



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
Doctorado en Ciencias Políticas y Sociales  
Campo de conocimiento: Sociología

*Imaginarios culturales.  
Análisis de la interacción social y simbólica en la Danza de Tecuanes.*

T E S I S

Que para optar por el grado de:  
Doctora en Ciencias Políticas y Sociales

Presenta:

Wendolín Ríos Valerio

Tutora Principal:

Dra. Blanca Solares Altamirano (CRIM)

Miembros del Comité Tutor:

Dra. Carmen Valverde Valdés (IIFL)

Dra. Cristina Amescua Chávez (CRIM)

Ciudad Universitaria, Cd. Mx. Abril 2017.



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## Agradecimientos

Esta *andanza* llenó mi camino de manos y corazones generosos a los que tengo que agradecer infinitamente su disposición para con mi investigación y mi persona, sin ellas este trabajo no hubiera sido posible:

En primer lugar, a todos y cada uno de los entusiastas danzantes acatecos, es una obviedad pero por ser tal a veces se pasa por alto y no se hace conciencia de todo lo que implica: sin los cuerpos que la recrean la danza no podría ser. La danza es de los danzantes.

A Yoringuel Caamaño Cruz, por toda su pasión y su música mágica que me llevó hasta Acatlán. Junto con él, a toda su familia, que me abrió generosa las puertas de su casa. Al Profesor Efraín Castelán, a su familia y a su danza, por compartirme su conocimiento. A Marcelino Domínguez y todos los integrantes de la danza “Hilos de Plata” por su paciencia, su confianza y por iniciarme en los movimientos de la danza. Junto con ellos a todos los que compartieron sus saberes conmigo y me ayudaron a transitar entre las geografías y las danzas: Ricardo Lucero, Daniel Hernández, Profesor Moya, Don Pablo Lucero.

A quienes ofrecieron su casa para que pudiera continuar con el trabajo de campo: Maestra Pilar Sotelo de Acatlán, Don Florentino Sorela de Tetelpa, Julio Cesar Caballero de Chilapa, Juan Manuel Barrera Tecolapa de Zitlala, Profesor Agustín Barrios de Tixtla, Alma Benítez y Marco Tafolla de Xoxocotla, Miguel Ángel Cruz de Cuernavaca.

A todos los que accedieron a mis entrevistas: Marcos Yair Díaz Tapia, Martín Bravo Bravo, Yolanda Díaz Magdaleno, Inés Martínez Pérez, Esperanza García Cruz, Gilberto Velázquez Guzmán, Pascual Martínez Álvarez, Araceli Morales Herrera, María del Carmen Flores Rojas, Ramiro Álvarez Zurita, Guillermina Lucia Ramírez Martínez, Enrique Martínez Guerrero, Irma García Hernández, Guadalupe Hernández Rosas, Mauro Andrés López López, Efraín Castelán Martínez, Antonia Lourdes Nieto López, María Magdalena Román Varal, Urbano Luis Mejía, Abel Martínez Torres.

Ellos son los protagonistas de todo lo que aquí presento. Pero la construcción del andamiaje donde se apoya esta investigación debo agradecerla a mi Tutora: Blanca Solares, las primeras semillas se sembraron hace más de diez años y hoy recojo en este texto algunos de sus frutos con su paciente y amorosa ayuda. A Carmen Valverde y Cristina Amescua quienes siempre generosas con su tiempo

hicieron los aportes precisos para poder concluir este trabajo. A mis lectores: Óscar Armando García y Adriana Guzmán que desde su campo de conocimiento apuntalaron lo aquí propuesto.

También debo agradecer a Melva López y Marcela Hernández que contuvieron las oleadas de frustración y abrieron los callejones sin salida que un trabajo como este implica. A Teresa Barrera por su disposición para crear.

Gracias a mi mamá que me ha dado la lección más importante de mi vida y gracias a ella he llegado hasta aquí: la fortaleza. Y a mis hermanas, que aunque no comparten mi camino, sé que están orgullosas de mí como yo lo estoy de ellas.

Finalmente a la UNAM, con todo lo que humana y materialmente implica, quien desde hace más de 20 años me ha cobijado y ha sido cómplice de mi aprendizaje y de mis aventuras académicas.

La realización de este trabajo no habría sido posible sin el apoyo de la beca CONACyT para estudios de posgrado. Y no está de más recordar al lector que la responsabilidad de lo que aquí presento, aunque se debe al apoyo de muchos, es completamente mía.

# Índice

Introducción .....	6
CAPÍTULO I: Marco teórico conceptual.....	15
1. <i>Homo symbolicus o religiosus</i> .....	15
2. Sobre la noción de <i>símbolo</i> .....	19
3. Fiesta, Mito y Rito .....	31
a) Danza.....	36
b) Sacrificio .....	44
CAPÍTULO II: Las danzas y andanzas del tigre .....	53
1. El <i>símbolo</i> del jaguar en Mesoamérica .....	53
2. Variantes de la Danza del Tigre en México .....	65
CAPÍTULO III: Perfil socioeconómico actual de .....	80
Acatlán de Osorio, Puebla (2010-2016) .....	80
1. Ubicación y condiciones geográficas.....	81
2. Organización social y económica .....	84
3. Organización política .....	89
CAPÍTULO IV: La Danza de Tecuanes de Acatlán de Osorio, Puebla. ....	92
La re-unión ritmada de una comunidad.....	92
1. Perfil histórico .....	92
a) Documentos, registros e investigaciones de la Danza .....	92
b) Historia de la ejecución de la Danza en el municipio.....	95
2. Principales celebraciones en las que se ejecuta la Danza de Tecuanes.....	100
a) Del calendario ritual católico .....	100
i. San Rafael Arcángel.....	100
b) De tradición popular .....	106
i. El recibimiento de los paisanos .....	106
ii. Día de Muertos.....	113
3. Los elementos de la Danza de Tecuanes.....	118
a) Los personajes, su indumentaria y su parafernalia.....	118
i. Los viejos y sus hijos.....	118

ii. Otros personajes o “las figuras”: La perra, La bruja, La muerte, El diablo, El burro, La vaca, El toro, El chivo y El tigre.....	127
b) Las etapas de ejecución.....	135
i. La música y el trazo coreográfico .....	135
ii. Cacería y sacrificio del tigre: una aproximación interpretativa .....	141
CAPÍTULO V. Conclusiones .....	150
EPÍLOGO: ¿Exhibir o compartir?.....	153
Cuatro ejemplos de estrategias para mostrar el patrimonio cultural. ....	153
ANEXOS .....	174
Cuadro 1. Grupos de Danza de Tecuanes en Acatlán de Osorio, Puebla .....	174
Cuadro 2. Músicos de la Danza de Tecuanes en Acatlán de Osorio, Puebla.....	175
Diálogos de “La muerte del tigre” en Acatlán de Osorio, Puebla. ....	176
Bibliografía y recursos electrónicos .....	186

## Introducción

Desconocía totalmente la Danza de Tecuanes. La primera vez que escuché hablar de ella fue por casualidad, las palabras del ponente: “danza dialogada de origen prehispánico” me capturaron; mientras que la música de la Danza, de flauta y tambor, me embrujó y me llevó a Puebla a verla por primera vez. Así partió esta investigación: como un encantamiento y un error. El error, que en un principio parecía una idea interesante me llevó por diferentes caminos que enriquecieron la investigación. Lo relato a continuación.

La Danza de Tecuanes es una danza dialogada que representa la cacería de un jaguar a manos de dos viejos, porque se está comiendo su ganado, los viejos cazan, destazan y reparten al felino entre la comunidad. Esta es una más de las variantes de Las Danzas del Tigre que se representan en nuestro país<sup>1</sup> y que comparten un núcleo argumental: la cacería de un jaguar.<sup>2</sup>

En Acatlán de Osorio, al sur de Puebla, se muestra en la representación el gesto de destazar y repartir la presa; gesto por demás inquietante y enigmático. Además, en el contexto de la fiesta de San Rafael Arcángel, celebración predilecta para la ejecución de la danza, se realiza “El recibimiento de los paisanos”. Danzando, los emigrantes radicados en la Ciudad de México se encuentran sobre la carretera, a la entrada del municipio, con los danzantes de Acatlán, uno a uno, a ritmo con la procesión se “abrazan”, se “saludan”, se “reconocen”, se dan la bienvenida; y continúan hasta El Calvario, parroquia donde reside el Arcángel, ubicada en la cima de una loma. Estos dos momentos, la

---

<sup>1</sup> Los estados del país en los que hay presencia y registro de alguna de las variantes de las Danzas del Tigre son: Estado de México, Ciudad de México, Guerrero, Morelos, Puebla, Oaxaca y Chiapas; en menor proporción: Michoacán, Tabasco y Veracruz. En el Capítulo IV dedicado a dichas danzas profundizaré al respecto.

<sup>2</sup> Las variantes de la Danza del Tigre se extienden desde el sur del Estado de México hasta República del Salvador y Colombia. Debido a la migración en Estados Unidos también allá hay presencia de la Danza de Tecuanes, especialmente en los estados de California y New York, en el caso de la variante que nos ocupa.

repartición de la presa y “El recibimiento de los paisanos”, son particulares de Acatlán y enfatizan elementos valiosos del *sentido* de la Danza.

Acatlán de Osorio se encuentra al sur el estado de Puebla. Es conocido como “La puerta de la Mixteca” por su posición geográfica, es el municipio que delimita al norte la Mixteca Baja<sup>3</sup>. Fue un territorio conquistado por los mexicas. Más tarde se conoció como “Acatlán de las panelas” por el cultivo de la caña de azúcar y su producción de panela (también conocido como piloncillo). Actualmente es uno de los municipios del país que expulsa más migrantes a los Estados Unidos y su principal actividad económica son los servicios. Más del 70% de la población se encuentra en pobreza extrema y alrededor del 30% presenta carencia alimentaria. El nivel educativo promedio es de primero de secundaria y más de la mitad de la población no terminó la educación básica.

En este contexto de contrastes: pobreza de los que se quedan y la “riqueza” de los que se van “al otro lado”, se realiza la Danza en honor de San Rafael. Recorre la cabecera municipal llenando las calles de gritos, carcajadas, brincos y corretizas que animan a quienes asistimos.

Ese fue el encanto que me llevó a realizar la presente investigación; el error: presuponer de entrada que la danza era de origen prehispánico por la sola presencia del felino, incluso que podría tratarse de una forma de teatro antiguo, cercano al ritual, por la articulación de lenguajes que su representación exhibe, danza, teatro, música, procesión devocional. Supuse que la danza que narra la cacería de un “tigre” que se come el “ganado”<sup>4</sup> era prehispánica. Porque fui presa de la especial inclinación ideológica (falsa conciencia) a destacar y glorificar nuestro pasado prehispánico, ya que sólo a través de una liga con el pasado étnico el Estado legitimada y valora nuestras expresiones culturales como importantes u originales. Asumí así que la presencia de un felino que fue tan

---

<sup>3</sup> Los mixtecos ocupan la zona comprendida entre el sur de los estados de Puebla y Guerrero así como el norte y el occidente de Oaxaca; en la confluencia de la Sierra Madre del Sur y la Sierra de Oaxaca. Está dividida en tres regiones ecológicas: La mixteca baja, La mixteca alta y La costa.

<sup>4</sup> Nótese el contexto ganadero de la Danza y, por lo tanto, colonial para no confundir con representaciones prehispánicas de jaguares danzando.



importante entre los pueblos precortesianos conserva inmediatamente contenidos ancestrales, porque ciertos elementos de rituales prehispánicos recogidos por los frailes conquistadores se asemejan a la Danza de hoy. Quizá por alguna de estas razones o por todas la idea del “origen prehispánico” es tan atrayente y yo caí en ese supuesto. La investigación, sin embargo, me llevó a dismantelarlo.

El jaguar fue la primera pista que me llevó a realizar una investigación sobre el *símbolo* del jaguar en Mesoamérica, con el interés de encontrar continuidades, rupturas o transformaciones en su contenido y en su representación plástica. Una de las conclusiones, el resto están integradas en el capítulo correspondiente del presente texto, es que valdría la pena realizar un estudio comparativo e integrativo del *símbolo* del jaguar a través de la geografía y la historia mesoamericana, dada su importancia, su presencia constante y la pérdida simbólica que supone su posible extinción, ya que no sólo es valioso e indispensable en términos ecológicos, constituye una de las imágenes articuladoras de la cultura aún en nuestros días.<sup>5</sup> Es evidente que un trabajo así rebasa los objetivos que ahora me he propuesto.

Una vez superado este primer tropiezo continué con la pesquisa. Si no se trataba de una danza de origen prehispánico entonces podría ser una danza de conquista o estar vinculada al calendario ritual agrícola como otra de las variantes en el estado de Guerrero. Las danzas de conquista forman un complejo organizado alrededor de un modelo español, la Danza de Moros y Cristianos, que en nuestro territorio ha adquirido matices particulares.<sup>6</sup> Sobre todo, representan la lucha entre los católicos y sus enemigos o paganos, obviamente, los primeros salen victoriosos siempre con la ayuda sobrenatural de un santo o de Cristo. Si bien, La Danza de Tecuanes es realizada en honor de un Santo de la religión católica, en sus diálogos no hay ninguna referencia a alguna deidad católica y, aunque se podría presuponer que el jaguar representa a los indígenas paganos del “nuevo continente”, no hay

---

<sup>5</sup> Sólo por mencionar un ejemplo: La Danza de Tecuanes o Tlacoleros, una variante de las Danzas del Tigre, es una de las que más referencias bibliográficas tiene, además de ser una de las más representadas en nuestro país. Ver: Sevilla (1990).

<sup>6</sup> Brisset (2009) y Jáuregui y Bonfiglioli (1996).

ninguna pista en sus diálogos que lo sugiera, ni los Viejos que cazan al felino se asumen como “defensores de la fe”. Una vez más las respuestas a mis preguntas eran negativas.

En Guerrero, la figura del jaguar participa en los rituales de propiciación agrícola que dan comienzo a las labores de la siembra y al tiempo de lluvias, a principios de mayo, ya sea en la Danza de Tecuanes, la Danza de Tlacoleros (una de las variantes de las Danzas del Tigre) o las Peleas de Tigres. En Acatlán, la Danza se representa a finales de octubre y principios de noviembre, coincide con la época de la cosecha y el comienzo de la época seca del año. Sin embargo, la principal actividad económica del municipio son los servicios y la danza sólo se realiza en la cabecera municipal donde el trabajo agrícola es prácticamente inexistente. Los propios danzantes narran que la Danza fue traída de otro lugar a principios del siglo XX, para festejar a San Rafael (24 de octubre), les gustó y la aprendieron para seguir realizándola. Es decir, no es una danza con un largo arraigo en el tiempo y su adopción se realizó porque “les gustó”.

Así pues, la importancia de la danza está en su presente. Sin importar qué hubiera sucedido en la historia de la Danza o su adopción relativamente reciente, ésta se sigue realizando y cada año por un mayor número de danzantes. La Danza da y dice algo que impulsa a los danzantes a ejecutarla.

Por lo tanto, la interrogante que se hace patente y guía ahora la presente exposición del trabajo se articula en torno al *sentido* de la Danza: ¿Para qué bailar? ¿Qué *sentido* tiene realizar La Danza de Tecuanes en una sociedad de condiciones económicas precarias, con altos índices de migración y crecientes problemas delictivos? ¿Para qué invertir, tiempo, recursos económicos y esfuerzo en realizar una Danza, cuando esos recursos se pueden invertir en solucionar los problemas de la vida material?

Propongo la siguiente hipótesis de trabajo: La Danza de Tecuanes de Acatlán es una estrategia de simbolización de la vida precaria y desarraigada de una comunidad migrante y empobrecida. La Danza les permite restituir los lazos con su comunidad y con lo sagrado, le da *sentido* a su vida,

introduce en su presente el gozo y, sobre todo, la posibilidad de continuar la vida con las fuerzas renovadas y las posibilidades abiertas a algo más grande que ellos mismos, a lo trascendente, a su comunidad y a la divinidad, al atraerla a sí, repartirla y consumirla en el sacrificio ritual que representa “La muerte del tigre”.

Una vez establecidos los ejes de la investigación había que establecer su pertinencia: ¿Para qué plantear una investigación de una manifestación social a partir de las teorías del *símbolo*? ¿Qué puede aportar respecto a los estudios sobre danza? En primer lugar habría que insistir en que lo social no se agota en las condiciones materiales de la vida de las personas, el ser humano como ser imaginante, *capax symbolorum* (Cassirer, Eliade, Duch), es capaz de trascender sus condiciones cotidianas y su fatal finitud a través de sus expresiones simbólicas, que constituyen la base de nuestro pensamiento y nuestras acciones. Sobre todo, en contraste con la cultura occidental moderna que ha privilegiado la razón y el cientificismo sobre otras formas de conocimiento humano, que bien vale la pena poner en balance y equilibrar con una comprensión abierta del hombre y su sociedad. En segundo lugar, si el *símbolo* orienta las acciones del hombre y éstas siempre son en sociedad, entonces valdría la pena mostrar cómo el *símbolo* orienta nuestras formas de vida y en qué relaciones sociales se traducen. Finalmente, volver la mirada al cuerpo en tanto medio de la experiencia humana, es recuperar, quizá recordar (*anamnesis* en *sentido* platónico), que también somos instinto, intuición, afectos; y que todo esto nos liga como especie y nos permite reconocer, compartir y agradecer nuestro lugar en el cosmos, y reflexionar sobre cómo nuestro actuar afecta a aquellos con quienes compartimos la vida, como un reconocimiento del *sentido* trascendente de la vida nos re-une (*religa*), porque el hombre es además de *homo sapiens*, *homo religiosus*.

Los trabajos de investigación dedicados a la Danza de Tecuanes en Acatlán son de tipo descriptivo, el más antiguo es de 1953 y se encuentra en una recopilación monográfica de “fiestas y costumbres mexicanas” realizada por Vázquez Santa Ana. El Señor Efrén Jiménez, danzante acateco, redactó un extenso manuscrito con todos los detalles de la danza, desde su origen, hasta la coreografía

y los diálogos; el texto está bajo el cuidado de su hija. Hay una copia incompleta del mismo en el archivo del Museo Nacional de las Culturas Populares (1975). Los trabajos publicados de Espejo, antropóloga, (1955); Mexic, cronista, (2002) y Castelán, danzante acateco, (2003); también ofrecen una descripción de la danza y toman como informante principal al Sr. Efrén. Espejo apunta algunas hipótesis históricas que retomaré en el apartado correspondiente a la historia de la danza y ofrece información que sirve para resaltar algunos cambios que la danza ha tenido en el tiempo, sobre todo, respecto a los personajes que aparecen en ella. Hay dos trabajos más dedicados exclusivamente a la Danza en Acatlán, ambos tesis de licenciatura: Calero, Gallardo y Pastor (2009) incluyen la transcripción de algunos de los sones, mientras que Caamaño (2014) ofrece un análisis coreológico de la danza.<sup>7</sup>

Salta a la vista la pequeña cantidad de trabajos enfocados en la Danza de Tecuanes en Acatlán, la mayoría de ellos de tipo descriptivo o monográfico. Sólo dos presentan algunas hipótesis: históricas (Espejo, 1955) y coreológicas (Caamaño, 2014). De tal manera que resulta sumamente pertinente un abordaje interpretativo, que de la mano con la descripción, el enfoque histórico y el abordaje *simbólico* profundice en la importancia de la danza en la comunidad y en su significado actual. Por lo tanto, me he planteado como objetivos de la investigación:

- Rastrear los orígenes de la Danza de Tecuanes y su llegada al municipio de Acatlán de Osorio en Puebla.
- Describir el contexto geográfico, religioso, social y económico en el que se realiza la danza en dicho municipio.
- Describir las características de la realización de la Danza en la actualidad, desde los preparativos hasta la conclusión de su realización en el contexto de la fiesta.

---

<sup>7</sup> Dadas las características y objetivos del apartado, presento una síntesis de los contenidos de las investigaciones sobre Danza de Tecuanes en Acatlán; sin embargo en el apartado "Perfil histórico" profundizo al respecto, mientras que en "Variantes de la Danza del Tigre en México" amplío el área de estudio a todo el país, ahí se encuentran las referencias y la síntesis de contenido de los trabajos consultados.

- Discernir el *sentido* simbólico que para la comunidad tiene la Danza.
- Trazar los significados de la danza y analizar su horizonte actual, sus posibilidades de reconstitución de lo social y sus tensiones amenazantes.

Debido a las características de mi objeto de estudio, La Danza de Tecuanes, he procedido a realizar una investigación de tipo etnográfico, recurriendo a las técnicas de la observación en campo, la grabación de charlas informales y entrevistas semi-estructuradas, además de la observación participante. El trabajo de campo lo realicé desde octubre de 2011 y hasta noviembre de 2015, en periodos de tiempo previos a las fiestas y durante ellas, principalmente en San Rafael y Día de Muertos. Además de las visitas a Tetelpa y Alpuyecá en Morelos (diciembre de 2012), Acatlán, Zitlala y Almolonga en Guerrero (Mayo de 2013) y la Basílica de Guadalupe en la Ciudad de México (diciembre de 2011). La investigación etnográfica se complementa con la investigación bibliográfica para cubrir sobre todo los apartados históricos, demográficos y el referente a otras variantes de las Danzas del Tigre.

La exposición de la investigación está organizada en cinco capítulos. El primero corresponde al marco teórico y conceptual que enfoca el análisis. Se trata de la Antropología simbólica que propone una hermenéutica del *símbolo* y una comprensión de lo humano que restituye las dimensiones afectivas, la razón no es el centro de la psique sino uno más de sus componentes, y apuesta por una restitución de lo trascendente al mismo tiempo que reconoce sus peligros. Esta escuela de pensamiento ha sido desarrollada a partir de las reuniones anuales en Eranos, Suiza, de mentes fundamentales en la historia del pensamiento del siglo XX: Karl Gustav Jung, Joseph Campbell, Karl Kerényi, Mircea Eliade, Gershom Scholem, Henri Corbin, Erich Neumann, Rudolf Otto, Gilbert Durand, Víctor Zuckerkandl, Helmut Plessner, entre otros. Me centraré en los conceptos de *imaginario*, *Trayecto Antropológico*, *símbolo* y mito propuestos por Gilbert Durand (1988, 2012); la fiesta, el rito y el mito como la irrupción espacio-temporal de lo sagrado que posibilita la restitución

del *sentido* y el ser Mircea Eliade (1984, 1998, 2002) y Roger Caillois (2013); la danza como mimesis simbólica y ritual que forma parte de la fiesta (Schneider, 2010); finalmente, dedico un apartado de este capítulo al sacrificio, en la perspectiva clásica de Marcel Mauss y Henri Hubert (1970).<sup>8</sup>

Dado que la Danza de Tecuanes estudiada es sólo una variante de un conjunto constituido por las Danzas del Tigre, dedico un capítulo, el segundo, a hacer un recuento de los registros y las danzas de dicho conjunto realizadas en nuestro país, para poner de relieve la pervivencia del *símbolo* del jaguar en los rituales, fiestas y danzas que protagoniza. Asimismo y dada la importancia del personaje en la Danza, dedico un apartado a hacer una recapitulación de los diferentes significados que el jaguar tuvo en la época prehispánica. Para enlazar los trayectos de su figura en el tiempo y en sus diferentes formas de representación: visuales, mitológicas y rituales.

El tercer capítulo contiene una descripción del municipio donde se desarrolló la investigación: Acatlán de Osorio al sur del estado de Puebla. Contiene aspectos sociales, económicos y políticos, dentro de los que resaltan la pobreza extrema, la precariedad laboral, la migración a gran escala, la falta de instituciones educativas para los jóvenes y las políticas públicas que buscan impulsar el turismo cultural.

Para la descripción de La Danza de Tecuanes he reservado el capítulo cuatro. En él hago un recuento detallado de los elementos que componen la danza: los personajes, la música y la coreografía; además de su historia, su organización y el contexto festivo en el que se realiza (Fiesta de San Rafael Arcángel y Día de Muertos). Finalizo este apartado con el recuento de la representación de “La muerte del tigre” y el análisis de su sacrificio ritual. La fiesta, la danza y el sacrificio del tigre convocan a la comunidad y la hacen compartir y ser cómplices, pese a todas las penurias, de la regeneración de un ciclo de vida y muerte, diría Eliade, de separación y reunión de una comunidad

---

<sup>8</sup> Por qué no Girard???

en riesgo, que vuelve a estar junta y recrear los lazos simbólicos que la constituyen como sociedad, diría Durkheim, a pesar de la migración forzada y el empobrecimiento económico y cultural.

El capítulo dedicado a las conclusiones, integra de manera sintética las reflexiones realizadas a lo largo de la investigación. Finalmente, integro un epílogo en donde destaco la importancia simbólica que para la comunidad tiene la danza y me interno en el horizonte que se está configurando para la danza en la actualidad: la “patrimonialización oficial” y el uso turístico de la danza. Retomando experiencias semejantes pongo sobre la mesa las complejas problemáticas que un proceso así implica, ya que ahora le tocará a los ejecutantes decidir, en el mejor de los casos, qué quieren para su danza así como hacer frente a los embates de la política del turismo oficial. El futuro está abierto.

