el gavilán, personajes que evocan el mito del diluvio en una variante también registrada por este autor (Cfr. Ichon, 1990: 52-62 y 83). De este modo, dicho mito subyace de manera indirecta, digamos intertextual, entre los aspectos simbólicos proyectados en la flauta, así como también está aludido en el caso de Tecacahuaco mediante la pluma del zopilote.

<sup>90</sup> *Ibidem*: 74.

<sup>91</sup> Cfr. *Ibidem*: 174.



indeterminado de divinidades femeninas, mismas que también son llamadas “las madres”, “las mamasas”, “las nanitas”, “las abuelitas”, “las reinitas”. Todas estas manifestaciones también son concebidas como una única diosa que las resume: la Virgen de Guadalupe.<sup>92</sup> Natsi’itni recuerda a las Apantename de Tecacahuaco, deidades que cuidan del agua<sup>93</sup> y auxilian a las mujeres durante el parto. Llamadas también “santos parteras” incluyen a Tonana **(Nuestra Madre)** María Guadalupe, Tonana Virgen Agostotzi, Tonana María Concepción, Tonana María Marcelina, Tonana María San Jorge, Tonana María Agustinatzi, Tonana María Carmen, Tonana María Pascua, Tonana María Petra, Tonana María Santísima y Tonana María Tlcatiziziz.

Al abordar el complejo de las Diosas Madres, López Austin señala:

En la religión de los antiguos nahuas las diosas madres formaban un conjunto de divinidades con impresionantes atributos: divinidades de la tierra, del agua, de la Luna, de la embriaguez, del sexo y el pecado, del nacimiento de los seres, del crecimiento, de la fructificación, de la muerte, de la enfermedad y cura de las enfermedades frías, etcétera. En el fondo, la concepción de una Madre dadora de las riquezas y de los males, amorosa, generosa, avara y terrible al mismo tiempo, una diosa que se desdobra en múltiples advocaciones, que se divide y subdivide con distintos rostros, con específicos poderes para formar todo un ejército femenino, o una multiplicidad femenina que se repliega piramidalmente hasta integrar nuevamente a la Gran Madre.<sup>94</sup>

Si bien el citado autor se refiere a nociones de los antiguos nahuas, Ochoa y Gutiérrez señalan que “las ‘diosas madres’ fueron concepciones que se dieron en todos los pueblos y, al paso del tiempo, intercambiaron atributos hasta adquirir esa caracterización a la vez múltiple que única.”<sup>95</sup> Con base en lo anterior, se puede sugerir que Natsi’itni y las Apantename de Tecacahuaco podrían ser personajes producto de un proceso histórico de reelaboraciones simbólicas, sincretismos y refuncionalización de las concepciones asociadas a las diosas madres. Entre las múltiples manifestaciones de la Gran Madre,

---

<sup>92</sup> Cfr. *Ibidem*: 120.

<sup>93</sup> Natsi’itni es también la divinidad del Agua (Cfr. *Ibidem*: 332).

<sup>94</sup> López Austin, 1999: 193 Entre las diosas madres que López Austin señala, se encuentra Yoalticitl, aquella que se manifiesta en los temazcales y en las cunas.

<sup>95</sup> Ochoa y Gutiérrez, 1996-1999: 115. Los autores sugieren que la deidad huasteca Teem podría ser considerada como una de las “diosas madres” de múltiples manifestaciones que observa López Austin.

López Austin incluye a divinidades como Cihuacóatl Quilaztli, la diosa que auxilia a las preñadas en el momento del parto, pero también puede imponerles el tributo de la muerte, y a Yoaltícitl, la deidad que se manifiesta en los temazcales y en las cunas. Al respecto de esta divinidad, Sahagún da noticia de lo que la matrona dice a la partera cuando le pide hacerse cargo del parto:

Señora, metedla [a la parturienta] en el baño [temazcal], como sabéis que conviene, que es la casa de nuestro señor llamada *Xochicaltzin*, a donde **arrecia y esfuerza** los cuerpos de los niños la madre y la abuela que es la diosa llamada *Yoaltícitl*.<sup>96</sup>

Al momento de parir, la partera emite un discurso en el cual se alude también al temazcal:

...por cuya causa ahora llamáis y dáis voces a la madre de los dioses, que es la diosa de las medicinas y médicos, y es madre de todos nosotros, la cual se llama *Yoaltícitl* la cual tiene el poder y autoridad sobre los *temazcales* que se llaman *xochicalli*...<sup>97</sup>

La función de Yoaltícitl de **arreciar** y **esforzar** los cuerpos de los niños parece tener similitud con el papel desempeñado por Natsi'itni en la creación del feto: "...es necesaria la intervención directa de Natsi'ni, la Madre de todas las criaturas, 'Aquella que fabrica las manos, los pies, los ojos...; que hace '**crecer y endurecerse**' el feto."<sup>98</sup> Entre los totonacos la Luna y Venus también intervienen en este proceso. Y al respecto, conviene recordar que los antiguos nahuas representaban a la Luna en forma de caracol de mar, *tecciztli*, y que éste da nombre a la divinidad lunar *Tecuciztécatl*. La luna era considerada como 'abogada de la generación humana', como se señala en el *Códice Telleriano Remensis*, donde se explica que se llamaba así al astro selenita porque del mismo modo como sale del hueso el caracol, surge del vientre de la madre el hombre.<sup>99</sup> Asimismo, resulta significativo que el precedente mítico imitado por las parteras totonacas al dirigirse a implorar al Agua sea aquél en el que el Dios del Maíz elaboró la conchita del caracol, auxiliado por la araña, quien la colocó alrededor del ombligo.

---

<sup>96</sup> Sahagún, 1999: 374

<sup>97</sup> Sahagún, 1999: 375.

<sup>98</sup> Ichon, 1990: 171.

<sup>99</sup> Cfr. *Códice Telleriano-Remensis*, 1995: 29 [fol.13r].

La araña, pues, asiste a las parteras que encarnan a Natsí'itni. La simbología implicada en la colocación de su tela en el orificio de la flauta denominado "ombligo", podría estar refiriendo a concepciones asociadas con divinidades que poseen atributos de las antiguas "diosas madres". Tales deidades pertenecen al dominio de los seres húmedos, fríos, oscuros, responsables del crecimiento y la reproducción, por lo que lo apuntado acerca de la araña y su relación con Natsí'itni no está muy alejado del ámbito simbólico configurado mediante las concepciones acerca de los cerros, las cuevas y las montañas que hemos abordado previamente. En este sentido, el arácnido es un animal que funciona bien para proyectar y condensar las características del dominio referido: la mayoría temen a la luz, por lo que son de hábitos más bien nocturnos; de día permanecen bajo las piedras, las cortezas de los árboles, los huecos de tierra, las grutas, etcétera. Algunas de ellas, incluso, son capaces de enterrarse.

#### **4.2. La araña en el centro: apuntes para una reflexión acerca del significado del arácnido ubicado en el ombligo entre los antiguos nahuas**

En el capítulo IV abordamos el problema del origen de la flauta de mirlitón. Aunque éste no es un asunto resuelto, se apuntó la existencia de instrumentos aerófonos provenientes de las culturas prehispánicas que presentan una protuberancia que parece haber sido destinada a llevar una membrana. De los ejemplares referidos, dos se encuentran rotos por lo que no es posible determinar el número de orificios de obturación que poseían. Sin embargo, la flauta catalogada como TFN-198 hallada en el Depósito Ritual 3 del templo del Fuego Nuevo en el Huixachtécatl, presenta además de la referida protuberancia cuatro hoyos de obturación. Asimismo, las flautas ilustradas en la lámina 70 del *Códice Florentino*, identificadas por Contreras como flautas de mirlitón, muestran el mismo número de agujeros de digitación. La protuberancia con la membrana, en caso de haber existido, está cubierta por un atado que recuerda el modo como los pames actuales protegen el mirlitón, usando una hoja de maíz. Con base en lo anterior, y aceptando de manera preliminar que dichos ejemplares correspondan a flautas con mirlitón, nos

atrevernos a plantear algunos elementos que, más que interpretar el significado de tales aerófonos, permitan arrojar preguntas y abrir líneas de indagación para futuras investigaciones.

El ya de por sí complejo problema de identificación como flautas de mirlitón de los ejemplares citados se ve aumentado por el hecho de que, aceptando que la protuberancia fuera destinada a llevar una membrana, desconocemos el material del cual se pudo haber obtenido. Apelando a la analogía etnográfica, se podría sugerir la posibilidad de que el mirlitón se obtuviera de la tela de una araña.

En el *Códice Borgia* se encuentra una lámina que desde el primer momento en que la vi capturó mi atención debido a que en el centro de la ilustración aparece una figura con forma de araña.<sup>100</sup> En torno a ella hay cuatro serpientes enroscadas de manera que cada una forma un cuadrángulo. Los reptiles llevan penachos en el extremo de sus fauces y en sus colas lo que, de acuerdo con Seler, las caracteriza como serpientes emplumadas, es decir, encarnaciones o generadoras del agua. En cada uno de los cuadrantes está representada una deidad: Este-Tláloc, Norte-Tlazoltéotl, Oeste-Quetzalcóatl y Sur-Macuixóchitl. El autor alemán escribe:

...las cuatro serpientes emplumadas están dispuestas en forma de svástica, en torno a un rostro *tzitzímitl* que ocupa el centro y que simboliza a un demonio que baja desde arriba, representando la dirección de arriba abajo, es decir, la quinta región del mundo o el centro. Así, tenemos que suponer que las serpientes designan los cuatro cuadrantes principales o los puntos cardinales Este, Norte, Oeste y Sur.”<sup>101</sup>

La razón por la que dicha lámina capturó mi atención tiene que ver con el hecho de que en el centro, el ombligo, aparezca una araña, y que ésta sea identificada como *tzitzímitl*. Inmediatamente recordé que entre los pames y teenek la membrana de la flauta se obtiene del capullo de una araña y que ésta es colocada en el orificio al que se refieren

---

<sup>100</sup> *Códice Borgia*, 1963: 72.

<sup>101</sup> Seler, 1963: 245.

como ombligo, término con el que también los nahuas de Hidalgo nombran a dicho orificio, aunque en este caso el aditamento resonador es la piel del izote. Asimismo, despertó mi curiosidad la identificación del artrópodo como *tzitzimitl*, toda vez que la madre de Tlacatecólōtl es llamada Tenantzitzimitl (expresión que la gente traduce como “jefa de las *tzitzimineh*”, pero cuya traducción exacta sería “madre de las *tzitzimineh*”).<sup>102</sup>

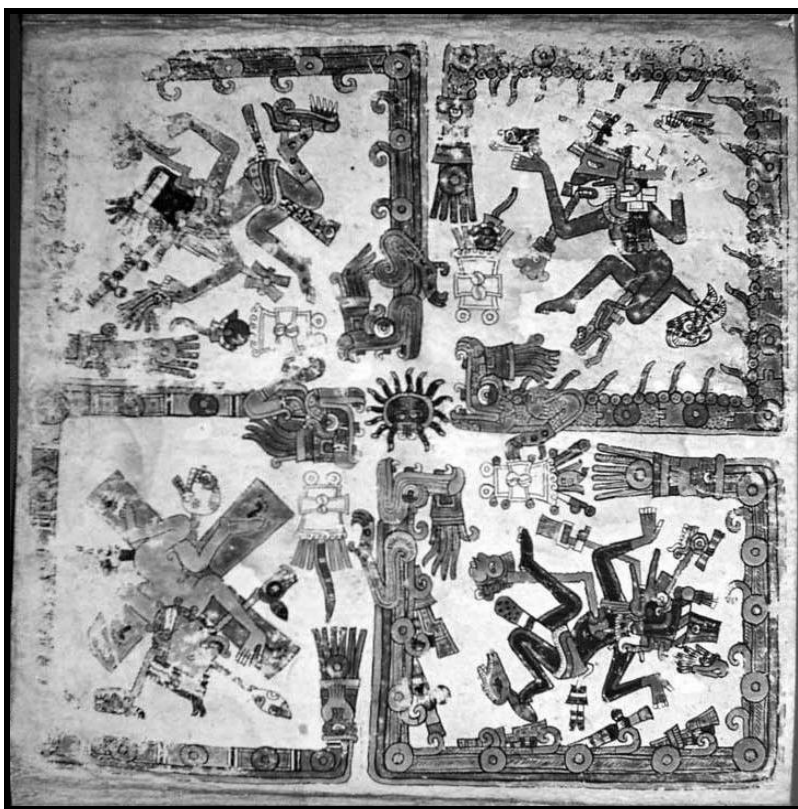


Figura 8.5 Códice Borgia: 72<sup>103</sup>

Hay que señalar, no obstante, que el rostro que aparece en el centro de la ilustración no corresponde de manera realista con una araña. Si consideramos que los apéndices que se encuentran alrededor de su boca podrían representar los peripalpos del animal, nos sobran patas. Sin embargo, el examen de la iconografía y de los textos que hablan de las arañas ha llevado a Michel Dessoudeix a plantear que los antiguos nahuas se preocupaban

<sup>102</sup> “Tenan. Madre de alguno.” (Molina, 1970: 98).

<sup>103</sup> Tomada de: [http://www.famsi.org/spanish/research/graz/borgia/img\\_page72.html](http://www.famsi.org/spanish/research/graz/borgia/img_page72.html)

más por los peligros que los arácnidos podían ocasionar y que conocían mejor su modo de vida que su morfología.<sup>104</sup> Digamos más bien que no es que desconocieran con precisión su forma, sino que probablemente les preocupaba menos representarla con exactitud.<sup>105</sup> De acuerdo con lo anterior, podríamos considerar que el citado rostro corresponde a la representación de una araña.

Seler escribe acerca de un “insecto” que aparece en el *Códice Borbónico* y al cual identifica como una araña: “...encontramos a este insecto junto a las deidades de la noche, de la luna y de las estrellas –*Mictlantecutli, Tepeyollotli, Chalcuitotolin, Tlaçolteotl, Xochiquezal, Itzpapalotl, Tlahuizcalpantecutli* –, por lo que siempre he pensado que representa una araña [...], pues se cuenta que el dios que llegó del cielo *descendió desde las alturas con ayuda de un hilo de araña...*”<sup>106</sup> El investigador alemán explica que el animal al que denomina araña, es el *tzitzimitl*, ser que reside en el cielo y que desciende repentinamente. Sobre el mismo Códice, Durand Forest señala que el artrópodo está asociado a *Mictlantecuhtli* y a las divinidades del oeste que descienden del cielo, como las *Cihuateteo* y las *Tzitzimime*.<sup>107</sup>

---

<sup>104</sup> “...en la edición de Dibble y Anderson [del *Códice Florentino*], encontramos después de la página 220 ilustraciones cuyas páginas no llevan número [...] Referente al escorpión y a la araña encontramos cinco viñetas numeradas de la 284 a la 288 [...] Ilustración 285: *tecuani tocatl*, araña venenosa (arácnido). A esa araña se le describe con seis pares de patas lo que corresponde a la realidad a pesar de que su situación sea falsa: los dos pares bucales están puestos en el abdomen además el cuerpo está dibujado con tres partes: de hecho se han confundido los quelíceros con lo que parece representar la cabeza [...] Ilustración 288: *tomaxacualli*, araña (arácnido). Aquí es donde tenemos la representación más fantasiosa. Nueve pares de patas peludas, lo que es exageradísimo y, nuevamente, la representación de una cabeza en lugar de las queliceras.” (Dessoudeix, Michel “Los arácnidos en náhuatl: el escorpión, la araña y su tela”, en <http://www.ejournal.unam.mx/ecn/ecnahuatl31/ECN03103.pdf>).

<sup>105</sup> El diccionario de Rémi Siméon define la palabra *tocatl* de la siguiente manera: “*Tocatl* s. Araña de la que se cuentan varias especies, *tlazoltocatl*, araña de las basuras; *tzintlatlahuqui*, negra con manchas rojas; *tocamaxacualli*, leonada y peluda; *tlalueuetl*, muy gruesa; *ocelotocatl*, atigrada, *uitztocatl*, que tiene pinchos; *atocatl*, que vive cerca del agua; etc.” (Siméon, 2007: 709).

<sup>106</sup> Seler, 2004: 332. Efectivamente, Mendieta señala que Tezcatlipoca “...había descendido del cielo descolgándose por una soga que había hecho de tela de araña, y que andando por este mundo desterró a Quetzalcóatl...” (Mendieta, 2002: 188).

<sup>107</sup> Durand-Forest, “Del simbolismo en el Tonalamatl del *Códice Borbónico* (7ª trecena)”, *apud* Dessoudeix, *Op. Cit.* En el mismo sentido, el lector puede encontrar información en Durand-Forest, Rousseau, Cucuel y Szpirglas, 2000.

Es pertinente señalar que el término *tzitzimitl* fue asociado por los evangelizadores al diablo o demonio, al igual que ocurrió con *Tlacatecōtl*. En realidad, como hemos anotado, prácticamente todas las divinidades del panteón mesoamericano fueron demonizadas por los catequistas. Pero la descripción que se hacía de las *tzitzimime* como seres monstruosos, descarnados, que descendían del cielo para devorar a los hombres, parecía ajustarse perfectamente a las nociones del Mal. En el *Códice Vaticano Latino 3738* aparece una lámina que describe a los dioses del inframundo. Sobre el primero de ellos se lee: “Miquitlantecotli, el Señor del Infierno. *Tzitzimitl*, lo mismo que Lucifer.” Otra de las divinidades es señalada como “Zontemoque, el que cae del cielo con la cabeza abajo, es lo mismo que el Diablo, *deorsum cadens*. Decían que éste viene por las almas con la cabeza para abajo, como las arañas.”<sup>108</sup> El diccionario de Rémi Siméon define el término *tzitzimitl* como “Diablo, demonio, habitante del aire”,<sup>109</sup> mientras que Molina consigna “nombre de demonio”.<sup>110</sup>

Decíamos que diversas divinidades mesoamericanas parecen estar asociadas con el término *tzitzimitl* y con la araña. Los procesos de traducción y de entronización de algunos conceptos, como Diablo por ejemplo, hacen muy complejo determinar la real naturaleza de las *tzitzimime*, si bien para los términos de la presente discusión nos interesa particularmente examinar la relación «*tzitzimitl*-araña-centro». Como hemos señalado, en la lámina 72 del *Códice Borgia* aparece un rostro *tzitzimitl* –que figura la forma de una araña– en el centro, es decir, en la encrucijada donde se unen los cuatro rumbos. Debemos anotar que el glifo del Quinto Sol (el Sol del centro), *nahui-ollin* (“4 Movimiento”), tiene precisamente la forma de una cruz de San Andrés.<sup>111</sup> Otro ejemplo de la asociación de la araña con el centro lo encontramos en el llamado *Monumento de Nativitas*, al que Olivier interpreta, de acuerdo con H.B. Nicholson, como un objeto de culto que pudo ser utilizado en un templo en honor de Tezcatlipoca. En dicho monumento

---

<sup>108</sup> *Códice Vaticano Latino 3738*, 1964: 12 [lámina III].

<sup>109</sup> Rémi Siméon, 2007: 732.

<sup>110</sup> Molina, 1970: 153.

<sup>111</sup> Cfr. Baudot, 2004: 226.

aparece el glifo 4 Movimiento (nombre del Quinto Sol). Éste presenta un elemento que, según Nicholson, podría ser “una araña estilizada, símbolo de un *tzitzimitl*.”<sup>112</sup>

Lo anterior nos acerca a lo escrito por Sahagún acerca de las *tzitzimime* y la fiesta *toxiuhmolpilia* (“atamiento de años”). Esta última era una ceremonia que se celebraba cada cincuenta y dos años, cuando coincidían los ciclos de 365 y 260 días. Se creía que en dicha fecha el mundo se acabaría y las *tzitzimime* bajarían a devorar a los hombres:

Venida aquella noche en que (se) había de hacer y tomar lumbre nueva, todos tenían muy grande miedo y estaban esperando con mucho temor lo que acontecería, porque decían y tenían esta fábula o creencia entre sí, que si no se pudiese sacar lumbre que habría fin el linaje humano, y que aquella noche y aquellas tinieblas serían perpetuas, y que el sol no tornarí a nacer o salir; y que de arriba vendrían y descenderían los *tzitzimime*, que eran unas figuras feísimas y terribles, y que comerían a los hombres y mujeres.<sup>113</sup>

En la *Historia de los mexicanos por sus pinturas* se dice que el segundo cielo estaba habitado por mujeres descarnadas a las que se les denominaba *tezauhcihuah* o *tzitzime*. Éstas se encontraban allí para cuando el mundo se acabara, pues entonces habrían de bajar y comer a todos los hombres.<sup>114</sup> También se creía que descendían en otros momentos, por ejemplo, durante los eclipses de Sol o en el mes de *quecholli*, y que eran diosas de los aires que traían los truenos y los relámpagos.<sup>115</sup> La relación «*tzitzimitl*-araña-centro» parece así estar relacionada con la creencia acerca de que estos seres descenderían al finalizar el Quinto Sol.