# CAPÍTULO I: Marco teórico conceptual

“La danza es la prueba de la verdad,  
afirma Nietzsche: pero no,  
la danza es la prueba del sentido abierto  
(la verdad es estática y ríjosa).”

Andrés Ortiz-Osés

## 1. *Homo symbolicus o religiosus*

¿Qué es aquello específicamente humano y que nos hace ser tales? A lo largo de la historia las diversas disciplinas del conocimiento han dado su respuesta. Somos *homo sapiens*, los únicos animales sobre la tierra capaces de realizar razonamientos complejos o de ser conscientes de nosotros mismos, aunque si nos ponemos exigentes podríamos decir que somos los únicos seres capaces de comunicar nuestros razonamientos, de dialogar entre nosotros, de registrar el conocimiento adquirido con complejos códigos literarios o digitales, somos *homos parlantes*. La fabricación va de la mano con el razonamiento complejo, elaboramos herramientas sofisticadísimas y de una precisión extrema, desde una cuchara o finas hojas de obsidiana hasta robots cirujanos, somos *homo faber*. Pero no somos seres solitarios, por el contrario somos *zoon politikon* (animales políticos), tomamos decisiones en grupo y mantenemos estructuras e instituciones complejas que nos permiten satisfacer nuestras necesidades como comunidad, no sólo se trata de sobrevivir, sino de las maneras como a lo largo de la historia nos hemos organizado para mantenernos con vida sobre el planeta.<sup>9</sup>

No sólo nos hemos autodefinido como especie a partir de las cuatro habilidades enunciadas previamente, además hemos contado nuestra historia como reproducción de las condiciones materiales para la supervivencia y el “progreso”, jerárquicos e injustos si se quiere, de la sociedad. Sin embargo, nuestros comportamientos, determinados por nuestras capacidades racionales,

---

<sup>9</sup> Ver: Solares (2001:7-18).



constructoras, hablantes y organizativas, no se agotan en la mera satisfacción de las necesidades vitales para la sobrevivencia y mucho menos en la reproducción material. Producimos, sí, pero le damos *sentido* a todo aquello que hacemos; por ejemplo: un vestido no es sólo para protegernos del medio ambiente, es también un atavío imprescindible y valioso para una quinceañera o una novia; la comida no es sólo para satisfacer el hambre, ponemos especial cuidado en la disposición de la mesa y los alimentos en el plato, hasta llegar a comer platillos exquisitos para el paladar y la mirada; habitar una vivienda implica una serie de disposiciones en el espacio que la vuelven no sólo funcional, sino además un “hogar acogedor”. Si como especie todos nuestros empeños estuvieran sólo en sobrevivir, vestiríamos cualquier trapo para cualquier ocasión, comeríamos de lo más sencillo y rápido, habitaríamos en cualquier hueco de tamaño mínimo y sin el más ínfimo decorado, en fin que seríamos casi como autómatas. Pero no somos eso, enterramos a nuestros muertos de forma cuidadosa, recibimos a los bebés en la familia y la comunidad con un bautizo, destinamos un espacio de nuestras viviendas a nuestro bien máspreciado (no necesariamente el más costoso), decidimos la construcción de las ciudades por la orientación de las estrellas, creamos obras de arte, destinamos una parte de nuestro valioso tiempo al placer de jugar, erotizamos nuestros cuerpos y definimos nuestros encuentros sexuales no sólo por el coito o la reproducción. Es decir, damos *sentido* a nuestro hacer y estar en el mundo, somos, *homo symbolicus* o *religiosus*, junto con el resto de las dimensiones del ser que ya he mencionado.<sup>10</sup>

Según la hermenéutica del *símbolo*, el ser humano está constituido por cinco dimensiones: *homo sapiens*, *homo faber*, *homo parlante* y *homo symbolicus* o *religiosus*.<sup>11</sup> Históricamente han sido privilegiadas las cuatro primeras relegando la última, la dimensión religiosa del hombre, en la que

---

<sup>10</sup> Véase también: Duch y Mèlich (2005).

<sup>11</sup> Esta teoría antropológica ha sido desarrollada a partir de las reuniones anuales del Círculo de Eranos (1933-1988) en Ascona, Suiza. Entre sus miembros más destacados podemos mencionar a Karl Gustav Jung, Mircea Eliade, Gershom Scholem, Henri Corbin, Karl Kerényi, Erich Neumann, Rudolf Otto, Joseph Campbell, Gilbert Durand, Víctor Zuckerkandl, Helmut Plessner; los alcances de las propuestas teóricas de cada uno de dichos autores es innegable. En lengua española los trabajos de este grupo han sido difundidos por Andrés Ortiz-Osés y Luis Garagalza. En Francia por Jean Jaques Wunenburger. En México la comprensión del hombre como *homo symbolicus* ha sido incubada por Mercedes de la Garza, Yolotl González y Alfredo López-Austin; desarrollada e impulsada por: Blanca Solares, Manuel Lavaniegos, Carmen Valverde, Julieta Lizaola, los principales.

pondré el acento aquí, sólo con el objetivo de llamar la atención sobre su vital importancia e intentando equilibrar la pentadimensionalidad que nos constituye y que está siempre presente en cada uno de nuestros actos.

El punto de partida de esta investigación es el entendimiento de la dimensión religiosa del *anthropos* como eje articulador de la existencia; la religión no como institución históricamente configurada sino como estructura ontológica. Así el *homo symbolicus* asume una situación existencial, religiosa, en su *sentido* más literal: *re-ligar*, ligar con lo trascendente; da *sentido*, intenta revelar el por qué o el para qué de la existencia. Visto en las grandes ciudades actuales el hombre parece muy poco simbólico o religioso, podríamos decir, junto con Eliade (1998), que es a-religioso, así que nuestro presente poco nos ayuda a comprender esta dimensión del ser que nos constituye; pero esta capacidad simbolizadora es evidente en el hombre de las sociedades arcaicas, de donde él mismo toma los ejemplos para caracterizar dicha situación existencial. Retomo aquí, brevemente su definición, con el objetivo de delinear un cuadro más nítido del *homo symbolicus*.

Actualmente, quienes vivimos en las grandes ciudades, estamos más acostumbrados a ver el cielo estrellado en una pintura, en una película o en una fotografía; en lugar de levantar un poco la cabeza y dejarnos maravillarnos por el universo. En el otro extremo, el *homo symbolicus* mantiene una actitud abierta, observa atentamente el movimiento cíclico de las estrellas, involucra toda su experiencia en la comprensión de los cambios y las constantes del entorno que le rodea y de su propio cuerpo, en fin que asume el universo como misterio, el cual se empeña en desentrañar para poder habitar en él y comprender el *sentido* de la vida toda. Así pues, no es sorprendente que para el hombre de las sociedades arcaicas el tiempo sea sagrado, circular y reversible; mantiene siempre la esperanza de un nuevo comienzo, del renacimiento, porque toma como ejemplo a la Naturaleza. Dejaré sólo estas breves palabras sobre el *tiempo* para el *homo religiosus* ya que en este mismo capítulo hay un apartado dedicado por entero al tiempo de la fiesta y el mito, donde profundizaré más al respecto. Mientras pues avancemos en la otra coordenada del ser que caracteriza al hombre simbólico: el

*espacio*. Estamos acostumbrados a separar el tiempo y el espacio, y por razones expositivas mantendremos la escisión; aunque, en realidad para el *homo religiosus* son dos caras de la misma moneda, están integrados y transcurren en conjunto.

Retomo el ejemplo del cielo estrellado. Así como el movimiento cíclico de los astros puede servir como detonador, aunque no exclusivamente, de la dimensión cíclica y sagrada del *tiempo*; también ofrece un *sentido* en el *espacio*, da relieve al espacio infinito y caótico del universo y sirve al *homo symbolicus* como eje orientador de su habitar en el mundo. En otras palabras, la concepción del *tiempo-espacio* como sagrado marca un centro desde el cual el hombre articula su morar. Por principio de cuentas en el centro, lugar sagrado por excelencia, se construye el templo, que junto con su umbral marcan el cambio en la cualidad del espacio. Ya que es canal de comunicación entre las diferentes fuerzas: celestes, terrestres y subterráneas. Este templo y en su alrededor la ciudad y la casa, toman como modelo a la naturaleza, al cosmos, que se reproduce en escala humana; es decir habitar equivale a fundar un mundo que repite el modelo sagrado, pensemos por ejemplo en las ciudades hieráticas de las grandes culturas como Egipto, Babilonia o Teotihuacán. De tal manera que el *homo symbolicus* se esfuerza constantemente en vivir en comunión con lo sagrado, ya sea regresando al tiempo del principio o construyendo su morada en torno al centro desde donde las fuerzas del universo emanan y transitan, por dar sólo dos ejemplos de las coordenadas temporal y espacial de la existencia. Ya que: “[...] *lo sagrado equivale a la potencia y, en definitiva, a la realidad por excelencia. Lo sagrado está saturado de ser. Potencia sagrada quiere decir a la vez realidad, perennidad y eficacia.*” (Eliade, 1998:16)

Así pues, tomando como ejemplo el cielo estrellado podemos ver cómo el ser humano simboliza su entorno, capta “[...] *una modalidad de lo real o una estructura del mundo no evidentes en el plano de la experiencia inmediata.*” (Eliade, 1984:261) Por ejemplo, retomemos ahora el simbolismo de la luna del que nos habla el mismo autor: la luna pone en correspondencia tanto al cosmos como a la vida humana, al relacionar los ritmos lunares con el devenir temporal, con las

aguas, con el crecimiento de las plantas, con las mujeres, con la muerte y la resurrección, con el destino humano, etcétera. Y advierte: “*Subrayemos que esta correspondencia no se impone ni a la experiencia inmediata y espontánea ni a la reflexión crítica. Es el resultado de un cierto modo de «estar presente» en el mundo.*” (Eliade, 1984:263). Es como si el mundo hablara a los hombres, como si les contara un secreto en un lenguaje muy complicado de comprender, pero que los seres humanos podemos expresar a través de *símbolos*, como los templos, los umbrales, los ritos, los mitos y las imágenes sagradas; intentando aproximarnos al secreto que la Naturaleza resguarda.

Parecería ocioso partir desde la noción del ser humano, sin embargo, considero fundamental establecer con claridad que estoy abordando el estudio de lo social desde una perspectiva simbólica. La forma en la que el hombre decide interactuar con otros hombres está atravesada también por su dimensión religiosa y no solo por un interés racional o económico. Veremos desplegada en la danza, en específico la de Tecuanes de Acatlán de Osorio, la capacidad simbolizadora del ser humano, configurada históricamente.

## 2. Sobre la noción de *símbolo*

He apuntado en el apartado anterior que el hombre es un “animal simbólico”, pero: ¿cómo crea estos *símbolos*, qué son, cómo se organizan, cuál es su función, qué los diferencia de otros lenguajes del ser humano? Son éstas las interrogantes a las que trataré de dar una respuesta tentativa a continuación. Es decir, una vez esbozada la concepción de hombre de la que parto, para entender sus expresiones culturales en general y dancísticas en este caso, procederé a desarrollar las formas en las que este *homo symbolicus* se expresa y organiza su estar en el mundo.

Para ello retomaré la teoría del *símbolo* y la *cultura* propuesta por Gilbert Durand (1988, 2012)<sup>12</sup>, en especial su desarrollo sobre el *Trayecto Antropológico, Símbolo y Mito*. También me apoyaré en la definición de *símbolo* que desarrolla Mircea Eliade (1984, 1998), la cual converge armoniosamente con las propuestas de Durand. Si bien, intento ser muy clara en mi exposición y por lo tanto segmentar la compleja propuesta de la teoría simbólica en paquetes de información más o menos manejables, será importante mantener siempre presente durante la lectura que *lo imaginario* refiere tanto a una cualidad del ser humano, la imaginación o la facultad de crear imágenes<sup>13</sup>; a un proceso, *el Trayecto Antropológico*; y a su resultado, la *imagen* o *símbolo*; asimismo *lo imaginario* es dinámico y multifacético, es decir irreducible a conceptos causales o lineales.<sup>14</sup>

Comencemos. ¿Cómo o dónde se gesta un *símbolo*? Por principio de cuentas habrá que recordar que lo seres humanos somos una especie más de animales entre las muchas que habitan el planeta y, además, somos sociales, no nacemos totalmente adaptados a nuestro medio y somos conscientes de ello. Así cualquier producción humana, por decirlo de alguna manera, es el resultado de la interacción de estas características. Los *símbolos* se gestan en un acuerdo dinámico entre nuestras más elementales características como especie y el medio que nos rodea. Es un intercambio de ida y vuelta, sin determinaciones de uno u otro lado. A este proceso Durand lo llama *Trayecto Antropológico*, es: “[...] *el incesante intercambio que existe en el nivel de lo imaginario entre las pulsiones subjetivas y asimiladoras y las intimaciones objetivas que emanan del medio cósmico y social.* (2012:43)

---

<sup>12</sup> Gilbert Durand (1921-2012) Filósofo y Antropólogo. Discipulo de Gaston Bachelard, Henry Corbin, Mircea Eliade y Roger Bastide. Fundó en 1966 el “Centro de estudios de lo imaginario” en la Universidad de Grenoble, Francia. Su obra central, dentro de su propuesta teórica, *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general*, editada por primera vez en francés en 1959, ha sido editada once veces y reimpressa dos en español. A través del estudio de los mitos y los *símbolos* ha propuesto una metodología que toma como centro *lo imaginario* y convoca a la interdisciplina para el estudio del Hombre, restituyéndole su complejidad y, sobre todo, su capacidad simbolizadora. Ver: <http://amisgilbertdurand.com/>.

Para una introducción a la obra de Durand ver: Cortés Torres (2014).

<sup>13</sup> Para Bachelard, en convergencia con la propuesta de Durand, “*La imaginación no es, como sugiere la etimología, la facultad de formar imágenes de la realidad; es la facultad de formar imágenes que sobrepasan la realidad, que cantan la realidad.*” (Bachelard, 2005:28). Se trataría más bien una *deformación* de las imágenes proporcionadas por la experiencia.

<sup>14</sup> Todas estas reflexiones fueron planteadas y discutidas en el Seminario de *Fenomenología de lo Sagrado (símbolo, arte y religión)*, dirigido por la Dra. Blanca Solares en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM; y en el Seminario de *Temas selectos de filosofía de la religión*, dirigido por el Dr. Manuel Lavaniegos y la Dra. Julieta Lizaola, en la misma institución.

Es decir, Durand nos propone la génesis recíproca de conciencia y realidad; no privilegia ni lo externo, el medio cósmico y social, ni lo interno, las pulsiones subjetivas y asimiladoras del ser humano. El *símbolo* no es algo que se nos imponga desde fuera o que surja exclusivamente de nuestro interior. El *símbolo* es el resultado de lo que somos como especie y del lugar que ocupamos en el mundo, tanto social como natural o cósmico. “*Así, el Trayecto Antropológico puede partir indistintamente de la cultura o del natural psicológico, ya que lo esencial de la representación y del símbolo está contenido entre esos dos límites reversibles.*” (Durand, 2012:45)

Este intercambio en constante movimiento se da, nos dice el autor, en el nivel de *lo imaginario*, entendido como producción de *imágenes simbólicas*. Donde la *imagen*, entendida no sólo en términos visuales, expresa de la manera más cercana y concreta posible, aunque nunca por completo, el *sentido* de la existencia humana. La imagen no es pre-existente, sino que ella misma se produce en relación con la realidad. Por ejemplo: testificar el comienzo de la vida humana, asistir al nacimiento de un hijo y expresar la “maravilla” que es, la complejidad de sentimientos que acuden al escuchar su primer grito o al verle por primera vez, rebasa las palabras, éstas no alcanzan, llega el llanto, la sorpresa, la preocupación, la inmensa felicidad y todo eso que sucede concentrado en un instante. El nacimiento, sólo se puede expresar a través de *imágenes simbólicas*: el llanto profundo, la sonrisa de “tonto”, el gesto de llevar las manos al corazón, la caricia al bebé, el abrazo con la madre, el suspiro largo, la contención del aliento, la mirada obnubilada al nuevo ser, etcétera. Es decir, esta experiencia profunda de la vida y su misterio, encuentra expresión en *imágenes simbólicas* que constituyen todo nuestro ser, como especie o como individuos, así como el entorno en el que estamos en ese momento, aluden al milagro del nacimiento.<sup>15</sup>

*Como corolario de las observaciones precedentes, digamos que los símbolos religiosos que atañen a las estructuras de la vida revelan una vida más profunda, más misteriosa que lo vital captado por la experiencia cotidiana. Tales símbolos desvelan el lado milagroso, inexplicable, de la vida y, a la vez, la*

---

<sup>15</sup> El arte (que se expresa también en lenguaje simbólico) está plagado de ejemplos que intentan captar el misterio de la maternidad, comenzando con la *Venus de Laussel* (c. 23,000 a.c.), solo por dar un ejemplo.

*dimensión sacramental de la existencia humana. «Descifrada» a la luz de los símbolos religiosos, la misma vida humana revela un lado oculto: viene de «otra parte», de muy lejos; es «divina» en el sentido de que es la obra de los dioses o de los seres sobrenaturales. (Eliade, 1984:262)*

Después de intentar explicar con un ejemplo cómo es el *Trayecto Antropológico* y la imagen que en él se produce, intentaré exponer qué son estas imágenes y qué las hace diferentes de los otros lenguajes del ser humano. Más adelante expondré brevemente cuáles son las pulsiones subjetivas y asimiladoras así como las intimaciones objetivas del medio cósmico y social, lo cual me permitirá explicar cómo se organizan los *símbolos*.

De las líneas anteriores se desprenden ya dos primeras características, el resultado del *Trayecto Antropológico* es el *símbolo*, y estas *imágenes simbólicas* implican la experiencia completa del ser humano, cuerpo y psique en su relación con la naturaleza, la sociedad y el entorno. Entremos en materia: Las imágenes son impresiones de una experiencia profunda de la vida, desde el instante mismo de la gestación, están intrínsecamente motivadas, nos dice Durand, contiene “de alguna manera” el *sentido* que quieren expresar, intentan contener la dinámica de la experiencia, no son escogidas o creadas arbitrariamente, ni su *sentido* es único y fijo, como en el caso del signo lingüístico propio de la semiología de De Saussure (2010).

*Pero es de capital importancia observar que en el lenguaje, si la elección del signo es insignificante porque éste último es arbitrario, nunca ocurre lo mismo en el dominio de la imaginación, donde la imagen – por degradada que se la pueda concebir – en sí misma es portadora de un sentido que no debe ser buscado fuera de la significación imaginaria. Finalmente, el único significativo es el sentido figurado, ya que el supuesto sentido propio no es más que un caso particular y mezquino de la basta corriente semántica que deseca las etimologías. (Durand, 2012:32-33)*

Así pues, tenemos que la imagen, entendida como *símbolo*, no es el signo del lenguaje. El *símbolo* es sumamente fecundo y dinámico en el plano de *lo imaginario*, que llevado al plano de lo semiológico se “deseca”, se limita, tristemente, a un sólo significado. Si la *imagen* es el resultado del *Trayecto Antropológico*, nuestras imágenes degradadas en signos son una débil señal de nuestra experiencia como seres humanos, una señal lineal, simple, inmediata, causal; y no una *imagen* con

todos los matices y colores que nuestra compleja existencia encierra. El *símbolo*, nos dice Durand, “[...] posee más que un sentido artificialmente dado, pero tiene un poder de repercusión esencial y espontáneo.” (2012:34) Es decir, relaciona afectivamente, nos liga, ya que habla del *sentido* de la vida.

Dicho desde otro punto de partida, los seres humanos representamos la realidad en términos de lenguaje de manera directa o indirecta, para decirlo de forma práctica, aunque no absolutamente disociados.<sup>16</sup> Directamente aludimos a algo que se presenta ante nuestra percepción en el entorno. O bien, re-presentando de forma indirecta, trayendo al presente aquello que no está en el mundo circundante: las intuiciones, los presentimientos, lo que visualizamos en el futuro, lo que desconocemos, nuestros recuerdos. Así la imagen re-presenta aquello que está ausente, el *sentido* de la vida.<sup>17</sup>

Por lo tanto, disponemos de diferentes “gradaciones” en la representación de la imagen; por un lado, estarían las imágenes que se adecuan totalmente a lo representado y por el otro lado, las imágenes que no se adecuan en absoluto a lo que representan. Es decir, en un extremo tendríamos los signos y en el otro los *símbolos*.<sup>18</sup>

Los signos remiten a un significado que puede ser verificado o presentado rápidamente, economizan la representación de un significado. Son elegidos arbitrariamente y comprendidos por convención. El signo se desliza en la “gradación” de las imágenes en cuanto comienza a intentar presentar cualidades o significados que son difíciles de aprehender, como: la libertad. Abandona su arbitrariedad para convertirse en un signo complejo, en alegoría, emblema o metáfora.

---

<sup>16</sup> Es otra manera de decir que los humanos somos seres que interpretamos todo el tiempo, toda nuestra vida pasa por el tamiz de nuestra psique, la cual no sólo está constituida por la conciencia. Para Gadamer se trata de la ontologización de la hermenéutica. Ver: Gadamer (1993).

<sup>17</sup> Ver: Durand (1988:9-23).

<sup>18</sup> Para una exposición esquemática y más completa sobre las gradaciones de la imagen revisar: “Cuadro 1. Modalidades de producción de significaciones en el proceso de la imaginación simbólica” en Solares (2007:25).



En cambio, en el caso de los *símbolos*: “[...] *el significado es imposible de representar y el signo sólo puede referirse a un sentido, y no a una cosa sensible.*” (Durand, 1988:12) La imagen sensible de lo representado convoca al *sentido*, que siempre es inaccesible o no-sensible, que alude, en su relación con la realidad vital, al inconsciente, lo metafísico, lo sobrenatural; todos ellos temas propios de la metafísica, el arte, la religión y la magia. Por lo tanto, la *imagen simbólica* conduce el *sentido* que no se puede presentar mediante una relación necesaria a la vez que inadecuada entre imagen sensible y *sentido*. En palabras de Eliade, el *símbolo* es la manifestación de lo sagrado, porque: “*El mundo «habla» mediante símbolos, se «revela». No se trata de un lenguaje utilitario y objetivo. El símbolo no es un calco de la realidad objetiva. «Revela» algo más profundo y más fundamental.*” (1984:261) “*El símbolo es, pues, una representación que hace aparecer un sentido secreto; es la epifanía de un misterio.*” (Durand, 1988:15)

Y dado que no es arbitrario, sino “necesario”, y mucho menos convencional, el *símbolo* es receptáculo abierto de *sentido*. Así la imagen del árbol puede conducir al *sentido* de: regeneración, elevación o *axis mundi*. O las imágenes de tierra, montaña, monstruo marino o serpiente se asocian todas ellas a la diosa, porque el *símbolo* también se caracteriza por su ambigüedad o polisemia.<sup>19</sup> Así el *símbolo* es capaz de articular realidades divergentes, contrastantes o incluso paradójicas, en un “sistema”, nos dice Eliade, permite revelar cierta *unidad* del mundo, de la cual los seres humanos formamos parte, así a través de nuestra capacidad simbolizadora podemos superar la muerte, la inadaptación y el caos o la contingencia. Pero, el *símbolo* no es conexión arbitraria de significados, advierte Durand, forma “constelaciones” que se polarizan en estructuras dinámicas a lo largo de toda la historia de la humanidad, en párrafos posteriores profundizaremos al respecto.

Faltaría aclarar que si bien el *sentido* toma forma sensible, “[...] *no se trata de la veneración de una piedra o un árbol por sí mismos. La piedra sagrada, el árbol sagrado no son adorados en*

---

<sup>19</sup> Por ejemplo: el arquetipo de la madre se despliega desde sus imágenes protectoras y nutricias hasta las imágenes más destructoras y mortíferas. Ver: Solares (2007).

*cuanto tales; lo son precisamente por el hecho de ser hierofanías, por el hecho de «mostrar» algo que ya no es ni piedra ni árbol, sino lo sagrado, lo Ganz Andere [lo completamente diferente].”* (Eliade, 1998:15) Así pues no se puede acusar al *homo symbolicus* de fetichista.

Es precisamente la fugacidad del *sentido* y la apertura que caracteriza al *símbolo* lo que lo lleva a interpretarse y representarse constantemente, en búsqueda de la revelación del misterio al que intenta darle forma sin jamás alcanzarlo. Así la repetición constante a que está sometido le aproxima cada vez más a su centro, perfecciona la adecuación entre imagen y *sentido*, el grupo de *símbolos* en torno a un tema los clarifica entre sí. El *sentido* nunca está aclarado de una vez y para siempre, las sucesivas interpretaciones se aproximan y complementan su comprensión.

La “redundancia” de los *símbolos*, siguiendo a Durand, nos lleva a establecer una sencilla clasificación de ellos dependiendo de la materia o vehículo que lo conforma: la repetición de las relaciones lingüísticas constituye al mito, la repetición de imágenes forman el ícono y la repetición de gestos articula el ritual. En este último caso tenemos como ejemplo: “[...] *el bailarín o el actor que <interpreta> un combate o una escena de amor dan, con sus gestos, una actitud significativa a su cuerpo o a los objetos que manipulan.*” (1988:18) Es decir la danza y el teatro, como todas las artes, son lenguajes simbólicos; sus gestos, sus movimientos, sus palabras dan *sentido* a su cuerpo y los objetos o personas con los que interactúan, al espacio, es decir, a la existencia.

Ahora podemos dejar en claro que cada vez que hablamos de mito, rito o ícono, nos estamos refiriendo al *símbolo*, cada uno de ellos tiene un soporte que lo materializa, que son el resultado de una facultad que nos constituye como humanos y que alude siempre a la existencia y su *sentido* profundo, el vínculo con los otros nuestros iguales como especie, el vínculo con el cosmos y, a la más inquietante de las experiencias, la muerte. Así la *imagen* queda liberada del signo lingüístico, es experiencia profunda, es gesto, es representación visual, es narración. Es la expresión elaborada de

nuestra existencia como especie y como individuos, es la base de todas nuestras formas de pensamiento, el mito, el arte y la ciencia.<sup>20</sup>

La radicalidad del pensamiento de Durand se expresa en la frase siguiente: “*La primera consecuencia importante de la definición de símbolo es la anterioridad del simbolismo, tanto cronológica como ontológica, sobre toda significancia audiovisual.*” (Durand, 2012:34) En otras palabras, la *imagen simbólica* se encuentra en la base de todo pensamiento; articula no sólo el pensamiento, sino nuestro actuar en el mundo. Es sólo a partir de una primera interpretación del entorno que actuamos en consecuencia. Esta primera interpretación, siempre simbólica de la realidad, es incluso inconsciente, colectiva y prenatal; es *arquetípica*. O en palabras de Solares: “[...] *lo imaginario se devela como un conjunto de producciones simbólicas vinculadas tanto a procesos lógico formales arraigados en la neurobiología como a una cadena de arquetipos o esquemas reveladores de sentido, actitudes y valores existenciales.* (2013:V) Es decir, el *arquetipo*, como una imagen pre-existente y constante en la herencia de la especie humana que va a trazar tendencias que se particularizan en *símbolos* configurados históricamente.

Para Eliade es “estar abierto al mundo”, comprender la vida con la totalidad de nuestra experiencia y no exclusivamente con la razón o la conciencia. “*No se trata, claro está, de un conocimiento racional, sino de una captación de la conciencia viviente, anterior a la reflexión. A través de tales captaciones se constituye el mundo.*” (1984:261) Ya después vendrá la elaboración racional, lógica, causal; cuya expresión favorita en la modernidad es el signo lingüístico o, más aún, el signo matemático que no deja lugar a polisemias e interpretaciones, aunque incluso ellos están

---

<sup>20</sup> Cabe aclarar que en ningún momento estamos entendiendo *lo imaginario* como “representación social”, partimos de una comprensión simbólica de la imagen en la que no caben “acuerdos democráticos o generalizaciones estadísticas” para el establecimiento de “un significado”. La integración del ser humano en lo imaginario va más allá de la conciencia, implica a la especie y la psique completa, junto con el vasto inconsciente; articula las experiencias vitales de toda la especie.

simbólicamente motivados, nos advierte Durand.<sup>21</sup> Eliade apunta la tarea del historiador de las religiones:

*“[...] se trata de restituir la significación simbólica a hechos religiosos en apariencia heterogéneos, pero relacionados estructuralmente, que tanto pueden ser ritos o comportamientos rituales como mitos, leyendas o figuras sobrenaturales e imágenes. Un procedimiento como éste no significa la reducción de todas las significaciones a un denominador común. Nunca se insistirá lo bastante sobre este punto, es decir, sobre el hecho de que la investigación de las estructuras simbólicas no es un trabajo de reducción, sino de integración. Se comparan y se confrontan dos expresiones de un símbolo no para reducirlas a una expresión única, preexistente, sino para descubrir el proceso gracias al cual una estructura es susceptible de enriquecer sus significaciones.” (1984:260)*

Durand atiende al mandato, integra *lo imaginario* en estructuras que organizan la multiplicidad de manifestaciones de la misma a partir del *Trayecto Antropológico*, así pues respondamos: ¿Cómo se organizan las imágenes? ¿Cuáles son las pulsiones subjetivas y las intimaciones objetivas que configuran la imagen en el *Trayecto Antropológico*? Durand nos hace dos aclaraciones metodológicas antes de entrar al tema: por una parte, procede por el método de convergencia, considerando que la Antropología refiere al “conjunto de las ciencias que estudian la especie *homo sapiens*” (2012:43). Por otra parte, da relieve a las características psicobiológicas del ser humano como punto de partida de la conformación de la imagen, en su relación con el entorno que le rodea.

Así pues, para Durand, las características psicobiológicas son “reflejos dominantes”, gestos, acciones, impulsos, innatos, que nos permiten constituirnos y sobrevivir. Éstos son: la *dominante de posición, de nutrición y de ritmo o copulativa*; se manifiestan en el ser humano desde el momento del nacimiento.<sup>22</sup> Muy sucintamente<sup>23</sup> podemos decir que la dominante de posición nos lleva en un impulso a “buscar hacia arriba con la cabeza y el torso”, a intentar erguirnos cuando somos bebés. La

---

<sup>21</sup> El filósofo Ernst Cassirer es uno más de los pensadores que sustentan la preminencia del pensamiento simbólico o mítico como germen del resto de las expresiones racionales del ser humano, como el lenguaje y la ciencia. Ver: Cassirer (1998).

<sup>22</sup> Ver: Durand (2012:25-66)

<sup>23</sup> Expondré aquí de manera muy básica la complejidad de este planteamiento. Lo retomo, sin embargo, por el lugar central que otorga al cuerpo en el proceso de simbolización, esencial para esta investigación.

dominante de nutrición nos lleva a buscar el seno materno, a colocar adecuadamente la cabeza frente a éste y a succionar. La dominante del ritmo se desarrolla plenamente sólo hasta que se ha alcanzado la maduración sexual, sin embargo, el ritmo, no únicamente sexual pero sí vinculado a éste, se manifiesta en los ciclos hormonales, en los ciclos menstruales y en la succión rítmica de la leche materna; ya que a diferencia del resto de los mamíferos nuestra especie no presenta estro.<sup>24</sup>

En el otro extremo del *Trayecto Antropológico*: ¿Cómo interviene el medio en la configuración de los *símbolos*? El contacto con el entorno, tanto social como natural o cósmico va a moldear los *símbolos*, siempre en un acuerdo que prolonga y armoniza las dominantes reflejas; de otra manera se provoca una crisis neurótica de inadaptación. Tanto el medio da forma a las características psicobiológicas de la persona, como la persona interviene para modificar el medio.

Durand retomará los trabajos de Leroi-Gourhan sobre las técnicas y las herramientas paleolíticas, como la psicología de Piaget, y la forma de leer la historia y la organización social de Dumézil y Piganiol, entre otros autores, para trabajar en la investigación de la prolongación del gesto en la herramienta, desde el paleolítico hasta nuestros días.

Así vemos, junto con Durand retomando a Leroi-Gourhan, que las herramientas del paleolítico son los primeros *símbolos* en los que las dominantes reflejas se expresan; su gesto repetido en una materia específica y propia constituye un receptáculo tangible del *sentido* que las anima. Por ejemplo: la dominante rítmica centra su quehacer en la rueda y las técnicas que de ella deriva, desde el tejido y el torno hasta los transportes; la dominante postural, de elevación encuentra una de sus representaciones en las armas como la flecha; la dominante de nutrición con sus gestos como la deglución hace su eco gestual en los recipientes como las vasijas.

---

<sup>24</sup> Aquí presento de manera muy esquemática y breve las características psicobiológicas que configuran *lo imaginario*, sin embargo, cada una de éstas es el fundamento de complejos culturales, lo cual nos habla de su profundidad e importancia. Ver: Cortés Torres (2014:61 y ss.).

El primer entorno social del infante también se orienta y organiza los reflejos psicobiológicos. El padre y la madre, siguiendo a Durand y retomando a Piaget, son las primeras herramientas del ser humano. La madre sobredetermina el reflejo nutricional, mientras que el padre encuentra acomodo en la dominante postural como modelo de potencia. No son, explica Piaget, esquemas personales, sino que constituyen incluso categorías de conocimiento.

No sólo en la tecnología arcaica o en la psicología encuentra Durand convergencias con las dominantes reflexológicas como punto de partida para una clasificación de los *símbolos*, también la sociología desarrollada por Dumézil sobre las funciones sociales y la historia de Roma de Piganiol, encuentra acomodo junto con estos primeros impulsos innatos de la especie. Propone que las funciones de la *realeza* y la *guerra* se corresponden con la dominante postural mientras que la función de los *productores* se alinea con la dominante nutricia. De la misma forma, tanto la parte uraniana, como la ctónica-lunar que Piganiol propone para hablar del pastoreo y la agricultura romanas respectivamente, encuentran acomodo en la dominante postural, las primeras, y en la dominante rítmica y nutricia, las segundas. Durand aclara que si bien tanto los trabajos de Dumézil como los de Piganiol fueron realizados en áreas geográficas e históricas precisas, las observaciones de ambos pueden extrapolarse a otras culturas, ya que en otros ámbitos también se cruzan las funciones simbólicas con las funciones sociales.

De forma convergente y dado el isomorfismo de la imagen, en especial de los esquemas, los arquetipos y los *símbolos*, Durand encuentra y propone “[...] *protocolos normativos de las representaciones imaginarias, bien definidos y relativamente estables, agrupados en torno de los esquemas originales y que llamaremos estructuras.*” (2012:65). Primero habrá que aclarar que nuestro autor entiende estructura como algo dinámico, que integra la transformación por alguno de sus términos, son modelos que clasifican pero también modifican el campo del imaginario. Es el protocolo que motiva los grupos o constelaciones de imágenes. Sí bien el método de convergencia permite reconstruir ejes que polarizan las imágenes y las organizan en constelaciones, estas

estructuras no son monolíticas ni atemporales, estarán también modificadas por la historia y la geografía de los pueblos y sus culturas, el *símbolo* adquirirá figuras particulares a lo largo de la historia o priorizará unos *sentidos* sobre otros. Resulta un tanto confuso y poco frecuente en las ciencias del hombre, pero sí: la imaginación simbólica, el mito, el arte y la religión puede hacer converger tanto lo fijo como lo cambiante, la estructura y su concreción histórica.

Las estructuras antropológicas del imaginario <sup>25</sup>			
Régimen	Diurno	Nocturno	
Reflejo dominante	Postural	Copulativo	Nutricional o Digestiva
Gesto	Erguirse	Rítmico	Engullimiento
Esquema	Verticalización ascendente y la división visual y manual	Cíclico	Descenso y acurrucarse en la intimidad
Arquetipo	Cima, cabeza, luminaria. Espada, ritual bautismal, Padre	Rueda, Unión	Lo hueco, la noche, el Gulliver, el regazo, la intimidad, Madre
Materia	luminosa y visual	Ritmos estacionales y su cortejo astral	De la profundidad: el agua o la tierra cavernosa
Técnica	separación y purificación	Frotamiento (rítmica sexual)	Excavación
Tecnología	Armas	Ciclo, calendario agrícola e industria textil	Continente y hábitat
<i>Símbolos</i> frecuentes	armas, flechas, espadas	Sustitutos técnicos del ciclo: Rueda, torno, mantequera y eslabón. Retorno, mitos y dramas astrobiológicos	Continentes: copas, cofres

Esta aproximación al *símbolo* y sus *estructuras*, me permitirá, en las páginas siguientes, apuntalar la diversidad y complejidad del sentido de la Danza, en su contexto: la fiesta, y de los símbolos presentes en ella, especialmente del jaguar, imagen constante en la historia mesoamericana. Veremos cómo el *símbolo* del jaguar transita del régimen diurno de la *imagen* al nocturno y que el tratamiento ritual posterior a la representación de su cacería apunta el sentido cíclico y unificador de la fiesta y la danza.

<sup>25</sup> Cuadro básico elaborado con base en Durand (2012).

### 3. Fiesta, Mito y Rito

Dejo de lado la profundización en el anterior esquema de las estructuras del imaginario al que Durand dedica más de 500 páginas y, de acuerdo a mis propósitos, paso a exponer su expresión en el mito, el rito y el tiempo de su reactualización, la fiesta.

Ya apuntábamos en líneas anteriores que el mito es el soporte verbal, narrativo del *símbolo*, mientras que el rito es su expresión corporal; pero, además, para Durand el mito es:

*[...] sistema dinámico de símbolos, arquetipos y esquemas; sistema dinámico que, bajo el impulso de un esquema, tiende a constituirse en relato. El mito es ya un bosquejo de racionalización, porque utiliza el hilo del discurso, en el cual los símbolos se resuelven en palabras y los arquetipos, en ideas. El mito explicita un esquema o grupo de esquemas. Así como el arquetipo promovía la idea y el símbolo engendraba el nombre, puede decirse que el mito promueve la doctrina religiosa, el sistema filosófico o, como bien lo vio Bréhier, el relato histórico y legendario. (2012:64-65)*

Así el mito integra en su relato, de manera dinámica las *imágenes simbólicas* del *anthropos*, pero ya en una organización discursiva. Para el hombre arcaico, u *homo religiosus*, mito y razón forman parte de un mismo proceso de aprehensión de la realidad. El rito expresa los *símbolos* a través de los gestos del cuerpo, es un “mito vivido”. Por lo tanto, el relato mítico se expresa en palabras, pero también en imágenes, gestos y sonidos.<sup>26</sup> Veremos a continuación qué narra el mito y el lugar que él mismo ocupa en las estructuras del imaginario, esta vez con la guía de Mircea Eliade. Por principio de cuentas: ¿Qué es el mito? Una historia sagrada. ¿Qué cuenta esa historia? Cómo las cosas llegaron a ser, narra la creación, del mundo, de las estrellas, de las aguas, de los animales, de las plantas, de los hombres, en fin, de todo cuanto existe. Es una *cosmogonía*, devela la actividad creadora de los seres divinos o semidivinos, que enseñaron o regalaron a los hombres el alimento, la agricultura, las herramientas, la cacería, el matrimonio, todas las actividades vitales. El mito, nos descubre Eliade a través de sus investigaciones de religión comparada, revela el misterio de la

---

<sup>26</sup> Para un ilustrador ejemplo de cómo la palabra, la imagen y el rito complementan y resguardan la narración del mito ver: Walter (2013:183-200).



*existencia*, dice cómo llegó a ser todo, el cosmos, el tiempo, en el principio. Es decir, es modelo ejemplar de toda la creación, también de las actividades de los hombres, que a partir del mito aprenden cómo hacer o cómo comenzar, la siembra, el nacimiento o el matrimonio; en el rito los hombres repiten los gestos divinos de creación. El ser humano es depositario y custodio de esa historia sagrada, por lo tanto es responsable de no olvidarla, de repetirla e imitarla, para que la vida se conserve y renueve.

Volver a narrar el principio de todo, volver a imitar los gestos creados por los dioses no es cosa sencilla, se trata del misterio de cosmos entero, así que el mito se reactualiza en un tiempo especial: en la fiesta. ¿Qué es la fiesta? El *tiempo sagrado* que irrumpe en el transcurso del tiempo cotidiano, el tiempo del comienzo, el tiempo «fuerte», el tiempo de la creación, el tiempo en el que los dioses actuaron sobre el mundo. Incluso, repetir el mito es una estrategia ritual de curación, ya que en ese tiempo originario todo vuelve a comenzar, nuevo, abundante, reluciente, sano. A diferencia del tiempo cotidiano que transcurre con una duración determinada, el *tiempo sagrado* es siempre el mismo, vuelve cada vez que el mito se re-actualiza en la fiesta, cada vez que el mito se vuelve a narrar, representar, cantar o danzar y todo vuelve a nacer. El *tiempo sagrado* es circular, siempre regresa al mismo punto, al principio, al origen, porque sigue el modelo de la Naturaleza. No se trata de innovar, sino de repetir, de re-hacer, con la misma fuerza y plenitud del principio.

Esta dimensión temporal de lo sagrado coincide con su dimensión espacial. De hecho en el pensamiento arcaico, tiempo y espacio son inseparables, así como el cosmos es modelo del templo, la ciudad o el cuerpo, también lo es del tiempo; el año y el cosmos transcurren juntos y se recrean juntos cada vez que el mito se repite. Cada año nuevo también hay una existencia nueva, un nuevo mundo, una nueva vida, otra oportunidad para volver a comenzar.

La fiesta es este momento en el que el hombre repite la narración sagrada, imita los gestos creadores de los dioses y vive en el tiempo primordial, se hace contemporáneo de los dioses, imitando

su modelo se hace a sí mismo Humano, ya que la maduración es un proceso cuyo modelo es divino.<sup>27</sup> Es una responsabilidad, porque de la correcta re-activación de la cosmogonía depende toda la existencia; en algunas fases de la cultura implica un sacrificio sangriento,<sup>28</sup> de su correcta ejecución depende la vida. El tiempo puede volver a comenzar cada vez que un ciclo se cumple gracias a la realización de la fiesta. Nada garantiza que la vida continúe, sólo el hombre es responsable de volver a crear la existencia, el mito orienta esa recreación, si no lo hace o si lo olvida deviene la catástrofe.

Así la vida cotidiana del hombre arcaico o del *homo religiosus* adquiere *sentido*, las actividades de los hombres al ser imitación divina adquieren dimensión, no son la consecución plana de la vida siempre igual a sí misma, monótona y rutinaria como es el tiempo para el hombre moderno; la actividad del *homo symbolicus* adquiere una razón de ser y por lo tanto vincula al hombre con su sociedad, y con el universo, le permiten ligarse con el cosmos porque él mismo participa de su regeneración cíclica. Esta concepción circular del tiempo nos da la clave para ubicar la fiesta y el mito en la constelación de imágenes regidas por el esquema rítmico o cíclico cuyo arquetipo es la *unión*.

Pero a pesar de su profunda responsabilidad en la ruptura del tiempo profano, la fiesta no es solemnidad, Caillois nos dice: “*Ayer u hoy, la fiesta se caracteriza siempre por la danza, el canto, la agitación, el exceso de comida y de bebida. Hay que darse el gusto, hasta agotarse, hasta caer enfermo. Es la ley misma de la fiesta.*” (2013:102). El tiempo profano es un tiempo de restricciones que buscan conservar la creación, nos dice Caillois, mientras que el *tiempo sagrado* que la fiesta hace irrumpir es un tiempo permisivo, exuberante como la creación mítica, lleno de excesos creativos, con mucha fuerza y vigor. El *tiempo sagrado* de la fiesta irrumpen en tanto se hace lo contrario de lo que

---

<sup>27</sup> Los dioses encarnan en los participantes del ritual a través de la máscara, repiten sus gestos creadores, incluso “Se recurre con frecuencia a una verdadera representación dramática” (Caillois, 2013:115) o dancística podemos decir.

<sup>28</sup> Por ejemplo, en el altiplano central durante el posclásico, los sacrificios humanos se articulaban con el calendario ritual y en una relación de reciprocidad con los dioses, que también se sacrificaron para que existiera el mundo, los hombres y todo cuanto hay. El hombre tenía una responsabilidad existencial con el universo. Recordemos, por ejemplo, el sacrificio de Cipactli, monstruo primordial, para formar la tierra. Ver: González (1980), López-Austin y López Lujan (2010), López Lujan y Olivier (2010), Olivier (2010).

se hace en el transcurso del tiempo profano. Durante la fiesta todo es caos como antes de la creación primordial y todo es abundante, lustroso y potente como todo lo nuevo, se puede despilfarrar, exceder y metamorfosear el ser; los dioses toman el cuerpo de los danzantes en los ritos, los muertos salen de sus tumbas, el esclavo manda; en fin que es un tiempo lleno de vitalidad, incluso sexual.<sup>29</sup>

Pero *“El exceso no se limita a acompañar la fiesta de modo constante. No es un simple epifenómeno de la agitación que aquella desarrolla. Es necesario para el buen éxito de las ceremonias celebradas, participa de su santa virtud y contribuye como ellas a renovar la sociedad o la naturaleza. Éste parece ser realmente el fin de las fiestas.”* (Caillois, 2013:106). La fiesta expulsa el mal, la debilidad y el desgaste con un exceso de vitalidad, de fuerza, de alimento, de gozo, para renovar todo lo que existe, la naturaleza y la sociedad, re-enlaza a los individuos para re-novar a la comunidad.

*En su plenitud, en efecto, la fiesta debe definirse como el paroxismo que a la vez purifica y renueva a la sociedad. No es sólo su punto culminante en el aspecto religioso, sino también en el económico. Es el instante de la circulación de la riqueza, de las transacciones más importantes, de la distribución prestigiosa de los tesoros acumulados. Aparece como el fenómeno total que manifiesta la gloria de la colectividad y la impregna de su ser; [...]* (Caillois, 2013:133)<sup>30</sup>

El mismo Durkheim (2014), en su intento por descubrir lo que mantiene a la sociedad como tal para poder reproducirlo en una comunidad laica, producto del progreso positivista, analiza a las sociedades totémicas, entendiéndolas como la génesis del pensamiento religioso, y postula que la religión mantiene la cohesión de los grupos sociales, en tanto que expresa y provoca los sentimientos colectivos, que dan origen a la misma religión. Esta dimensión afectiva de la vida religiosa es para el

---

<sup>29</sup> Respecto a las prescripciones alimentarias, su exceso y la metamorfosis del ser durante la fiesta: en el Carnaval de la Europa medieval, se comía carne de puerco en exceso y habas, que se creía, de acuerdo a la teoría de los humores vigente en aquella época, introducían aire al organismo, causa de la locura propia de esos días. Ver: Walter (2013:109-134).

<sup>30</sup> Resulta curioso para la presente exposición que Caillois en una nota a pie al comienzo de su capítulo sobre la teoría de la fiesta la relaciona directamente con el sacrificio, uno de los temas que abordaremos a continuación, a la letra dice: *“Es inútil señalar que esta teoría de la fiesta está lejos de agotar sus diferentes aspectos. En particular debía articularse con una teoría del sacrificio. Éste, en efecto, parece una especie de contenido privilegiado de la fiesta. Es como su movimiento interior que la resume o le presta su sentido. Parece estar en igual relación que el alma y el cuerpo. En la imposibilidad de poder insistir sobre esta íntima conexión (había que escoger), me he esforzado en poner de manifiesto la atmósfera sacrificatoria que es la de la fiesta, con la esperanza de hacer ver al lector que la dialéctica de la fiesta duplica y reproduce la del sacrificio.”* (2013:101)

padre de la Sociología la “estructura fundamental” de la sociedad. Las creencias (mitos) y las prácticas (ritos) religiosas representan y posibilitan la fuerza inmanente de lo social, son su expresión. Así pues, el rito, la fiesta, refuerza lo social, restablece los lazos sociales y mantiene cohesionada a la sociedad; que requiere de esa confirmación periódica de su unidad moral, de su fuerza colectiva.

Según Eliade, aún el hombre de la modernidad desacralizada conoce diferentes cualidades de tiempo, entre la consecución aburrida y abrumadora del día a día hay algunos momentos de esparcimiento que transforman la duración del tiempo, lo dilatan o lo acortan drásticamente, como: los conciertos, los espectáculos, el cine, la lectura o el enamoramiento, pero no siempre contacta con lo sagrado. Caillois tampoco es optimista, para él, el tiempo de la fiesta se ha individualizado en las sociedades modernas reduciéndolo a las “vacaciones”.

En síntesis, la fiesta entendida simbólicamente no es “relajo” o “borrachera” sin *sentido* como suele decirse de las “fiestas de pueblo” en México, o como los frailes conquistadores consignaron en el siglo XVI, también es la re-actualización del *tiempo sagrado* del origen a través de la repetición del ritual; tiempo en el que el hombre, diría Eliade, asume su responsabilidad con el cosmos y se hace contemporáneo de los dioses, que restituye su ser al ser del mundo, de la sociedad y la naturaleza, que re-actualiza el *sentido* de la vida.

El contexto de ejecución de la Danza de Tecuanes es la fiesta, en el espacio sagrado que ella habita e instaura, con los gestos rituales que ella simboliza; por lo tanto resulta vital para la presente investigación el recuento que he hecho sobre la misma y sobre su correlato, el mito. En su carácter cíclico, danza mito y rito, propician el re-encuentro “en el principio”, la re-uniión de la comunidad para comenzar todo otra vez. En el capítulo dedicado a la descripción de la danza veremos cómo estos conceptos entran en la escena de la ejecución, en especial en “El recibimiento de los paisanos” y “La muerte del tigre”, actos en los que la danza convoca a los acatecos a recibir a los que se fueron y a compartir el alimento ritual.