Hay algunos elementos que permiten vincular a las *tzitzimime* con las *chuateteo* o *chhuapiltin*. De acuerdo con Sahagún estas últimas eran mujeres muertas en el primer

---

<sup>112</sup> Cfr. Olivier: 318. Al abordar los insectos alados en las representaciones del *Códice Tro*, Seler encuentra que “Una de las características principales es que, en toda la serie, a partir de la hoja 10\* y hasta el final de la hoja 1\*, el insecto [escarabajo] siempre está dibujado **volando hacia abajo, descendente** [...] La otra característica es que el glifo de este insecto [...] es esencialmente idéntico al glifo de la quinta región del mundo, el centro...” (Seler, 2004: 323-324). El autor se refiere a dicho insecto como “el insecto que desciende, el *tzitzimitl*”. A pesar de que se trata de un escarabajo y no de una araña, es significativa su cualidad descendente y su vinculación con el glifo de la quinta región, del centro.

<sup>113</sup> Sahagún, 1999: 439.

<sup>114</sup> *Historia de los mexicanos por sus pinturas*, 2005: 69.

<sup>115</sup> Cfr. González Torres, 1991: 189.



parto que habían sido canonizadas por diosas. Se creía que andaban juntas por el aire y aparecían a voluntad a los hombres y a los niños causando enfermedades y muerte, sobre todo a los pequeños. También anota que andaban en las encrucijadas de los caminos haciendo daño, razón por la cual los padres prevenían a sus hijos para que en ciertos días del año, considerados fechas en las que descendían estas diosas, no salieran de casa.<sup>116</sup> Las cihuapiltin acompañaban al sol en su recorrido por el cielo, desde el cenit hasta el occidente. Jacinto de la Serna las describe como nubes que cada año acarrear las lluvias fuertes de la temporada,<sup>117</sup> lo que podría estar relacionado con el hecho de que en la fiesta celebrada en su honor ofrecieran en su templo unos panes "...de figura de rayo que cae del cielo, que llaman *xonecuilli*..."<sup>118</sup>

Su andar en el aire, su descendimiento a la tierra para esparcir enfermedad y muerte o devorarse a los hombres, su vinculación con las encrucijadas (centro) y con la lluvia (a través del trueno, del rayo y de las nubes) sugieren una aproximación simbólica entre las *tzitzimime* y las *cihuateteo* o *cihuapiltin*. Además, Sahagún explica que en la citada ceremonia de *toxiuhmolpilia*, a las mujeres preñadas se les cubría el rostro con una penca de maguey y se les encerraba en las trojes, pues se temía que si la lumbre no se volvía a hacer, ellas también se convertirían en fieros animales y comerían a los hombres y mujeres, es decir, se transformarían en *tzitzimime*.<sup>119</sup>

Arriba señalamos lo apuntado por López Austin acerca de las diosas madres, divinidades cuyos atributos están relacionados con la tierra, el agua, la luna, la embriaguez, la salud, la enfermedad y la muerte, aspectos vinculados con el ámbito de lo frío, lo húmedo y lo terrestre. El autor señala que entre las auxiliares de las diosas madres se podría incluir a las *tzitzimime*, pues éstas aparecen como deidades del viento, de la lluvia, del trueno y del

---

<sup>116</sup> González Torres (1991: 38-39) apunta que las *cihuapiltin* o *cihuateteo* descendían a la tierra en la trecena del *tonalpohualli* que comenzaba con el signo 1 lluvia, fecha en la que causaban enfermedades.

<sup>117</sup> Serna, 1987: 430.

<sup>118</sup> Sahagún, 1999: 35.

<sup>119</sup> *Ibidem*: 440.

relámpago.<sup>120</sup> El ámbito con el que están asociadas se ajusta a las características que hemos atribuido a las arañas a partir de sus hábitos nocturnos y terrestres.

Sin embargo, López Austin, coincidiendo con Pasztory, asocia a la araña con lo celeste y lo seco: Dentro de los límites de lo que fue la ciudad de Teotihuacán (en Tepantitla) se hallaron unos murales, entre cuyas representaciones se halla una escena que Alfonso Caso interpretó como una representación de Tlalocan, debido a que en ella se observa una multitud de figuras humanas gozosas.<sup>121</sup> Más tarde, Salvador Toscano la llamó “El paraíso original, Tlalocan-Tamoanchan”.<sup>122</sup> López Austin considera que hay elementos para suponer que Tamoanchan y Tlalocan forman una unidad mítica. Lo anterior se basa en la interpretación que hace de una figura ubicada en el centro de la escena: “un árbol de doble tronco diferenciado con dos colores, que se tuerce helicoidalmente sobre sí mismo.”<sup>123</sup> Al pie de dicho árbol se encuentra una figura antropomorfa que combina elementos del dios del fuego y de las divinidades pluviales: sobre su rostro hay una máscara que tiene ojos romboidales y barras, aspectos identificados con el viejo dios del fuego; pero, en la parte inferior, presenta las fauces y la lengua de Tláloc. Este personaje está colocado sobre una montaña o cerro, cuya cueva está llena de semillas. Ahora bien, López Austin, apunta:

...las dos mitades del árbol tienen elementos opuestos. En una mitad, en el interior o sobre las ramas, hay cuentas de jade, conchas, caracoles, un pez, todos ellos elementos acuáticos. En la otra mitad hay flores, símbolos ígneos. Están indicados otros valores: ascenso/descenso. Por la rama fría suben insectos; son mariposas que vuelan hacia la fronda. **Sobre la rama caliente hay arácnidos que tejen sus telas, y uno de ellos es francamente descendente, colgado de un hilo por el centro de la imagen. El arácnido baja; pero vale simbólicamente no sólo por su descenso, sino por su cualidad celeste.**<sup>124</sup>

---

<sup>120</sup> Cfr. López Austin, 1990: 197.

<sup>121</sup> Caso, 1942: 127-136.

<sup>122</sup> Toscano, 1970.

<sup>123</sup> López Austin, 1999: 226.

<sup>124</sup> *Ibidem*: 229. El mural es mucho más antiguo que las fuentes coloniales que dan noticia tanto de Tamoanchan como de Tlalocan; sin embargo, los elementos parecen indicar que la esencia de las concepciones de estos dos ya estaba presente desde tiempo atrás.

¿Hay contradicción entre lo que se ha venido planteando acerca de la relación de la araña con el dominio de los seres fríos, húmedos y nocturnos? Recordemos que al inicio de este apartado se apuntó la relación existente entre el arácnido y las *tzitzimime*, así como la asociación del *tzitzimitl* con la idea de descendimiento.<sup>125</sup> También señalamos la aproximación simbólica entre dichas divinidades y las *cihuateteo*.<sup>126</sup> Pues bien, otro de los nombres que las *cihuateteo* o *cihuapipiltin* recibían era el de *mocihuaquetzque*. La función de la araña como una “tejedora” podría relacionarla con las *mocihuaquetzque*, de las que Sahagún escribió:

...si [la mujer] moría de parto llamábanla *mocihuaquetzque*, que quiere decir mujer ‘valiente’ [...]Y dijeron los antiguos que cuando comienza la noche comenzaba a amanecer en el infierno, y entonces despertaban y se levantaban de dormir los muertos que están en el infierno; y tomando al sol los del infierno, **las mujeres que le habían llevado hasta allí, luego se esparcían y descendían acá a la tierra, y buscaban husos para hilar, y lanzaderas para tejer, y petaquillas y todas las otras alhajas que son para tejer y labrar;** y esto hacía el diablo para engañar, porque muchas veces aparecían a los de acá del mundo en forma de aquellas mujeres que se llaman *mocihuaquetzque* [...]; y así a las que mueren de parto las llaman *mocihuaquetzque*, después de muertas, y dicen que se volvieron diosas, y así cuando una de éstas muere, luego la partera la adora como diosa ...<sup>127</sup>

Ahora bien, al hablar de las múltiples manifestaciones de la Gran Madre, López Austin pospone la discusión acerca de la pertenencia de las *cihuateteo* al ámbito característico de dichas divinidades (frío y húmedo). Examinemos este punto: *Cihuacóatl Quilaztli* es una de las manifestaciones de la Gran Madre. Es ella quien auxilia a las mujeres preñadas en el momento del alumbramiento, pero también quien les impone el tributo de la muerte. Cuando la mujer embarazada moría, la partera decía:

---

<sup>125</sup> Como se apuntó anteriormente, Mendieta señala que Tezcatlipoca “...había descendido del cielo descolgándose por una soga que había hecho de tela de araña, y que andando por este mundo desterró a Quetzalcóatl...” (Mendieta, 2002: 188), y en el *Códice Vaticano Latino 3738* se describe a Zontemoque como “el que cae del cielo con la cabeza abajo, es lo mismo que el Diablo, *deorsum cadens*. Decían que éste viene por las almas con la cabeza para abajo, como las arañas.” (1964: 12 [lámina III]).

<sup>126</sup> Como hemos anotado reiteradamente, actualmente entre los nahuas de Chicontepec Tenantzitimitl es la madre de Tlacatecolotl. Sus hermanas, las *tzitzimineh* murieron durante el parto, lo que subraya aun hoy día la asociación del concepto *tzitzimitl* con las características de las *cihuateteo* prehispánicas.

<sup>127</sup> Sahagún, 1999: 380-382.

¡Oh mujer fuerte y belicosa, hija mía muy amada! [...] os habéis esforzado y trabajado como valiente, habéis vencido, habéis hecho como vuestra madre, la señora **Cihuacóatl** o **Quilaztli**, habéis peleado valientemente, habéis usado de la rodela y de la espada como valiente y esforzada, la cual os puso en la mano vuestra madre la señora *Cihuacóatl Quilaztli*.<sup>128</sup>

Al morir la mujer, se le adoraba como diosa, pues se transformaba en una Cihuapiltin. De esta manera, se incorporaba a las divinidades que acompañaban al sol en su trayecto desde el cenit hasta el poniente:

...y así cuando una de éstas muere, luego la partera la adora como diosa antes que la entierren, y dice de esta manera: [...] ¿Por ventura moristeis muerte infructuosa, y sin gran merecimiento y honra? No por cierto [...] ¿Quién recibe tan dichosa victoria como vos, porque **habéis ganado con vuestra muerte la vida eterna, gozosa y deleitosa con las diosas que se llaman Cihuapiltin**, diosas celestiales? Pues idos ahora, hija mía poco a poco para ellas, y sed una de ellas; **id hija para que os reciban y estéis siempre con ellas para que regocijéis y con vuestras voces alegréis a nuestro padre y madre el sol, y acompañadle siempre a donde quiera que fuere a recrear**.<sup>129</sup>

De acuerdo con López Austin, para los antiguos nahuas el destino de los hombres después de la muerte estaba diferenciado. Se consideraba que: 1) Los seres humanos adquirirían durante su vida en la tierra una carga de tlatlcpacáyotl por el hecho de comer vegetales y animales y por copular. Ésta debía ser restituida a la Tierra, lo cual se llevaba a cabo durante un penoso viaje de cuatro años que el muerto hacía hasta llegar al noveno lugar del Mictlan. 2) Los niños que habían muerto en la etapa lactante no tenían esa carga, por lo que pasaban directamente al Chichihualcuauhco. 3) Había seres extraordinarios que recibían en el mundo una carga más, mediante la posesión divina. Ésta se adquiría por diversas razones, como: virtudes, esfuerzos, conocimientos, arrojo militar o la simple voluntad de los dioses. La carga podía ser fría o caliente y era restituida a la tierra mediante el desempeño de un trabajo que se realizaba bien en el ámbito celeste e ígneo, bien en el terrestre y húmedo; es decir, en el Tlalocan, si la carga era fría, o en la Casa del Sol, si era caliente. No obstante, el autor se pregunta cuál es el tipo de carga que recibían, mediante la posesión de Cihualcóatl Quilaztli, las mujeres muertas en parto. Identificada

---

<sup>128</sup> *Ibidem*: 381-382.

<sup>129</sup> *Ibidem*: 380-382.

como una de las diosas madre, Quilaztli caería en el terreno de las divinidades terrestres, acuáticas y frías. Sin embargo, las mujeres muertas en parto, convertidas en *cihuateteo*, cumplen su trabajo después de muertas en el cielo solar. López Austin deja la pregunta planteada y no estamos capacitados para resolverla sino, más bien, aventurar una nueva pregunta: ¿es la araña un referente ideacional que permite representar la aparente contradicción entre lo frío, femenino, terrestre, acuático, por un lado, y lo caliente, masculino, celeste e ígneo, por el otro? Como anotamos anteriormente, el arácnido es un animal básicamente nocturno y terrestre. No obstante, permite proyectar nociones celestes e ígneas, dada la imagen que presenta cuando desciende unido a su hilo, imagen que de hecho fue motivo para que se le asociara con los dioses que bajan desde el cielo. A riesgo de cansar al lector ¿no se decía tanto de las *tzitzimime* como de las *cihuateteo* que andaban en el aire y descendían esparciendo enfermedad y que traían los truenos y relámpagos o bien se concebían como nubes? Habría que resaltar además que la cualidad de la imagen percibida es precisamente la de un movimiento descendente, como el que dibuja el rayo, como el del trueno fecundante, y también como el de la lluvia. En síntesis ¿podríamos pensar en la posibilidad de que todos estos atributos se proyectan en la araña, y mejor aún, en una araña ubicada en el centro, en el ombligo, en la encrucijada?

Regresemos a la escena de Tepantitla descrita anteriormente. El árbol de doble tronco surge de una figura antropomorfa que combina elementos del dios del fuego y de las deidades pluviales. Ésta, a su vez, está colocada sobre una montaña o cerro. Si bien los arácnidos están ubicados en la mitad caliente del árbol, hay uno situado justo en el centro de la imagen, en el espacio formado por la intersección de ambos troncos (el frío y el caliente). Al respecto, cabe recordar que actualmente los nahuas de Hidalgo denominan montaña o cuevita al aditamento de cera sobre el cual se coloca la membrana, así como la denominación de “ombligo” que se hace del orificio donde dicho aditamento se coloca. Hemos apuntado la asociación simbólica que se establece entre el ombligo y la noción de centro, así como de la encrucijada.

Ahora bien, Tamoanchan es denominado de diversas maneras en las fuentes. Uno de dichos nombres, Chicnauhnepanihcan (“lugar de los nueve pisos”), es analizado por López Austin de la siguiente manera: El término Chicnauh significa nueve y remite tanto a los cielos como a los pisos del inframundo. luh es traducido como “forma de ser” o “manera” y *can* es el locativo. Neapan proviene del verbo panaoa, “echar una cosa sobre otra”, pero de modo más específico “puede interpretarse como colocar un objeto alargado sobre otro de igual forma, de manera tal que queden cruzados. Esto da como resultado la figura geométrica del aspa.”<sup>130</sup> Si se imagina geoméricamente el significado de la palabra chicnauhnepanihqui, añade el autor, tenemos una sucesión de nueve figuras aspadadas superpuestas, cuya unión y continuidad configurarían dos bandas o ramales en movimiento helicoidal, es decir, la figura del malinalli. Así, Chicnauhnepanihcan sería “el lugar en el que se superponen nueve veces las fuerzas celestes y las del mundo de los muertos, el torzal formado por la corriente caliente y la corriente fría.”<sup>131</sup>

En las representaciones de los códices, los árboles cósmicos, aquéllos que se establecieron para separar el cielo y la tierra tras la división de Cipactli –deidad primigenia, acuática, caótica y monstruosa–, aquéllos por cuyo interior fluían las esencias divinas, pueden estar caracterizados con diferentes colores de acuerdo con el rumbo al que pertenecen. En el *Códice Borbónico*,<sup>132</sup> el árbol de Tamoanchan presenta bandas de cuatro colores, lo que sugiere la síntesis de los cuatro árboles por los que fluyen las esencias frías y calientes. Dicha síntesis constituye al árbol de Tamoanchan al mismo tiempo como eje del cosmos y como el conjunto de los cinco árboles cósmicos, es decir, la suma del eje y de sus cuatro proyecciones.<sup>133</sup> Así, Tamoanchan es tanto el eje del universo como el conjunto de los árboles cósmicos. Conecta el Cielo con la Tierra; es el sitio donde se mezclan las fuerzas frías y calientes. Tlalocan, por su parte, corresponde a la mitad del árbol cósmico. Es también la raíz hundida que forma el mundo de los muertos, lugar donde surge la fuerza

---

<sup>130</sup> López Austin, 1999: 91

<sup>131</sup> *Ibidem*: 91

<sup>132</sup> *Códice borbónico*, 1974: 15.

<sup>133</sup> Cfr. López Austin, 1999: 94 y 1998: 88-89.

de la regeneración. Asimismo, constituye uno de los dos troncos torcidos, a saber, el oscuro, frío y húmedo.

Como hemos señalado, los hábitos nocturnos y terrestres de la araña hacen posible la representación de nociones relacionadas con el ámbito frío, húmedo y telúrico, pero el arácnido también permite proyectar nociones celestes e ígneas, dada la imagen que presenta cuando desciende unido a su hilo. Su tela, colocada en una “montaña”, y ésta a su vez situada en el “ombligo”, en el centro, en la encrucijada, ¿no permiten suponer la codificación de nociones relacionadas con Tamoanchan y Tlalocan? La encrucijada y la araña ¿no sugieren el sitio por donde fluyen las fuerzas frías y calientes, de cuya unión surge el tiempo de los hombres, el Quinto Sol?

Lo planteado en este apartado no ha tenido otra pretensión que, decíamos, abrir interrogantes y líneas de indagación cuyo fin sería intentar una interpretación de los significados de la flauta de mirlitón prehispánica. El primer obstáculo con el que nos encontramos es el desconocimiento de los contextos de ejecución de los posibles ejemplares arqueológicos hallados. También somos conscientes de que los elementos traídos a colación se refieren a nociones vinculadas básicamente con la cosmovisión de los antiguos nahuas. En este sentido, es importante señalar que no todas las piezas arqueológicas identificadas como probables flautas de mirlitón provienen de la cultura mexicana (al menos una ha sido identificada como proveniente de Colima), si bien para la época que se les ha asignado (Posclásico) ya podemos hablar de una unidad cultural mesoamericana. Finalmente, desconocemos el contexto arqueológico en el que la mayoría de las piezas fueron halladas. No obstante, algunos de los aspectos tratados, los más generales, presentan semejanza con las cosmovisiones de otras culturas mesoamericanas. Estos podrían constituir un inicio de indagación para ser contrastados, descartados y, en el mejor de los casos, confirmados y enriquecidos con nuevos datos.

## CAPÍTULO IX

### LO QUE “SE JUEGA” EN EL JUEGO DEL TORO ENCALADO

---

*Que seas de buen corazón, ya es momento que se alegre tu “sombra”, que tu “sombra” se pasee con tranquilidad, y ten presente que los búhos no hagan travesuras, que no le deseen mal a nadie, y que todos estemos en armonía, que todos estemos pacificados, por eso ponemos en tus manos un gran banquete, un hermoso canto y una buena melodía.<sup>1</sup>*

Al ubicar al Toro encalado dentro del Sistema Musical de la Huasteca y comparar este juego ritual con las danzas de Carnaval<sup>2</sup> nos hemos adscrito al planteamiento lotmaniano que señala que en las comunicaciones dialógicas los acercamientos de lo diferente son el cimiento de la correlación estructural de las partes en el dispositivo generador de sentido. Dicho planteamiento coincide en parte con el concepto de sistema musical elaborado por Camacho, según el cual el contraste y la similitud de los hechos musicales permite que los rasgos que sobresalen por su disparidad y semejanza se carguen de significado, de tal manera que sus diversos aspectos (sonidos, ocasiones performativas, géneros, etc.) están dispuestos de acuerdo con ciertos códigos y formas gramaticales que organizan el fenómeno sonoro, fundando así un gran sistema comunicativo.