## a) Danza

Nuestro cuerpo contiene todas nuestras potencialidades y todos nuestros límites. Ramón Andrés (2008:101), estudioso del mito, el rito y la música, retomando a Mithen (2005), nos dice que el ritmo posiblemente se originó con los movimientos que los primeros homínidos bípedos fueron obligados a realizar: el balanceo, la búsqueda del centro posicional y la nivelación del peso de un cuerpo erecto. Si en esta imagen podemos ver cómo el ritmo se encarnó, también, quizá, podamos distinguir la base sobre la que fueron ritmados los primeros pasos de danza. Así, lo primero que tendremos que decir sobre la danza es que su realización es corporal, parece obvio, pero resulta fundamental, ya que su fuente de creación es la experiencia del cuerpo, así como su potencial de comprensión, ya que sólo otro cuerpo empático es susceptible de arrobarse con su encanto. No olvidemos que el *homo symbolicus* mantiene una actitud abierta al mundo, que le permite experimentar la vida con todo su ser, incluyendo la experiencia corporal, no sólo el intelecto. La danza expresa esta experiencia del mundo como misterio en el cuerpo, que lo percibe y posibilita; el cuerpo en la danza es materia de inspiración y de expresión.

La danza es movimiento, históricamente configurado, pero siempre rítmico; como el balanceo al que obliga el bipedismo o como el ritmo del “Maestro animal” (Campbel, 1991:323-340), ya que como Marius Schneider<sup>31</sup> (2010) nos explica, el modelo de la danza en las sociedades arcaicas es la naturaleza. La vida era comprendida en su ritmo dual en constante interacción, por ejemplo: día-noche, hombre-mujer, arriba-abajo, vida-muerte, lluvia-sequía, calor-frio. Los ritmos del universo se sucedían por sí solos, en su precaria condición de ser inadaptado, el hombre consciente de su escisión frente a la naturaleza, encontró en los animales su fuente de conocimiento y supervivencia. Los animales, perfectamente adaptados a su entorno, eran los “maestros”, sabios intuitivos, conocedores

---

<sup>31</sup> Marius Schneider (1903-1982) Musicólogo alemán. Estudio filología, piano y composición. Fue asistente de Curt Sachs, musicólogo alemán, uno de los creadores de la organología y estudioso de la historia de la danza. En el Instituto de Musicología de Barcelona comenzó su trabajo sobre el simbolismo musical en las culturas arcaicas y la música primitiva. Trabajó en la Universidad de Colonia y la Universidad de Ámsterdam. Su trabajo y reflexiones fueron discutidos en el Seminario *Música, mito y filosofía*, dirigido por la Dra. Blanca Solares en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

de las zonas de alimentación, hábiles cazadores, expertos en localización de fuentes de agua, etcétera; sabiduría que los hace partícipes del ritmo que anima toda la vida (Schneider, 2010).

Así pues, los primeros humanos imitaron a su maestro animal. *“El grito natural e instintivo realza las fuerzas naturales y aumenta la ilusión; pero el grito imitativo transforma el grito natural en grito-símbolo. Aquí tenemos, seguramente, la expresión más antigua del símbolo: la voz humana que adopta la voz de su ascendente místico; a saber, un intento de identificación con un ser o una idea en al cual uno se siente arraigado.”* (Schneider, 2010:49) El grito-símbolo hermanó al humano con el animal, su ancestro, y le permitió ser partícipe del ritmo común que anima toda la naturaleza.<sup>32</sup> El ritmo no es entendido sólo en su manifestación acústica, sino que integra la forma del movimiento, el ritmo ambulatorio, el color, el material; la imitación del maestro animal involucra todo el cuerpo, crea danzas imitativas y, por lo tanto, conocimiento de aquello que se imita. *“La realización más completa de las imitaciones de animales en las canciones propias se efectúa en las conocidísimas danzas con máscaras de animales.”* (Schneider, 2001:49). A propósito de la transformación en un animal divino posibilitada por la máscara, Eliade pone como ejemplo *El Hechicero* de la caverna de Trois-Frères (Eliade, 2002:214). Mientras que Solares observa que el mismo personaje sostiene un arco musical (Solares, 2015:17). Incluso podríamos llegar a suponer que *El Hechicero* danza.

*“Imitar con exactitud es hacerse espejo del objeto, y con eso hasta cierto punto ser el objeto mismo. Pero ‘llegar a ser el objeto mismo’ equivale a conocerlo. Así, tanto la revelación divina como la imitación exacta son formas del conocer.”* (Schneider, 2010:53) Comprender por imitación el ritmo místico de la naturaleza permite al humano re-integrarse a ella, participar de su misterio y actuar directamente, le brinda reflejos empáticos, vibraciones comunes, comprensiones corporales del inefable misterio del universo. Por lo tanto la danza también es conocimiento, o mejor dicho,

---

<sup>32</sup> Cassirer explica que la diferencia entre las formas de expresión de los humanos y las del resto de los animales es que los primeros, no sólo expresan una emoción, como el miedo, sino que además la elaboran simbólicamente, la nombran. Y esta expresión simbólica es la base de todas las actividades culturales: el mito, la poesía, el lenguaje, el arte, la religión y la ciencia. Ver: Cassirer (1997:55 y ss.).

comprensión. Hasta aquí podemos decir que los humanos danzamos para ser, para conocer y para trascender. En el inicio de los tiempos, el hombre quería ser con el “maestro animal”, conocer sus secretos de sobrevivencia y los misterios de la naturaleza, trascender la fatal finitud y su minúscula existencia frente al infinito cosmos.

El ritmo, anima, mueve el universo. El ritmo cíclico del tiempo marca los momentos de irrupción del *tiempo sagrado* de la fiesta en la que el transcurrir cotidiano del tiempo se detiene, vuelve a comenzar. El ritmo de la creación se renueva mueve los cuerpos de los participantes en el ritual, los transfigura y los hace contemporáneos de los dioses. El ritmo del ritual y del paroxismo de la fiesta alienta a los músicos y los danzantes que participan de la re-actualización del *sentido* y la comunidad. Se trata de una continuidad y convergencia de expresiones simbólicas, en donde la danza participa de la narración del mito de creación junto con la música, el canto y el rito.<sup>33</sup> La danza, con su lenguaje, expresa el mito, lo acompasa, lo complementa con sus movimientos en ritmo con la Naturaleza. Dice más que la palabra, en tanto que encarna, vive, re-presenta, al mito y sus personajes. La danza es el *símbolo* encarnado, *in-corporado*.<sup>34</sup>

Y dado que la danza es sagrada su vínculo con la fiesta, el rito y el mito es innegable. Ya veíamos en el apartado anterior que el tiempo de la fiesta es el tiempo primordial, lleno de potencia, de fuerza y posibilidades de ser; es cuando se repiten los gestos originales de los dioses que lo crearon todo; esta repetición de gestos es ritual y muchos de ellos integran la danza, ya que todo lo que está vivo se mueve, la inmovilidad es la muerte, de la misma manera que en el principio, como narran muchas mitologías<sup>35</sup>, sólo había silencio. Con el sonido primordial se inicia la creación, el ritmo, el ritmo de la vida, el movimiento, la danza. Que además de re-actualizar en la fiesta el tiempo

---

<sup>33</sup> Para Dallal (2007), la danza nace del rito cuando en éste se da una separación de roles, entre quienes participan y quienes observan. Si bien la participación en el rito implica una cultura compartida que da fundamento a la comunidad, siempre ha habido participantes pasivos u observadores, de las danzas y las representaciones. Habría que decir junto con Grotowski (1992) que la separación entre rito y teatro (o más general: artes escénicas) se da cuando lo que se hace se da a ver a los espectadores y ya no a los dioses, está hecho expresamente para ser visto o exhibido frente al público.

<sup>34</sup> Me permito escribir así la palabra para resaltar el carácter corporal (internalizado, encarnado, dentro del cuerpo) que adopta el *símbolo* en la danza, en específico, y las artes escénicas en general.

<sup>35</sup> Solares, (2015:13-44)

primordial, crea otro espacio, marca con una cualidad diferente el espacio por el que se traslada, lo hace significativo con su ritmo, lo sacraliza, le da relieve al espacio de la vida cotidiana, transformándolo en el lugar donde irrumpe el misterio del comienzo, el “maestro animal”, lo sagrado. Porque los dioses saben bailar, ellos fueron quienes enseñaron a los hombres a hacerlo, podemos leer en muchas mitologías, es un lenguaje común, es la lengua franca que nos permite elevar plegarias. En la mitología del México prehispánico, cuando Quetzalcóatl bajo al inframundo por los huesos para crear a los hombres, Mictlantecuhtli le puso como prueba hacer sonar su caracol y dar vuelta cuatro veces en su círculo precioso. Al respecto B. Solares dice:

*Por lo pronto, al unísono del sonido primordial de la trompeta de caracol, que fue tocada cuatro veces, porque cuatro son las direcciones cardinales que configuran la geografía sagrada de la Tierra, asociadas, como en el mito anterior [El robo de la música al Sol por mandato de Tezcatlipoca], cada una a un color, queda salvada la primera faena para el surgimiento del género humano. Lo musical aparece en prodigiosa analogía con la vivencia del mundo, lo mismo que lo registran los vestigios más arcaicos de la historia humana. (2015:17)*

No sólo se le exige a Quetzalcóatl emitir el sonido primordial de la trompeta de caracol para poder continuar con la creación de los hombres, además debe trasladarse en el espacio, dar cuatro vueltas en círculo; sonido y movimiento, música y danza, están aquí unidos al principio de la creación y ellos mismos crean el espacio, trazan las cuatro direcciones. También recordemos a Xochipilli o Macuilxochitl, dios de la danza. Asimismo Durán (2006) refiere la presencia del dios del baile en el cuicacalli y la necesidad de pedirle permiso antes de comenzar con el aprendizaje de la danza, así mismo se le hacían ofrendas y se le componían cantos.

Sintetizando, la danza es simbólica, es una expresión portadora de *sentido*, religiosa en tanto re-une con lo sagrado, con lo trascendente; por lo tanto, y aunque parezca obvio, la danza no es cualquier movimiento en cualquier espacio, son gestos significativos, rítmicos, que crean otro tiempo y otro espacio, cuyo único soporte de realización es el cuerpo y, como el *símbolo*, necesita siempre



de su reiterada interpretación para intentar captar lo efímero de su *sentido*. Aunque, como todo *símbolo* transita hacia lo *sígnico* en las gradaciones de representación de la imagen.

Además de las implicaciones cósmicas y divinas de la danza, su ejecución en sí es toda una experiencia para quien la ejecuta. *“Dance can also be meaningful in itself in terms of sensory sensitivity and perception: the sight of performers moving in time and space, the sounds of physical movements, the odors of physical exertion, the feeling of kinesthetic activity or empathy, and the sensations of contact with other bodies or the dancer’s environment.”*<sup>36</sup> (Hanna, 1985:203-204) Es decir, se trata de moverse con el ritmo del cosmos o de la naturaleza, así como moverse con el ritmo del otro, del compañero, del vecino; de ir juntos, de sentirse por medio del contacto, del sudor y del movimiento al unísono, ser algo más que individuos aislados. O como lo diría Evans-Pritchard para el caso de la danza de la cerveza de los azande: *“En cierto grado, el danzarín es forzado a coordinar sus acciones con las de los otros danzarines, y esta coordinación constante resulta agradable. Debido a la danza, existe la tendencia a la benevolencia, ya que se produce un sentimiento de concordancia.”* (Sevilla, 1990:61) O, podríamos decir, de comunidad.

Así pues, música y danza son sagradas para el *homo symbolicus* o *religiosus*. Siguiendo a Hanna<sup>37</sup> (1985:203 y ss.), las danzas vinculadas directamente con prácticas rituales se pueden clasificar, de acuerdo a sus objetivos y estructura general o su forma de vinculación con lo sobrenatural, como ella se refiere a lo divino o trascendente, de la siguiente manera, aunque nos advierte que estos tipos no son exhaustivos ni excluyentes entre ellos:

---

<sup>36</sup> “La danza también puede ser significativa por sí misma, en términos de la respuesta sensorial y la percepción: la vista de los ejecutantes moviéndose en el tiempo y el espacio, los sonidos de los movimientos físicos, los olores del esfuerzo físico, la impresión de la actividad kinestésica o la empatía, y la sensación de contacto con otros cuerpos o con el entorno del danzante.” Traducción propia.

<sup>37</sup> Judith Lynne Hanna (n. 1936) Estudió Ciencias Políticas y obtuvo el grado de Doctora en Antropología en la Universidad de Columbia. Es Profesora e investigadora en la Universidad de Maryland, además de ser escritora y crítica de danza. Sus trabajos de investigación abordan la relación entre la danza y la sociedad en comunidades africanas, en contextos urbanos y escolares. Entre sus libros más destacados se encuentran: *Naked Truth: Strip Clubs, Democracy and a Christian Right; Dance, Sex and Gender: Signs of Identity, Dominance and Desire* y *The Performer-Audience Connection: Emotion to Metaphor in Dance and Society*.

*Explaining religion* [Danzas que explican la religión]: Entre este tipo de danzas se encuentra el complejo de “Moros y cristianos” que narra la victoria de los cristianos sobre los paganos y fue ampliamente utilizado por los frailes franciscanos en la Nueva España para evangelizar a los pueblos indígenas. Es decir, comunica cómo es y funciona el mundo, en este caso cristiano, para que los creyentes puedan orientarse en él. (Hanna, 1985:205).

*Creating and re-creating social roles* [Danzas que crean y recrean roles sociales]: Son usadas generalmente para legitimizar la organización social y para reforzar la estratificación social. Hanna nos ofrece el ejemplo de las danzas en el México prehispánico, que respetaban divisiones estrictas de ejecución entre géneros o espacios de ejecución específicos para los viejos y los jóvenes. (Hanna, 1985:206)

*Worship or honor* [Danzas devocionales o para honrar]: Se realizan, generalmente, durante el ciclo ritual o en momentos de crisis de la comunidad. Sus objetivos son reverenciar, solicitar, agradecer a la divinidad o evitar algún mal. (Hanna, 1985:206)

*Conducting supernatural beneficence* [Danzas para conducir o dirigir un beneficio o poder sobrenatural]: Mediante la danza una persona se convierte en el vehículo mediante el cual se manifiesta un poder sobrenatural, por ejemplo: entre los Ganda, del centro de Uganda, los padres de gemelos danzan en las casas de sus vecinos para transmitir su probada fertilidad a los campos. (Hanna, 1985:207)

*Effecting change* [Danzas para efectuar cambios]: Son danzas que buscan cambiar la condición de un enfermo o que realizan un cambio en el estatus religioso de una persona, por ejemplo: los ritos de paso. (Hanna, 1985:207)

*Embodying the supernatural in inner transformation: personal possession* [Danzas para encarnar lo sobrenatural a través de una transformación interna: posesiones individuales]: Son danzas

que posibilitan a una persona entregar su cuerpo temporalmente a una fuerza sobrenatural o deidad, generalmente están acompañadas de sustancias intoxicantes. (Hanna, 1985:209).

*Embodying the supernatural in external transformation: masquerade* [Danzas para encarnar lo sobrenatural a través de una transformación externa: mascaradas]: Tienen por objetivo la transformación del danzante en un deidad o poder sobrenatural a través del uso de la máscara, la pintura facial o la indumentaria y, por supuesto los movimientos de la danza. (Hanna, 1985:210).

*Merging with the supernatural toward enlightenment or self-detachment* [Danzas que buscan la fusión con lo sobrenatural para obtener la iluminación o el desapego]: Es otra forma de transformación interna, que no incorpora lo sobrenatural, pero sí busca su comprensión. (Hanna, 1985:210).

*Revelation of divinity through dance creation* [La ejecución de la danza como revelación de la divinidad]: Son danzas que al haber sido reveladas por Dios, son muestra de su divinidad. (Hanna, 1985:211).<sup>38</sup>

La autora finaliza advirtiéndonos sobre la transformación de las danzas realizadas en contextos rituales en danzas de escenario realizadas con propósitos recreativos. A este proceso, también llevado a cabo en México, especialmente a partir de la Revolución como parte del proceso de construcción de una “identidad nacional”, Sevilla lo llama folklorización, donde lo folklórico adquiere significados peyorativos: chistoso, exótico, “primitivo”, etcétera.<sup>39</sup> Y nos explica:

*Esto se debe, probablemente, al hecho de que varios de los autodenominados folkloristas y muchos otros ‘especialistas’ que viven del llamado folklore, han hecho de las manifestaciones*

---

<sup>38</sup> Más adelante, a partir de la descripción de la Danza de Tecuanes en Acatlán de Osorio, veremos que en ella se cruzan objetivos devocionales, al mismo tiempo que se busca obtener beneficios otorgados por el Santo y permite entrar en contacto con lo sagrado, ya sea en la figura del Santo o de la comunidad.

<sup>39</sup> La clasificación de la danza como folklórica se utiliza a principios del XX, para referirse a las danzas de las clases rurales de Europa, las cuales fueron consideradas como una supervivencia de las culturas primitivas paganas, una especie de tesoro nacional. Ver: Friedland (1985:212-221).

*culturales de las clases subalternas una interpretación espectacular (ya sea por escrito o puesta en escena) en donde se proyecta una versión que comparada con la original, llega a ser grotesca; versión que además se presenta y es reconocida como si fuera la expresión original. (1990:32)*

Además nos aclara que este proceso de descontextualización y resignificación se da de las clases dominantes a las clases subalternas; es decir, las danzas tradicionales de las clases subalternas son espectacularizadas para uso de las clases dominantes. Las características que definen a las danzas tradicionales son (Sevilla, 1990:79 y ss.):

- Transmitidas anónima y espontáneamente por la tradición oral y la imitación.
- Se realizan en un contexto ceremonial, generalmente mágico-religioso.
- Su aspecto formal y coreográfico sigue patrones rígidos establecidos por la tradición, que sufren cambios paulatinos.
- Su realización requiere de una organización compleja al interior (jerarquías, cargos, etc.) y exterior (mayordomías, cofradías, etc.)
- Son danzas realizadas por clases subalternas.<sup>40</sup>
- Son de carácter colectivo.

Tomando en cuenta que la danza es simbólica debemos advertir que las danzas tradicionales, enmarcadas en un contexto donde el mito permanece vivo, no innovan, porque deben cuidar y no alterar el *símbolo*. Es una responsabilidad resguardar la *imagen simbólica* (en cualquiera de sus manifestaciones, rito, mito e imagen), ya que ella orienta y da realidad a todo cuanto existe, es un

---

<sup>40</sup> Aquí la definición de un grupo social está dada por las relaciones de poder y dominación, no por la pertenencia a una comunidad indígena, como en el caso de Olivera, cuando al referirse a las danzas populares las restringe a su práctica por grupos indígenas. Ver: Olivera (1974:71).

modelo divino que no se puede obviar, transformar, olvidar o trastornar, las consecuencias de acciones semejantes son inconcebibles.<sup>41</sup>

No es mi intención entrar en una discusión profunda sobre las definiciones y clasificaciones de la danza, basten las líneas precedentes para delinear el objeto de estudio y ofrecer una ventana desde la cual trato de analizarlo.

## b) Sacrificio

El sacrificio es un acto de sacralización, como su etimología latina lo indica: *sacer*, “sagrado”; *facere*, “hacer”, permite la transición del mundo profano al sagrado, dicho de manera muy general (Henninger, 1985:544). Retomando a Eliade (1998:44-47) el sacrificio está en la base de la representación ritual del modelo divino de creación, del mito cosmogónico; el sacrificio divino sacralizó al mundo al crearlo. De esta manera me desmarco de las teorías evolucionistas del sacrificio que pretenden encontrar una forma de sacrificio “original” del cual se desarrollan y “progresan” las culturas hasta ser “civilizadas”. Por ejemplo: E. B. Taylor (1977) considera que el sacrificio es una especie de regalo que compromete a la divinidad a dar algo a cambio. En cambio para James George Frazer (1951) el sacrificio es el mecanismo mediante el cual se evita el envejecimiento y el debilitamiento de las deidades, así pues son representados por las víctimas del sacrificio para que a través de él renazcan y se regeneren. En un contexto más cercano a nosotros, Christian Duverger (1993) abrevia de esta teoría y, con un enfoque “materialista” del cual también tomo distancia, considera que el sacrificio humano entre los mexicas está destinado a mantener “la máquina mundial”, el cosmos, que también se desgasta y pierde energía que es renovada por este medio.

---

<sup>41</sup> En el epílogo de esta investigación profundizo sobre las amenazas que la Danza de Tecuanes de Acatlán como expresión simbólica está enfrentando actualmente.

Retomando, algunas cosmogonías narran la creación del cosmos a partir del sacrificio de la divinidad. Por ejemplo: en Teotihuacán los dioses Nanáhuatl y Tecuciztécatl se arrojan a una hoguera para crear el Sol y la Luna, mientras que el resto de los dioses también se sacrifica para poder dotar de movimiento a estos astros y al cosmos.<sup>42</sup> Registros coloniales referentes al Altiplano central nos hablan del sacrificio de una diosa primordial, un monstruo acuático, Cipactli o Tlaltecutli, que fue desgarrada por la mitad para formar la tierra y el cielo, de su cuerpo se formaron todos los “frutos necesarios para la vida del hombre”, los árboles, las flores, los ríos, las fuentes, las cuevas, los valles, las montañas, en fin... se creó el mundo (López-Austin, 1995:18-19).<sup>43</sup> De su propio cuerpo sagrado se formó la creación, así todo cuanto existe abrevia de su divinidad.

Como ya nos advertía Eliade, para el *homo religiosus* su participación en la re-creación cíclica del cosmos es vital e implica una gran responsabilidad, en este caso: la repetición del sacrificio primordial. En una de las versiones de este mismo mito se lee: “*Esta diosa lloraba algunas veces por la noche, deseando comer corazones de hombres, y no se quería callar, en tanto no se le daban, ni quería dar fruto, si no era regada con sangre de hombres.*” (Garibay, 1973:108). En el caso mexicana, el sacrificio humano llegó a los extremos, nos advierte González (1980), ya que respondía a objetivos políticos, exhibía violenta y grotescamente el poder y la riqueza del imperio, provocaba terror y, por lo tanto, control tiránico.

Blanca Solares, en su amplia y profunda investigación sobre la diosa en el México prehispánico nos ofrece, entre otros, un análisis hermenéutico, comparativo y complementario, del arquetipo de la madre ente los mexicas y en los antiguos misterios de Eleusis (2007:405 y ss.). Reconstruyendo la psicohistoria cultural del arquetipo de la diosa, concluye, entre otras cosas, que durante el predominio azteca hay una polarización negativa de la diosa, como “terrible”, destructora,

---

<sup>42</sup> Veremos más adelante que el jaguar también está presente en este pasaje mítico y el sentido simbólico que adquiere en este contexto. Ver: pp. 55 y ss.

<sup>43</sup> En el caso de la mitología mixteca y el origen de los primeros hombres también se repite el motivo de la diosa-tierra de cuyo cuerpo se crea el mundo: “*En el Códice Vindobonensis anverso 37 se encuentra el árbol del origen de Apoala. Sale de la cabeza de una mujer que puede representar a la tierra [...] De la cima del árbol nace un hombre y arriba ha salido una mujer, ambos desnudos.*” (Heyden, 1989:95)

mortal; que no lo logra asimilar armónicamente su carácter nutricional y protector, como sí se manifiesta en la comprensión simbólica del misterio que constituye la imbricación de la vida y la muerte en Eleusis. Donde La diosa-madre baja al inframundo para dar a luz a su hijo-semilla que en el interior de la tierra germina, y ella misma re-vive en la vegetación que nutre a los hombres. Solares completa así el tránsito de la diosa y advierte sobre sus diferentes comprensiones en el México prehispánico, que desembocarán en el paroxismo de los sacrificios humanos mexicanos. Si bien, por un lado, podemos observar la comprensión sagrada de la muerte sacrificial, por el otro, aparece el sacrificio como instrumento de dominación y control político, asentado, entre otras cosas, sobre una faz terrorífica de la diosa-madre.

El rito sacrificial re-crea, regresando con Eliade (1998), el sacrificio primordial de creación, en el tiempo-espacio sagrado de la fiesta, de la cual ya he hablado en páginas anteriores.<sup>44</sup> Por lo tanto el sacrificio “funda el mundo”, cada que el ciclo llega a su fin, a través de la muerte de la víctima sacrificial la vida retoña una vez más y, por este acto, los hombres participan en la comprensión de la sucesión e implicación infinita de la vida y la muerte.

En el texto clásico de Mauss y Hubert *De la naturaleza y de la función del sacrificio* (1970), los autores proponen una definición y un “esquema general del sacrificio”, que integra las etapas, actores principales y objetivos generales del sacrificio. Ya que la “unidad del sacrificio”, a pesar de la diversidad de sus manifestaciones, está dada por su procedimiento: *“Este procedimiento consiste en establecer una comunicación entre el mundo sagrado y el mundo profano por el intermedio de una víctima, es decir, de una cosa destruida durante una ceremonia.”* (Mauss y Hubert, 1970:244).