La concepción del sistema musical como un sistema dialógico y la consideración de que los elementos comunes entre el Toro encalado y las danzas de Carnaval “vehiculizan” sentidos, nos llevó a preguntarnos acerca de los significados generales de la fiesta de Carnaval, partiendo de que el “transporte” de significados a través de los elementos comunes de diferentes textos podía ser auxiliar en la comprensión del juego ritual que nos ocupa. Entre la enorme complejidad que entraña el Carnaval, destacamos: 1) su realización como festividad en honor al “Diablo”, 2) la consideración de que en esa época

---

<sup>1</sup> Fragmento de oración de un ritual privado en honor a Tlacatecólol, celebrado en Toloncuilata (Chicontepec). Recogida y traducida por Arturo Gómez Martínez (Báez-Jorge y Gómez, 2002:86).

<sup>2</sup> Cfr. Capítulo V.



abundan muchos “aires” o “fuerzas malignas” y 3) la necesidad de llevar a cabo “limpias” para alejar el influjo negativo de los “aires”.

Ahora bien, el toro es la figura central del juego que nos ocupa. Su asociación con el Demonio y el Mal se revela a través de los datos extraídos de diversas etnografías del Carnaval entre los pueblos indígenas de la Huasteca.<sup>3</sup> En ellas se observa que el bovino es concebido como animal favorito del Diablo, o bien como la encarnación de éste, razón por la cual forma parte de los personajes de las danzas. El vaquero también suele ser considerado como la encarnación del Demonio. Las semejanzas entre el juego del Toro encalado y los toros de Carnaval descritos por Ichon y Galinier<sup>4</sup> evidencian las relaciones estructurales y semánticas compartidas por estas prácticas, es decir, constituyen un dato que coadyuva a la confirmación de que el primero presenta rasgos que permiten concebirlo como un discurso “carnavalesco”. La vinculación del toro con el Demonio puede entenderse como un proceso histórico de continuas traducciones intersemióticas entre diferentes esferas de significado. Sin agotar la complejidad que entraña el imaginario alrededor de este animal, hemos examinado en el capítulo VI diversos aspectos que pudieron haber contribuido a la demonización de este animal.

El Toro encalado puede ser analizado como texto. Desde esta perspectiva conviene recordar que, de acuerdo con Lotman, el mínimo generador textual no es un texto aislado, sino un texto en un contexto, es decir, un texto en interacción con otros textos y con el medio semiótico. Lo anterior nos condujo, como ya señalamos, a recurrir al sistema musical de la Huasteca, a las prácticas que lo conforman, para aproximarnos a los vínculos estructurales y semánticos que mantiene el juego del Toro encalado con las Danzas de Carnaval. Pero también nos lleva a ubicarlo en su contexto más inmediato: la fiesta de la Asunción. Si bien esta tesis no se centra en el análisis de dicha festividad, hay algunos datos acerca de la organización de las prácticas musicales que en ella se realizan que permiten delinear algunos contenidos.

---

<sup>3</sup> Cfr. Capítulo V.

<sup>4</sup> Cfr. Capítulo V.

En el capítulo II apuntamos que el grupo del toro siempre encabeza las procesiones realizadas durante la fiesta de la Asunción. Este aspecto confiere al Toro encalado una doble connotación: por una parte lo configura como algo representativo de la comunidad, es decir como signo identitario; pero por otra parte su posición lo mantiene siempre a distancia de la imagen de la Virgen. Esta asociación con el espacio y su significación se ve repetida en el hecho de que antes y después de las procesiones la comitiva del toro permanece en el atrio, a diferencia, por ejemplo, de la danza de Xochitines que tiene permitido entrar al templo y cuyos participantes se refieren a sí mismos como “los guardianes de la Virgen”. Conviene aquí recuperar las nociones de “música a lo divino” y “música a lo humano”, categorías émicas que organizan las prácticas musicales del sistema en dos grandes ámbitos. Dentro de las expresiones musicales que se llevan a cabo durante la fiesta patronal de Tecacahuaco la participación de los Grupos está claramente dirigida al ámbito de “lo humano”. Su momento de intervención es el baile y su espacio está conformado por la galera del pueblo. Las bandas de viento participan de los dos ámbitos. El 14 de agosto entran al templo para llevarle “Las mañanitas” a la Virgen. Durante los desfiles religiosos estas agrupaciones interpretan generalmente alabanzas, género musical vinculado con el ámbito de “lo divino”; pero tanto en la casa del delegado como en la galera (donde amenizan el torneo de basquetbol) tocan música relacionada con el ámbito de “lo humano”. El Toro encalado y la danza de Xochitines son las dos únicas expresiones que se dedican a ranchar durante la fiesta de la Asunción. Además de las diferencias que surgen entre ambas prácticas como resultado de su ubicación en las procesiones y del hecho de que les esté permitido o no entrar a la iglesia, la conducta de los anfitriones de las casas visitadas durante el ranqueo también es significativa.<sup>5</sup> En el caso de Xochitines, la gente ofrece a los danzantes refrescos, agua y tamales. Al grupo del Toro encalado también se le ofrece tamales, refrescos y agua, pero sobre todo tabaco y aguardiente. Lo anterior, como hemos señalado en el capítulo III, coadyuva a generar un estado de embriaguez que caracteriza al juego y que está ausente en la “Danza de las Flores”. Lo que se ofrece a las dos agrupaciones constituye un elemento distintivo que

---

<sup>5</sup> Sin contar los propios aspectos *performativos* de dichas manifestaciones; por ejemplo, el carácter ruidoso y caótico del Toro encalado frente al silencioso y ordenado de la danza de Xochitines.



a partir del encuentro entre distintas semiosferas y textos. En otras palabras, diversos referentes del mundo indígena mesoamericano y del hispano debieron haber actuado como “filtros” traductores que hicieron posible la traducción del texto “Diablo”, toda vez que éste sólo podía adquirir realidad en el espacio semiótico amerindio mediante procesos de traducción intersemiótica. Para que el Diablo pudiera ser semiotizado tuvo que cargarse de nuevas proyecciones simbólicas. Es por ello que hoy día nos encontramos con Tlacatecólótl frente a una divinidad que dista mucho de la imagen cristiana del Demonio. El Hombre-Búho presenta tanto características ambivalentes de las deidades prehispánicas como ciertas nociones del Mal entronizadas por los catequistas. Es un numen con atributos divergentes que van de lo protector y propiciatorio a lo destructor y nefasto. Se le considera un sabio que “maneja todo” y adivina cualquier cosa; resuelve las peticiones de los hombres, pero también expresa su enojo cuando éstos no cumplen con la “costumbre”. Su carácter dual y ambivalente se expresa de diversos modos: puede ser bueno o malo, piadoso o envidioso, caritativo o déspota; puede curar o embrujar, dar la vida o propiciar la muerte, provocar discordias o resolver problemas difíciles, otorgar o quitar riquezas. Por todo ello, se le teme y se le venera al mismo tiempo. En las oraciones rituales se le invoca para conjurar, mediante su intervención, a los “malos aires”, las envidias y los chismes. Asimismo, se pide su intervención para la multiplicación de la riqueza y del ganado. También se le atribuye poder para propiciar la fertilidad agraria. De modo que las ofrendas a Tlacatecólótl buscan que sus atributos operen en beneficio de la salud y la protección comunitaria.

A partir de lo anterior, y con base en la asimilación entre el toro y el Diablo, es posible sugerir que el juego que nos ocupa y el eventual sacrificio del bovino constituyen una ofrenda cuyo fin último es asegurar el equilibrio comunitario. Pero la ofrenda no sólo implica una relación contractual entre los hombres y la deidad que se pretende satisfacer, como explican Hubert y Mauss.<sup>6</sup> Al ser un puente de comunicación con la divinidad, la ofrenda también es *expresión*. En este punto, volvemos a nuestro planteamiento de

---

<sup>6</sup> Cfr. Hubert y Mauss, 1970: 143-162.

considerar al Toro encalado como un texto. Cabe recordar que la semiótica de la cultura concibe a los textos como cifrados heterogéneamente. Es decir, para que algo pueda ser definido como texto, es necesario que esté codificado al menos dos veces. En este sentido, el texto ritual del Toro encalado combina tipos esencialmente diferentes de semiosis en una única totalidad textual. En su interior discurren distintos tipos de lenguajes: visual, conductual, musical y mítico, entre otros. Es necesario advertir que los discursos de cada uno de los lenguajes pueden también conformar textos. Por otra parte, el hecho de que el Toro encalado presente, en su sincronidad, elementos basados en profundidades temporales diferentes (por ejemplo la figura del toro y de Tlacatecólōtl), lo hace estar cifrado de una manera no homogénea.

Los símbolos cuyos significados subyacen en los diversos elementos que integran la totalidad textual del Toro encalado “se ponen en juego” durante el juego. El plano expresivo de cada uno de dichos elementos se articula de maneras complejas con el resto. Además, permite connotar al mismo tiempo, mediante una condensación de significados, muchas cosas y acciones que van desde los postulados cosmogónicos hasta aspectos del orden de las relaciones sociales. A continuación abordaremos tres de los principales elementos del Toro encalado: 1) la figura del toro, 2) el juego y 3) la música.

## **1. El toro**

Hemos apuntado en reiteradas ocasiones que Tlacatecólōtl es una divinidad coadyuvante, lo mismo protectora y propiciatoria que destructora y nefasta:

...regula el equilibrio cósmico, auxilia al Sol, propicia la fertilidad, se comunica con los muertos, protege la salud [...] se le concibe cercano a los humanos en tanto les ayuda en su problemática cotidiana, o les sanciona por desviarse de las pautas de conducta vinculadas al equilibrio...<sup>7</sup>

El dualismo del Hombre-Búho tiene que ver con el comportamiento de los hombres. Las envidias, los chismes, los “vientos nefastos”, los hechizos, deben ser expulsados mediante

---

<sup>7</sup> Báez-Jorge y Gómez, 2002:75.

ofrendas a Tlacatecólótl, quien, como hemos señalado, expresa su enojo cuando los seres humanos no cumplen con la costumbre. Ahora bien, la destrucción del toro al final de la fiesta de la Asunción lo configura como “víctima sacrificial” del juego. En este sentido, consideramos que el sacrificio del toro conforma parte de la ofrenda al Señor-Búho. En la bestia se polariza el “Mal” que amenaza con destruir el equilibrio comunitario; su destrucción implica un retorno al orden.

Pero si el toro es un animal asociado con el “Diablo” e incluso en ocasiones lo encarna, ¿por qué constituye al mismo tiempo la ofrenda al Demonio? Anteriormente apuntamos que la ofrenda no sólo implica un acto contractual entre los hombres y la divinidad; también es expresión. Al asumir la forma del toro, lo que se ofrece a la deidad es su propia esencia materializada en una apariencia corporal adecuada. De esta manera, la bestia se transforma en la imagen misma del dios; es el envoltorio de la esencia divina.

La preparación ritual del toro es un acto de sacralización mediante el cual se infunde vida al animal que, en un principio, no es sino una estructura de palos. De acuerdo con los habitantes de Tecacahuaco, en otros tiempos, cuando terminaban de elaborar al bovino se ponía una ofrenda adornada con flores en el altar de la casa del capitán de la danza. La imagen del toro era colocada en el centro de la habitación y la gente bailaba alrededor de ella al tiempo que la bañaba en popoxtle. Si bien actualmente ya no se hace la ofrenda referida, aun se acostumbra bailar alrededor de la vaca cuando ha sido concluida. Los músicos, el vaquero y los topiles giran en torno al animal en uno y otro sentido, mientras los primeros ejecutan unos sones. Aquí cabe subrayar que las características de Marcos Peralta, el capitán de la danza, le otorgan atributos especialmente adecuados para llevar a cabo el proceso de insuflación vital efectuado sobre el toro. Recordemos que Marcos nació con el don de curar. Su madre, Sabina, recurrió a los especialistas rituales para solicitarles que le quitaran dicho poder a su hijo. Pero como la facultad para curar es algo otorgado por los dioses, no se puede rechazar; únicamente es posible intercambiarlo por otro don igualmente divino: la habilidad para la música. De modo que la renuncia al don

curativo implicó la adquisición del “cargo” de tocar, toda vez que el poseerlo no es una decisión personal sino un designio divino que trasciende la voluntad de los hombres. Dicho cargo asegura la intercomunicación entre los seres humanos y las deidades. Así, Marcos es una persona que posee el poder de entrar en comunicación con las fuerzas sagradas.

La música desempeña un papel fundamental en el proceso de transfiguración operado sobre el toro, el cual pasa de ser un objeto a una encarnación de la divinidad. Esto resulta especialmente pertinente para comprender el sentido de expresiones como “la flauta controla al toro”, enunciadas por los habitantes de Tecacahuaco. El aerófono no sólo controla a la bestia, además le da vida y la arropa de sacralidad. Su sonido, el “viento arremolinado”, participa del dualismo atribuido a Tlacatecólótl. Si bien constituye un signo indexical de la proximidad de las precipitaciones pluviales, en exceso destruye los cultivos. Por otra parte, hemos visto que los tlazolehcame suelen manifestarse como remolinos o gusanos retorcidos, e incluso como toros, y que la denominación de “omblogo” dada al orificio del aerófono destinado a llevar la membrana donde se produce el “viento arremolinado”, nos remite a las encrucijadas, sitios peligrosos y delicados relacionados con el Hombre-Búho. Por lo anterior, es posible considerar que a través de la flauta transita la esencia sagrada para tomar posesión del cuerpo del toro e infundirle vida.

La vitalización del toro se constata por el hecho de que Marcos recurre a un curandero para que éste bendiga velas. Con ello se intenta evitar que ocurran accidentes durante el juego. Las personas señalan que este procedimiento es necesario, pues “como a veces lo juegan muy fuerte y hasta el torito parece como si fuera real, entonces embiste muy fuerte”. Dada la asociación que hemos establecido entre el Toro encalado y las danzas de Carnaval, las acciones referidas pueden ser comparadas con los rituales que los mecos realizan antes o al inicio de la fiesta carnavalesca con la finalidad de solicitar a Tlacatecólótl que les preste su tonal.

En el capítulo III se anotó que el proceso de elaboración del toro incluye la inscripción, en uno de sus costados, del nombre del delegado en turno. Esta marca signífica nos remite al planteamiento de Rappaport acerca de que en el ritual circulan dos tipos de mensajes: los autorreferenciales y los canónicos. En los primeros, los participantes transmiten información acerca de su estado actual o del grupo. Los mensajes canónicos presentan una aparente durabilidad e invariabilidad.<sup>8</sup> La inscripción del nombre del juez en turno es un mensaje autorreferencial, pues a través de ella se hace saber a los asistentes a la fiesta quién es la máxima autoridad ese año, la persona que financió y organizó la celebración, es decir, se transmite información sobre el estado actual del grupo. La gente comenta que dicha inscripción es “para que los que vienen a la fiesta sepan quién [la] organizó”.

Pero el hecho de que cada año se inscriba el nombre del delegado pertenece al orden de lo canónico; lo que permanece es la norma que prescribe dicha acción. Los referentes de los mensajes canónicos nunca están limitados al aquí y al ahora, siempre incluyen la existencia o la presunta existencia de lo que trasciende el presente, “representan los aspectos generales, resistentes e incluso eternos de los *órdenes universales*.”<sup>9</sup> En este sentido, es pertinente señalar el vínculo metafórico existente entre la inscripción del nombre del delegado, el aeroducto de la flauta de mirlitón y la propia figura de Tlacatecólótl. Al examinar los aspectos simbólicos de la flauta en el capítulo VIII, señalamos que el mito del diluvio nos fue narrado como respuesta a la pregunta acerca de la razón de usar una pluma de zopilote chontle como aeroducto. En el relato se dice que esta ave era un ángel delegado, juez, al cual mandó Dios a la tierra para ver a qué se debía el humo. Apuntamos que esta categorización alude a la atribución del juez de vigilar y castigar la conducta de sus subordinados, y que dicho atributo va de la mano de un elemento que los pobladores de Tecacahuaco vinculan con el chontle: un espejo que permite al zopilote ver todo lo que ocurre en el mundo. Asimismo, comparamos las características enunciadas con las que presenta Tlacatecólótl, pues se dice que a este dios le fue encomendado vigilar la conducta humana y castigar a los transgresores. El numen

---

<sup>8</sup> Cfr. Rappaport, 2001: 95-96.

<sup>9</sup> Rappaport, 2001: 97-98.



ayuda a los hombres en su problemática cotidiana, o bien les sanciona por desviarse de las normas de conducta vinculadas con el equilibrio. Además, al igual que el chontle posee un espejo. Con base en lo anterior, es posible sugerir que nos encontramos ante lo que Rappaport denomina significados de orden medio, es decir, aquéllos en los que las similitudes escondidas detrás de las superficies de fenómenos aparentemente distintivos se hacen más significativas que las mismas diferencias, y cuyo vehículo es la metáfora.<sup>10</sup> Apelando a la noción de texto cifrado heterogéneamente, se trata de vínculos *intratextuales*<sup>11</sup> en las que los diferentes lenguajes (mítico y visual) establecen relaciones de traducción intersemiótica. Ciertos aspectos del aeroducto de la flauta (pluma de chontle), del toro (inscripción del nombre del delegado) y de Tlacatecólótl presentan una equivalencia convencional que otorga parte de los sentidos a la totalidad textual del Toro encalado. Al asimilar –con base en el atributo de vigilar y castigar– al juez, al chontle y a Tlacatecólótl, se evidencia el modo como el mito concede las mismas leyes cósmicas a lo social y a lo natural.

En el otro costado del toro se leen el topónimo de la comunidad, el municipio y las iniciales del estado de Hidalgo. Este lado también tiene dibujada una “T” –letra inicial de Tecacahuaco– a la que los pobladores del lugar se refieren como “fierro caliente” o “fierro marcador”, expresiones que aluden al utensilio empleado por los propietarios de ganado para marcar sus reses y que éstas no se confundan con las de otro. La gente comenta que la “T” se traza como símbolo “de que la comunidad está ahí”, de modo que la marca del “fierro caliente” es un signo de pertenencia. Lo anterior configura al toro como un símbolo identitario, aspecto que se ve enfatizado por el hecho de que el bovino encabeza las procesiones realizadas durante la fiesta de la Asunción y porque la agrupación del Toro encalado es la seleccionada para representar a la comunidad de Tecacahuaco en la fiesta patronal de la ciudad de Atlapexco, la cabecera municipal.

---

<sup>10</sup> Cfr. Rappaport, 2001: 119.

<sup>11</sup> A partir de los conceptos desarrollados por Lotman, en un trabajo anterior construimos la categoría de *intratextualidad* y la definimos como el conjunto de relaciones en el interior de un texto que exhiben una equivalencia convencional entre las estructuras de los lenguajes que lo constituyen, a través de mecanismos de traducción intersemiótica (Cfr. Alegre, 2004: 210).

No obstante, la inscripción de la “T” como símbolo “de que la comunidad está ahí” permite ir más lejos en la interpretación de su significado. René Girard<sup>12</sup> concibe el sacrificio ritual como un mecanismo purificador que actúa mediante la desviación de la violencia intestina hacia otros seres que desempeñan una función de “chivos expiatorios”. Esta desviación supone una cierta ignorancia por parte de los fieles; ignorancia en la que la teología del sacrificio es primordial, ya que se atribuye a entidades sobrenaturales el reclamo de víctimas. Planteada entonces como externa, la violencia propia de los seres humanos se disimula detrás del aparato del sacrificio ritual, lo que lleva a Girard a afirmar su inextricable asociación con lo sagrado. El común denominador de la eficacia sacrificial es la violencia intestina, es decir, las discrepancias, rivalidades, odios y peleas entre miembros de una colectividad, pues son estos aspectos los que el sacrificio pretende eliminar restaurando la armonía y la cohesión social. La permutación se plantea entonces al nivel de toda la colectividad. En este caso, la víctima real sustituye a todos los miembros de una sociedad y es ofrecida, al mismo tiempo, por todos ellos. Para Girard:

Lo sagrado es todo aquello que domina al hombre con tanta mayor facilidad en la medida en que el hombre se cree capaz de dominarlo. Es, pues, entre otras cosas pero de manera secundaria, las tempestades, los incendios forestales, las epidemias que diezman una población. Pero también es, y, fundamentalmente, aunque de manera más solapada, la violencia de los propios hombres, la violencia planteada como externa al hombre y confundida, a partir de entonces, con todas las demás fuerzas que pesan sobre el hombre desde fuera.<sup>13</sup>

En el capítulo I señalamos que entre los aspectos que los curanderos de Tecacahuaco diagnostican como causas de enfermedades se encuentran la envidia de algún vecino o la brujería. Esta última generalmente se debe a la “mala fe” que una persona le tiene a otra, lo que la lleva a acudir con un brujo para solicitarle que enferme a la víctima, de ser posible hasta la muerte. Cuando un individuo fallece, asiste al velorio una mujer contratada especialmente para llorar al muerto. En su lamento acostumbra expresar que el difunto seguramente murió porque lo envidiaban y le hicieron brujería. Asimismo, en el

---

<sup>12</sup> Girard, 1995.