Cabe aclarar, como los autores advierten, que en el caso de la ofrenda también se consagra lo ofrecido y se pretende una comunicación con el mundo divino, sin embargo, a diferencia de ésta última, en el sacrificio hay una destrucción de la oblación, ya sea por medio de un sacrificio

---

<sup>44</sup> Ver: pp. 31 y ss.

sangriento, de extinción por fuego o de su consumo por un animal, etc.; la víctima es matada o destruida. Así todo sacrificio es una ofrenda, pero no toda ofrenda es sacrificial.<sup>45</sup>

Siguiendo a Mauss y Hubert (1970), los actores principales del sacrificio son: el sacrificante, quien costea la ceremonia y ofrece la víctima, el sacrificador o sacerdote, que ejecutará el acto fatal y la víctima, quien con su muerte ritual tiende un puente entre el mundo sagrado y profano. Las etapas del “drama sacrificial” están divididas en: la entrada, el sacrificio propiamente dicho y la salida. Además de los instrumentos y el tiempo-espacio del sacrificio que también le confieren su carácter ritual.

La entrada tiene por objetivo dar el carácter de religioso al sacrificante, al sacrificador, a la víctima, a los instrumentos del sacrificio y al lugar de ejecución. Por medio de diversas acciones el sacrificante se purifica, ya que de lo contrario el contacto con la divinidad puede ser peligroso. El lugar y los instrumentos que se usarán en el sacrificio también deben ser preparados para entrar en contacto con lo sagrado, de lo contrario, en lugar de una inmolación se estaría cometiendo un asesinato. Mientras que en la salida se busca “limpiar” todo aquello que estuvo en contacto con la víctima para poder regresar al tiempo-espacio profano sin el peligro que lo sagrado, en tanto ambiguo, implica.

El sacrificio es un acto sumamente complejo y de la mayor delicadeza, ya que implica la muerte de un ser vivo, sagrado, a manos de los hombres, que al morir libera e irradia su sacralidad. La víctima, en el instante de la muerte, cuando transita el umbral entre la vida y la muerte, logra

---

<sup>45</sup> Si bien Mauss y Hubert están contemplando dentro de su teoría del sacrificio aquellos que no implican derramamiento de sangre, como el sacrificio de los primeros frutos de la cosecha, para la presente investigación lo relevante del sacrificio radica en la muerte ritual de un ser vivo, por las características del objeto de estudio: la cacería, muerte, descuartizamiento y repartición de un jaguar en el contexto de una danza-dialogada.



establecer un puente entre el mundo sagrado y el mundo profano, a menos que el rito no se haya cumplido al pie de la letra y el poder sagrado se vuelque contra quienes lo convocaron<sup>46</sup>.

Las víctimas pueden ser humanos, animales, las primicias de la cosecha, dulces, comida, bebidas, etcétera, dependiendo del sacrificio específico del que se trate. También requiere de una preparación previa, que la sacraliza o, incluso, la transfigura en dios. El objetivo de esta preparación es convencer a la víctima de “participar” en el sacrificio para que no tome venganza.

*Estas costumbres que son frecuentísimas, no significan, como se ha dicho, que la bestia sacrificada sea siempre un antiguo animal totémico. El hecho tiene una explicación más inmediata. La víctima oculta un espíritu, y el sacrificio tiene por finalidad, precisamente, su liberación. Así pues, hay que congraciarse con este espíritu, pues, de otro modo, una vez libre, podría ser peligroso; de ahí las adulaciones y las excusas previas. (Mauss y Hubert, 1970: 177-178)*

Este carácter sagrado de la víctima la hace sumamente especial, y su función de enlace la obliga a estar debidamente preparada para la muerte sacrificial. Por lo tanto, no se trata de un acto indiscriminado de matanzas, sino de una selección y preparación cuidadosas y específicas para que el rito cumpla sus objetivos. Así, la víctima es tratada con respeto y cuidado, es reverenciada y temida, se le “convence” de participar en el sacrificio y se le pide perdón por el acto sangriento que se realizará, incluso el autor de la muerte es castigado en algunos casos.

Evidentemente el momento culmen del sacrificio es el instante en el que se da muerte a la víctima: *“La víctima es eminentemente sagrada. Pero, el espíritu que anida en ella, el principio divino que ella contiene ahora, todavía está prendido a su cuerpo y asido por este lazo al mundo de las cosas profanas. La muerte lo va a liberar, culminando así la consagración definitiva e irrevocable. Es el momento solemne.”* (Mauss y Hubert, 1970:180-181)... Se hace el silencio. *“La víctima se separaba definitivamente del mundo profano; [...]”* (1970:184). En este caso la muerte,

---

<sup>46</sup> Vale la pena tener presente la ambigüedad del *símbolo*, de la que hablamos en el apartado correspondiente, o la definición de *lo santo* de Otto (2001) como: *Mysterium tremendum*, luminoso, benéfico y conmovedor, al mismo tiempo que terrorífico, maléfico o causante de temor.

con todo su dramatismo, es la vía de acceso a lo sagrado; para la víctima que transmuta y accede al mundo divino y para el sacrificante y los dioses que por intermediación son beneficiados. He aquí la ambigüedad del sacrificio, permite que los hombres entren en contacto con lo sagrado sin morir ellos mismos:

*Para que subsista lo sagrado, es necesario que se le haga su parte, y esta parte se hace de la que corresponde a los profanos. Tal ambigüedad es inherente a la propia naturaleza del sacrificio. Se manifiesta con la presencia del intermediario y sabemos que sin intermediario no hay sacrificio. Como la víctima es distinta del sacrificante y del dios, les separa sin dejar de unirles; les aproxima, pero sin entregarse enteramente el uno al otro. (Mauss y Hubert, 1970:246)*

Por ejemplo, entre los mexicas, la identidad entre el guerrero y su cautivo ofrecido como víctima de sacrificio era total, al grado que el guerrero no podía comer la carne de la víctima con la que se preparaba un guiso. Es decir, por una operación de sustitución, el guerrero ofrecía su propia vida en sacrificio (Olivier, 2010:466-467).

*“[...] el sacrificio se ofrece como una repetición y una conmemoración del sacrificio original del dios.” (Mauss y Hubert, 1970:238). El dios tiene una capacidad de “desdoblamiento” en la figura del sacerdote o de la víctima periódica, que le permite escapar de la muerte. “La apoteosis sacrificial no es otra cosa que el renacimiento de la víctima.” (1970:230). No sólo de la víctima, sino del cosmos entero, como ya veíamos con Eliade (1998), hay una renovación de toda la creación, incluidos los dioses, que devueltos al origen, vuelve a comenzar el tiempo cíclico del cosmos. Vida y muerte se hacen presentes a un tiempo y afirman su constante sucesión.*

Para la sociedad, *“Estas expiaciones y purificaciones generales, esas comuniones, esas sacralizaciones de grupos, esas creaciones de genios de las ciudades dan o renuevan periódicamente en la colectividad, representada por sus dioses, el carácter bueno, fuerte, terrible, grave, que constituye uno de los rasgos esenciales de cualquier personalidad social.” (Mauss y Hubert, 1970:247-248)* Por medio del sacrificio las acciones y decisiones de los hombres quedan revestidas

de una autoridad social, son santificadas, adquieren protección, se restablecen equilibrios alterados, se redime la maldición o la mancha de la falta y se reintegra a la comunidad. El sacrificio cumple así la función de re-unir a la comunidad entre sí, en torno a la víctima y con el mundo sagrado.<sup>47</sup>

El cuerpo inerte de la víctima queda como testimonio de la operación sagrada que se realizó y por lo tanto contiene su potencia. Por lo tanto, los restos de la víctima, son objeto de los más cuidadosos rituales, de repartición, oblación y consumo. Configurado históricamente, unas partes de la víctima serán para el dios, otras para los sacerdotes, unas más para el sacrificador y para la comunidad. Los dioses y el sacrificante reciben su parte por medio de diversas acciones: la aspersion de la sangre, la aplicación de la piel, unciones de grasa o el contacto de los residuos de la cremación. En el caso de los venados víctimas de cacería y las víctimas humanas sacrificadas el tratamiento de los restos era semejante, nos dice Olivier (2010 y 2014), los huesos eran considerados como semillas a partir de las cuales los seres muertos podían regenerarse, así que se les colocaba en lugares propicios para germinar, en los montes, en las cuevas, en un árbol, en un poste, en la viga de la casa o en el *tzompantli*.<sup>48</sup> El tratamiento especial que se le da a la víctima sagrada es un elemento fundamental para la comprensión de la Danza de Tecuanes, ya que en ella se conservan las palabras y los gestos que reparten al tigre entre la comunidad después de ser cazado. En el apartado pertinente profundizo al respecto.<sup>49</sup>

*“[...] el medio de realizar la comunicación más perfecta consistía en abandonar al sacrificante una parte de la víctima que era consumida por él. Asimilaba los caracteres del todo con sólo consumir una parte.”* (Mauss y Hubert, 1970:189). Incluso, *“Cuando el dios intervenía en el sacrificio [en el caso hebreo], estaba establecido comer realmente y de modo sustancial la carne sacrificada. Era «su carne».”* (Mauss y Hubert, 1970:186). También en la religión católica podemos

---

<sup>47</sup> Veremos más adelante cómo en Acatlán “La muerte del tigre” convoca y re-une a la comunidad en torno suyo, la vuelve a enlazar. Ver: pp. 141 y ss.

<sup>48</sup> Olivier, retomando a Graulich, nos advierte sobre la interpretación del *tzompantli* como un árbol de donde colgaban sus frutos: las cabezas de las víctimas de sacrificio (2010:458).

<sup>49</sup> Ver: pp. 141 y ss.

observar el consumo de la víctima divina, la Eucaristía es la representación del sacrificio en la cruz, en el cual Cristo se ofrece a sí mismo como víctima y por el mismo acto representacional su carne y su sangre son consumidos por los fieles en forma de pan y vino. (Henninger, 1985:555).

Sintetizando y para reforzar el acto del consumo que más adelante retomaremos en el análisis: *La aspersion, el tacto, la aplicación de los despojos, evidentemente, no son más que distintas maneras de establecer un contacto que la comunicación alimenticia lleva a su más alto grado de intimidad; puesto que produce no sólo una simple aproximación exterior sino una mezcla de las dos substancias que se absorben la una en la otra hasta el punto de volverse indistinguibles.* (Mauss y Hubert, 1970:195)

Mauss y Hubert distinguen dos tipos de sacrificio de acuerdo a su función general: sacralizar y desacralizar o expiar. Es decir, se trata de recibir beneficios o de alejar perjuicios (recordemos, además, el carácter ambiguo del *símbolo*). Sin embargo, advierten, son dos aspectos de un sólo proceso, en todo sacrificio la sacralización y desacralización están imbricados en todas las etapas del mismo. “[...] *la víctima representa tanto la muerte como la vida, la enfermedad como la salud, el pecado como la virtud, la mentira como la verdad. Es el medio de concentración de lo religioso; lo expresa, lo encarna, lo ostenta. Si se actúa sobre ella, se actúa también sobre él, se le dirige, a través de la atracción o bien absorbiéndolo, expulsándole o eliminándole.*” (Mauss y Hubert, 1970:210) Sin embargo, diferentes fines perseguidos corresponden a diferentes modalidades del sacrificio: expiación, comunión, cumplimiento de votos, adivinaciones, imprecaciones contra los enemigos, propiciaciones, agradecimientos y consumo. Es decir, el “esquema general del sacrificio” varía de acuerdo a los objetivos perseguidos en casos específicos.

En resumen, el sacrificio ritual re-crea el acto primordial de creación, “funda el mundo” (Eliade, 1998); luego, a lo largo de la historia, se pasa a la sustitución de la víctima por una víctima sacrificial inocente (Girard, 1986), que en el caso azteca llegará hasta el paroxismo, según datos de

los frailes (González, 1980). El sacrificio permite el vínculo con lo sagrado, con los dioses que en el principio de los tiempos crearon el cosmos con su propio sacrificio, sacralizando la creación. En el caso que analizo el cuerpo de la víctima, en este caso el jaguar, asume la función ritual que unirá a la comunidad en la consagración de su refundación por medio de la comunión. Veremos más adelante las señales del sacrificio ritual del jaguar que se deja entrever en la Danza de Tecuanes de Acatlán de Osorio y las implicaciones religiosas, sociales y culturales que tiene.<sup>50</sup>

---

<sup>50</sup> Ver: pp. 141 y ss.

## CAPÍTULO II: Las danzas y andanzas del tigre

*“¡Oh tigre, animal el más noble y ágil de la antigua Mesoamérica, deificado por los olmecas, zapotecas, teotihuacanos, toltecas y aztecas desde mil años antes del nacimiento de Cristo, no te acobardes en tu lucha brava, sigue muriendo como has muerto miles de veces en las milenarias fiestas pueblerinas!”*

Fernando Horcasitas

Este capítulo tiene por objetivo hacer un recorrido por las diferentes asociaciones y *sentidos* que tiene en *símbolo* del jaguar en Mesoamérica, los textos dedicados a ello son escasos, por lo que tomo como referencia a Olivier (c. 1995, 2005, 2007) y a Valverde (2004 y 2005), solo con el afán de plantear una primera aproximación y un panorama general al tema, que por su amplitud temporal, geográfica y cultural ameritaría toda una investigación específica. Asimismo, expongo un trabajo sintético y a la vez comparativo de las diferentes variantes de las Danzas del Tigre en nuestro territorio, abrevio de fuentes bibliográficas y de trabajo de campo, para tener más claridad sobre la amplitud del horizonte donde se inserta la Danza de Tecuanes de Acatlán de Osorio, cuyo protagonista es el jaguar. Así pues, presento los escenarios y las tramas en las que el jaguar encuentra su expresión dancística actual, que tomando en cuenta las características del *símbolo*, su sentido es un *misterio* que permanece en el inconsciente pero está siempre latente y en espera de ser develado.

### 1. El *símbolo* del jaguar en Mesoamérica

Dada la importancia del personaje en la danza y la persistencia de su representación simbólica en nuestro territorio, consideramos adecuado dedicarle un apartado independiente del resto de las figuras que participan en la danza. El jaguar ocupaba dos sitios privilegiados: en el territorio del continente y en la cúspide de la cadena alimenticia. Hasta hace 10 mil años vivía en todo el continente,

para principios del siglo XIX su territorio iba del sur de los Estados Unidos, en los estados de Arizona, Nuevo México y Texas, hasta Santa Cruz en Argentina.<sup>51</sup>

Es el felino más grande en el continente y no tiene depredadores naturales, sus hábitos son nocturnos y crepusculares, habita en las selvas tropicales, las selvas secas, los manglares y los pantanos. Es un animal solitario; como crías, generalmente dos, permanecen con sus madres año y medio. Requieren de amplias extensiones de territorio para alimentarse.

Actualmente, su hábitat se ha transformado y disminuido debido a la actividad humana: la tala, la ganadería, la agricultura y la urbanización. Su número se ha reducido dramáticamente debido a la disminución de su territorio, pero también a la caza de la que es objeto, se encuentra en peligro de extinción y junto con él todo el ecosistema del que forma parte.

La variedad y abundancia de representaciones de jaguares en el México prehispánico es innegable, destacaré en este breve apartado algunos *significados simbólicos* que nos permiten recorrer el entramado de *sentidos* asociados al felino, presentes en algunas etnografías contemporáneas y que reverberan en la danza. En este recorrido nos guiaremos, principalmente de los textos que Olivier (2005, 2007, c.1995) le dedica a Tepeyótlotl y a las descripciones del jaguar en Sahagún, para la tradición náhuatl del altiplano central, así como Valverde (2004 y 2005) y su amplio, profundo y minucioso trabajo sobre el jaguar para la zona maya.

Haré un recorrido por el *símbolo* en sus diferentes representaciones: imagen, mito y rito; para tener un trazo más claro del relato que el *símbolo* constituye a lo largo de la historia y la geografía. Fieles a la propuesta teórica que da cuerpo al presente trabajo pretendo hacer un recorrido por las convergencias del *símbolo* en Mesoamérica, esto no quiere decir que no reconozcamos las diferencias temporales y espaciales, pero ya veíamos, junto con Durand y Eliade, cómo un *símbolo* se va

---

<sup>51</sup> Para una biología y distribución histórica del jaguar ver: Lujano Marín (2013:20 y ss.) y Valverde (2004:297-300).

desdoblado y configurando históricamente para redundar sobre su *sentido* y sólo a partir de una revisión amplia de sus representaciones se puede tener un panorama más nítido al respecto.

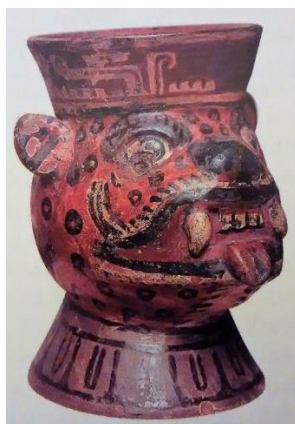


Fig. 1. Recipiente mixteco en forma de cabeza de jaguar.  
Zimatlán del Camino el Alto, Oaxaca. Posclásico

La exposición de la información no responde a criterios temporales ni geográficos, a excepción de la superárea cultural mesoamericana, sino relacionales. He organizado las *imágenes simbólicas* del jaguar en ejes temáticos, que como veremos se repiten en diferentes contextos culturales. Evidentemente los ejemplos aquí presentados no son exhaustivos, una labor que rebasa los alcances y objetivos de la presente investigación y que está pendiente en los estudios de mitología comparada. Sin embargo, propongo ejes de *sentido* que se despliegan en el *símbolo* del jaguar y nos hablan de las transfiguraciones del mismo en diferentes culturas y épocas.<sup>52</sup>

- Umbral: día-noche, vida-muerte.

En *La leyenda de los soles* encontramos que el tiempo del primer sol “cuatro jaguar”, *nahui océlotl*, terminó cuando los tigres se comieron a sus habitantes los gigantes. Mientras que en *La historia de los mexicanos por sus pinturas* el primer sol era Tezcatlipoca, al final del ciclo (trece

---

<sup>52</sup> Para una versión lúdica y creativa del contenido del presente apartado ver el vídeo “La danza de la muerte y el rugido del agua. El símbolo del jaguar en Mesoamérica”, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=iMSKWaOz--k>



veces cincuenta y dos) Quetzalcóatl le pega, éste cae al agua y se convierte en tigre, bajo esta forma devora a los gigantes, los primeros habitantes de la tierra. En estas dos narraciones cosmogónicas se pone de manifiesto la relación del jaguar con el fin de una era o ciclo, con el crepúsculo del día, ya que mitológicamente las eras cosmogónicas se corresponden con el transcurrir de un día. Incluso Mendieta nos narra cómo fue la caída de *Tollan* en la que Tezcatlipoca jugando a la pelota con Quetzalcóatl se transforma en jaguar, su doble predilecto, los habitantes escapan llenos de temor, se despeñan y se ahogan.

- La noche: sol nocturno y estrellas.

Si el final de un ciclo es el final de un día y el jaguar es quien a media luz interviene para que la vida de ese ciclo se acabe, entonces entramos en el tiempo de la fiera: la noche. Recordemos una vez más que el jaguar es un animal de hábitos nocturnos y crepusculares. Los mexicas identifican al jaguar con Tepeyóllotl, “Corazón de la montaña”, uno de los aspectos de Tezcatlipoca. Tepeyóllotl rige el día *calli*, “casa”, corresponde a la dirección occidental, donde está la casa en la que el sol penetra al ocultarse; en el área maya le correspondía el día *akbal*, del calendario *Tzolkin*, que refiere a la noche y la oscuridad del interior de la tierra.



Fig. 2. Jaguar rodeado por estrellas dentro de un recipiente lunar.  
Códice Vaticano B, p. 87.

El tiempo del jaguar es la noche, y por lo tanto está asociado a la luna y las estrellas. Olivier afirma: *“Así en los mitos de creación del Sol y de la Luna en Teotihuacan, los destinos del águila y de Nanáhuatl-Sol, y los de Tecuciztécatl-Luna y del jaguar, estuvieron estrechamente imbricados. El felino alcanzó demasiado tarde la hoguera divina o incluso fue incapaz de llevar a la Luna hacia el cielo. En otra versión, Tecuciztécatl, en lugar de meterse al fuego como Nanáhuatl, se refugió en una cueva y se transformó en Luna.”* (Olivier, 2005:53). En el *Códice Vaticano B* nos advierte el autor de una imagen donde el felino aparece con el cuerpo rodeado por estrellas dentro de un recipiente lunar en posición vertical y nos recuerda que las cuevas son morada del jaguar (Fig. 2). Entre los mayas, nos especifica Valverde, el jaguar está identificado con el sol nocturno. ¿Y quién brilla más en las noches sino la luna?

Una vez que Tezcatlipoca como primer sol cae por el golpe de Quetzalcóatl, continúa la narración de *La Historia de los mexicanos por sus pinturas* diciendo que después de la transformación de Tezcatlipoca en tigre, se le puede ver en el cielo, es la constelación de la osa mayor, que baja a tomar agua. Además, las manchas en la piel del felino lo identifican con el cielo nocturno estrellado, nos dice Valverde (2004).

- Modelo ejemplar de poder: caza, gobierno y transfiguración.

Así como brilla en la noche, como sol nocturno, luna u osa mayor, el jaguar reina en la oscuridad gracias a sus asombrosas facultades para ver y cazar en ese entorno. Es el gran señor de los animales, protector de los “montes”. Es quien domina los ámbitos de lo salvaje, donde habitan los animales que él mismo caza y quienes no pueden hacer nada contra su mordida mortal. *“El ‘Señor de los animales’ es una divinidad de origen prehispánico, [...] Su simbolismo es complejo y sus advocaciones varían, pero todas coinciden en presentarlo como un protector de los animales y de la vegetación salvaje, a quien, hasta la fecha, se le tiene que pedir autorización para llevar a cabo actividades como la tala y la cacería, ya que es él quien las regula.”* (Valverde, 2004:88).

Señor de la selva o el monte, el jaguar es el modelo ejemplar de gobernantes, guerreros y chamanes del México prehispánico. Entre las múltiples representaciones de gobernantes de la época prehispánica son frecuentes los elementos propios de los jaguares como su piel, ya sea completa o en algunos ornamentos, yelmos con la forma de su cabeza, rostros con bocas felinas, tronos con su piel o su forma o su nombre; por ejemplo: el rey mixteca “Ocho venado – garra de jaguar” (Fig. 3.), nos dice Valverde (2004) que el nombre podría aludir a las características del hombre como sus ámbitos, costumbres y cualidades físicas, así se trataría de una voz descriptiva de un hombre-jaguar. El felino también formaba parte de las ceremonias de entronización mexicas cuando los futuros gobernantes se perforaban el tabique nasal con sus garras o huesos; incluso se creía que Nezahualcóyotl o Nezahualpilli tenían el poder de transformarse en felinos (Olivier, c. 1995).

Los nacidos en el día *ce océlotl*: *“Apetecerán dignidades, cargos, alcanzarlos han por tiranía y fuerza y por dádivas; andarán alcanzados, serán pródigos, abatirse han a cosas serviles; serán amigos de sembrar y coger por su mano, aficionados a la agricultura, en nada huirán del trabajo; amigos de ir a la guerra, de mostrar y señalar su persona y valor; [...]”* (Duran, 2006:231). Aquí se destaca la relación del signo jaguar con el poder, la guerra y la agricultura; volveremos a este último tema más adelante. Entre los mexicas el jaguar era uno de los animales tutelares de las órdenes guerreras junto con el águila. Además, la guerra es una actividad que pertenece al lado oscuro y frío del cosmos, mismo al que se asocia el jaguar, de acuerdo con Valverde (2004), ya que formaba parte de las regeneraciones cíclicas del universo y cumplía una función cósmica. Los guerreros eran considerados cazadores como el felino y la decapitación semejaba su forma de cazar. *“Se sabe que en tiempos posteriores, durante el Posclásico, la expresión ‘extender una piel de tigre’ era sinónimo de guerra, y en la Colonia el ‘petate de jaguar’ aún era el asiento de las autoridades en los consejos mayas.”* (Saunders, 2005:24-25).

Es frecuente y bien conocido que los chamanes o brujos tienen la capacidad de transformarse en animales o fuerzas naturales y que el jaguar es uno de los predilectos y poderosos, ya que es él

quien tiene acceso al mundo inferior y oscuro de los muertos, región a la que los chamanes asisten durante sus trances extáticos para encontrar respuestas y curación para su comunidad. En su forma animal el chamán puede comunicarse con los dioses, el jaguar al ser un animal que simboliza el poder, es un medio excelente para que el chamán pueda cumplir sus funciones sagradas.



Fig. 3. Gobernante mixteco 8 Venado Garra de Jaguar, ataviado como guerrero con piel de jaguar. Códice Nuttall, p. 68.

Esta asombrosa capacidad de transformación, de ser uno y ser otro, se expresa en la palabra maya para jaguar *balam*, al respecto nos explica Valverde: “*Alfredo Barrera Vásquez piensa que el término se compone de dos elementos, bal, ocultamiento, y am, que se refiere a un actor; si pensamos en el felino, tal vez estas características aluden a su capacidad de aparecer y desaparecer sin que los humanos puedan precisar de qué modo.*” (2004:60). No sólo el animal aparece y desaparece, los brujos lo hacen también por esta facultad que les permite ocultar su rostro humano tras el cuerpo del jaguar y transformar su ser jaguar en humano para quitarlo de la vista de otros.

El jaguar, visto a la “luz” del *régimen diurno* de lo *imaginario*, donde privan la claridad, la distinción y la elevación, es valorado negativamente y presentado en su carácter mortal y terrorífico. Asimismo, dada su soberanía en la cadena alimenticia y su astucia cazadora, está fuertemente asociado con figuras de poder como los gobernantes, los guerreros, la cacería y los chamanes; quienes usan sus atributos mortíferos como aliados para dominar.

- El cazador cazado.

Sin embargo, el modelo ejemplar del cazador resulta cazado. En el mito cosmogónico de los cinco soles el tigre se arroja al fuego después del águila, las brasas sólo le chamuscan el pelo y por eso tiene la piel manchada. En la actualidad, para los lacandones: *“Fue el Señor Fuego el primero que cazó un tigre; por eso los lacandones los cazan y por eso los jaguares temen al fuego.”* (Ramírez, 2005:59). Olivier (c. 1995) encuentra relación entre Tláloc y Tepeyóllotl, el dios jaguar de los mexicas, entre otras ligas están sus vínculos con la fertilidad, el agua, el inframundo y algunos elementos de su iconografía; pero lo que me interesa destacar en este momento es la cercanía en sus nombres: “Corazón de la montaña”, para Tepeyóllotl (Fig. 4) y “Aquel que está hecho de tierra o tiene la calidad de la tierra”, el Dios de la Tierra, para Tláloc. El autor también nos muestra que: *“Otra manifestación de la identidad tierra-jaguar se ilustra por una creencia, que comparten lacandones, totonacas y triquis actuales, según la cual los objetos de barro pueden transformarse en jaguar.”* (c.1995:110). Así tenemos el fuego que caza-quema al jaguar, de la misma manera que el fuego cuece-quema los objetos de barro, hechos de tierra, que pueden volver a ser jaguares.<sup>53</sup> El fuego transfigura el potencial mortal del felino en recipiente de barro, en espacio de intimidad y calidez para acurrucarse o para contener los alimentos, el *símbolo* del jaguar se polariza aquí en su valencia positiva al “cobijo” del *régimen nocturno*.

Chimalman, madre de Quetzalcóatl, actúa como jaguar cuando Mixcóatl intenta flecharla [¿cazarla?] antes de tener relaciones con ella, nos explica Olivier (c. 1995). En la descripción que Sahagún hace del felino, aclara que cuando se le quiere cazar, se le lanzan cuatro flechas, pero el jaguar las agarra y mata luego al cazador. Lo mismo que narra *La leyenda de los soles* respecto a Chimalman y Mixcóatl, en este caso ella también agarra una de las cuatro flechas que le lanzan. Olivier atribuye esta semejanza a la relación del jaguar con la tierra, ya que Chimalman también es

---

<sup>53</sup> Resulta inquietante esta relación si recordamos las representaciones del Dios Viejo del Fuego y Los Viejos de la Danza de Tecuanes, más aún cuando la danza fue adoptada para la fiesta de uno de los barrios alfareros de Acatlán, San Rafael.

una diosa de la tierra; finalmente Chimalman decide esconderse en una cueva. Ya veíamos lo que pasaba con el cazador cazado por el fuego, aquí parece que su “cacería” posibilita su carácter fecundo y regenerador, presentado en un esquema dramático.<sup>54</sup>



Fig. 4. Tepeyólotl.  
Códice Telleriano-Remensis, f. 9v.

- Cueva, inframundo, fertilidad y regeneración.

La cueva es la entrada al submundo, generalmente, es representado por el rostro de perfil de dos jaguares juntos (Fig. 5). Además de que se considera al jaguar como guardián de esos accesos. Incluso en algunos códices del altiplano el glifo para cueva en los nombres geográficos se forma con la boca abierta de un monstruo con rasgos de jaguar. No sólo es umbral también es matriz, origen de algunos pueblos como el mexica. Además de ser morada natural del jaguar. Por ejemplo, en el México prehispánico uno de los nombres en náhuatl para vagina era cueva, *óztotl*. Los popolocas actuales de Veracruz designan con la misma palabra el sexo femenino y al jaguar, esto enfatiza su carácter peligroso y fértil. (Olivier, c.1995:118) Cueva y jaguar refuerzan su relación con la vida, al ser la primera matriz y morada, mientras el segundo es progenitor, figura primigenia del linaje entre mayas y olmecas.

---

<sup>54</sup> Entre los pueblos cazadores los huesos de las presas son considerados como semillas que permiten la regeneración del animal (Olivier, 2010 y 2014). Retomaré esta observación más adelante cuando hable del tratamiento que se le da a las presas y a los cuerpos de los sacrificados, en el capítulo correspondiente: “Cacería y sacrificio del tigre: una aproximación interpretativa”.

La cueva es la antesala al territorio del jaguar: el inframundo. Región acuática, fría, oscura y de regeneración de la vida. Entre los mexicas el nombre del dios jaguar alude a las cuevas, “Corazón del monte”, Tepeyóllotl, en tanto éstas son la entrada y el jaguar habita simbólicamente su centro. Recordemos que el inframundo es la región de los muertos, y si el jaguar cuida la entrada, la cueva, sólo su mordida mortal permite pasar el umbral. El jaguar está relacionado con la tierra en su aspecto terrible, como destructora, como devoradora. Tlaltecuhltli es representada con garras de jaguar (Fig. 6) y Tlazoltéotl, la devoradora de inmundicias y diosa de la sexualidad, es patrona del día *ce océlotl*. Las máscaras que son usadas en la Danza de Tecuanes también enfatizan este rasgo temible del jaguar, todas muestran las fauces abiertas y grandes colmillos, las de estilo más realista enfatizan el gesto agresivo del hocico e incluso pintura roja a manera de sangre.

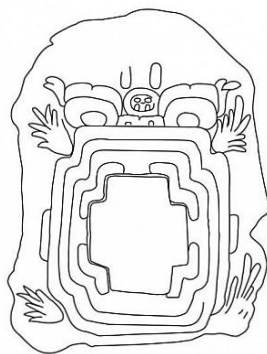


Fig. 5. Entrada a una caverna con las fauces abiertas de un felino.  
Dibujo del monumento 9 de Chalcatzingo, Morelos. Preclásico.

Región de los muertos, pero también tránsito fértil y regenerador de la vida, ya habíamos mencionado la relación del jaguar con Tláloc, ambos asociados a esta región, como un gran repositorio de la vida y del agua que llega al mundo de arriba, al de los hombres, en forma de lluvia, anunciada por los truenos, por rugidos del jaguar en el cielo para los pueblos indígenas, nos dice Valverde (2004). Y que encuentran en el tronar del chicote del tigre en múltiples danzas y rituales su analogía; baste mencionar como ejemplo de la relación del felino con la fertilidad y la lluvia los rituales que cada Mayo se realizan en Acatlán y Zitlala, Guerrero, donde hombres disfrazados de

jaguar participan en el inicio del ciclo agrícola y la petición de lluvias, ya sea representando la Danza de Tlacoleros o repitiendo la pelea mítica que dos jaguares enfrentaron para obtener semillas.<sup>55</sup>



Fig. 6. Tlaltecúhtli.  
Escultura mexicana, labrada en andesita rosa.

Entre los pobladores de Zitlala, Guerrero, se cuenta que hace mucho tiempo perdieron la cuenta de los días, así que ya no acudían a los lugares sagrados ni adoraban a los dioses. Éstos se enojaron y castigaron a los hombres con sequía y todas las calamidades de la tierra. Los gobernantes imploraron a los dioses su perdón y fue tanto su ruego que los convirtieron en jaguares, uno verde y otro amarillo. Juntos acudieron a robar las semillas que el dios Tláloc había escondido en el cerro del *Tonakatepetl*. Mientras el tigre verde distraía con una plática a las hormigas que custodiaban el cerro, el tigre amarillo entro a robar las semillas que escondió en su cuerpo. Tláloc descubrió a los ladrones y los castigó enviando lluvia y a todos los elementos con su furia, además de condenarlos a permanecer como animales toda su vida. El tigre amarillo notó que las semillas ya no estaban en su cuerpo, el tigre verde se enojó, empezaron a pelear hasta que cayeron desfallecidos. Los hombres que estaban a su alrededor notaron que el campo estaba verde y las semillas robadas que habían caído al suelo comenzaban a germinar, produjeron abundante alimento. Así los hombres creen que tras la pelea de los tigres los dioses perdonaron su falta y les otorgaron nuevamente el alimento. Las peleas

---

<sup>55</sup> Otro ejemplo de la relación látigo, rayo y lluvia: “En la región de Tlapa, desde mediados de abril se honra al rayo a través de las fiestas de San Marcos. El rayo anuncia y provoca las lluvias. Tiene un látigo con el cual pega a la serpiente. La serpiente es Quetzalcóatl, que se encuentra al pie del arcoíris. Este último, contrariamente al rayo, obstaculiza las lluvias. Su aparición en el cielo significa el fin de la época de lluvias o la sequía.” (Neff, 1994:37)



de tigres se repiten anualmente al comienzo de la temporada de lluvias para pedir fertilidad en los campos y buena cosecha.<sup>56</sup>

Que la vida vuelva a surgir sobre la tierra, que se repita el gesto de la regeneración cíclica de las plantas nutricias, es lo que busca el jaguar que llama a la lluvia, que desciende a las fuentes del submundo y que custodia su entrada. Ya hacíamos recuento previamente de las inclinaciones agrícolas de los nacidos en el día *océlotl*. El *régimen nocturno* “acoge” la *imagen* del jaguar en su valoración positiva, asociado al “descenso”, al inframundo como espacio acuático de regeneración y a la posibilidad del renacimiento una vez que el tránsito por el inframundo ha terminado, a la obtención de semillas, a las cuevas como matriz y al llamado de la lluvia. Esta posibilidad de regeneración también se manifiesta en el sacrificio, como intención de participación en los ciclos de muerte y renacimiento de la Naturaleza.

El gesto de la fecundidad se repite, como su voz, Olivier nos advierte sobre lo que se dice del dios jaguar de los mexicas en el *Códice Telleriano-Remensis* : “*Este Tepeolotle es lo mismo que el retumbo de la voz cuando retumba en un valle de un cerro al otro*” Y en el *Códice Vaticano-Latino 3738*: “*...el Corazón de la Montaña, que es el eco o reverberación de la voz que retumba en la montaña.*” (c.1995:127)

Para Olivier hay una equivalencia entre el eco y la imagen reflejada en el espejo de Tezcatlipoca, “*Estas dos manifestaciones, una sobre el modo acústico atribuido a Tepeyótlotl, y la otra sobre el modo visual inherente de Tezcatlipoca, estarían asociadas a la vez con ideas de fertilidad (el humo y el ruido suscitan la lluvia), pero también con la determinación del destino (el eco anuncia y el espejo refleja el destino de los mortales).*” (2005:57)

---

<sup>56</sup> Este relato fue recabado durante mi visita a Zitlala en mayo de 2013.

Anuncio y muestra del destino de toda vida, al mismo tiempo que la repetición del ciclo continuo de su regeneración. Así el jaguar se nos presenta como umbral o límite, habita el espacio de la transformación, ya que custodia la entrada al inframundo y participa en la regeneración de la vida, posee la doble potencia de creación y destrucción. “*No digas “mañana”, porque te llevará el jaguar: no pronuncies esa palabra, di cualquier otra, recomiendan los lacandones. El único dueño del futuro parece ser el tigre.*” (Ramírez, 2005:60).

## 2. Variantes de la Danza del Tigre en México

Una vez planteado un esquema general del *símbolo* del jaguar en Mesoamérica, veremos cómo éste se articula con las variantes de las Danzas del Tigre en México, Ya que, como quedó establecido previamente, el rito es uno de las manifestaciones de la *imagen* y esta no se puede entender aislada del mito y las representaciones visuales. Por principio de cuentas habrá que decir que estas Danzas forman un complejo que se caracteriza por representar, alternando danza y diálogos, la cacería de un tigre a manos de un hacendado, porque se está comiendo el ganado o está causando destrozos en los sembradíos, es decir, la Danza se inscribe en un contexto colonial, cuya organización económica incluye la ganadería y muestra los cambios en el ecosistema que esta forma productiva representó para los hábitos del felino (Valverde, 2004); por lo tanto, si bien el *símbolo* jaguar mantiene su presencia en la Danza, ya veremos más adelante bajo que significados, ésta es de origen colonial.

He construido este apartado con información bibliográfica y trabajo de campo.<sup>57</sup> En octubre de 2011 y hasta noviembre de 2015, visité Acatlán de Osorio, asistí a Tetelpa y Alpuyecá en Morelos en diciembre de 2012, a Acatlán, Zitlala y Almolonga en Guerrero en mayo de 2013 y a la Basílica de Guadalupe en la Ciudad de México en diciembre de 2011. Presento un cuadro a manera de resumen

---

<sup>57</sup> Ver Cuadro: Variantes de las Danzas del Tigre en México. p. 59

y como guía de futuras referencias; dada la diversidad y amplitud geográfica<sup>58</sup> que abarca la Danza el cuadro presenta información amplia, pero no exhaustiva.<sup>59</sup> La calidad de la información que presento no es la más detallada en todos los casos; ya que cada uno de los textos consultados responde a objetivos y metodologías diferentes. Por ejemplo: Olivera (1974) enlista las danzas con presencia del felino y sólo describe brevemente algunos de sus elementos; en concordancia con el libro que produce: un catálogo de danzas del estado de Chiapas.

El registro más antiguo de una danza con tigres es de 1631, en la época colonial. Este documento fue publicado por Navarrete en 1971 y en él se lee la prohibición de la danza donde personas vestidas como tigres simulaban pelear contra un indio que se disfrazaba de guerrero, lo amarraban y emulaban un sacrificio en una cueva, en sustitución sacrificaban gallinas; bebían "fermentos", bailaban y hacían música. Esta descripción recuerda a la hecha por Thomas Gage, fraile dominico inglés, también en el siglo XVII, sobre una danza en Guatemala donde personas ataviadas como diferentes animales y "fieras" persiguen y cazan a un hombre para alimentarse de él, amabas danzas enfatizan el carácter cazador y mortífero del felino.

*Ellos tienen otra danza muy usada, que es un tipo de cacería de alguna bestia salvaje que era sacrificada a sus dioses anteriormente, en la época de su paganismo; pero ahora la ofrecen al santo. Esta danza tiene mucha variedad de tonadas [melodías o canciones], con un pequeño tepanahuaztli [teponaztli], y muchos caparazones de tortuga, o en lugar de ellos, con ollas cubiertas con piel que se tocan como el tepanahuaztli, y con el sonido de las flautas. En esta danza usan muchos gritos y ruido y llamados de uno a otro, y hablan de la forma como se hace en una obra teatral, alguien relata una cosa otro narra otra cosa, relacionada con la bestia que cazarán después.*

*Estos danzantes están todos vestidos como bestias, con pieles pintadas de leones, tigres o lobos, también usan sobre la cabeza tocados que representan la cabeza de esas bestias. Otros usan cabezas pintadas de águilas o aves de rapiña, y en sus manos llevan garrotes, picas, espadas y hachas; con los que intentan matar a la bestia que están cazando. Otros, en lugar de cazar una bestia cazan un hombre, como las bestias en estado salvaje cazan hombres y los matan. El hombre que van a cazar debe ser muy*

---

<sup>58</sup> Ver: Mapa 1. Distribución por estados de la Danza del Tigre en México, p. 53

<sup>59</sup> Sevilla (1990) apunta la Danza de Tecuanes y Tlacololeros como la 12° y 13° respectivamente en cuanto a número de referencias bibliográficas encontradas, en una lista de las 21 Danzas más citadas.

*ágil y rápido, como uno que corre por su vida, y golpear aquí y allá para defenderse de las bestias, pero al final éstas lo atrapan y lo convierten en su presa [para alimentarse de él]. [...] esta danza está llena de acción, corren alrededor en un círculo, algunas veces fuera del círculo, y brincan y golpean con las herramientas e instrumentos que tienen en las manos. Es una actividad muy ruda y llena de gritos estridentes y ruidos repulsivos, que yo nunca disfruté. (1969:245).<sup>60</sup>*

En la actualidad, las fechas de ejecución de la danza son diferentes en cada lugar, se ajustan tanto al calendario agrícola como al santoral católico, ya que se baila en honor del Santo Patrono o para los días de Carnaval. Los Tlacololeros de Guerrero danzan durante los rituales de petición de lluvias, los primeros días de mayo. Integran en su narración, además de la cacería del jaguar, elementos agrícolas. El nombre de la Danza se refiere a una forma de siembra que se realiza en las laderas de las montañas. Los nombres de algunos de los personajes representan un aspecto del trabajo agrícola o de los productos cosechados: Tlacololero, Jitomatero, Chile Verde, Frijolero. Mientras que otros personajes con nombres de fuerzas de la naturaleza contribuyen con la buena cosecha: Ventarrón, Rayo Seco y Xocoyotillo, en los cuentos el xocoyote (hijo menor) hace crecer la milpa con medios no humanos (Neff, 1994:94). Además, los nombres de la danza recuerdan a los actores de una ceremonia que se realiza en Copanatoyac el 24 de abril. Están: el viento, el rayo, el maíz, la semilla de frijol, etcétera. Las semillas principales que siembran los agricultores de la región, entre otros personajes (Neff, 1994:95).

En Guerrero, actualmente, el jaguar no sólo participa en el inicio de los trabajos para la siembra, también acude a los ritos de los primeros frutos, siendo partícipe del inicio y el final del ciclo de trabajo agrícola: *“En Atzacoyaloyán, Guerrero, la función de un tigre solitario consiste en juntar los primeros elotes del año y llevarlos al palacio municipal; posteriormente esas mismas mazorcas se reparten en las casas y cada familia hace una comida con ellas.”* (Lechuga, 1991:49).

*Durante los meses de septiembre y octubre un sólo tigre anda por las calles de Temalacatzingo; antes de actuar se dirige al municipio para pedir permiso. Las autoridades ponen un sello sobre un parche*

---

<sup>60</sup> Traducción del inglés de la autora.

*cosido al vestido a la altura del pecho. El 14 de septiembre el tigre acompaña a los habitantes del pueblo a la iglesia, para bendecir los primeros frutos del maíz. Solamente después de la ceremonia de pueden comer los elotes. (Lechuga, 1991:49)*



Mapa 1. Distribución por estados de la Danza del Tigre en México.

El chicote y su tronido son constantes en las diferentes variantes, sólo cambian las manos que lo portan, ya sea el tigre como un elemento más para agredir, organizar o jugar (Acatlán de Osorio), o lo usan los danzantes para pelear entre ellos (Tlacololeros). Ya habíamos apuntado, en el apartado anterior, una relación entre rugido, trueno, lluvia, chicote o látigo y fertilidad.

Uno de los personajes que participa en la cacería se caracteriza por habitar en el monte, llevar ropa usada y rota y su melena desordenada. En un bastón, en su máscara o en su ropa tiene animalitos

disecados como lagartijas o muñecas viejas, con los que asusta o juega bromas a los espectadores, es quien logra encontrar al tigre. Es nombrado como: Gervasio o Motocué (Los Tecuanes de Coatetelco, Morelos), El Varañado (Los Tecuanes de Tetelpa, Morelos) Viejo Cacachi (Los Tecuanes de Morelos, Guerrero y Puebla), El Viejo Loco (Los Tepejuanes del Estado de México), Los Huezquistles (Los Tlacololeros de Guerrero y parte de Puebla). Y en un caso también es el dueño de los perros, Don Cleto (Danza del tecuán del Estado de México).

Neff nos dice que La Danza del Tlanunque (flechador) de Xochistlahuaca, Ometepec y la región amuzga de la Costa "[...] cuenta la historia de un cazador, llamado José Bejón, es contratado por los ganaderos para matar a un tigre que ataca a sus animales. El cazador es un hechicero y reúne a los animales (los pericos, la iguana, el venado, el perrito y los tejones) para que le ayuden a localizar al tigre." (1994:91) Aquí se muestra otra versión de este personaje más cercano a los animales, por el lugar en el que habita, porque los lleva consigo y son su ayuda en la cacería. Los registros coloniales de la vida indígena también nos hablan de la petición de ayuda a la Naturaleza para lograr el éxito en la cacería: "*Invocaban las nubes, los aires, la tierra, el agua, los cielos, el sol, la luna, las estrellas, los árboles, plantas y matorrales; los montes y quebradas, cerros y llanos; culebras, lagartijas, tigres y leones, y todos géneros de fieras. Todo encaminado a que aquella caza se les viniese a las manos, [...]*" (Duran, 2006:282). Es decir, una especie de personaje intermedio, es hombre pero su indumentaria es diferente y lo aproxima más a un estado "salvaje", que tiene la facultad de comunicarse con los animales y la naturaleza, por lo tanto ayuda a encontrar y cazar al tigre; podríamos decir que se trata de la figura del chaman.

En Acatlán de Osorio, Puebla, los nombres de tres de los hijos de los viejos son: Tlacololero, Ventarrón y Xocoyotzin. Y el resto tiene el nombre de algún animal: Armadillo, Iguana, Sancudo, Perico, Águila, Zopilote, Venado y Jabalí. En la Danza del Tecuáni Cimarrón encontramos que: "[...] Se caracteriza por la presencia de animales. No son en este caso las distintas armas para combatir al tigre las que importan, sino el poder del hechicero que logra aliarse con los animales y así vencer

*al tigre.*" (Neff, 1994:91) Como "Señor del monte", al jaguar no se le puede cazar por medios tradicionales, así los chamanes invocan la ayuda de fuerzas sobre naturales para lograr sus objetivos. En el resto de las variantes se utilizan armas de fuego para matar al felino, excepto en Acatlán de Osorio donde se le captura con una trampa. La Danza de los Tlaminques o de los Tecuántlaminques conserva en su nombre el arma que da fin a la vida del jaguar, "flechadores de tigres".

En las variantes de Morelos el chamán ha sido transformado en doctor. La búsqueda y enfrentamiento con el tigre genera heridos entre el bando de los cazadores, por lo que en todas las variantes hay uno o más personajes que cumplen la función de aliviar y salvar de los ataques de la fiera. Ya sea en una versión moderna como doctores o enfermeros, la más generalizada, ya en una más étnica o medieval con la presencia de una bruja o curandera, como en Acatlán de Osorio, quizá esta presencia femenina se explique también por la antigua presencia de una "Vieja" en la danza mencionada por Jiménez (1975).

Los personajes femeninos son los menos frecuentes, tenemos La Bruja en Acatlán, interpretada por hombres; Doña Ferruca en los Huehues o Viejos de Guerrero (Vázquez, 1953); Las Reinitas en la Danza del Kalalá de Chiapas (Mompradé, 1981); El bufón vestido de mujer de Los Tecuanes de Guerrero y de Los Tejorones de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca (Mompradé, 1981); Doña Catarina, dueña del perro, en Xochistlahuaca, Guerrero (Lujano, 2013) y Las pochoveras de El Pochó en Tenosique, Tabasco (Pérez, 1993) son el personaje femenino más numeroso. Solo en fechas recientes se ha permitido la participación de las mujeres en las Danzas interpretando personajes masculinos. La presencia de personajes femeninos y la restricción de las mujeres para participar es otro más de los elementos de análisis que se pueden seguir respecto a las Danzas del Tigre, pero que no es objeto de la presente investigación.

La presencia de los tigres varía en número en todas las danzas, por ejemplo: en Acatlán es uno, aunque algunos de los diálogos registrados lo mencionan en plural, y en Axochiapan, Morelos,

son numerosos igual que en La Danza del Pochó de Tenosique, Tabasco. De por sí ya terrorífico, que haya más de un felino o incluso una manada, como mencionan los diálogos de Acatlán de Osorio, refuerza su imagen negativa, potencia su agresividad y crueldad y el temor que produce.<sup>61</sup>

Lo que es invariable es el comportamiento bromista y gracioso del tigre, persigue a los niños, hace bromas sexuales con su cola, juega travesuras a los observadores e, incluso, hace acrobacias sobre árboles y cuerdas, como en las variantes del Estado de México. Caillois (2013) en su teoría sobre la fiesta nos explica que el exceso y el derroche también es verbal y sexual, se juegan bromas, se dicen chistes, se grita, se exageran los juegos eróticos, etc. Sin embargo, esta conducta amenaza la consecución ordenada del tiempo cotidiano, por lo que se mantiene en el contexto de la fiesta, como manifestación del caos primordial y de la exuberancia de la nueva creación, al acabar la fiesta, estas acciones burlonas deben acabar, el enemigo debe ser derrotado o sacrificado.