<sup>13</sup> *Ibidem*: 38.

capítulo VIII consignamos un fragmento de oración para quitar los aires nefastos, recogida por Arturo Gómez. En ella se dice:

Un aire de encrucijada molesta a este hombrecito, esto es muy maligno, **enviadores lo han creado, los chismosos lo han puesto, los hechiceros lo han hecho, los que hablan mal de las personas lo han invocado**. La actitud de estas personas es mala, manipulan el mal, por envidia, porque son volubles, porque no sobresalen, por eso invocan a los malos aires, para ponerlos en los cuerpos de los hijos de Dios.<sup>14</sup>

La relación entre los chismes, la envidia y la hechicería y los “malos aires” que provocan enfermedades o muerte, pone de manifiesto el planteamiento de Girard acerca de que la violencia intestina se plantea como externa al hombre y se confunde con las demás fuerzas que pesan sobre él desde fuera. Al inscribir en el toro el nombre de Tecacahuaco, al dibujar el “fierro marcador” y al señalar que “la comunidad está ahí”, se nos revela un mecanismo mediante el cual la violencia intestina, es decir, las discrepancias, las rivalidades, los odios y las peleas entre los miembros de la comunidad, se polariza en el animal, la “víctima sacrificial” que los sustituye y en quien se hace recaer el Mal. Cabe recordar que se considera a Tlacatecólótl el inventor de la hechicería y las peleas.

## 2. El juego

El tiempo del mito es un tiempo violento, un tiempo de agitación y violencia que concluye con el establecimiento del orden primigenio. Uno de los aspectos que caracterizan al juego del Toro encalado es el combate que se establece entre el animal y el vaquero. Conforme transcurre el tiempo, el juego sube de tono y la lucha se vuelve mucho más intensa, como aludiendo al tiempo mítico en el que la violencia se esparce por todos lados. “La vaca se pone como brava”, dicen algunos, refiriéndose al enfurecimiento progresivo del bovino. Pero también los vaqueros se irritan, la gente “se calienta de veras”, pues los golpes recibidos hacen crispas los ánimos. El combate encarnecido se debe a que nadie quiere ser vencido, especialmente la res pues, de acuerdo con los participantes, “al toro no le gusta perder porque ya se muere”. La violencia del juego no

---

<sup>14</sup> En Báez-Jorge, 2003: 565-569.

sólo no es mal vista sino que es un elemento indispensable del mismo, como afirma Lorenzo Peralta: “Si yo tomo al toro, a güevo tengo que descalabrar”. Las consecuencias se manifiestan inmediatamente: las personas sufren raspaduras, descalabros y fracturas; sus cuerpos emanan sangre. También el toro evidencia los efectos de la agresión: agujeros en la tela, abatimiento de la pintura, pérdida de los adornos y rotura y disloque de las varas que conforman el armazón.

En el ritual, señala Rappaport, la aceptación y la existencia de un orden canónico se suponen mutuamente, ya que este último se acepta por fuerza en la realización, es decir, en la ejecución que le da sustancia. La ejecución litúrgica no sólo reconoce las convenciones que representa, sino que les da su propia existencia: el establecimiento de la convención mediante la realización constituye el orden metaperformativo de los rituales.<sup>15</sup> La violencia desatada en el juego del Toro encalado es una convención: “Si yo tomo al toro, a güevo tengo que descalabrar”. En este sentido, los participantes dan vida al orden que realizan con la energía de sus propios cuerpos que entran en combate, de modo que establecen la existencia de dicho orden –cuyo referente es el mito– en este mundo. El despliegue físico, la representación corpórea, da peso a lo incorpóreo y le otorga sustancia a aspectos de la existencia que con frecuencia son impalpables pero, no obstante, tienen una importancia fundamental en el ordenamiento de la vida. Si, como señala Girard, la violencia intestina se confunde con las demás fuerzas que pesan sobre los hombres desde fuera, la violencia desatada en el juego pareciera aludir a dichas fuerzas (“malos aires”, enfermedades, tempestades, etc.) cuyo origen se remonta al tiempo del mito. Cabe recordar que de acuerdo con las oraciones rituales de los nahuas de Chicontepec, el principio del Mal –en términos de Girard, el origen de la violencia– se sitúa en el tiempo mítico en el que los ancestros talaron el árbol florido. También conviene recordar, una vez más, que a Tlacatecólótl se le atribuye haber inventado las peleas. A través del juego, los pobladores de Tecacahuaco encarnan la violencia; su lucha actualiza

---

<sup>15</sup> Cfr. Rappaport, 2001:185-193

el mito, al mismo tiempo que el mito informa su cuerpo haciéndolo adquirir conductas establecidas por el canon.

Los participantes en el juego del Toro encalado cumplen una función básica del culto al entregar momentáneamente su cuerpo al combate. Como sustanciación de la violencia original y creadora, el despliegue físico convierte a la lucha en el mensaje mismo: la ofrenda es *expresión*. Los jugadores ofrecen su cuerpo, comprometiéndolo a tal punto que el aumento progresivo de la intensidad de las agresiones y los golpes recibidos se interpreta como parte del riesgo que supone jugar, es decir, constituyen un aspecto del canon litúrgico, mismo que, de acuerdo con Rappaport, se acepta y establece mediante la propia ejecución que le da sustancia. Se comprende entonces la insistencia de los pobladores de Tecacahuaco acerca de que la gente no está forzada a participar en el juego: “Si uno se accidenta, nadie tuvo la culpa, es bajo su propio riesgo”.

El combate ritual genera un estado de intermediación que se ve acentuado por la abundante ingesta de alcohol. Como se señala en el capítulo III, los anfitriones de las casas visitadas por el toro durante el rancheo ofrecen aguardiente a la comitiva. En algunos hogares las personas entradas en años asperjan la bebida alcohólica sobre la tierra antes de beber. En Acatepec, donde también se realiza el juego del Toro encalado, esta acción se lleva a cabo continuamente y, además, el aguardiente es derramado frecuentemente sobre el animal. Se dice que “el toro también quiere caña”, “es para tener contento al toro”. Lo anterior evidencia el carácter contractual del juego concebido como ofrenda: la tierra y la bestia deben recibir “caña” a cambio de sus favores. Pero, además, la embriaguez de los participantes los estimula de tal forma que el combate adquiere tintes delirantes. Esto facilita la entrega de sus cuerpos a la lucha, pues tanto el alcohol como la adrenalina envalentonan a los jugadores y menguan el dolor provocado por los golpes: “A veces bien tomado sí salen los raspones, las descalabradas, pero no importa porque estás borracho. La cosa es ver cómo le dan en la madre al toro”.

Hay algunos aspectos del juego del Toro encalado que acusan un estado de *orden invertido* generado durante el desarrollo del juego. Hemos visto que la inscripción del nombre del delegado en el toro tiene una doble connotación. Por una parte, constituye un mensaje autorreferencial que transmite información acerca de la persona concreta que durante un año ejerce la máxima autoridad y además financia y organiza la fiesta. Por otra parte, el hecho de que cada año se dibuje el nombre del juez pertenece al orden de los mensajes canónicos, cuyos referentes trascienden el aquí y el ahora. Desde la perspectiva de su connotación autorreferencial, el golpear y retar al toro sugiere que la autoridad del delegado se ve reducida, anulada o burlada en el contexto de la representación. La conducta de los niños también revela una inversión del orden cotidiano. Como señalamos en el capítulo III, los primeros días de fiesta la comitiva del toro va seguida principalmente por los pequeños que, si bien suelen jugar entre sí, también se complacen en ponerse el armazón para perseguir y golpear a los adultos, burlándose de ellos cada vez que logran asestarles golpes o derribarlos: “Los niños sienten que son grandes, que son como sus papás”, señalan varias personas. La inversión da lugar a la licencia, algo que los adolescentes saben aprovechar pues les concede la oportunidad de beber aguardiente y fumar, sin que esto les sea sancionado. Finalmente, los gritos y mugidos que acompañan al juego coadyuvan en la generación de un ambiente ruidoso y caótico.

La amenaza del orden cotidiano trae consigo la carga emocional producida por el peligro. Los participantes, al ser tanto sujetos como transgresores de dicho orden, experimentan las emociones que implica la transgresión, entre las que se pueden destacar el júbilo y la liberación. De aquí que se expresen cosas como “[el toro] es para hacer reír, es como de sátira”, “hay mucha felicidad cuando lo andamos jugando”.<sup>16</sup> Considerando que el orden objeto de burlas o invertido es el que organiza la vida cotidiana, es posible sugerir que en el contexto del juego se transforma la propia realidad, toda vez que los cánones de ésta dejan de tener validez momentáneamente. Se establece entonces un contraorden que

---

<sup>16</sup> Camacho encuentra algo similar al analizar la cumbia en el contexto de las danzas de Carnaval y Xantolo. Siguiendo a Bajtín, el autor señala que la risa: “...es una transición de una cierta falta de libertad a una cierta libertad, ella misma es liberación.” (Camacho, 2007: 173).

está igualmente canonizado, con la diferencia de que éste tiene que ver con algo más que con el mundo del aquí y del ahora. Es decir, un orden supremo que trasciende al tiempo, lo cual nos remite nuevamente al mito, al estado temporal previo a la ordenación de las cosas de este mundo. Las transgresiones operan como indicativos de un orden que reside más allá de sus manifestaciones terrenales. De modo que los aspectos temporales son los que están más expuestos al desafío; su naturaleza contingente y temporal es la que queda expuesta al ser ridiculizada. Se comprende así, no sólo que se golpee al toro que lleva inscrito el nombre del delegado, sino la emergencia del encono de algunas personas hacia el juez, pues durante el juego es común que al ver la inscripción afloren expresiones como “pendejo...cobarde...pero va a llegar mañana”, referidas a la autoridad en turno.

Hemos señalado que el plano expresivo de los elementos que integran el juego del Toro encalado permite connotar, mediante una condensación de significados, muchas cosas y acciones que van desde los postulados cosmogónicos hasta aspectos del orden de las relaciones sociales. Pues bien, la violencia desencadenada durante el juego no sólo remite al tiempo mítico y violento, también genera un escenario que permite canalizar los conflictos latentes entre los pobladores de Tecacahuaco. Esto se pone de manifiesto de manera evidente cuando toman la iniciativa de participar en el juego personas que por distintos motivos “se traen ganas”. Entonces la lucha les da la oportunidad de “saldar cuentas” momentáneamente, de “darse en la madre” de un modo que en la cotidianeidad no está permitido. En este punto habría que añadir que lo que también “se juega” en el juego es la virilidad, la hombría y el arrojo de los hombres, pues éstos no pierden oportunidad de vanagloriarse una vez que vencen a su contrincante, alardeando de su fortaleza y destreza.

Al abordar la figura del toro interpretamos la inscripción del “fierro marcador” y la explicación de que “la comunidad está ahí” como un mecanismo mediante el cual las discrepancias, rivalidades, odios y peleas de los miembros de la comunidad se hacen recaer en el toro –el “chivo expiatorio”–. Desde esta perspectiva, anotamos, la víctima

sacrificial sustituye a toda la colectividad. Girard plantea que no todos los seres entran en la categoría de sacrificables; entre la comunidad y la víctima ritual no debe haber un tipo de relación social real, pero esta última –la víctima– tampoco puede ser totalmente exterior, pues en ese caso no podría desempeñar la acción sustituta que se requiere.<sup>17</sup> Hemos apuntado que, dada su asociación con el Diablo, el toro constituye el envoltorio de la propia divinidad. Asimismo, señalamos que la inscripción del “fierro marcador” permite proyectar en la bestia los conflictos de la propia comunidad. El animal contiene en sí mismo la diferencia entre interior y exterior, lo que le permite circular de dentro a fuera, configurando un trazo tanto de unión como de separación entre la comunidad y la deidad. Ahora bien, también en el juego hay aspectos que refuerzan la cercanía entre el hombre y el toro, aspectos que permiten a este último desempeñar el papel de sustituto de la comunidad, pues el sacrificio exige una apariencia de continuidad entre la víctima y los seres humanos a los que reemplaza. Cabe señalar que el ganado bovino juega un papel relevante en la vida de los habitantes de Tecacahuaco: cada familia posee al menos una o dos reses. Las representaciones efectuadas durante el juego en las que se ofrece en venta al toro, se le monta y laza, se le provee de alimento y sal, constituyen acciones propias de la relación cotidiana entre los hombres y su ganado.

Como víctima sacrificial en quien se hacen recaer los males que pesan sobre la comunidad (entre los que se encuentran los propios conflictos internos), el toro es objeto de burlas y recriminaciones que exteriorizan los sentimientos negativos de las personas en el transcurso del juego. Desde luego las agresiones físicas forman parte del escarnio, pero también las expresiones burlescas como “¡Esa vaca está mañosa! ¡Está mañosa porque dejó su cría!” “¡Esa vaca quiere comer, le han dado de comer, quiere chichi!”. Sin embargo, así como se humilla al toro, también se le muestra afecto, como ocurre cuando las personas le arreglan las fracturas, se acercan a acariciarlo y le hablan cariñosamente. Después de todo, el animal no es sólo aquél en quien se proyectan los conflictos sino la víctima cuyo sacrificio pretende conservar o reinstaurar el equilibrio comunitario.

---

<sup>17</sup> Cfr. Girard, 1995: 20-21 y 281-283.



Respecto al desarrollo del juego, queda por preguntarnos el papel que desempeña el rancheo efectuado por la comitiva del Toro encalado durante los días que comprende la fiesta de la Asunción. La comparación entre el juego que nos ocupa y las danzas del Carnaval puede ofrecer una clave de sentido. Hemos destacado el hecho de que dicha festividad se realiza en honor al Diablo, pero también la consideración de que durante el Carnaval abundan los “malos aires”, por lo que frecuentemente se llevan a cabo “limpias” y curaciones cuyo objetivo es alejar el influjo negativo de estas entidades. Estos rituales de purificación suelen correr a cargo de los danzantes: los mecos, por ejemplo, recorren la comunidad vestidos con el tonal de Tlacatecólótl, lo que les concede la habilidad para curar y purificar las casas, es decir, para mantener el equilibrio y alejar los malos aires. Con base en lo anterior, se puede sugerir que para que el toro purgue efectivamente a la comunidad y le devuelva el equilibrio, para que asuma los sentimientos de hostilidad latentes entre los pobladores de Tecacahuaco, es necesario que antes de la consumación del sacrificio (antes de su destrucción) se le lleve rancheando. De esta manera, se hace que absorba los males, mismos que son expulsados a través de la inmolación. En este sentido, es pertinente tomar en cuenta nuevamente el atributo que le concede al toro la inscripción del nombre del juez, así como la vinculación metafórica entre este aspecto, el chontle –aludido por el aeroducto de la flauta– y la figura de Tlacatecólótl. Lo que los acerca y permite su mutua predicación es precisamente la atribución de vigilar la conducta humana e infligir sanción a aquéllos que se alejan de las pautas de conducta asociadas con el equilibrio. Los tres elementos referidos se ponen en juego durante el rancheo, pues forman parte de la totalidad textual del Toro encalado. Dada la capacidad tanto del chontle como de Tlacatecólótl y, por extensión, del toro, de ver y adivinar todo lo que ocurre en el mundo, la realización del juego en las casas visitadas puede tener la función de provocar que los “malos aires” concentrados en los hogares, producto de envidias, chismes y hechizos, se manifiesten. Ahora bien, puede parecer paradójico que el juez sea, al mismo tiempo, el ser en quien se hacen recaer los males. Sin embargo, como hemos señalado, el carácter no sólo contractual sino *expresivo* de la «ofrenda-toro» permite sugerir el desempeño de un doble papel por parte del bovino: por un lado es el envoltorio

de la divinidad, de aquél que juzga y castiga, pero por otro es la víctima que al ser sacrificada constituye la ofrenda a la deidad y, en este sentido, asume los males. Esta dualidad es extensiva a la figura del chontle y de Tlacatecólol. El primero, si bien es concebido como el juez, también es uno de los transgresores en el mito del diluvio. En cuanto al Señor-Búho, no debemos olvidar que no sólo cura y resuelve los conflictos; también se le atribuye el provocar discordias y haber inventado la hechicería.

### **3. La música**

El grupo de sones que se tocan en cada una de las casas visitadas durante el rancheo está claramente demarcado por una pieza denominada *Xóchitl*, cuya función consiste tanto en indicar el desplazamiento de la comitiva de hogar en hogar, como el inicio y el final de cada secuencia. Al menos los primeros días de fiesta, se observa el seguimiento de una pauta básica en cada secuencia: la «presencia-ausencia» de música redonda en «presencia-ausencia» de juego. De acuerdo con Marcos Peralta, existe una relación entre sones y actos representados; por ejemplo, hay una pieza para darle sal a la vaca y otra para hacer que coma zacate. El capitán del toro asegura que anteriormente la gente era capaz de reconocer las piezas y comportarse en consecuencia, pero hoy en día este conocimiento se ha perdido.

Marcos Peralta conoce aproximadamente nueve sones. Todos ellos presentan la misma estructura: una parte A que se repite indefinidamente y una pequeña sección de cierre. La primera es la que permite distinguir a cada una de las piezas; la sección de cierre es común a todas ellas. Como a Marcos nadie le enseñó a tocar, no conoce el nombre de todos los sones. Sin embargo, las denominaciones que recuerda proporcionan cierta información interesante y ponen de manifiesto los vínculos *intratextuales* e *intertextuales* que se generan en el Toro encalado.

Los nombres de los sonos recordados por Marcos son *Xóchitl*, *Quappitzcuitequine*, *Quatoche*, *Zóncoro*, *Zayolli* y *Torotozquitl*. *Xóchitl* (“Flor”), como hemos señalado, se toca cuando la comitiva del toro se dirige de una a otra casa, “cuando van paseando”, así como al inicio y al final de las secuencias ejecutadas en cada vivienda. En este caso la asociación «secuencia sonora – acción» es tan estable y tan estrecha que existe una correspondencia directa entre lo sonoro y lo *performativo*; es decir, el lenguaje gestual y conductual tiene una plena correspondencia con el lenguaje musical. *Quappitzcuitequine*, *Quatoche*, *Zóncoro* y *Zayolli* se interpretan cuando “lo andan jugando el torito”. Los pobladores de Tecacahuaco señalan que *Quappitzcuitequine* significa “se quiebra la vara”, aludiendo al palo que el vaquero utiliza para golpear al toro.<sup>18</sup> El decir que la vara se quiebra refiere también, de cierto modo, a la violencia generada en el juego. La palabra *Quatoche* es traducida por la gente como conejo. Éste y el son denominado *Zóncoro* nos remiten, en una operación intertextual, al mito del diluvio. Recordemos que dicho relato explica la incoación de estos seres. El animal que hacía levantarse a los árboles cada vez que el campesino rozaba el monte era un tejón. Cuando el hombre lo descubre, le arroja su machete y le corta la cola, con lo cual se convierte en conejo. El lepórido desempeña un papel fundamental en la narración, toda vez que es él quien le avisa al agricultor del advenimiento del torrencial y le indica construir una caja para ponerse a salvo. Asimismo, el mito explica la presencia del conejo en la cara de la luna como consecuencia de su salto en el astro selenita. El *zóncoro*, como hemos apuntado varias veces, nos remite a los ángeles que Dios envió a la tierra con la misión de indagar la causa del humo que empañaba el cielo. Su desobediencia los destinó a comer carne putrefacta. Además de las relaciones intertextuales generadas a partir de los nombres (paratextos) de estos dos sonos, vemos que en el caso de la pieza llamada *Zóncoro* se establece un vínculo *intratextual* con la flauta de mirlitón, particularmente con el aeroducto. Ambos se predicán mutuamente para apuntar a un significado mítico. Éste, como se ha dicho, no sólo tiene que ver con el origen de ciertos seres sino con la creación del universo y del tiempo de los hombres de la quinta generación. Entre los componentes de la flauta de

---

<sup>18</sup> El diccionario de Siméon consigna “bastón delgado, fino, varita” para el término *quappitzactli* (Siméon, 2007: 403).

mirlitón se encuentran un aditamento de cera que sirve de sostén al aeroducto y una protuberancia del mismo material: la “montaña” o “cuevita”. La pieza denominada *Zayolli* hace referencia a la abeja que fabrica dicha cera. La palabra es traducida como mosca. Pero recordemos que “mosquita” constituye el modo en el que los habitantes de Tecacahuaco se refieren al tipo de abejitas de las que se extrae el material referido. Esta clase de insectos no pica pues carece de aguijón; además, suele hacer sus nidos en los árboles. En este sentido, conviene apuntar que Molina consigna “abeja de miel que cría dentro del árbol” para el término náhuatl *quauhneuczayoli*.<sup>19</sup> Además de las relaciones *intratextuales* exhibidas mediante el título del son y los dos componentes de la flauta fabricados con cera, la denominación de *Zayolli* remite a un mito muy difundido en la Huasteca en diferentes versiones. A continuación ofrecemos el fragmento de una versión:

El Chicomexochitl (siete flor) encerró a la viejita, la metió en el temazcal, después Chicomexochitl empezó a hacer fuego en el temazcal y, posteriormente, se acabó de quemar la anciana, toda ella quedó hecha cenizas [...] Entonces el Chicomexochitl en un huaje vació las cenizas, las cenizas de la viejita, y cuando se marchó por un camino, entonces le dice a otra niña, le dice:

-Tu irás, mira este huaje, llévate cerrado este huaje, tú te llevarás este huaje a arrojarlo en aquella agua, pero no lo vayas a abrir porque nos vamos a nacer muchos.

Entonces a una niñita mandó, le ordenó que lleve el huaje que contiene las cenizas, pero después la niña pensó en ver qué cosa es lo que contiene el huaje porque ella lo ignora, entonces la niña pensó:

-Mejor es que lo destape.

Entonces, dicen que la niña abrió el huaje y salieron de él avispas, jicotes, todas las clases de moscas, abejas, avispas pequeñas llamadas panajmel y muchas otras variedades salieron ahí.

Entonces le dijo a la niña, con ella el muchachito habló:

-Ahora sí, tú abriste este huaje y yo te dije que no lo hicieras; pero ahora ya se llegó, todos me verán, todos los animales, donde yo esté.

De esta manera le respondió el Chicomexochitl, y por eso ahora todos los animales que hay, tales como los jicotes, como las abejas, todas las avispas negras o panamalej y de las otras que utilizan cera, entonces, a las flores de Chicomexochitl, todos van a verlas y todo le quitan.<sup>20</sup>

El tema de la vieja quemada en el temazcal –de cuyas cenizas surgen diversos insectos entre los que se cuentan las moscas y las abejas– se encuentra, decíamos, muy difundido en la Huasteca y presenta diversas versiones.<sup>21</sup> La propia Tenantzitimitl, madre de

---

<sup>19</sup> Molina, 1970: 1.

<sup>20</sup> Fragmento del mito de Chicomexochitl narrado por Erasmo Montiel y recopilado por Román Güemes. En: Sevilla, 2002: 176.

<sup>21</sup> Cfr. Williams, 2007: 76-77; Sandstrom, 1998: 70; Ichon, 1990: 127-134; Hooft, y Cerda, 2003: 67-70 y 73-74.

Tlacatecólótl, encarna la función de dicha anciana. Recordemos que, de acuerdo con algunos relatos, al morir la vieja el Hombre-Búho la cremó en un horno para posteriormente arrojar sus cenizas al río Calabozo, de las cuales surgieron todas las plantas y los animales ponzoñosos que actualmente existen en el mundo.<sup>22</sup> En sentido estricto, la categoría de seres ponzoñosos no incluye al tipo de abeja que nos ocupa. Las diferentes versiones pueden hacer aparecer o no a dichos insectos. Lo que resulta significativo es que en la mayor parte de los relatos la anciana muere quemada en un temazcal y de su muerte surge la vida. El ciclo muerte-vida ha sido señalado como parte de las nociones que comprenden las concepciones acerca de las montañas y las cuevas (éstas contienen los huesos de los muertos de los que surgen las nuevas generaciones). Ahora bien, la asociación simbólica entre las elevaciones y las cavidades se extiende también al temazcal, metáfora de la cueva y del vientre materno. Con base en lo anterior, es probable que la denominación *Zayolli* no sólo aluda intertextualmente al mito referido, sino que ponga en relación metafórica el complejo «abeja-cera-“cuevita”» con las ideas acerca de la anciana, el temazcal y los insectos.

El son denominado *Torotozquitl* se interpreta para llamar al toro. Esto ocurre cuando el bovino está enojado, “quiere andar por ahí, se quiere ir”, o el vaquero está cansado. Una vez que suena esta pieza, los jugadores deben colocar al animal sobre la tierra para que se amanse o descanse. Consideramos que el nombre de este son resume parte importante del sentido general de la música del Toro encalado. Pero antes de abordarlo, conviene hacer un paréntesis para retomar algunos de los planteamientos acerca del simbolismo de la flauta de mirlitón, expuestos en el capítulo VIII.

A partir del aeroducto de la flauta, hecho de preferencia con pluma de chontle, se establece un mecanismo de apelación intertextual del mito del diluvio. El relato, tal como se narra en Tecacahuaco, concluye con el castigo al ángel “juez” y la compensación a la

---

<sup>22</sup> Cabe señalar que en la versión consignada por Sandstrom, la vieja es llamada *Tsitsimitl*, nombre que la relaciona con la *Tenantzimitl*, lo que permite pensar que ocupan la misma posición paradigmática en la estructura del mito.

chuparrosa. Sin embargo, la versión chicontepecana permite señalar que lo incoado mediante el mito es el universo y el tiempo de los hombres, toda vez que a la destrucción ocasionada por el torrencial le sigue la creación del mundo mediante la separación del cielo y la tierra llevada a cabo por los tlamamameh que delimitan las cuatro regiones surgidas del ombligo de la tierra. Señalamos lo significativo de este pasaje en virtud de que la flauta de mirlitón posee cuatro agujeros de obturación y uno más, cubierto por la membrana, al cual se le denomina “ombligo”. Así, sugerimos que el axioma cosmológico de ordenación del mundo está representado en el aerófono, si bien la estructura del carrizo hace necesaria la ubicación de los orificios en un plano longitudinal. Las similitudes de atributos entre Tlacatecólōtl y el zopilote chontle permitieron suponer la existencia de mecanismos de mutua predicación metafórica, lo que coadyuva a la contrastación de una de las hipótesis de este trabajo: a la representación del Toro encalado le subyace la figura del Hombre-Búho.

La forma de la protuberancia de cera destinada a llevar la membrana, sus denominaciones (“montaña” o “cuevita”) y su ubicación (el “ombligo”) generan una relación isomorfa entre dicho aditamento y las elevaciones y cavidades naturales. Hemos sugerido que tal isomorfismo dota al aditamento del aerófono de las connotaciones simbólicas atribuidas a las montañas y cuevas sagradas: ser habitación de los seres húmedos, fríos, oscuros, nocturnos y celestes responsables del crecimiento de los hombres, los animales y los vegetales, contener las semillas y el agua; ser lugar de origen de los truenos, los relámpagos, las nubes, la lluvia y los vientos. La proyección simbólica en la flauta de mirlitón de la parte del ciclo agrícola que corresponde a la presencia de los seres fríos y húmedos se interpretó a partir de la articulación del aeroducto y la “montaña”. El primero se obtiene de preferencia del ala del zopilote, es decir, de la parte de su cuerpo cuyo batir genera el viento que acarrea las lluvias, mismas que son imaginadas como surgiendo de los cerros y las cuevas. En este sentido, la interpretación del sonido de la flauta como “viento arremolinado” resulta significativa, toda vez que éste es un signo indexical de la proximidad de las precipitaciones pluviales, aunque también lo es de las

tempestades que destruyen los cultivos. Por tal razón, sugerimos que la flauta imita el sonido del viento no sólo para propiciarlo, sino también para controlarlo.

Finalmente, el orificio denominado “ombligo” nos dio pie para abordar las nociones acerca de las encrucijadas, así como su relación con Tlacatecólótl y Tenantzitzimitl y los tlasolehecame. Sobre esta base, señalamos que detrás de la valoración del sonido de la flauta como “viento arremolinado” y de la conceptualización del orificio como “ombligo” (encrucijada) se condensan nociones relativas a los padecimientos generados por las envidias, los chismes, la hechicería y la furia de los ancestros. De tal manera que tanto el sonido de la flauta como la taxonomización del viento –donde los tlasolehecame conforman una categoría– posibilitan la vinculación de patrones sónicos con un *ethos* social particular.

Ahora bien, Siméon anota para el término tozquitl (o tuzquitl) “Voz, canto, garganta, gazzate”<sup>23</sup>, y Molina apunta “la boz del que canta”.<sup>24</sup> De modo que la denominación del son *Torotozquitl* se puede traducir como “la voz o el canto del toro”. Esto resulta interesante sobre todo si se toma en cuenta lo que la gente dice acerca del poder que la flauta tiene sobre el animal: “hay sones para tranquilizar al toro cuando está furioso y otros para embravecerlo si anda manso”, “cuando la música se toca para que el toro se ponga bravo, el toro se pone bravo porque es la música”. También se dice que el cornúpeto baila y se torna alegre “porque es cuestión del que toca la flauta, entonces el toro va bailando y cabeceando”. Otros más señalan que “es como los sonidos de las trompetas de guerra”; el toro reconoce dichos sonidos y se comporta en consecuencia. La música, así, es tanto generadora como controladora de violencia; crea el conflicto que ella misma resuelve. Lo anterior nos regresa al planteamiento de que la ofrenda es, además de un acto contractual, *expresión*.

---

<sup>23</sup> Siméon, 2007: 724.

<sup>24</sup> Molina, 1970: 151.

El nombre *Torotozquitl* y las explicaciones acerca del poder de la flauta sobre el toro permiten observar una equivalencia convencional entre el bovino y el sonido del aerófono. Al referirse a la voz o al canto del toro se hace evidente que, en cierto modo, el animal y el instrumento son uno mismo. Si además consideramos que el “viento arremolinado” en su manifestación negativa nos remite a los *tlasolehecame*, que éstos suelen manifestarse como remolinos o gusanos retorcidos pero también como toros, y que *Tlacatecólótl* es el patrono de los “vientos nefastos”, se configura un campo semántico que sólo se comprende al observar las relaciones entre los diferentes lenguajes –mítico, visual, performativo, sonoro– que integran el texto del Toro encalado.

#### **4. Comentarios finales**

A lo largo de este capítulo hemos abordado más el “cómo se juega” que el “qué se juega” en el juego del Toro encalado. No obstante, el “qué” va de la mano del “cómo”, sobre todo al considerar esta manifestación como un texto y la ofrenda como *expresión*. Lo que se juega es el equilibrio comunitario y la salud mediante la expulsión o control de los “vientos nefastos”, que lo mismo enferman y matan que destruyen los cultivos. También se juegan la identidad comunitaria y el prestigio de los hombres a través del reconocimiento de su virilidad, hombría y fuerza. La asociación del toro con el Diablo a partir de la relación de este animal con el mestizo revela, además, el juego de la identidad étnica, como ocurre de hecho con varias de las danzas de Carnaval y Xantolo, en donde el *Otro* es ridiculizado y burlado. Pero no menos importante que lo anterior es el hecho de que también se pone en juego la memoria de la cultura a través de un caudal simbólico que viene a confluir en el Toro encalado. Así lo evidencian la trayectoria histórica de una figura como *Tlacatecólótl*, las rutas que configuran la actual asociación toro-Diablo y la presencia reelaborada y refuncionalizada de nociones de los antiguos nahuas que aun se adivinan en la simbología codificada en la flauta de mirlitón. De modo que también se juega el pasado, la superposición de “capas” de la cultura y una extraordinaria riqueza textual que da cuenta de procesos históricos de constantes intercambios simbólicos.



## RECAPITULACIÓN Y COMENTARIOS FINALES

---

En la introducción a este trabajo se planteó que el Toro encalado es una práctica en “riesgo de extinción”. Los capítulos dedicados a la descripción de Tecacahuaco y de la Fiesta de la Asunción tuvieron por objetivo no sólo ubicar el contexto comunal y festivo en el que el juego ritual se inserta; también se pretendió dar cuenta de algunas transformaciones que se han venido operando en la comunidad bajo estudio y que constituyen factores que redundan en la pérdida o mengua de las prácticas dancístico-musicales. La exploración del uso de la flauta de mirlitón entre los teenek y los pames igualmente reveló el proceso de franco decaimiento en el que se encuentran las expresiones vinculadas a dicho instrumento. Con base en lo anterior, consideramos que la descripción del juego del Toro encalado constituye una aportación, toda vez que hasta el momento no se había consignado el empleo de la flauta de mirlitón entre los nahuas de Hidalgo. El proceso de elaboración de este instrumento tampoco había sido descrito, por lo que su registro viene a arrojar nuevos datos a la etnomusicología y a la organología de México.

La recopilación y sistematización de los escasos y dispersos documentos que se refieren a la flauta de mirlitón expone el estado actual del conocimiento en torno al aerófono y permite comenzar a delinear de manera general los complejos simbólicos a los que está asociado. Dicha sistematización también revela una diversidad de problemas que aun requieren ser abordados: 1) Si bien hay datos que señalan el posible origen prehispánico de la flauta que nos ocupa, se hacen necesarios más estudios que lo demuestren con certeza. Se requieren, además, investigaciones que aborden los contextos culturales, rituales y simbólicos de los ejemplares precolombinos hallados hasta el momento. 2) La difusión del instrumento es un tema no sólo irresuelto, sino que ni siquiera ha sido abordado. Por una parte, los ejemplares arqueológicos provienen de culturas del occidente y del centro del país. Por otra, la actual flauta de mirlitón sólo se halla en

comunidades de la Huasteca, aunque morfológicamente es muy similar a otros aerófonos: la flauta pochó y flageolet lacandón. Dada la complejidad del tema de la difusión, su estudio requiere de equipos interdisciplinarios compuestos, al menos, por arqueólogos, etnomusicólogos e historiadores. 3) Los documentos utilizados en la recopilación de datos acerca de la presencia de la flauta de mirlitón entre los teenek de Tantoyuca y Tanlajás y los pames de Santa María Acapulco se refieren al instrumento de manera exclusivamente descriptiva y, como hemos visto, en ocasiones la descripción es poco exacta y rigurosa en términos organológicos. Algunos textos proporcionan información valiosa acerca de las danzas y los contextos simbólicos en los que se inserta el aerófono; sin embargo tratan a la flauta sólo tangencialmente, de modo que aun queda pendiente analizar a fondo el contenido simbólico del aerófono entre teenek y pames. 4) El registro de la Danza del Tigrillo entre los nahuas de Veracruz es un asunto que requiere ser atendido para completar el cuadro de prácticas vinculadas a la flauta. Además, dado que se trata de nahuas, podría resultar de interés comparar los aspectos simbólicos del aerófono con lo hallado e interpretado en el caso de sus vecinos hidalguenses. De esta manera se podrían contrastar, rechazar o corroborar algunos de los planteamientos elaborados en esta tesis. 5) También queda pendiente someter las flautas teenek, pames y nahuas a análisis acústicos detallados, así como realizar análisis musical a sus repertorios, tomando en cuenta ya no sólo el parámetro tímbrico, sino el melódico, el rítmico y el formal.

El juego del Toro encalado se realiza desde antiguo en Tecacahuaco, de acuerdo con los habitantes de la comunidad. Esto indica que su ejecución estaba articulada a una visión del mundo que hoy día se ha visto profundamente transformada. Si bien actualmente el juego da oportunidad para seguir proyectando diversos sentidos, en este trabajo nos hemos centrado principalmente en interpretar los símbolos cuyo contenido trasciende incluso el momento actual: la memoria del símbolo siempre es más antigua que la de su entorno textual. Con base en lo anterior nos dimos a la tarea de elaborar una interpretación cuyos aspectos fundamentales se exponen a continuación.

La concepción del Toro encalado como un texto en un contexto nos llevó a ubicar este juego dentro del sistema musical de la Huasteca. Sobre la base de que las prácticas musicales de dicho sistema mantienen relaciones dialógicas a partir de las semejanzas y diferencias entre los diversos aspectos que las constituyen, identificamos características comunes entre el Toro encalado y las Danzas de Carnaval, tales como 1) la figura del toro y aspectos relacionados (vaquero, torero, charro, cuernos), 2) la concepción que se tiene de estas expresiones como “juegos”, 3) los peculiares gritos que forman parte de la *performatividad* y 4) el carácter de *ritos de inversión*. El hallazgo de estos aspectos entre las expresiones dancísticas carnavalescas de los pueblos indígenas nahua, teenek, totonaco, otomí y tepehua confirma la aproximación teórica a la Huasteca como una semiosfera, es decir, como un espacio semiótico en el que resultan posibles la realización de los procesos comunicativos y la producción de nueva información. Asimismo, permite analizar las manifestaciones musicales y dancísticas como partes integrantes de una estructura sistémica: el sistema musical de la Huasteca. Dado el dialogismo generador de sentidos entre los diferentes componentes de las expresiones dancístico-musicales y dada la codificación que estas últimas hacen de contenidos simbólico-religiosos, se consideró que las semejanzas de los aspectos referidos entre el Toro encalado y las danzas de Carnaval debían vehicular significados. Sobre esta consideración, se identificaron algunos de los principales axiomas propios de la festividad carnavalesca con el propósito de que aportaran claves de sentido que nos auxiliaran en la comprensión de los significados que subyacen al juego que nos ocupa. Sin pretender agotar la complejidad que entraña el Carnaval, se subrayó la iteratividad de concepciones tales como que el Carnaval 1) es la fiesta en honor al “Diablo” o Señor del Inframundo, como quiera que lo denominen y conceptualicen los diferentes pueblos indígenas; 2) constituye una época en la que hay muchos “aires” o fuerzas “malignas”; 3) requiere de la realización de “limpias” o rituales de purificación para alejar o controlar a las entidades negativas.

Una vez establecido lo anterior, destacamos el hecho de que, si bien el Carnaval fue perseguido y finalmente abandonado en Tecacahuaco, sus pobladores aun se refieren al

Diablo como Tlacatecólctl, numen cuya presencia se encuentra en varias comunidades nahuas de la Huasteca. Asimismo, resaltamos la identificación y asimilación que los pueblos indígenas de la región hacen del toro con el Demonio. Por lo tanto, y sobre la consideración de que los símbolos tienen una dimensión histórica, nos dimos a la tarea de explorar algunas rutas ideacionales que pudieron haber coadyuvado a la configuración actual de la asociación toro-Mal o toro-Diablo, así como a la concepción de las características y atributos de Tlacatecólctl.

De acuerdo con los estudiosos de la fenomenología de la religión, el culto al toro se remonta a épocas muy antiguas. Como parte de las hierofanías celestes aparece identificado con los llamados dioses de la tormenta. Las evoluciones religiosas de estructura monoteísta, profética y mesiánica del mundo semita atacaron los cultos dirigidos a estas divinidades. Sin embargo, como consecuencia de lo mismo, parte de sus atributos se filtraron en la configuración medieval del demonio cristiano. Aunque hay una gran cantidad de testimonios arqueológicos de la presencia del toro en España, desde la prehistoria hasta la época de la dominación romana, el tema de las connotaciones simbólicas y religiosas de este animal continúa generando polémica en la península Ibérica. Lo mismo puede decirse al respecto del origen de las corridas de toros. No obstante, sabemos que los opositores a este espectáculo solían referirse a él con las mismas expresiones que los apologistas cristianos usaban para condenar los juegos circenses romanos: *spectaculum daemonum*, *abominación de los gentiles*, *rito pagano heredado de los romanos*. De donde “espectáculo del demonio” y “rito pagano” se circunscriben bien a la asociación del toro con el Diablo. Las diatribas y prohibiciones de las corridas coadyuvan a la configuración de un discurso que establece la asociación de los toros con el paganismo y lo inmoral como un tropo constante. Otra línea de exploración está conformada por la revisión de las “vaquillas” que desde antiguo y hasta la fecha se llevan a cabo en España en contextos de fiestas de invierno, entre las que se encuentra el Carnaval. Las similitudes entre el Toro encalado y dichas “vaquillas” nos llevaron a sugerir la posibilidad de que éstas hayan sido entronizadas a la Nueva España, trayendo consigo el

signo de paganismo que desde la Edad Media le atribuyeron diversos teólogos. También se exploró brevemente la presencia de las corridas de toros en la Nueva España, así como la fascinación que éstas ejercieron sobre los indígenas. Las prohibiciones a las corridas en la península Ibérica trascendieron a sus colonias. La emergencia de un imaginario diabólico en torno al bovino se desprende de la atribución de eventos nefastos a los espectáculos taurinos y de las leyendas acerca de los pactos diabólicos que se sellaban con el propósito de adquirir habilidades en los oficios de vaquerías. Finalmente, señalamos la importancia de considerar el papel que la ganadería ha desempeñado como actividad económica intrusiva en las comunidades indígenas, lo cual ha conllevado la percepción satanizada de los representantes de los grupos hegemónicos. La asociación toro-Diablo debe entenderse en la confluencia de varias rutas ideacionales que a lo largo de la historia y mediante procesos de traducción intersemiótica la configuraron.