Los personajes principales, además del tigre, en todas las variantes son dos, son quienes encabezan la danza y llevan la parte principal en los diálogos: un hacendado y su ayudante, generalmente nombrados como Salvador y Mayeso, respectivamente; aunque éste último también aparece como Maizo, Payeso o Maya. Con una excepción en los casos revisados: Mompradé (1981) refiere que, en los Tlacololeros de Guerrero y parte de Puebla, Salvador aparece como el ayudante y el Maya o Maizo como jefe de los cazadores. Además de Salvador y Mayeso también aparecen en la Danza de Tigres de Tlamacazapa, Guerrero, el Gobernador (Horcasitas, 1971), en Los Tecuántlaminques, también de Guerrero, sólo nombran como “Hombres ricos” a los afectados por el tigre (Ek, 1972), Amo y Mayordomo son los personajes de los Tecuanes de Guerrero, Michoacán, Morelos y Estado de México (Mompradé, 1981), mientras que los cazadores Pancho y Benito son los personajes principales de La Danza del Tecuáni Cimarrón de Guerrero (Neff, 1994). En Acatlán de

---

<sup>61</sup> Es interesante resaltar que también aparece mencionada en los diálogos una “tigra” en los Huehues o Viejos de Guerrero (Vázquez, 1953) y en El Pochó de Tenosique, Tabasco.



Osorio, también son dos los personajes principales, Viejo Lucas y Viejo Moranchi, pero ambos ocupan el mismo lugar en una jerarquía familiar y laboral, ellos son los dueños de ganado.

En los diálogos registrados se repite constantemente el gesto de la paga, cada que alguien es convocado para ayudar con la cacería pide una paga, le preguntan la cantidad, acceden a pagarle y le preguntan dónde guardará el dinero, ofrece la bolsa y cuentan la cantidad que es introducida como paga, siempre es un poco más de lo acordado y esto se hace notar. (Elfego, 1910. Vázquez, 1953. Horcasitas, 1971 y 1980. Ek, 1972. Lavalle, 1975). La capacidad de solventar una cacería enfatiza el poder económico del hacendado sobre los contratados, es claro que se trata de una organización económica colonial.

Ya muerto el tigre, su piel se usa para hacer chamarras, botines, cinturones, bolsas y otros artículos, previa medición de la misma para corroborar que alcanza (Vázquez, 1953. Horcasitas, 1971. Ek, 1972. Lavalle, 1975.) Lo mismo sucede en la Danza de Tecuanes de Morelos, Guerrero y Puebla, así como los Tlacololeros de Guerrero (Mompradé, 1981). En la versión de Tlacololeros de la zona centro de Guerrero (Neff, 1994) la piel del tigre se pone en venta.<sup>62</sup>

En un par de variantes se hace referencia a las propiedades curativas de la grasa del felino: Danza del Tecuán, Estado de México, (Lavalle, 1975) y Tecuántlaminques de Guerrero (Ek, 1972). En ésta última se especifica que es buena para los riñones, para los huesos, para el dolor de espalda y da fuerza, para “volver a cazar al tigre” o para aguantar el camino en la “Montaña dividida o partida”.

Si bien en Acatlán se conservan los versos correspondientes a la repartición de la carne y las vísceras del animal, en los Tejorones de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca el consumo de la carne se pone en evidencia: *“El cuerpo del tigre es recogido junto con los animales domésticos muertos por él, por hombres vestidos de mujer que fingen la preparación de un mole.”* (Mompradé,

---

<sup>62</sup> En Acatlán, el gesto de medir se repite, pero no la piel del felino, sino la manicordia que sirve para tender la trampa y se corrobora su utilidad revisando su longitud.

1981:222). Y Horcasitas, respecto a la variante oaxaqueña, nos dice: “*Algunos de los danzantes, disfrazados de mujeres, fingen que lo pelan [al tigre] y que preparan su carne para la comida.*” (1980:250) Mientras que Don Cleto, en el Estado de México, afirma que quien no come la carne del tigre no sabe comer lo bueno (Lavalle, 1975).

En los Tecuátlaminques (Ek, 1972) aunque sólo aparece un tigre, al final se menciona la necesidad de adquirir fuerzas untándose su grasa para volver a cazarlo, asumiendo que hay más de uno o que el acto se repetirá “cíclicamente”, quizá. Aunque en las Danzas del Tigre el felino aparece sólo como un animal “malo” que afecta a un hacendado rico comiéndose su ganado, el sacrificio, el uso y el consumo del cuerpo del animal nos hablan de la consciencia de su importancia y su valor *simbólico*. Que ya veíamos se relaciona con la fertilidad, el cambio de ciclo y el poder. “*La idea de la matanza del tigre como animal nocivo sin duda fue impulsada por los misioneros para acabar con un símbolo religioso que no lograban erradicar. Se podría plantear también la hipótesis de que existían cazas rituales del tigre para propiciar la lluvia, asociándolas con los enfrentamientos entre tigres que siguen realizándose en la región.*” (Neff, 1994:96) En tal caso estaríamos frente el *símbolo* del jaguar asociado a la fertilidad, la lluvia y la regeneración a través del descenso al submundo, del lado del *régimen nocturno del imaginario*, donde se expresan los gestos asociados a la nutrición y al ritmo o ciclo (Durand, 2012).

La narración de las Danza del Tigre polarizó el *símbolo* del jaguar en su aspecto negativo, como un animal agresivo y cruel, con el que hay que acabar, en defensa del miedo al fatal paso del tiempo que manifiestan el *régimen diurno de la imagen*. Sin embargo la pluralidad y tensión de *sentido* se mantiene actualmente, ya que la Danza permanece asociada, calendáricamente, al ciclo ritual agrícola, el jaguar se representa en un contexto de trabajo agrícola (Tlacololeros) y en algunas variantes su cacería requiere de la ayuda de la Naturaleza convocada por un chamán-cazador reconociendo la importancia ritual de la acción y la fuerza simbólica del animal.

La Doctora Valverde me hizo notar que de acuerdo con la distribución temporal de las Danzas del Tigre podemos ver que las festividades también se organizan en torno de los diferentes *sentidos* que articula el *símbolo* del jaguar: la fertilidad y la regeneración cíclica de la Naturaleza en Guerrero donde el felino participa del inicio del trabajo agrícola y la representación de la Danza está imbricada con elementos agrícolas como el tlacolol; su poder como cazador y “señor de las bestias” en las variantes que enfatizan la cacería como en Acatlán de Osorio; y su poder de transfiguración en el contexto del Carnaval, tiempo por excelencia para la transformación y la transgresión (incluida la de carácter sexual que nos vuelve a ligar con la fertilidad) como en las variantes de Chiapas que se ejecutan en esas fechas.

El tratamiento que se le da a la presa después de la cacería o, mejor dicho, a la víctima después del sacrificio, también nos habla de su importancia simbólica, en especial los gestos de repartirlo entre la comunidad, como en Acatlán de Osorio y de cocinarlo y comerlo como en los Tejorones de la Costa Chica y los Tecuanes del Estado de México, ya no digamos, el uso de su piel y de la grasa como elemento curativo y fuente de fuerza. Volveremos sobre el tema del sacrificio más adelante, mientras tanto adelantamos que el tiempo de la fiesta en el que se ejecuta la danza y el sacrificio del jaguar participan en la regeneración cíclica de la vida, asumiendo la muerte, como repetición fatal del paso del tiempo y posibilidad de renacimiento.

VARIANTES DE LAS DANZAS DEL TIGRE EN MÉXICO				
Nombre	Fecha	Lugar	Descripción	Referencia
Danza del tigre	1631	Tamulte, Tabasco	Documento del historiador tabasqueño Francisco J. Santamaría, firmado por Fray Sebastián Villela. En él se prohíbe la danza del tigre, donde "[...] <i>simulan pelear contra un indio que viste de guerrero, al que amarran y simulan sacrificar en una cueva [...], hacen música y gritan y beben fermentos [...] en lugar del indio sacrifican gallinas, [...]</i> .	Navarrete, 1971.
Danza de Tecuanes	24 de octubre, Día de San Rafael. 24 de marzo, Día de San Gabriel. 29 de septiembre, Día de San Miguel. 12 de diciembre, Día de la Virgen de Guadalupe. 2 de noviembre, Día de muertos.	Acatlán de Osorio, Puebla.	El viejo Lucas y el viejo Moranchi se ponen de acuerdo y se organizan para cazar el tigre que los está dañando con ayuda de sus hijos, limpian el camino del monte donde se esconde la fiera, tienden la trampa con una cuerda, rastrean al jaguar con una perra y al final destazan y reparten la presa.	Vázquez, 1953. Espejo, 1955. Jiménez, 1975. Lechuga, 1991. Mexic, 2002. Suárez, 2002. Castelán, 2003. Calero, et. Al. 2009 Caamaño, 2014. Trabajo de campo
	12 de diciembre, Día de la Virgen de Guadalupe	Distrito Federal		Trabajo de campo
Los Tecuanes		Guerrero y zonas limítrofes de los estados de Michoacán, Morelos y México.	"[...] <i>es una representación dramática que incluye diálogos y describe las fechorías del tigre, la caza y muerte de un venado por este animal, los esfuerzos de los demás danzantes por capturarlo - algunos de los cuales caen heridos y son curados por los 'doctores' -, y finalmente la muerte del tigre en su cueva y su traslado a lomos del 'machomula' rodeado por los 'zopilotes' y los 'quebrantahuesos' que danzan a su alrededor para dar fin a la representación.</i> "	Mompradé, 1981. Lechuga, 1991.
	3 de mayo, día de la Santa Cruz	Zitlala y Acatlán, Guerrero		Ortiz, 2006.
	Fiesta del Santo Entierro	San Francisco Cuauzosco, municipio de Tezcaltitlán en el Estado de México		Lavalle, 1975 Sánchez 1999
Danza de los tigres		Coeneo y La Naranja, Michoacán	Ya no portan trajes de tigre, llevan máscaras de venado con trajes de cuadros azules y blancos, pero recuerdan que usaban telas amarillas con pintas negras.	Lechuga, 1991.
Danza del tigre tipo Coatetelco		Morelos, Guerrero, Puebla	" <i>Salvadorche, dueño de un rancho ganadero, llama a su ayudante Mayeso para informarle que un tigre o jaguar se ha estado comiendo a los animales de la finca y que es necesario que alguien salga a cazarlo. Mayeso no logra matarlo y va llamando a cuatro viejos a que intenten la proeza. Son el Viejo Flechero, el Viejo Lancero, el Viejo Cacachi y el Viejo Xohuaxclero. Fallando éstos, Mayeso llama al Viejo Rastrero (con sus buenas perras) y a Juan Tirador (con sus buenas armas) y éstos logran matar al animal. Salvadorche les paga a todos y se reparten la piel del tigre.</i> "	Horcasitas, 1980.
	8 de diciembre	Tetelpa, Morelos		Trabajo de campo

Tlacololeros		Guerrero	"Hay énfasis en la siembra, en la petición de lluvias y se celebra la muerte del tigre." (Horcasitas, 1980) "Esta danza asocia distintos elementos ligados, por una parte, al trabajo agrícola del tlacolol y, por otra, a la caza del tigre." (Neff, 1994)	Vázquez, 1953. Horcasitas, 1980. Neff, 1994 y 2005. Lechuga, 1991. Trabajo de campo
		Chichihualco, Guerrero. Puebla y Estado de México		Covarrubias, s/f.
		Guerrero y Puebla	"[...] representa el trabajo de los campesinos al desmontar y preparar la siembra y su lucha contra el tigre que amenaza destruir sus esfuerzos." "El final de la danza es la 'quemada del tlacolol' que, al son de una alegre música, suele degenerar en verdadera batalla campal en la que los 'tlacololeros' se azotan mutuamente con fuertes chicotazos."	Mompradé, 1981.
	1-5 mayo	Acatlán de Álvarez, Guerrero		Díaz, 2003. Trabajo de campo
Los maizos (versión local de los tlacololeros)		Mochitlán, Guerrero		Lechuga, 1991.
Danza de tigres		Tlamacazapa, Guerrero		Horcasitas, 1971.
Huehues o Viejos		Guerrero	Los personajes son: 12 viejos, los "mayesos", el tirador, el macho, la vieja, cuatro zopilotes, un venadito, un perro y un médico. Los viejos portan prendas de desecho de catrines o confeccionadas con retazos de casimir de diferentes colores, pantalón, chaqueta y pelucas o trenzas de crines de caballos o de hebras de ixtle. Los mayesos llevan traje de catrín y máscaras que simulan a hombres del pueblo que desempeñan labores caseras.	Vázquez, 1953.
Los lobitos o Tepehuanes		Sur del Distrito Federal y Occidente del Estado de México	"También trata de la cacería de un tigre. [...] Por lo general se tiende una reata de la torre de la iglesia local y el Tigre hace piruetas en ella para divertir al público."	Horcasitas, 1980.
Tepehuanes		Almoloya de Juárez, Estado de México	"En ella el tigre divierte primeramente al público con toda clase de piruetas que hace sobre una cuerda tendida." El tigre "[...] al final de la danza se sube a un árbol, al pie del cual el perro comienza a ladrarle. 'Juan Tirador', muerto del susto, dispara su escopeta y mata al tigre que se deja caer del árbol y es llevado seguidamente a 'reportar' entre la gente del pueblo." (Mompradé, 1981)	Mompradé, 1981. Lechuga, 1991.
La danza del tecuáni cimarrón o Tigre cimarrón		Guerrero	"[...] se caracteriza por la presencia de animales. No son en este caso las distintas armas para combatir al tigre lo que importa, sino el poder del hechicero que logra aliarse con los animales y así vencer al tigre." (Neff, 1994)	Horcasitas, 1980. Neff, 1994.
Danza de los tlamínicos o de los Tecuántlamínicos (flechadores o cazadores de tigres)		Guerrero	"Esta versión de la danza trata de dos viejos ricos que llaman a los cazadores para que maten al tigre que ha perjudicado el ganado. Matan al animal, pero los cazadores se quedan con la piel y la tratan de venderla. Los ricos descubren el engaño y no les quieren pagar. Al final un peón engaña a los ricos y se queda con todo." (Horcasitas, 1980)	Horcasitas, 1980. Neff, 1994. Ek, 1972. (mencionado por Neff)
	25 de julio	Xochistlahuaca, Guerrero	"La danza del jaguar que practican los habitantes amuzgos de Xochistlahuaca, Guerrero, es un ejemplo de este sincretismo que sobrevive y que visto desde la etnozoología enseña el conocimiento tradicional y oral que tiene el pueblo, para dejar registro escrito del contenido biológico,	Lujano, 2013.

			<i>principalmente faunístico y antropológico implícito en este acto ritual."</i>	
Variantes Oaxaqueñas		Oaxaca, sobre todo en municipios colindantes con Guerrero, principalmente en comunidades mixtecas y amuzgas	Las asociaciones de danzantes que la representan se llaman <i>tejorones</i> . "El personaje principal es un cazador que usa como rifle el palo de una escoba. Toda la relación se refiere a la cacería de un tigre que ha estado destruyendo a los animales. Al final el tigre se trepa en un árbol. El cazador apunta y lo mata, dejándose caer el animal del árbol. Algunos de los danzantes, disfrazados de mujeres, fingen que lo pelan y que preparan su carne para la comida."	Horcasitas, 1980.
Danza de los tejocones		Costa de Oaxaca	"Los tejocones intentan capturar al tigre que se escapa a través de todo el pueblo. [...] El tigre se vuelve un personaje lúdico, jugando en permanencia con su cola con la cual simula violaciones y juegos sexuales, a expensas de los demás personajes. Los tejocones también persiguen a las muchachas y representan agudas sátiras en contra de las autoridades."	Neff, 1994.
Tejorones	Carnaval y Jueves de Corpus	Costa Chica de Guerrero y Oaxaca	"La danza del tigre es la titular de los tejorones [entre otros sones]. Se trata de una danza con diálogos, parecida a la de los Tecuanes, en la que se representa la cacería del animal, localizado por el perro en lo alto de un árbol y muerto por el cazador. El cuerpo del tigre es recogido junto con los de los animales domésticos muertos por él, por hombres vestidos de mujer que fingen la preparación de un mole."	Mompradé, 1981.
		Pueblos mixtecos, alrededor de Pinotepa Nacional, Oaxaca	Acostumbran bautizar al tigre con el nombre de algún ladrón de ganado famoso en el pueblo.	Lechuga, 1991.
El tigre de San Marcos		Temazulapan, Oaxaca (comunidad mixe)	La confrontación entre los danzantes se escenifica con evoluciones coreográficas.	Lechuga, 1991.
Danza de los Mechudos		San Pedro Ocotepec, Oaxaca		Mompradé, 1981.
Baile de los tigres	20, 21 y 22 de enero	Zinacantán, Chiapas	"Los personajes de la danza son: dos tigres, dos lacandones que visten chuj (chamarro) azul, sombrero negro y huaraches (uno de los lacandones o salvajes es el que encabeza la danza), cuatro hombres pintados de negro y dos pájaros que llevan como pico una mazorca." (Olivera, 1974) En la danza de los tigres de los Tzotziles de Zinacantán, Chiapas, intervienen tigres, cuervos, lacandones y negros. Los cuervos usan un sombrero cilíndrico sin alas, de cuya frente sale hacia adelante el pico mordiendo una mazorca. La máscara de tigre es un gorro de piel de jaguar verdadero. El tigre hembra lleva pintados en el pecho unos tigrillos. (Lechuga, 1991)	Olivera, 1974. Mompradé, 1981. Lechuga, 1991.
Tonguy-etsé (Baile de las fieras)	Jueves de Corpus	Tuxtla Gutiérrez, Chiapas	"Los hombres visten con 'macamuno' con grandes sombreros de pelo, con anchas alas y copa achatada, en los talones llevan espuelas con las cuales acompañan el ritmo de la danza. Las mujeres visten igual que los hombres y forman un grupo que baila frente al de los hombres acercándose y alejándose al ritmo de la música."	Olivera, 1974.
Los tigres	Carnaval	Ocotepec, Chiapas	"Participan tres danzantes. Llevan máscaras en la cara y en la cintura; ixtles pintados de diversos colores cruzados sobre el pecho y las manos."	Olivera, 1974.

Danza del tigre	Carnaval	Tumbalá, Chiapas	"Participan el tigre y cuatro (o más) 'majstejeles'. El disfraz de tigre está hecho con piel de ese animal. Las 'majstejeles' visten nahua negra y blusa del mismo color bordada con hilaza. Van siempre descalzas. Participan también los capitanes que visten un pañuelo blanco en la cabeza con listones largos de muchos colores, una banda roja cruzada en el pecho y zapatos. Bailan de casa en casa donde les regalan aguardiente." (Olivera, 1974)	Olivera, 1974. Mompradé, 1981.
El venado	30 de junio	San Fernando, Chiapas	"Participan: un venado, dos cazadores, dos agitadores de perros, dos perros, cuatro reyes (jefes) y varios danzantes. [...] Los danzantes se visten con ropa vieja y con capas. Bailan en círculo, después llega el venado, quien baila en el centro hasta que aparecen los perros ladrando y los cazadores (agitadores de perros). Empiezan a perseguir al venado sin éxito; finalmente uno de los cazadores le lanza una flecha, le da muerte y los perros se le echan encima. La danza se hace en memoria del venado que fue la principal casa [caza] del lugar."	Olivera, 1974.
Baile del gigante	fin de mayo y principios de junio	Suchiapa y Copainalá, Chiapas	"Los personajes son: un gigante, varios tigres y un venado. El gigante tiene la cabeza de madera de las que se desprenden unas varitas blancas que cuelgan sobre la espalda, lleva en la mano un machete de madera, viste todo de blanco y porta un sombrero; también de la cabeza cuelgan espejos y campanas. Los tigres visten pantalón y camisa, unidos entre sí, color amarillo con círculos negros, huaraches y en la cabeza un casco de madera. El disfraz de venado está hecho con piel de venado y una cabeza del mismo animal, con flores en los cuernos; forman un círculo con pieles de venado y en el centro está el danzante."	Olivera, 1974. Mompradé, 1981.
Danza de los tigres, el venado y el gigante		Villa Corzo y Chapultenango, Chiapas	"Participan un gigante, un venado y cuatro tigres. El poder de los tigres para derrotar al enemigo se contraponen a la valentía del gigante para enfrentarse a ellos, pero los cinco son vencidos por la agilidad y astucia del venado. [...] Es una variación de la 'Danza del Gigante' originaria de Suchiapa."	Olivera, 1974. Mompradé, 1981.
Los panzudos		San Fernando, Chiapas	"Los personajes son: 20 personas con varitas, representando al ejército romano, un tigre, ocho perros, un mono, dos gigantes y un joven que representa a David. Salen las personas con las varitas (ejército) bailando en dos filas en medio de las cuales va el mono con una rosca de pan en las manos. Atrás viene el tigre persiguiendo al monito que es defendido por los perros, hasta que finalmente uno de los hombres que trae las varitas le da muerte. Luego aparece el gigante persiguiendo a David, que lleva una red con limones sobre los hombros (representando piedras), una honda y su flecha. Tiene una lucha con el gigante, en la que David sale victorioso. Cuando el gigante está agonizando, hace su testamento. Después el monito 'le corta' la cabeza (como garantía). Primero se baila en la iglesia y luego por las calles del pueblo."	Olivera, 1974.
El Calalá, Kalaá o Kalaá		Chiapa de Corzo y Suchiapa, Chiapas	"Los personajes son: el venado, el tigre y el calalá. El calalá lleva un aro hecho de vejuco cubierto con piel de venado, la cara se la cubre con una máscara de parachico hecha de madera y lleva un chicote en la mano para pegarle a las personas que están hincadas frente al altar (se baila dentro de la iglesia donde se encuentra la Santísima Santa Cruz de Corpus). El que representa al tigre trae una piel de dicho animal." (Mompradé, 1981) "El elenco está formado por un grupo de tigres, otro de chamulas – muchachos con la cara pintada de blanco –, el gigantón, el calalá, caracterizado por un armazón con cabeza de venado que rodea la cintura del danzante y otros personajes. Los tigres molestan a los espectadores y al venado y simulan combates con los chamulas. La máscara de madera de los tigres forma una especie de casco que cubre la parte	Olivera, 1974. Mompradé, 1981. Lechuga, 1991.

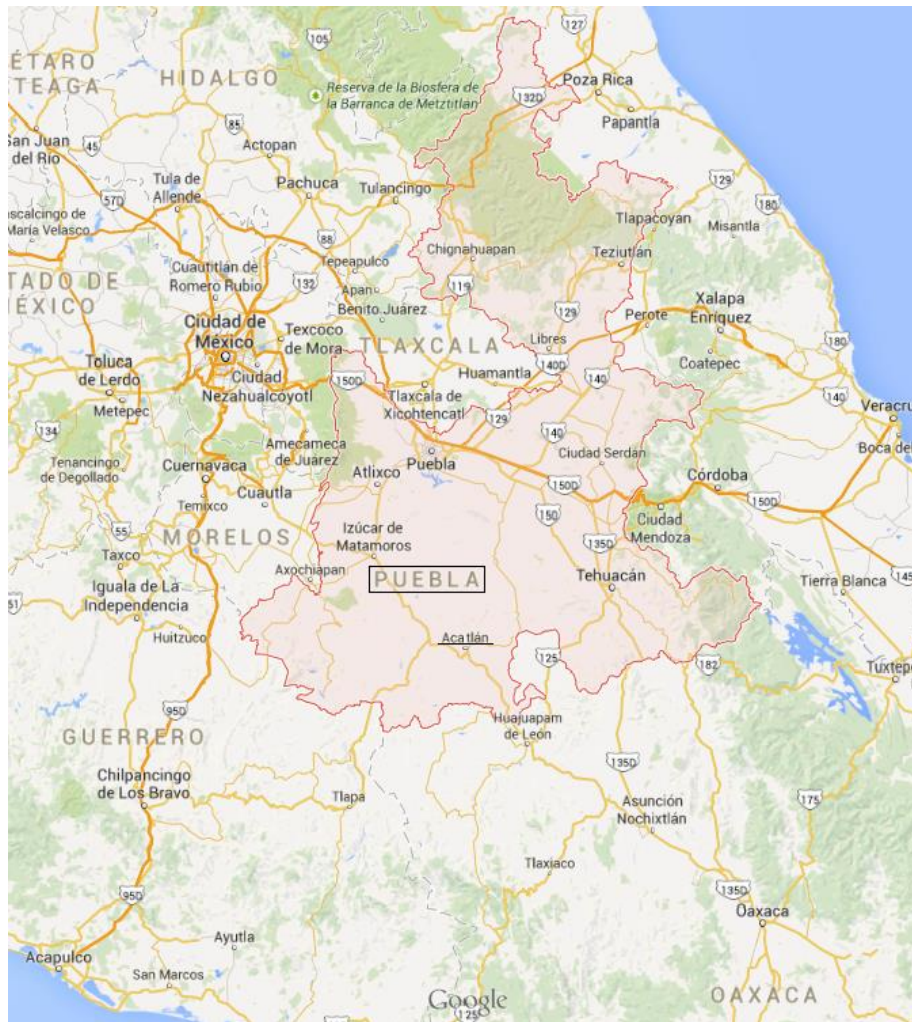
			<i>superior de la cabeza y lleva cosido alrededor de su borde una tela que complementa el disfraz; el danzante mira por la apertura que se deja en la parte frontal entre máscara y tela. El gigantón tiene fijado a su dorso una cabeza de serpiente tallada de madera y de ella emerge un enorme penacho de plumas que sobresale encima de la cabeza del danzante. Es un artefacto impresionante que recuerda retratos de dignatarios mayas y mexicas." (Lechuga, 1991.)</i>	
El pochó	Carnaval	Tenosique, Tabasco	Participan: el cojó, la pochovera y el tigre. El cojó es un personaje masculino, las pochoveras son interpretadas por mujeres y el tigre porta una piel de jaguar, además de pintura corporal. Los cojoes y las pochoveras danzan en círculos concéntricos, mientras los tigres permanecen en el interior. Posteriormente, salen las pochoveras y se da inicio al 'paso del tigre'. Consiste en poner una trampa con una cuerda que los tigres tienen que brincar. Después los tigres persiguen a los cojoes entre los espectadores. Los cojoes son jalados al centro del círculo, donde permanecen hasta el final como cautivos inmóviles o en muerte simulada.	Pérez, 1993. Lechuga, 1991.
Los Líseres	Día de San Juan (25 de julio)	Santiago Tuxtla, Veracruz	<i>"[...] los participantes, encapuchados y vestidos con batas que imitan la piel del tigre, se azotan mutuamente con reatas."</i>	Mompradé, 1981.