Dada la asociación del toro con el Diablo y la concepción que los habitantes de Tecacahuaco tienen de este último como Tlacatecólōtl, en el capítulo VII nos dimos a la tarea de explorar los procesos de configuración de la actual imagen de este numen, misma que fue descrita a partir de los trabajos de Gómez Martínez y Báez-Jorge. Señalamos que para los antiguos nahuas, Tlacatecólōtl era un tipo hechicero que los catequistas se encargaron de asimilar con el Diablo. Al hacerlo, se trataba de entronizar un concepto ajeno al pensamiento prehispánico, pero al mismo tiempo se estaba apelando al sistema de referencia de la religión indígena. Lo anterior abrió la puerta a las mezclas y sincretismos, lo cual puede explicar que aunque actualmente Tlacatecólōtl sea referido como el Diablo entre los nahuas de la Huasteca, sus características disten mucho de las del Demonio cristiano, al integrar atributos divergentes que comprenden tanto nociones del Mal como del Bien. Con base en el planteamiento de Gómez y Báez acerca de las similitudes de atributos entre el Hombre-Búho y Tezcatlipoca, examinamos brevemente algunas de las características del Señor del espejo humeante que, por otra parte, fueron utilizadas por los catequistas para asimilarlo con el Diablo cristiano. En el proceso histórico de intercambio de textos y signos entre distintas semiosferas es evidente que la imagen

actual de Tlacatecólótl es producto de *traducciones intersemióticas* operadas a lo largo del tiempo.

Al abordar la música del Toro encalado nos centramos básicamente en un solo aspecto: la flauta de mirlitón. Desde luego que cualquier conclusión acerca de la música que pretenda ser completa requiere tomar en cuenta el papel que el tambor desempeña en la construcción del discurso del juego. Sin embargo, esta tesis cobró dimensiones insospechadas al inicio de la investigación, por lo que consideramos prudente no abrir una línea temática más a partir del análisis del membranófono. Queda pues como un tema pendiente. Tampoco realizamos un análisis musical que tomara en cuenta parámetros melódicos, rítmicos y formales de los sonos del toro. Aunque esto es algo que bien puede ser abordado en futuros trabajos y que puede arrojar resultados muy interesantes, su aplicación no era particularmente pertinente en términos de la hipótesis que este estudio se planteó, pues a partir de las explicaciones *emic* se consideró que el timbre era el elemento más relevante en la apreciación intersubjetiva de esta música. De modo que el timbre y la morfología del aerófono constituyeron los temas de indagación. El aeroducto de la flauta nos conduce de manera intertextual al mito del diluvio, el cual explica no sólo el origen de seres como los zopilotes y sus jerarquías (chontle, zóncoro), sino el del universo y el tiempo de los hombres. La orientación del universo hacia las cuatro regiones surgidas del ombligo de la tierra y delimitadas por los *Tlamamameh* fue considerada significativa en este trabajo, en virtud de los cuatro orificios de obturación que posee la flauta de mirlitón y el agujero denominado “ombligo”. De modo que sugerimos que el axioma cosmológico de ordenación del mundo está representado en el aerófono, si bien de un modo estilizado. Las similitudes de atributos hallados entre Tlacatecólótl y el chontle manifiestan la existencia de mecanismos de mutua predicación metafórica, mismos que parecen apoyar la hipótesis de que al Toro encalado le subyace un ámbito numinoso asociado con la figura de Tlacatecólótl. La forma, denominación y ubicación de la protuberancia de cera destinada a llevar la membrana nos dio pie a señalar la existencia de una relación isomorfa entre dicho aditamento y las montañas y cuevas. La idea de que

estas últimas poseen réplicas, nos permitió sugerir que la “montaña” o “cuevita” de la flauta se carga de las connotaciones simbólicas atribuidas a aquéllas, entre las que destacan 1) ser habitación de los seres húmedos, fríos, oscuros, nocturnos y celestes responsables del crecimiento de los hombres, los animales y los vegetales, contener las semillas y el agua y 2) ser lugar de origen de los truenos, los relámpagos, las nubes, la lluvia y los vientos. La interpretación *emic* que señala “se sopla por la ‘boquilla’ y la telita responde” permitió articular el aeroducto de la flauta con la “montaña” o “cuevita”. El primero proviene del ala del zopilote a la cual se le atribuye generar el viento que acarrea las lluvias (el “viento arremolinado”), mismas que son imaginadas como surgiendo de los cerros y las cavidades. La denominación de “ombligo” al orificio de la membrana condujo a las nociones acerca de las encrucijadas y su relación con Tlacatecólótl, Tenantzitimitl y los tlasolehecame. El “viento arremolinado” que se produce justo en el “ombligo” (encrucijada) parece condensar ideas relativas a los padecimientos generados por las envidias, los chismes, la hechicería y la furia de los ancestros. Todo lo anterior nos ha llevado a plantear que tanto la interpretación del sonido de la flauta como la taxonomización del viento evidencian la vinculación de patrones sónicos con un *ethos* social particular. Desde esta perspectiva, el aerófono imita el sonido del viento no sólo para propiciarlo, sino para controlar su influjo negativo. Dicho sonido es forma significativa, pues no se limita a denotar aquello que significa sino que lo representa, lo hace presente a los sentidos.

Con base en el planteamiento lotmaniano acerca de que la memoria del símbolo es más antigua que la de su entorno textual y transporta textos y formaciones semióticas de una capa de la cultura a otra, examinamos algunas nociones del pensamiento de los antiguos nahuas, cuyo caudal simbólico parece venir a confluir, reelaborado y refuncionalizado, en la flauta de mirlitón. Así, subrayamos las semejanzas existentes entre el mito del diluvio y la *Leyenda de los Soles*; entre Tezcatlipoca, Tlacatecólótl y el chontle; entre las actuales concepciones acerca de las montañas y las cuevas y el mítico Tlalocan; y entre la

asociación Tlacatecólótl-Tenantzizimitl-encrucijadas y Tezcatlipoca-cihuateteo-encrucijadas.

A pesar de que en Tecacahuaco no se utiliza la tela de araña como membrana, aventuramos una interpretación de dicho elemento con base en un mito totonaco en el que todo parece indicar que hay una referencia a la flauta de mirilitón. La decisión de llevar a cabo esta interpretación se basó en la consideración de que antiguamente los nahuas de Hidalgo pudieran haber utilizado la telaraña en lugar de la cutícula del izote. Así, sugerimos que la simbología implicada en la colocación de una tela de araña en el orificio de la flauta denominado “ombbligo” podría estar refiriendo a concepciones asociadas con divinidades que poseen los atributos de las antiguas “diosas madres”. Dichas deidades pertenecen al dominio de los seres húmedos, fríos, oscuros, responsables del crecimiento y la reproducción, lo cual se acerca al ámbito simbólico de los cerros, las cuevas y las montañas.

En el último capítulo anotamos que lo que se juega en el juego del Toro encalado es el equilibrio comunitario y la salud, mediante la expulsión o control de los “vientos nefastos” asociados a la figura de Tlacatecólótl. La identidad comunitaria y étnica, así como el prestigio de la virilidad, hombría y fuerza también son elementos que se ponen en juego. A lo anterior se suma la memoria de la cultura a través de símbolos construidos históricamente, cuyo caudal confluye en el Toro encalado. Éste fue concebido como una ofrenda al Diablo, de quien se espera su agradecimiento mediante la retribución a los fieles. Pero también se puso énfasis en el papel *expresivo* de la ofrenda, perspectiva desde la cual se analizó el modo en que tanto la figura del toro como el juego y la música constituyen discursos metafóricos que representan diversas nociones asociadas con el “Demonio”; es decir, el modo como la ofrenda se arroja con los atributos propios de la divinidad.

Finalmente nos queda por añadir que la interpretación que hemos hecho del Toro encalado se basa en el examen de los símbolos construidos a lo largo de una historia;



símbolos que integran diferentes temporalidades y contenidos culturales. En determinados momentos, recurrimos tanto a prácticas dancísticas y musicales como a mitos y creencias actuales de distintos pueblos indígenas de la Huasteca. Asimismo, un enfoque diacrónico nos llevó a examinar la posible presencia de nociones ancestrales que, reelaboradas y reinterpretadas, arriban a las configuraciones simbólicas contemporáneas. Pero el resultado de nuestra interpretación no implica que consideremos que los habitantes de Tecacahuaco tienen en mente todos los aspectos planteados en este trabajo. Todo lo contrario: si tuvimos que recurrir a un enfoque regional y diacrónico fue precisamente por la escasa exégesis que la gente de la comunidad proporcionaba. Como señalamos en varias ocasiones, las profundas transformaciones que se han operado en Tecacahuaco en las últimas décadas han redundado en la cosmovisión y en las expresiones dancístico-musicales, ocasionando fenómenos de extinción o mengua. El Toro encalado aun se lleva a cabo; ha tenido la facultad de sobrevivir a los drásticos cambios. Entre los aspectos que hemos señalado que se juegan en el juego, es seguro que tienen vigencia la identidad comunitaria, el prestigio de la virilidad, la oportunidad para saldar cuentas con algún vecino rival y uno en el que no nos detuvimos pero que está presente a lo largo de todos los días que dura la fiesta: la diversión. Es probable que dichos aspectos permitan al Toro encalado seguirse adaptando y refuncionalizando en un futuro. Lo que es evidente es que el juego trascendió a la persecución de los ritos, ceremonias y creencias que los curas católicos llevaron a cabo hace algunas décadas y que tuvo como consecuencia la desaparición de varios rituales, entre los que se cuentan el Chicomexochitl y el Carnaval. La pregunta que se impone es ¿por qué si al Toro encalado subyace la figura del Diablo esta práctica pudo mantenerse vigente? Consideramos que el contenido se escapó a los ojos de los curas y que en ello coadyuvó el hecho de que las flautas no se acompañan por teponaztle sino por un “inofensivo” tambor. Dado que el posible origen prehispánico del aerófono ha sido ignorado (con excepción del ámbito etnomusicológico), es seguro que no se le atribuye el mismo carácter “pagano” que al idiófono. Otra de las razones puede tener que ver con el hecho de que el juego se lleva a cabo en el contexto de la fiesta patronal y no en lo que podría parecer su tiempo festivo

“natural”: el Carnaval. En un futuro habrá que analizar el devenir de las diferentes prácticas vinculadas a la flauta de mirlitón y comparar sus capacidades para adaptarse o no a las transformaciones de esta época.

## REFERENCIAS

---

### Bibliografía

Abric, Jean-Claude (ed.), *Prácticas sociales y representaciones*, México, Ediciones Coyoacán, 2004.

Adje Both, Arnd, *Aerófonos mexicas de las ofrendas del recinto sagrado de Tenochtitlán*, Tesis de Doctorado, Berlín, Departamento de las Ciencias Históricas y Culturales de la Universidad de Berlín, 2005.

Aguirre Beltrán, Gonzalo, *Medicina y magia. El proceso de aculturación en la estructura colonial*, México, INI, 1963.

Agustín, Santo obispo de Hipona, *La ciudad de Dios*, México, Porrúa, 1988.

Alegre González, Lizette, *El vinuete: Música de muertos. Estudio etnomusicológico en una comunidad nahua de la Huasteca potosina*, Tesis de Licenciatura, ENM, UNAM, 2004.

\_\_\_\_\_, “La música de la flauta de mirlitón frente a los procesos de globalización”, ponencia presentada en el Foro Internacional *Música tradicional y procesos de globalización*, realizado en el marco de la XVII Feria del Libro de Antropología e Historia, Cd. de México, Museo Nacional de Antropología e Historia, 15-17 de septiembre, 2005a.

\_\_\_\_\_, “La flauta de mirlitón: el caso del *nukub son*”, ponencia presentada en el *II Foro nacional de música mexicana. El instrumento y su imaginario*, organizado por el Cenidim y la Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Michoacán de Ocampo, Pátzcuaro, Michoacán, 28-30 de septiembre de 2005b.

Altheim, Franz, *Historia de Roma*, Tomo I, México, UTHEA, 1961.

Álvarez de Miranda, Ángel, *Ritos y juegos del toro*, Madrid, España, Editorial Biblioteca Nueva, 1998.

Aretz, Isabel, *Instrumentos musicales de Venezuela*, Cumana, Universidad de Oriente, 1967.

Aribau Buenaventura, Carlos (il.), *Biblioteca de autores españoles. Desde la formación del lenguaje hasta nuestros días*, Madrid, España, M. Rivadeneyra, 1946.

Ariel de Vidas, Anath, *El trueno ya no vive aquí. Representación de la marginalidad y construcción de la identidad teenek (Huasteca veracruzana, México)*, México, CIESAS/El Colegio de San Luis/CEMCA/Instituto de Investigaciones para el Desarrollo, 2003.

Attali, Jacques, *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, México, Siglo XXI, 1995.

Ávila, Agustín, "Etnia y movimiento campesino en la Huasteca hidalguense", en *Las organizaciones de productores rurales en México*, México, UNAM/Facultad de Economía, 1990: 65-96.

Báez-Jorge, Félix, *Los disfraces del diablo (Ensayo sobre la reinterpretación de la noción cristiana del Mal en Mesoamérica)*, Xalapa, Veracruz, México, Universidad Veracruzana, 2003.

Báez-Jorge y Gómez Martínez, "Los equilibrios del cielo y de la tierra: Cosmovisión de los nahuas de Chicontepec", en *Desacatos*, Invierno, CIESAS, México, 2000.

\_\_\_\_\_, "Tlacatecolotl, Señor del Bien y el Mal (la dualidad en la cosmovisión de los nahuas de Chicontepec)", en Johanna Broda y Félix Báez-Jorge (coords.), *Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México*, México, FCE/Conaculta, 2001.

\_\_\_\_\_, *Tlacatecolotl y el Diablo (La cosmovisión de los nahuas de Chicontepec)*, México, Gobierno del Estado de Veracruz/Consejo Independiente para el Fomento del Arte Popular y la Cultura, 2002.

Báez, Lourdes, "Los huehues y las fuerzas del 'mal'. Carnaval nahua poblano. Naupan.", en Amparo Sevilla (coord.), *De Carnaval a Xantolo: contacto con el inframundo*, México, Ediciones del Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, 2002: 68-70.

Barón Larios, José (comp.), *Tradiciones, cuentos, ritos y creencias nahuas*, Hidalgo, México, Biblioteca Hidalguense Arturo Herrera Cabañas, 1994.

Bartlett Bautista, Manuel, "El pochó: cojoes, tigres y pochoveras. Interesantes y curiosas cpstumbres tradicionales de Tenosique, Tab.", en *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía de México*, Talleres Gráficos del Museo, Tomo IV: 327-333. Reeditado en *Testimonios culturales de Tabasco*, presentación de Mario Ruz, Tabasco, Emiliano Zapata, H. Ayuntamiento (1983-1985), pub. núm 5: 40-50, 1984.

Baudot, Georges, "Apariciones diabólicas en un texto náhuatl de fray Andrés de Olmos", *ECN*, vol. 10, 1972: 349-357.

\_\_\_\_\_, Introducción al *Tratado de hechicerías y sortilegios* de fray Andrés de Olmos, México, UNAM, 1990.

\_\_\_\_\_, *Pervivencia del mundo azteca en el México virreinal*, México, UNAM/Coordinación de Humanidades, 2004.

Béhague, Gerard, "Enfoque etnográfico en el estudio de la ejecución musical", en Arturo Chamorro (ed.), *Sabiduría popular. Memorias de la primera mesa redonda de folklore y etnomusicología celebrada en Zamora, Michoacán 16-19 de junio 1982*, México, El Colegio de Michoacán, 1982.

Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Editorial Porrúa, 2000.

Beuchot, Mauricio, *Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de interpretación*, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM/Editorial Itaca, 2000.

*Biblioteca de autores españoles. Desde la formación del lenguaje hasta nuestros días*, ordenada e ilustrada por Carlos Aribau Buenaventura, Madrid, España, M. Rivadeneyra, 1946.

Boilès, Charles L., "Processes of Musical Semiosis", en *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 14, International Council for Traditional Music, 1982: 24-44.

Bonfil, Guillermo, "Notas etnográficas de la región Huasteca", en *Obras escogidas de Guillermo Bonfil*, Tomo I, Selección y recopilación de Lina Odena Güemes, México, INI/INAH/CIESAS/Dirección General de Culturas Populares (Conaculta)/Fideicomiso Fondo Nacional de Fomento Ejdal, 1995: 271-292.

Braudel, Fernand, *Las ambiciones de la historia*, Barcelona, Crítica, 2002.

Broda, Johanna, "El culto mexica de los cerros y del agua", en *Multidisciplina*, Revista de la Escuela Nacional de Estudios Profesionales de Acatlán, años 3, núm. 7, 1982: 45-56.

\_\_\_\_\_, "La etnografía de la fiesta de la Santa Cruz: una perspectiva histórica", en Johanna Broda y Félix Báez Jorge (coords.), *Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México*, México, Conaculta/FCE, 2001: 165-238.

Camacho, Gonzalo, "El sistema musical de la Huasteca hidalguense. el caso de Tepexititla", en Jesús Jáuregui y María Eugenia Olavarría, *Edmund Leach in memoriam. Cultura y comunicación*, México, UAM-Ediciones de la Casa Chata, 1996: 499-517.

\_\_\_\_\_, "La cumbia de los ancestros. Música ritual y mass media en la Huasteca", en Ana Bella Pérez Castro (coord.), *Equilibrio, intercambio y reciprocidad: Principios de vida y sentidos de muerte en la Huasteca*, Veracruz, México, Consejo Veracruzano de Arte Popular, 2007.

\_\_\_\_\_, "El instrumento como expresión del imaginario. El arpa y el rabel de la Huasteca", Conferencia impartida en el Seminario de estudios de la Huasteca, México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, 2 de abril del 2008.

Camacho, Gonzalo y Ma. Eugenia Jurado, *Xantolo, el retorno de los muertos*, Tesis de Licenciatura, México, ENAH, 1995.

Camacho, Gonzalo y Kristina Tiedge, "La música de arpa entre los nahuas: Simbolismo y aspectos *performativos*", en *Anales de Antropología*, Vol.39-II, México, UNAM/IIA, 2005:119-150.

Caro Baroja, Julio, *El Carnaval (análisis histórico-cultural)*, Madrid, España, Alianza Editorial, 2006.

Carrasco, Pedro, *El catolicismo popular de los tarascos*, México, Sep-Setentas, 1976.

Casas, Fray Bartolomé de las, *Los indios de México y Nueva España: Antología*, edición, prólogo, apéndices y notas de Edmundo O'Gorman, México, Editorial Porrúa, 1966.

Caso, Alfonso, "El paraíso Terrenal en Teotihuacán", *Cuadernos Americanos*, V.6, núm. 6, noviembre-diciembre de 1942: 127-136.

\_\_\_\_\_, *El pueblo del Sol*, México, FCE, 2000.

Cervantes, Fernando, *El diablo en el nuevo mundo: el impacto del diabolismo a través de la colonización de Hispanoamérica*, Barcelona, España, Herder, 1996.

*Códice borbónico*, edición facsimilar del *Codex Borbonicus* de la Bibliothèque de l'Assamblée Nationale de París, comentado por Karl Anton Nowotny, descripción códice-lógico de Jacqueline de Durand-Forest, Graz-Austria, Akademische Druck -u. Verlagsanstalt, 1974.

*Códice Borgia*, edición facsimilar, México, FCE, 1963.

*Códice florentino*, Manuscrito 218-20 de la Colección Palatina de la Biblioteca Medicea Laurenziana, edición facsimilar, 3 V., México, Secretaría de Gobernación, Archivo General de la Nación, 1979.

*Códice Telleriano-Remensis. Ritual, Divination and History in a Pictorial Aztec Manuscript*, Eloise Quiñones Keber (ed.), Austin, University of Texas Press, 1995.

*Códice Vaticano 3773* (Codex Vaticanus B de la Biblioteca Apostólica Vaticana), einleitung summary und resumen Ferdinand Anders, Graz, Austria, Akademische druck- u. Verlagsanstalt, 1972.

*Códice Vaticano-Latino 3738*, en Lord Kingsborough, *Antigüedades de México*, Vol. III (de VII), prólogo de Agustín Yáñez, estudio e interpretación de José Corona Núñez, México, SHCP, 1964.

Coello Ugalde, José Francisco, *Relaciones taurinas en la Nueva España, provincias y extramuros. Las más curiosas e inéditas, 1519-1835*, UNAM, México, 1988.

\_\_\_\_\_, José Francisco, *Novísima grandeza de la taromaquia mexicana: desde el siglo XVI hasta nuestros días*, México, Fundación Ingeniero Alejo Peralta y Díaz Ceballos, 1999.

Conaculta, *Relatos huastecos. An t'ilabti tenek*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Secretaría de Educación Pública (Serie Lenguas de México núm. 4), 1994.

Conaculta, *Cuentos totonacos. Antología*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000.

Contreras, Guillermo, "Pames", Notas al programa del V Festival Nacional de Música y Danza, México, D.F., CENIDIM, 1983.

\_\_\_\_\_, *Atlas Cultural de México. Música*, México, SEP-INAH-Planeta, 1988.

Cortés, Hernán, *Cartas de Relación*, España, Dastin, 2003.

Cossío, José María de, *Los toros. Tratado técnico e histórico*, Madrid, España, 1943-1947.

Cottrell, Leonard, *El toro de Minos*, México, FCE, 1995.

Croda, Rubén, "Los 'mecos'. Chontla, en Amparo Sevilla (coord.), *De Carnaval a Xantolo: contacto con el inframundo*, México, Ediciones del Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, 2002a: 131-145.

\_\_\_\_\_, "Ntëñi: Carnaval otomí. Santa María Apipilhuasco. Ixhuatlán de Madero", en Amparo Sevilla (coord.), *De Carnaval a Xantolo: contacto con el inframundo*, México, Ediciones del Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, 2002b: 115-130.

Chemin, Dominique, "Rituales relacionados con la venida de la lluvia, la cosecha y las manifestaciones atmosféricas y telúricas en la región Pame", en *Anales de Antropología*, XVII 2, México, IIA-UNAM, 1980: 67-97.

Chemin Bässler, Heidi, *Los pames septentrionales de San Luis Potosí*, México, INI, 1984.

Chenaut, Victoria, *Aquellos que vuelan. Los totonacos en el siglo XIX*, México, CIESAS/INI, 1995.

Christensen, Bodil, "Orígenes del culto del volador", en Lorenzo Ochoa (coord.), *Huastecos y totonacos. Una antología histórico-cultural*, México, Conaculta (Regiones), 1990: 97-99.

Dájer, Jorge, *Los artefactos sonoros precolombinos desde su descubrimiento en Michoacán*, ELA-FONCA, México, 1995.

Deutsh de Lechuga, Ruth, "Artesanías y fiestas de los pames", en *Xi'oi. Coloquio Pame. Los pames de San Luis Potosí y Querétaro*, Colección Memorias, México, Centro de Investigaciones Históricas de San Luis Potosí, A.C./ Consejo Estatal para la Cultura y las Artes, 1996: 99-103.

Díaz del Castillo, Bernal, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, México, Porrúa, 1968.

*Diccionario de la Lengua Española*, España, Real Academia Española, 2001.

Domínguez Moreno, José María, "Los carnavales en la provincia de Cáceres", en *Revista de Folklore*, España, Tomo 15b, núm. 175, Caja España-Fundación Joaquín Díaz, 1995a: 3-13.

Domínguez Moreno, José María, "Toreo: Tradición y modernidad", en *Revista de Folklore*, Tomo 15b, Núm. 180, España, Caja de España-Fundación Joaquín Díaz, 1995b: 195-201.

Durán, Fray Diego, *Historia de las Indias de Nueva España e islas de tierra firme*, Tomo II, estudio preliminar de Rosa Camelo y José Rubén Romero, México, Conaculta, 2002.

Durand-Forest, Jacqueline de, Francoise Rousseau, Madeleine Cucuel y Sylvie Szpirglas, *Los elementos anexos al Códice Borbónico*, traducción Dr. Edgar Samuel Morales Sales, México, Universidad Autónoma del Estado de México, 2000.

Durand, Gilbert, *Las estructuras antropológicas del imaginario*, México, FCE, 2004.

Durkheim, Émile, *Las formas elementales de la vida religiosa*, México, Ediciones Coyoacán, 2001.

Duverger, Christian, *La conversión de los indios de la Nueva España. Con el texto de los Coloquios de los Doce de Bernardino de Sahagún (1564)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

Eco, Umberto, *Kant y el ornitorrinco*, España, Editorial Lumen, 1999.

Eliade, Mircea, *Tratado de historia de las religiones*, México, Ediciones Era, 2004 [1964].



Escobar Ohmstede, Antonio, *Historia de los pueblos indígenas de México. De la costa a la sierra. Las huastecas, 1750-1900*, México, CIESAS/INI, 1998a.

Escobar Ohmstede, Antonio, *Ciento cincuenta años de historia de la huasteca*, México, Conaculta/ Gobierno del Estado de Veracruz/Fondo Estatal para la Cultura y las Artes/Instituto Veracruzano de Cultura, 1998b.

Evans, Arthur Sir, *Arthur Evans's travels in Crete, 1894-1899*, Ann Brown y Keith Bennett (eds.), Oxford, Archaeopress, 2001.

Fagetti, Antonella, *Tentzonhuehue. El simbolismo del cuerpo y la naturaleza*, México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/Plaza y Valdés Editores, 2002.

Feld, Steven, "El sonido como sistema simbólico: El tambor kaluli", en Francisco Cruces (ed.), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, Madrid, Trotta, 2001: 331-355.

Flanet, Veronique, *Viviré si dios quiere: un estudio de la violencia en la mixteca de la costa*, México, Conaculta/INI, 1977.

Flores Arroyuelo, Francisco, *Correr los toros en España. Del monte a la plaza*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 1999.

\_\_\_\_\_, *Del toro en la antigüedad: animal de culto, sacrificio, caza y fiesta*, Madrid, España, Editorial Biblioteca Nueva, 2000.

Fuentes, Carlos, *El espejo enterrado*, México, Editorial Taurus, 2007.

Galinier, Jacques, *N'yuhu. Les Indiens otomís. Hiérarchie sociale et tradition dans le Sud de la Huasteca*, Études Mésoméricaines, serie 11, núm. 2, México, Mission Archeologique et Ethnologique Francaise au Mexique, 1979.

\_\_\_\_\_, *Pueblos de la Sierra Madre. Etnografía de la comunidad otomí*, México, INI/CEMCA, 1987.

\_\_\_\_\_, *La mitad del mundo. Cuerpo y cosmos en los rituales otomíes*, México, UNAM/CEMCA/INI, 1990.

García Franco, Marco Darío y Reyes Rolón, Pedro, "Nëni: Carnaval otomí. Ixtololoya, Pantepec", en Amparo Sevilla (coord.), *De Carnaval a Xantolo: contacto con el inframundo*, México, Ediciones del Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, 2002: 80-94.

Girard, René, *La violencia y lo sagrado*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1995.

Glowinski, Michael "Acerca de la intertextualidad", en Desiderio Navarro (dir.), *Criterios*, La Habana, Casa de las Américas, núm. 32, julio-diciembre 1994: 185-210.

Godelier, Maurice, *El enigma del don*, España, Editorial Paidós, 1998.

Goffman, Erving, *Estigma. La identidad deteriorada*, Buenos Aires, Amorrortu, 2003.

Gómez Martínez, Arturo, *Tlanetokilli. La espiritualidad de los nahuas chicontepecanos*, México, Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, 2002.

\_\_\_\_\_, "El agua y sus manifestaciones sagradas (Mitología y ritual entre los nahuas de Chicontepec)", en *El arte popular mexicano. Memoria del Coloquio Nacional*, Veracruz, México, Impresora veracruzana, S.A. de C.V., 2006: 141-156.

González, Juan Pablo y Rolle Claudio, *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1890-1950*, Chile, Ediciones Universidad Católica de Chile, 2004.

González Torres, Yólotl, *Diccionario de Mitología y religión de Mesoamérica*, México, Ediciones Larousse, 1991.

\_\_\_\_\_, "Confesión y enfermedad", en Barbro Dahlgren Jordan (compiladora), *III Coloquio de historia de la religión en Mesoamérica y áreas afines*, México, IIA-UNAM, 1993: 13-21.

Grimal, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, España, Editorial Paidós, 1991.

Gruzinski, Serge, *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995.

\_\_\_\_\_, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003.

Heiras Rodríguez, Carlos Guadalupe, "Lakh kamant: Carnaval tepehua. Chintipán, Tlachichilco", en Amparo Sevilla (coord.), *De Carnaval a Xantolo: contacto con el inframundo*, México, Ediciones del Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, 2002: 96-109.

Hermitte, M. Esther, *Poder sobrenatural y control social en un pueblo maya contemporáneo*, México, Instituto Indigenista Interamericano, 1970.

Hernández Cuevas, Marco Polo, *África en el carnaval mexicano*, México, Plaza y Valdés, 2005.

Heyden, Doris, "Magia negra: Tezcatlipoca y la obsidiana", en Barbro Dahlgren (ed.), *Historia de la religión en Mesoamérica y áreas afines. I Coloquio*. México, UNAM/IIA, 1987: 83-85.

\_\_\_\_\_, "Black Magic: Obsidian in Symbolism and Metaphor", en Kathryn Josserand y Karen Dakin (eds.), *Smoke and Mist. Mesoamerican Studies in Memory of Thelma Sullivan*, Oxford, Bar, 1988: 217-236.

*Historia de los mexicanos por sus pinturas*, en *Teogonía e historia de los mexicanos. Tres opúsculos del siglo XVI*, ed. de Ángel María Garibay K., México, Editorial Porrúa, 2005: 20-90.

*Historia de México (Histoire du Mechique)*, trad. de Ramón Rosales Munguía, en *Teogonía e historia de los mexicanos. Tres opúsculos del siglo XVI*, ed. Ángel María Garibay K., México, Editorial Porrúa, 2005: 91-120.

Hooft, Anushka van't y José Cerda Zepeda, *Lo que relatan de antes. Kuentos tének y nahuas de la Huasteca*, México, Ediciones del Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, 2003.

Horcasitas, Fernando, "El hombre que se volvió mono", en *Tlalocan*, Vol. IV, núm. 1, 1962: 53-54.

Hubert, Henri y Marcel Mauss, "De la naturaleza y función del sacrificio", en Marcel Mauss, *Lo sagrado y lo profano [Obras I]*, Barcelona, Barral Editores, 1970: 143-162.

Ichon, Alain, *La religión de los totonacos de la sierra*, México, Conaculta/INI, 1990.

Izikowitz, Karl G., *Musical Instruments and Other Sound Instruments of the South American Indians. A Comparative Ethnographical Study*, Göteborg, Elanders Boktryckerri Aktiebolag, 1935.

Landa, Diego de, *Relación de las cosas de Yucatán*, introducción de Miguel Ángel Rivera Dorado, España, Dastin, 2003.

Langer, Susanne, *Feeling and Form: A Theory of Art*, Nueva York, Charles Scribner's Sons, 1953.

Lemley, H.V., "Three Tlapaneco stories from Tlacoapa, Guerrero", en *Tlalocan* 3, núm. 1. México, 1949.

León-Portilla, Miguel, *Literatura del México antiguo. Los textos en lengua náhuatl*, Caracas, Venezuela, Biblioteca Ayacucho, 1978.

\_\_\_\_\_, *El destino de la palabra. De la oralidad y los códices mesoamericanos a la escritura alfabética*, México, El Colegio Nacional/FCE, 2000.

Lévi Strauss, Claude, "La estructura de los mitos", en *Antropología estructural*, Barcelona, España, Paidós, 1995.

*Leyenda de los Soles*, en *Códice Chimalpopoca*, traducción de Primo Feliciano Velázquez, México, UNAM, 1975.

*Libro de Chilam Balam de Chumayel*, prólogo de Mercedes de la Garza, México, Conaculta, 2006.

Liszka, Jacob James, *A General Introduction to the Semeiotic of Charles Sanders Peirce*, Bloomington, Indiana University Press, 1996.

López Austin, Alfredo, "Cuarenta clases de magos del mundo náhuatl", en *Estudios de Cultura Náhuatl*, Vol. 7, México, UNAM/IIH, 1967: 87-117.

\_\_\_\_\_, *El conejo en la cara de la luna. Ensayos sobre mitología de la tradición mesoamericana*, México, CNCA/INI, 1994.

\_\_\_\_\_, *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*, Tomo I, México, UNAM/IIA, 1996.

\_\_\_\_\_, "Ofrenda y comunicación en la tradición religiosa mesoamericana", en Alfredo López Austin y Xavier Noguez, *De hombres y Dioses*, México, El Colegio de Michoacán/El Colegio Mexiquense, 1997:209-227.

\_\_\_\_\_, *Los mitos del tlacuache. Caminos de la mitología mesoamericana*, México, IIA-UNAM, 1998.

\_\_\_\_\_, *Tamoanchan y Tlalocan*, México, FCE, 1999.

López Austin, Alfredo y Leonardo López Luján, *El pasado indígena*, México, Fondo de Cultura Económica/ El Colegio de México, 2003.

López de Gómara, Francisco, *Historia de la Conquista de México*, México, Editorial Robredo, 1943.

Lotman, Iuri, *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto*, España, Ediciones Cátedra, 1996.

Lumholtz, Carl, *El México desconocido*, Tomo II, México, CDI, 2006.

Lupo, Alessandro, "Aire, viento, espíritu. Reflexiones a partir del pensamiento nahua", en J. A. González Alcantaud, C. Lisón Tolosana (eds.), *El aire: mitos y realidades*, Barcelona, Anthropos, 1999.

Marroquín Zaleta, Enrique, "La cueva del Diablo: Análisis y reconstrucción de un mito zapoteco", en *Ritos y creencias del nuevo milenio: una perspectiva transcultural*, Tomo III, México, Publicaciones para el Estudio Científico de las Religiones, 2000: 43-61.

Martí, Joseph, *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*, Sant Cugat del Vallès, España, Editorial Deriva, 2000.

Martí, Samuel, *Instrumentos musicales precortesianos*, México, INAH, 1968.

Martínez de Jesús, Francisco y María Luisa Herrera Cassaús, *Leyendas y cuentos huastecos*, Tamaulipas, México, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Tamaulipas, 1998.

Martínez Laseca, José María, "Sobre la fiesta de 'La Barrosa' en Abejar", en *Revista de Folklore*, España, Tomo 6b, núm. 71, Caja España-Fundación Joaquín Díaz, 1986: 147-151.

Martínez, Maximino, *Catálogo de nombres vulgares y científicos de plantas mexicanas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1979.

Mason, J. Alden, "Folk-tales of Tepecanos", en Aurelio M. Espinosa (ed.), *The Journal of American Folk-lore*, V. 27, N. 104, 1914: 148-210.

Mauss, Marcel, *Sociología y Antropología*, introducción a la obra de Marcel Mauss por Claude Lévi-Strauss, Madrid, Editorial Tecnos, 1979.

McLeod, Norma, *Some techniques of Analisis for Non-Western Music*, Tesis doctoral, USA, Evanston:Northwestern University, 1996.

Mendieta, fray Gerónimo de, *Historia eclesiástica indiana*, Tomo I, México, Conaculta, 2002.

Molina, Fray Alonso de, *Vocabulario en Lengua Castellana y Mexicana y Mexicana y Castellana*, edición facsimilar, estudio preliminar de Miguel León-Portilla, México, Editorial Porrúa, 1970.

Morales Fernández, Jesús, "Algunos mitos del diluvio en Mesoamérica", en *Sociedad Mexicana de Antropología, XIII Mesa Redonda. Balance y perspectiva de la antropología de Mesoamérica y el Norte de México. Historia, religión, escuelas*, México, 1975.

Münch, Guido, *Etnología del istmo veracruzano*, México, UNAM/IIA, 1994.

Muñoz Camargo, Diego, "Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala", en René Acuña (ed.), *Relaciones geográficas del siglo XVI: Tlaxcala*, Tomo 1, México, UNAM/IIA, 1984.

Nava, Fernando, "Los pames de San Luis Potosí", en *Etnografía contemporánea de los pueblos indígenas de México. Región Oriental*, México, INI, 1995:283-318.

Neri Contreras, Arturo, "Los campesinos, los ganaderos y el Estado. Actores en la lucha por la tierra en la Huasteca hidalguense, 1970-1990", en Juan Manuel Pérez Zevallos y Jesús Ruvalcaba Mercado, *¡Viva la Huasteca! Jóvenes miradas sobre la región*, México, Ciesas/El Colegio de San Luis, 2003: 235-255.

Nikolova, Ivanka (ed.), *The illustrated Encyclopedia of Musical Instruments from all eras and regions of the world*, Bélgica, Könnemann Verlagsgesellschaft mbH, 2000.

Nutini, Hugo e Isaac, Barry, *Los pueblos de habla náhuatl en la región de Tlaxcala y Puebla*, México, INI/SEP, 1989.

Ochoa, Lorenzo, *Historia prehispánica de la Huasteca*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1984.

\_\_\_\_\_, *Huastecos y totonacos. Una antología histórico-cultural*, México, Conaculta (Regiones), 1990.

\_\_\_\_\_, "Paisaje y cultura en Mesoamérica", en *Gran Historia de México Ilustrada*, Tomo 1, fascículo 42, México, Editorial Planeta De Agostini, S.A. de C.V./Conaculta/INAH, 2001: 21-40.

Ochoa, Lorenzo y Gerardo Gutiérrez, "Notas en torno a la cosmovisión y religión de los huastecos", en *Anales de Antropología*, Núm. 33, México, UNAM/IIA, 1996-1999: 91-163.

Ochoa, Lorenzo, Edith Ortiz-Díaz y Gerardo Gutiérrez, "Diversidad geográfica y unidad cultural de Mesoamérica", en Teresa Rojas Rabiela (dir.), España, Editorial Trotta/UNESCO, 1999.

Ochoa, J. Antonio y Cortés, Claudia, *Catálogo de Instrumentos Musicales y Objetos Sonoros del México Indígena*, México, FONCA-Grupo Luvina, 2002.

Olivier, Guilhem, *Tezcatlipoca. Burlas y metamorfosis de un dios azteca*, México, FCE, 2004.

\_\_\_\_\_, (coord.), *Viaje a la Huasteca con Guy Stresser-Péan*, prólogo de Miguel León-Portilla, México, Fonca/CEMCA, 2008.

Olmos, fray Andrés de, *Tratado de hechicerías y sortilegios*, paleografía del texto náhuatl, versión española, introducción y notas de Georges Baudot, México, UNAM, 1990.

Oropeza Castro, Manuel, "El diluvio totonaco", en *Tlalocan* 2, núm. 3, México, 1947.

Oropeza Escobar, Minerva, *Juan Aktzín y el diluvio. Una aproximación estructural al mito totonaco*, México, INI, 1998.

Ortiz Blasco, Marceliano, *Tauromaquia A-Z. Diccionario enciclopédico de la historia, la técnica y la cultura del arte del toreo*, T. 1, Madrid, España, Espasa-Calpe, 1991.

Ortiz, Fernando, *Historia de una pelea cubana contra el demonio*, La Habana, Cuba, Departamento de Relaciones Culturales, 1959.

Osorio Cruz, José Alberto, "Los 'mecos'. Temoctla, Chicontepec", en Amparo Sevilla (coord.), *De Carnaval a Xantolo: contacto con el inframundo*, México, Ediciones del Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, 2002: 146-157.

Pedrosa, José Manuel, "El Diablo cojuelo en América y África: de las mitologías nativas a Rubén Darío, Nicolás Guillén y Miguel Littin", en *Rivista di Filologia e Letteratura Ispaniche*, IV, Italia, Edizioni EYS, 2001.

Pérez Negrete, Miguel, *El Templo de Fuego Nuevo en el Huixachtécatl (Cerro de la Estrella). Forma y Función de un Centro Ceremonial del Sur de la Cuenca de México*, 2 Tomos, tesis profesional de arqueología, México, ENAH, 2005.

Pérez Suárez, Tomás, "El Pochó: una danza de carnaval en Tenosique, Tabasco", en *Arqueología mexicana. Grandes culturas de Tabasco. Olmecas, mayas, zoques*, México, Editorial Raíces/INAH, 2004: 78-83.

Pérez Zevallos, Juan Manuel, *Visita de Gómez Nieto a la Huasteca (1532-1533)*, México, CIESAS/ El Colegio de San Luis/ CEMCA/ Archivo General de la Nación, 2001.

Pineda del Valle, César y Ana María Rincón Montoya, *Leyendas chiapanecas*, México, Edy Sis, s.f.

Presedo, Francisco, "El arte ibérico", en José María Blázquez, et. al., *Historia de España Antigua*, Tomo I Protohistoria, Madrid, Ediciones Cátedra, 1988: 237-275.

Preuss, Konrad T., *Mitos y cuentos nahuas de la Sierra Madre Occidental*, edición e introducción de Elsa Ziehm, traducción de Mariana Frenk- Westheim, México, INI, 1968.

\_\_\_\_\_, "El mito del diluvio entre los coras y tribus emparentadas", en Jesús Jáuregui y Johannes Neurath (comps.), *Fiesta, literatura y magia en el Nayarit. Ensayos sobre coras*,

*huicholes y mexicaneros de Konrad Theodor Preuss*, México, Instituto Nacional Indigenista/Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 1998.

Provost, Jean-Paul, "El carnaval en la Huasteca indígena: Un análisis de su significado funcional", en Jesús Ruvalcaba, Juan Manuel Pérez Zevallos y Octavio Herrera (coords.), *La Huasteca, un recorrido por su diversidad*, México, CIESAS/Colegio de San Luis/ Colegio de Tamaulipas, 2004: 267-293.

Pury-Toumi, Sybille de, *De palabras y maravillas. Ensayo sobre la lengua y cultura de los nahuas (Sierra Norte de Puebla)*, traducción de Ángela Ochoa, México, CEMCA/Conaculta, 1997.

Ramírez Castañeda, Elisa, *El fin de los montiocs: tradición oral de los huaves de San Mateo del Mar, Oaxaca*, México, INAH, 1987.

Rangel, Nicolás, *Historia del toreo en México. Época colonial (1529-1821)*, España, Ediciones Espuela de Plata, 2004.

Rappaport, Roy A., *Ritual y religión en la formación de la humanidad*, Madrid, Cambridge University Press, 2001.

Reyes García, Luis, *Pasión y muerte de Cristo Sol: Carnaval y Cuaresma en Ichcatepec, Veracruz*, Xalapa, UV, 1960.

Rubio, Miguel Ángel y Saúl Millán, "Los pames de Querétaro", en *Etnografía contemporánea de los pueblos indígenas de México. Región Oriental*, México, INI, 1995: 207-279.

Ruiz de Alarcón, Hernando, *Tratado de las supersticiones y costumbres gentílicas que hoy viven los indios naturales desta nueva espana*, México, SEP, 1988.

Russel, Burton, *El príncipe de las Tinieblas. El poder del Mal y del Bien en la historia*, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1996.

Ruvalcaba, Jesús, *Sociedad y violencia. Extracción y concentración de excedentes en la Huasteca*, México, CIESAS, 1991.

Sahagún, Fray Bernardino de, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, México, Editorial Porrúa, 1999.

Sahagún, Fray Bernardino de, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, estudio introductorio, paleografía, glosario y notas de Alfredo López Austin y Josefina García Quintana, Conaculta, 2000.



Samperio Gutiérrez, Héctor, *Historiografía Hidalguense II. Centro Hidalguense de Investigaciones Históricas*, Pachuca, Hidalgo, 1979.

Sandstrom, Alan R., *Corn is our blood. Culture and Ethnic Identity in a Contemporary Aztec Indian Village*, USA, University of Oklahoma Press, 1991.

\_\_\_\_\_, “El nene lloroso y el espíritu nahua del maíz: el cuerpo humano como símbolo clave en la Huasteca veracruzana”, en Jesús Ruvalcaba Mercado (coord.), *Nuevos aportes al conocimiento de la Huasteca*, México, CIESAS/Centro de Investigaciones Históricas de San Luis Potosí/CEMCA/IPN/UACH/INI, 1998: 59-94.

Sandstrom, Alan y Arturo Gómez Martínez, “Petición a Chicomexóchtli: un canto al espíritu del maíz, por la chamana nahua Silveria Hernández, Hernández”, en Jesús Ruvalcaba, Juan Manuel Pérez Zevallos y Octavio Herrera (coords.), *La Huasteca, un recorrido por su diversidad*, México, CIESAS/ El Colegio de San Luis/ El Colegio de Tamaulipas, 2004: 343-367.

Schulten, Adolf, *Tartessos*, Madrid, Espasa Calpe, 1972.

Seler, Eduard, *Comentarios al Códice Borgia*, 2 vols., México, Fondo de Cultura Económica, 1963.

\_\_\_\_\_, *Las imágenes de animales en los manuscritos mexicanos y mayas*, México, Casa Juan Pablos, 2004.

SEP, *Seis versiones del diluvio*, México, Secretaría de Educación Pública/ Dirección General de Culturas Populares (Cuadernos de trabajo. Norte de Veracruz, núm. 8), 1982a.

SEP, *El Dios del agua y otros cuentos mixes*, México, Secretaría de Educación Pública, Dirección General de Educación Indígena (Cuadernos de Trabajo Acayucan, núm. 12), 1982b.

Sevilla Villalobos, Amparo (coord.), *Cuerpos de maíz: danzas agrícolas de la Huasteca*, México, Ediciones del Programa de Desarrollo de la Huasteca, 2000.

\_\_\_\_\_(coord.), *De Carnaval a Xantolo: contacto con el inframundo*, México, Ediciones del Programa de Desarrollo de la Huasteca, 2002.

Signorini, Italo y Alessandro Lupo, *Los tres ejes de la vida. Alma, cuerpo y enfermedad entre los nahuas de la Sierra de Puebla*, Xalapa, México, Universidad Veracruzana, 1989.

Siméon, Rémi, *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana*, traducción de Josefina Oliva de Coll, México, Siglo XXI Editores, 2007.

- Siret, Louis, *España prehistórica*, Sevilla, Junta de Andalucía/Consejería de Cultura, 2001.
- Soustelle, Jacques, *El universo de los aztecas*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Spranz, Bodo, *Los dioses en los códices mexicanos del Grupo Borgia*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Stiles, Neville, Ildelfonso Maya y Mariano Castillo, "El diluvio y otros relatos nahuas de la Huasteca hidalguesa", en *Tlalocan* 10, México, 1985.
- Stresser-Péan, Guy, "Los orígenes del volador y del comelagatoazte", en Lorenzo Ochoa (coord.), *Huastecos y totonacos*, México, Conaculta (Regiones), 1990: 83-96.
- \_\_\_\_\_, "Los indios huastecos", en Lorenzo Ochoa, *Huastecos y totonacos*, México, Conaculta, 1990: 187-205.
- \_\_\_\_\_, "Danza de las águilas y danza de los jaguares entre los huastecos de la región de Tantoyuda", en Guilhem Olivier (coord.), *Viaje a la Huasteca con Guy Stresser-Péan*, México, Fondo de Cultura Económica/CEMCA, 2008a: 91-94.
- \_\_\_\_\_, "Montañas calcáreas y fuentes vaclusianas en la religión de los huastecos de la región de Tampico", en Guilhem Olivier (coord.), *Viaje a la Huasteca con Guy Stresser-Péan*, México, Fondo de Cultura Económica/CEMCA, 2008b: 76-80.
- Suárez de Peralta, Juan, *Tratado del descubrimiento de Las Indias: Noticias históricas de la Nueva España*, México, Conaculta, 1990.
- Tapia Zenteno, Carlos, *Paradigma apologético y noticia de la lengua de la huasteca*, estudio bibliográfico y notas de Rafael Montejano y Aguiñaga, edición de René Acuña, México, UNAM, 1985.
- Todorov, Tzvetan, *La conquista de América. El problema del otro*, México, Siglo XXI, 1999.
- Tonalámatl Aubin*, antiguo manuscrito mexicano en la Biblioteca Nacional de París (manuscrit mexicains no. 18-19), presentación de Mercedes Meade de Angulo, estudio introductorio de Carmen Aguilera, Tlaxcala, Gobierno del estado de Tlaxcala, 1981.
- Toor, Frances, *A Treasury of Mexican Folkways*, New York, Crown Publishers Inc., 1973.
- Torquemada, fray Juan de, *Monarquía Indiana*, México, UNAM/Coordinación de Humanidades, 1995.
- Toscano, Salvador, *Arte precolombino de México y de la América Central*, prólogo de Miguel León-Portilla, edición de Beatriz de la Fuente, México, UNAM/IIE, 1970.

Tranchefort, Francois-René, *Los instrumentos musicales en el mundo*, Madrid, Alianza Editorial, 1985.

Trasher, Alan R., *Chinese Musical Instruments*, New York, Oxford University Press, 2000.

Vázquez, Higinio, *Fiestas y costumbres mexicanas*. Tomo II, México, Ediciones Botas, 1953:18-25.

Vega, Carlos, *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina. Con un ensayo sobre las clasificaciones universales. Un panorama gráfico de los instrumentos americanos*, Argentina, Ediciones Centurión, 1946.

Vélez Guevara, Luis, *El diablo cojuelo*, México, Editorial Porrúa, 1980.

Williams García, Roberto, "Carnaval en la Huasteca veracruzana", en Lorenzo Ochoa, *Huastecos y totonacos*, México, Conaculta, 1990: 100-110.

\_\_\_\_\_, *Los tepehuas*, Xalapa, Ver., México, Universidad Veracruzana, 2004.

\_\_\_\_\_, *Mitos tepehuas*, México, Consejo Veracruzano de Arte Popular, 2007a.

\_\_\_\_\_, "El Pochó: singular danza olmeca", en *Danzas y andanzas*, Tomo II, México, Editora del Gobierno del Estado de Veracruz, 2007b: 162-167.

Yamamoto, Akiyo "Transformación estructural en una comunidad indígena en la Huasteca hidalguense", en Juan Manuel Pérez Zevallos y Jesús Ruvalcaba Mercado (coords.), *¡Viva la Huasteca! Jóvenes miradas sobre la región*, México, CIESAS/ El Colegio de San Luis, 2003: 257-277.

Zaleta, Leonardo, *La danza de los voladores. Origen y simbolismo*, Poza Rica de Hidalgo, México, Grupo Editorial Eón, 1992.

## **Fonografía**

*Flautas indígenas de México*, Serie VII: Organología Indígena, Vol. I, realización: Departamento de Etnomusicología del INI, coordinación: José Luis Sagredo, investigación: Julio Armando Herrera López, Guillermo González Hernández, Dagoberto Estrada Martínez, José Antonio Ochoa Cabrera, cassette con cuaderno de notas, México, INI, 1997.

*Lacandones. Cuatro generaciones de músicos y cantadores del norte de la selva lacandona*, realización: Departamento de Etnomusicología del INI, producción, investigación y grabaciones de campo: José Antonio Ochoa y Claudia Cortés, cassette con cuaderno de notas, México, INI, 1997.

*La Voz de las Huastecas*, XEANT Tancanhuitz de los Santos, SLP, texto: Arturo Enriquez y Francisco Andía, CD con cuaderno de notas, México, INI, 1994.

*Música de los pueblos mayas*, realización: José Luis Sagredo, Investigación: Departamento de Etnomusicología del INI, Coordinación de notas: José Antonio Ochoa, 2CD's con cuaderno de notas, México, INI, 1997.

*Música huasteca*, Serie Fonoteca del INAH, coordinación general: Benjamín Muratalla, grabación y notas: Arturo Warman, CD con cuaderno de notas, Conaculta/INAH/Pentagrama, México, 2002.

*Segundo Festival de la Huasteca*, coordinación general: Alfonso Castellanos Ribot, Patricia Olalde Trejo, Félix Rodríguez León, México, Conaculta/Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, 1998.

*Testimonio Musical de México*, Serie Fonoteca del INAH, coordinación general: Benjamín Muratalla, grabaciones de campo: Thomas Standford, Irene Vázquez y Arturo Warman, CD con cuaderno de notas, Conaculta/INAH/Pentagrama, México, 2002.

*Vientos sagrados. Música ceremonial pame*, coordinación general: Félix Rodríguez, Carlos García y Marina Alonso, cassette con cuaderno de notas, México, Conaculta/INAH/Instituto de Cultura de SLP, 1998.

Villanueva, René, *La flauta indígena mexicana*, grabaciones de campo y textos: René Villanueva, producción: Modesto López, CD con cuaderno de notas, México, Conaculta-FONCA/Pentagrama, 1998.

## Referencias de internet

Almazán de Gracia, Ángel, "Tradiciones sorianas de hace medio siglo", en <http://soria-goig.com/Pueblos/TRADICIONES%20SORIANAS%20DE%20HACE%20MEDIO%20SIGLO.htm>, consultado el 6 de enero de 2008.

Balbas, Graciela G., La fiesta de Fuego en el día de San Sebastián, en <http://www.elmundo.es/1999/01/21/madrid/21N0132.html>, consultado el 6 de enero de 2008.

Blanco Hernando, Eva María e Isidra Hernando Lamata, "El carnaval", en: <http://www.alcozar.net/etnografia/carnaval.htm>, consultado el 8 de enero de 2008.

*Cantiga núm 144: "El toro de Plascencia"*, en: [http://images.google.com/imgres?imgurl=http://nuestramusica.unex.es/nuestra\\_musica/musihistorica/MEDIEVAL\\_archivos/image002.jpg&imgrefurl=http://nuestramusica.unex.e](http://images.google.com/imgres?imgurl=http://nuestramusica.unex.es/nuestra_musica/musihistorica/MEDIEVAL_archivos/image002.jpg&imgrefurl=http://nuestramusica.unex.e)

[s/nuestra\\_musica/musihistorica/MEDIEVAL.HTM&h=541&w=355&sz=45&hl=es&start=14&sig2=MA7u8jDi4Rf4HkRzO3LQFg&um=1&tbnid=ugD116uiDHfpAM:&tbnh=132&tbnw=87&ei=4\\_ZdSNX-HJSypgSimbDPBA&prev=/images%3Fq%3Dcantigas%2Bde%2Bsanta%2Bmar%25C3%25ADa%2B144%26um%3D1%26hl%3Des%26rlz%3D1T4RNWE\\_es\\_MX216%26sa%3DN](http://s/nuestra_musica/musihistorica/MEDIEVAL.HTM&h=541&w=355&sz=45&hl=es&start=14&sig2=MA7u8jDi4Rf4HkRzO3LQFg&um=1&tbnid=ugD116uiDHfpAM:&tbnh=132&tbnw=87&ei=4_ZdSNX-HJSypgSimbDPBA&prev=/images%3Fq%3Dcantigas%2Bde%2Bsanta%2Bmar%25C3%25ADa%2B144%26um%3D1%26hl%3Des%26rlz%3D1T4RNWE_es_MX216%26sa%3DN), consultado el 11 de febrero de 2008.

César Justel, “Los festejos más insólitos”, en <http://www.elmundo.es/suplementos/viajes/2006/49/1138816432.html>, consultado el 8 de enero de 2008.

Dessoudeix, Michel “Los arácnidos en náhuatl: el escorpión, la araña y su tela”, en <http://www.ejournal.unam.mx/ecn/ecnahuatl31/ECN03103.pdf>, consultado el 10 de marzo de 2008.

González Alcantud, José Antonio, “Toro y moros. El discurso de los orígenes como metáfora cultural”, en: <http://www.taurologias.org/estudiostaurinos/articulos04.htm>, consultado el 15 de enero de 2008.

Marcos Arévalo, Javier, “Roles, funciones y significados de los animales en los rituales festivos (La experiencia extremeña)”, en [http://www.dop-badajoz.es/publicaciones/reex/rceX2\\_2002/estudios02\\_2002.pdf](http://www.dop-badajoz.es/publicaciones/reex/rceX2_2002/estudios02_2002.pdf), consultado el 31 de diciembre de 2007.

Martínez Bravo Oscar, et. al., “Telescopio Luis Rivera Terrazas de la Facultad de Ciencias Físico-Matemáticas-BUAP”, en <http://www.elementos.buap.mx/num47/htm/56.htm>, consultado el 11 de abril de 2008.

Primera bula *Inter caetera* de Donación del Papa Alejandro VI a los Reyes Católicos, 3 de mayo de 1493, en [http://www.biblioteca.tv/artman2/publish/1493\\_258/Primera\\_Bula\\_Inter\\_caetera\\_de\\_Donacion\\_del\\_Papa\\_Al\\_443.shtml](http://www.biblioteca.tv/artman2/publish/1493_258/Primera_Bula_Inter_caetera_de_Donacion_del_Papa_Al_443.shtml), consultado el 9 de marzo de 2008.

<http://es.gardening.eu/arc/plantas/Plantas-de-casa/Yucca-elephantipes-Regel/73535/>, consultado el 12 de julio de 2008.

[http://es.wikipedia.org/wiki/Abejas\\_sin\\_agui%C3%B3n](http://es.wikipedia.org/wiki/Abejas_sin_agui%C3%B3n), consultado el 17 de marzo de 2008.

[http://es.wikipedia.org/wiki/Cathartes\\_aura](http://es.wikipedia.org/wiki/Cathartes_aura), consultado el 14 de mayo de 2008.

<http://es.wikipedia.org/wiki/Ceiba>, consultado el 16 de marzo de 2008.

[http://es.wikipedia.org/wiki/Coragyps atratus](http://es.wikipedia.org/wiki/Coragyps_atratus), consultado el 14 de mayo de 2008.

<http://es.wikipedia.org/wiki/Chicle>, consultado el 16 de marzo de 2008.

[http://omega.ilce.edu.mx:3000/sites/ciencia/volumen3/ciencia3/116/html/sec\\_6.html](http://omega.ilce.edu.mx:3000/sites/ciencia/volumen3/ciencia3/116/html/sec_6.html), consultado el 11 de marzo de 2008.

<http://verarboles.com/Chijol/chijol.html>, consultado el 16 de marzo de 2008.

[http://www.aserca.gob.mx/artman/publish/article\\_183.asp](http://www.aserca.gob.mx/artman/publish/article_183.asp), consultado el 12 de abril de 2008.

<http://www.ciudadrodrigo.net/cultura/pregones/fmirat.htm>, consultado el 10 de enero de 2008.

<http://www.diccionariosdigitales.net/GLOSARIOS%20y%20VOCABULARIOS/Botanica-9-MICORRIZAS.htm>, consultado el 16 de marzo de 2008.

<http://www.elementos.buap.mx/num47/hm/56.htm>, consultado el 12 de abril de 2008.

[http://www.famsi.org/spanish/research/graz/borbonicus/img\\_page11.html](http://www.famsi.org/spanish/research/graz/borbonicus/img_page11.html), consultado el 25 de junio de 2008.

[http://www.famsi.org/spanish/research/loubat/Tonalamatl/page\\_17.jpg](http://www.famsi.org/spanish/research/loubat/Tonalamatl/page_17.jpg), consultado el 25 de junio de 2008.

[http://www.famsi.org/spanish/research/graz/vaticanus3773/img\\_page61.html](http://www.famsi.org/spanish/research/graz/vaticanus3773/img_page61.html), consultado el 25 de junio de 2008.

[http://www.famsi.org/spanish/research/graz/borgia/img\\_page68.html](http://www.famsi.org/spanish/research/graz/borgia/img_page68.html), consultado el 25 de junio de 2008.

[http://www.famsi.org/spanish/research/graz/borgia/img\\_page72.html](http://www.famsi.org/spanish/research/graz/borgia/img_page72.html), consultado el 25 de junio de 2008.

[http://www.flg.es/html/Obras\\_2/Niosjugandoaltoro\\_2523.htm](http://www.flg.es/html/Obras_2/Niosjugandoaltoro_2523.htm), consultado el 11 de enero de 2008.

<http://www.fundaciondoctordepando.com/GLOSARIOS%20y%20VOCABULARIOS/Nomenclatura%20Bot%E1nica-GGG.htm>, consultado el 16 de marzo de 2008.

<http://www.hidalguia.com.mx/atlapexco/1/index.htm>, consultado el 13 de abril de 2008.

[http://www.oportunidades.gob.mx/htmls/quienes\\_somos.html](http://www.oportunidades.gob.mx/htmls/quienes_somos.html), consultado el 11 de abril de 2008.

<http://www.puntoverde.org.ve/www/aves/coragyps atratus%20.htm>, consultado el 14 de mayo de 2008.

<http://www.seresverdes.com/cont/show.php?cid=70>, consultado el 16 de marzo de 2008.

[http://www.pa.gob.mx/Procede/info\\_procede.htm](http://www.pa.gob.mx/Procede/info_procede.htm), consultado el 11 de abril de 2008.

<http://www.semarnat.gob.mx/slp/forestal/fichas/lechuguilla.shtml>, consultado el 16 de marzo de 2008.