## CAPÍTULO III: Perfil socioeconómico actual de Acatlán de Osorio, Puebla (2010-2016)

*“¡Cuando baila el tecuán y se mesen las cañas,  
gozo yo en mis entrañas, mi risueño Acatlán! [...]”*

Zito Vera Márquez



La Danza de Tecuanes en Acatlán de Osorio presenta características que la hacen peculiar, pero, sobre todo inquietante. La llegada de la Danza al municipio no va más allá de finales del siglo XVII y no se practica la cacería del jaguar, no los hay en el territorio, sin embargo, el arraigo entre la

comunidad en muy fuerte y cada vez hay más grupos que se suman a las procesiones. Los diálogos de la representación conservan la parte en la que destacan al felino y lo reparten entre la comunidad, gesto ritual por demás interesante. En el contexto de la fiesta dedicada a San Rafael Arcángel se realiza “El recibimiento de los paisanos”, en donde los grupos de danzas formados por migrantes acatecos que radican en la Ciudad de México entran danzando al municipio sobre la carretera, donde los danzantes locales les dan la bienvenida, todos bailando y encontrándose de frente, abrazándose y dando gritos de alegría. Estos elementos le dan su especificidad a la Danza de Tecuanes en Acatlán de Osorio y dado que la presente investigación no pretende ser coreográfica o musicológica, presento a continuación una descripción general de las condiciones de vida en el municipio que nos permitirán comprender mejor el arraigo que la danza tienen entre la comunidad y el *sentido* que le otorga.

## 1. Ubicación y condiciones geográficas

Acatlán de Osorio, en el estado de Puebla, se localiza 140 km al sureste de la capital del estado de Puebla. Colinda al norte con el municipio de Santa Inés Ahuatempan, al oeste con los municipios de Xayacatlán de Bravo y San Jerónimo Xayacatlán, al poniente colinda con los municipios de Tehuiztingo, Ahuehuetitla y Piaxtla; al sur colinda con los municipios de San Pablo Anicano, Petlalcingo y San Pedro Yeloixtlahuaca.

La vía de comunicación más importante para llegar a Acatlán de Osorio es la carretera internacional (Carretera federal 190), que viene del norte del país, cruza el municipio y va hasta la frontera sur.<sup>63</sup> Al llegar al municipio se observa con claridad en la cima del monte El Calvario la parroquia del mismo nombre, edificada en 1824, de frente un enorme tecuán mira el pasar de la

---

<sup>63</sup> En 1938 las demandas de los habitantes lograron que el trazo original de la carretera se modificara para que pasara por la localidad.

carretera desde el año 2004, junto al Panteón Municipal, que en su portal exclama: “¡Oh! Negra partida”.



Monumento al Tecuán, Foto: Wendolín Ríos.

En el municipio se identifican tres climas: semicálido subhúmedo con lluvias en el verano, se presenta en las zonas montañosas del norte y pequeñas áreas al sur. Clima cálido sub-húmedo con lluvias en verano, es el clima predominante; se identifica en el área comprendida entre las zonas montañosas y las partes más bajas del Municipio. Clima semiseco muy cálido en las zonas más bajas del Municipio. La temperatura promedio oscila entre los 18 y los 26°C, mientras que la precipitación pluvial es de entre 700 y 900 mm.

Las calles en la cabecera municipal suben y bajan constantemente, sólo en la ribera del Río Acatlán o *Tizaa*, que cruza el municipio de norte a sur, el nivel del suelo es el más bajo y de menor pendiente. Acatlán pertenece a la región hidrológica del Río Balsas, y más específicamente, a la cuenca del río Atoyac. El sur de Acatlán es regado por el río Petlalcingo, también tributario del Atoyac, este río fija el límite sur con San Pedro Yeloixtlahuaca.

Todo el municipio está rodeado por la sierra que forma un arco al poniente, norte y oriente del valle. La vegetación que predomina es de tipo semidesértico, aunque en las montañas del norte

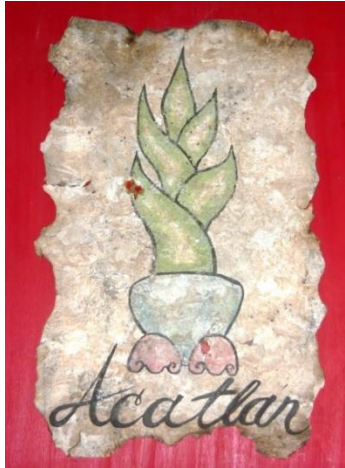
hay bosques de encino. La poca humedad de la zona propicia el crecimiento de árboles como: pepehuaje (*disiloma spp*), casahuate (*ipomoea spp*), amapola (*pseudobombax palmeral*), colorín (*eritrina spp*), pochote (*ceiba sp*), y cueramo (*cordia spp*); que son algunos de los elementos característicos de la selva baja caducifolia. Dichas especies alcanzan alturas no mayores a los 10 m, su fuste es de 40 cm. aproximadamente y pierden su follaje durante la época seca del año. Esta vegetación se explota para uso doméstico, como leña, postes para construir canales o cercas. En la cabecera municipal crecen la buganvilia, el pino, la palma, el laurel de la India, el tamarindo, el pistache, el eucalipto, la jacaranda y la adelfa, entre otros. Al norte y oeste del municipio se presentan pastizales inducidos, al noreste el suelo está dedicado a agricultura de temporal, la cual es poco productiva debido a la escasez de agua.

El nombre del municipio proviene de dos vocablos en náhuatl y significa “lugar de carrizos o carrizal”. Le fue impuesto por los mexicas que al mando de Moctezuma Ilhuicamina conquistaron la región mixteca en 1445. Mientras que la segunda parte del nombre, Osorio, le fue asignada el 31 de marzo de 1883, para honrar la memoria del coronel zacatecano Mariano Osorio, quien defendió el municipio de un grupo de conservadores el 22 de mayo de 1861. (Arredondo, 2009). El glifo que identifica al municipio fue creado en 1987, en un documento conservado en el *Museo-Casa del Artesano* se consigna:

*Al no encontrar en ningún libro el jeroglífico específico para Acatlán, aunque sí hay referencias al nombre, se ha procedido a formular el dibujo correspondiente, tomando de otros jeroglíficos los elementos constitutivos: una caña, ácatl, figurada la planta en color verde, y la terminación –tlán, lugar donde abunda, y para este último sonido se emplea una representación de dientes, que en náhuatl es tlantli, y así queda ACATLÁN.<sup>64</sup>*

---

<sup>64</sup> Documento conservado en la Casa Museo del Artesano de Acatlán de Osorio y que da muestra de la necesidad y la creación de un glifo de rasgos prehispánicos para identificar la localidad.



Glifo de Acatlán, Casa-Museo del artesano.  
Foto: Wendolín Ríos.

## 2. Organización social y económica

En el *Rollo de Tulane* está registrada la fundación de Acatlán durante la segunda mitad del siglo XII, con la participación del señorío de Teozacualco, de la Mixteca Alta, que sugiere una política de expansión. En el mismo documento se representan 15 generaciones de la casa real. (Dorsburg, 2008). En 1538 fray Pedro Delgado, padre provincial de los dominicos, mandó a Fr. Francisco Marín y Fr. Pedro Fernández a predicar el Evangelio a la mixteca, así fue que llegaron a Acatlán los primeros evangelizadores. (Mexic, 2002:14)

El municipio de Acatlán de Osorio está en el extremo norte de toda la región mixteca, se dice que es “La puerta de la Mixteca”.<sup>65</sup> La zona colinda con comunidades de habla nahua, tlapaneca y amuzgo en Guerrero, así como comunidades de la lengua amuzgo, chatino y zapoteco en el estado de Oaxaca y popoloca en Puebla. Acatlán se encuentra en una zona de tránsito entre la región nahua y la mixteca, que ha favorecido el traslado de *pochtecas* o mercaderes y, actualmente, transportes que

---

<sup>65</sup> Los mixtecos ocupan la zona comprendida entre el sur de los estados de Puebla y Guerrero así como el norte y el occidente de Oaxaca; en la confluencia de la Sierra Madre del Sur y la Sierra de Oaxaca. Está dividida en tres regiones ecológicas: La mixteca baja, a la que pertenece Acatlán, La mixteca alta y La costa.

van a la zona sur del país y a Centroamérica por la carretera panamericana que lo atraviesa. “*Durante la época colonial y parte de la independiente, Acatlán se comunicó por caminos principalmente de herradura, a través de Chila y Huajuapán con Oaxaca; de Progreso, Xochihuehuetlán y Tlapa con Guerrero; de Matamoros, Atlixco y Ecatepec, con Puebla; y de Zongolica, Orizaba y Córdoba, con Veracruz.*” (Espejo, 1955:4)

Si bien a la entrada del municipio “El tecuan” recibe a los visitantes, la carretera pasa junto al resto de las construcciones históricas y representativas: el mercado, el parque central, el Palacio Municipal y la Iglesia. Ésta última fue inaugurada el 23 de junio de 1717 hacia el poniente de la anterior. Ya que la primera iglesia construida en Acatlán en 1630 por los dominicos Francisco Martín y Pedro Fernández fue derrumbada por el terremoto del 16 de agosto de 1711. El templo está dedicado a San Juan Bautista, patrono del lugar, fue construido por iniciativa del cura Don Ildefonso Navarrete y Mejía y Don Basilio Pérez, Gobernador de Indios.

Respecto a la composición cultural e indígena del municipio, podemos afirmar junto con Pérez (1993) que el caso de Tenosique es muy semejante, ya que el autor afirma:

*Este breve panorama nos permite decir que, a pesar del origen prehispánico de Tenosique [o Acatlán en este caso] los procesos de transculturación operados a través del tiempo colonial y contemporáneo han moldeado la fisonomía de un pueblo mestizo o ladino, como tantos de la república mexicana y de Latinoamérica. El elemento indígena juega un papel mínimo en las relaciones económicas y culturales contemporáneas. Se puede decir, en términos de los sectores más reaccionarios y conservadores, que es un pueblo sin indios, que ha “progresado”. (240)*

La población total del municipio, de acuerdo al Censo de Población y Vivienda 2010, es de 33,865 habitantes, de los cuales 18,320 son mujeres (54.09%). La edad promedio de los habitantes es de 25 años y el grado promedio de escolaridad es de 7.6 años, es decir poco más del primer año de nivel secundaria. Sólo 393 personas reportaron hablar una lengua indígena en el censo pasado, recordemos que Acatlán se encuentra en una zona mixteca que fue conquistada por nahuas.

En cuanto a educación, el 50.1% de la población del municipio de hasta 15 años no ha cursado completa la educación básica. Se cuenta con: 44 preescolares, 46 primarias (una indígena bilingüe) y 22 secundarias. También hay 12 planteles de bachillerato, un plantel para la formación de profesionales técnicos y seis escuelas de formación para el trabajo (INEGI, 2011). Además de la Escuela Normal Experimental “Prof. Darío Rodríguez Cruz” de formación profesional en el área de la docencia, la única opción de nivel superior en la zona. En enero de 2015 se inauguró el Centro de Educación a Distancia que ofrecerá carreras de nivel superior certificadas por la Universidad Nacional Autónoma de México y la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, entre la oferta académica se encuentran las licenciaturas en Economía, Comunicación, Psicología, Contabilidad, Derecho y Negocios Internacionales. Debido a la ausencia de oferta educativa de nivel superior los jóvenes migran a otras ciudades, como la capital del estado, para continuar con su formación.

La cabecera municipal está totalmente urbanizada, San Vicente Boquerón es la otra zona urbana del municipio, el resto del territorio está compuesto por localidades rurales. Las vías de comunicación en el municipio son el 40% de caminos pavimentados y 60% de caminos de terracería (PLAN MUNICIPAL DE DESARROLLO, 2014-2018). A lo largo de la carretera internacional que atraviesa la cabecera se observan infinidad de comercios y locales de servicios que incluyen bancos, un pequeño supermercado, tiendas de electrodomésticos y servicios de televisión de paga. El municipio tiene quince instituciones financieras, incluyendo bancos y casas de cambio, empeño, ahorros y de envío y recepción de dinero.

En Acatlán, el 96% del total de viviendas habitadas cuenta con energía eléctrica y 91% tiene piso diferente al de tierra, de acuerdo con el INEGI. Pero sólo el 38% de las viviendas cuenta con agua entubada (PLAN MUNICIPAL DE DESARROLLO, 2014-2018). En 14 de 100 hogares cuentan con computadora. Lo que genera una proliferación de comercios que ofrecen el servicio de internet, así como cabinas telefónicas y casas de cambio; todo ello debido en buena medida a la migración. El sector de los servicios emplea al 58% de la población del municipio y es la principal actividad

productiva aportando el 46% del producto interno bruto municipal, mientras que el sector agropecuario participa con el 24.9% de la producción municipal y emplea al 23% de la población económicamente activa (Martínez, 2013). En el municipio se cultiva, principalmente, maíz y alfalfa, el total del valor de la producción agrícola es tan sólo de 38,277 pesos. La producción de carne es principalmente bovina y porcina, esta última de 177 toneladas en el 2010.

El 26.2% de la economía está dedicada a la industria y la minería. Hay yacimientos de carbón, piedra, cuarzo, serpentina, talco, yeso, fosforita, plata, magnesio, cromo, asbesto y barita. (INEGI, 2011). La industria se compone principalmente de la alfarería y la producción de panela (piloncillo), da empleo al 18% de la población económicamente activa. Los árboles de la vida elaborados con la técnica de bruñido del barro son productos de exportación en el municipio, su elaboración lleva hasta seis meses y su precio va de los 10 mil a los 20 mil pesos. *“La alfarería de Acatlán de Osorio constituye uno de los principales atractivos turísticos del municipio”* (Martínez, 2013:9). Sin embargo, la remuneración es muy baja y está por debajo de la media del estado:

<b>Población ocupada e ingresos 2010</b>	
<b>Ingreso</b>	<b>Parte de la población ocupada</b>
No recibe ingreso y/o recibe hasta 1 S.M.	33.04%
Recibe más de 1 y hasta 2 S.M.	22.85%
Recibe más de 2 S.M.	34.64%
No especificado	9.46%
Elaborado por Martínez (2013:11)	

<b>Ingreso per-cápita y desempleo</b>						
	<b>PIB per cápita (precios corrientes)</b>			<b>Desempleo</b>		
	2000	2005	2009	2000	2005	2010
<b>Estado de Puebla</b>	48,249	57,649	66,082	1.95	3.34	4.5%
<b>Acatlán</b>	52,450	37,042	ND	0.56	1.49	2.7%
Elaborado por Martínez (2013:11)						



Entre los acatecos es muy frecuente hablar de sus parientes en Estados Unidos, prácticamente todos tienen al menos un familiar que ha emigrado por lo menos una vez. De acuerdo con el CONAPO, Acatlán presenta un índice de intensidad migratoria a los Estados Unidos “alto”, en un rango de cinco niveles donde el mayor es “muy alto”; ocupa el lugar 373 del total de los municipios del país y 19.26% del total de sus viviendas recibe remesas (2012).

El 10% de la población total del estado de Puebla radica en New York y Connecticut en los EE. UU. En el 2012 el estado ocupó el quinto lugar en recepción de remesas provenientes de migrantes en EE. UU. (PLAN MUNICIPAL DE DESARROLLO, 2014-2018)<sup>66</sup>. Del total de la población migrante en el estado el 88% son hombres y el resto mujeres, la mayoría de los hombres, el 81.8% con educación primaria o secundaria. Mientras que la edad de los migrantes del estado oscila entre los 15 y 50 años. Los migrantes de Puebla en los EE. UU. se emplean en las áreas de la construcción, el mantenimiento, la industria, servicios de alimentos o limpieza (Osorno y Zepeda, 2013). El alto índice de migración en el municipio lo explica el gobierno por:

*El deterioro y paulatino abandono de las actividades agrícolas, el débil crecimiento industrial y su concentración en la zona metropolitana del estado, la existencia de empleos precarios caracterizados por su inestabilidad ocupacional, informalidad, subempleo, autoempleo, bajos niveles salariales, así como la falta de accesos de obras de infraestructura y servicios públicos son factores que potencializan la decisión de migrar en cada una de las regiones. (Plan Municipal de Desarrollo, 2014-2018:40)*

El 73.8% del total de la población del municipio se encuentra en la pobreza, de estos el 24.2% de individuos se encuentran en pobreza extrema.<sup>67</sup> Entre otros, podemos destacar los siguientes indicadores en el 2010: el 65% de las viviendas no cuenta con los servicios básicos, el 47.4% de la población no cuenta con acceso a los servicios de salud y la incidencia por carencia de alimentación fue de 34.2% del total de la población (CONEVAL, 2010). El municipio contaba en el 2014 con 56 localidades, de 72 totales, inscritas en el Programa de Zonas de Atención Prioritaria de la

---

<sup>66</sup> Plan Municipal de Desarrollo (2014-2018).

<sup>67</sup> Sólo el 11.3% de la población total del estado de Puebla se encuentra en una situación de “No pobre y no vulnerable” (Plan Municipal de Desarrollo, 2014-2018)

SEDESOL<sup>68</sup>, por encontrarse en un grado de marginación “muy alto” y “alto”, lo que significa: carencia de los servicios básicos en las viviendas (PLAN MUNICIPAL DE DESARROLLO, 2014-2018). Después de revisar estos datos se hace evidente la pobreza del municipio, en infraestructura, ocupación laboral e ingresos, además del desgarró emocional que significa la fragmentación familiar y comunitaria causada por la migración forzada.

El *Plan Municipal de Desarrollo* reconoce las desigualdades económicas del municipio, pero también resalta el potencial del sector turístico y de la Danza de Tecuanes, lo cual es central para esta investigación:

*Los estratos socioeconómicos en función del ingreso son notoriamente disímiles y la tasa de ocupación es constantemente disminuyente. A pesar de ello, el nivel de desarrollo guarda una relación coherente con la media del Estado de Puebla y cuenta con la infraestructura suficiente de servicios complementarios al turismo. Aunque el sector servicios conforma la base productiva, las industrias alfarera y de panelas; así como los innumerables grupos de bailarines de la danza de Tecuanes constituyen atributos emblemáticos del municipio. (2014-2018:25-26)<sup>69</sup>*

### 3. Organización política

El municipio está presidido por un presidente electo cada tres años, un síndico y ocho regidores que están a cargo de las Comisiones de: Gobernación, Justicia y Seguridad Pública; Patrimonio y Hacienda Pública Municipal; Desarrollo Urbano, Ecología, Medio Ambiente, Obras y Servicios Municipales; Industria, Comercio, Agricultura y Ganadería; Salubridad y Asistencia Pública; Educación Pública y Actividades Culturales, Deportivas y Sociales; Grupos Vulnerables, Juventud y Equidad entre Géneros; y Desarrollo Social.

---

<sup>68</sup> Secretaría de Desarrollo Social

<sup>69</sup> Tomando de Martínez Espinosa (2013:4)

Además las seis juntas auxiliares cuyas autoridades también son designadas por elección popular cada tres años y colaboran con la administración municipal, son: Ilamacingo, San Bernardo, San Vicente Boquerón, La Huerta, Hermenegildo Galeana y Amatitlán de Azueta.

En las elecciones pasadas, realizadas el 7 de julio de 2013, el candidato Guillermo Martínez Rodríguez de la coalición “Puebla Unida”, conformada por el Partido Acción Nacional, el Partido de la Revolución Democrática y el Partido Nueva Alianza, Pacto Social de Integración y Movimiento Ciudadano (partidos locales los dos últimos), obtuvo la presidencia municipal.

En el *Plan Municipal de Desarrollo* presentado por el actual presidente de Acatlán, se consignan cinco ejes de acción: Desarrollo Social, Seguridad Ciudadana, Economía Generadora Bienestar, Sustentabilidad Productiva del Medio Ambiente, Gobernanza y Empoderamiento Ciudadano. Destacan entre las acciones de gobierno realizadas El Programa de Mejoramiento de la Imagen Urbana de Acatlán, que pretende tener impacto en la zona central de la cabecera, junto con la construcción del “Mercado de Artesanías, Olores y Sabores” y el “Museo Senén Mexic”. El programa comprende la pavimentación con concreto hidráulico del primer cuadro de la ciudad, pintar las fachadas y el mobiliario urbano, señalética, jardinería y la transición de líneas eléctricas aéreas a subterráneas, todo ello pretende impactar en la percepción de los visitantes, es decir, del turismo. También se están construyendo siete calles del barrio de San Rafael para dotar de servicios básicos como agua potable y alcantarillado. Se inauguró el año pasado (2015) el Centro de Educación a Distancia y el Centro Integral de Servicios.

Además de toda la problemática económica que ya he expuesto en párrafos anteriores, la inseguridad es otro de los problemas graves del municipio, ya que va en aumento, en correspondencia con las tendencias estatales y nacionales. Es de destacar que el PLAN MUNICIPAL DE DESARROLLO no presente un diagnóstico sobre violencia e inseguridad mas cuando uno de los ejes de desarrollo es “Seguridad Ciudadana”, mientras que, en contraste el 27 de enero de 2016 se presentó

el primer linchamiento en el municipio, de un presunto asaltante de 37 años, que murió por las heridas que los acatecos le causaron, a pesar de que ya lo habían entregado a las autoridades y fue llevado al hospital para ser atendido. Lo cual nos habla de un sentimiento de hartazgo en la población y de desconfianza de las autoridades y la justicia que se imparte en el municipio.

Sirvan las siguientes cifras estatales para tener una aproximación a las condiciones de inseguridad en el municipio. Entre 2005 y 2011 en 80% de los asesinatos quedaron impunes. En 2012 se presentaron 20 mil delitos más que en 2010 (sólo contabilizando los casos denunciados), es decir, 12% de aumento en sólo dos años<sup>70</sup>. El índice de la paz se deterioró en un 7.61% de 2003 a 2013. El estudio fue realizado por el Instituto de Economía y Paz, México Evalúa, el Instituto Mexicano para la Competitividad, el Centro de investigación y Docencia Económicas y el INEGI. De acuerdo con el Plan Estatal de Desarrollo (2011-2017) Puebla es uno de los estados con mayor violación de los derechos humanos, especialmente contra el sexo femenino.

---

<sup>70</sup> El Índice de Paz México se basa en la metodología del Índice de Paz Global, es un indicador que mide el nivel de paz y la ausencia de violencia de un país o región. El estudio incluye variables internas como violencia y criminalidad y externas, como gasto militar y las guerras en las que participa el país. Ver: <http://www.datosmacro.com/demografia/indice-paz-global>.

## CAPÍTULO IV: La Danza de Tecuanes de Acatlán de Osorio, Puebla.

### La re-uni3n ritmada de una comunidad.

*Los danzantes no est3n equivocados al ritmar con la naturaleza,  
con los latidos de su coraz3n y con los impulsos de su esp3ritu.*

Sen3n Mexic

#### 1. Perfil hist3rico

##### a) Documentos, registros e investigaciones de la Danza

El registro m3s antiguo sobre la Danza de Tecuanes de Acatl3n lo hace V3zquez Santa Ana<sup>71</sup> (1953), con una breve descripci3n de una representaci3n de la Danza que tuvo oportunidad de ver “hace algunos a3os”, en la capital del estado de Puebla, a prop3sito de un concurso de bailes y cantos realizado por iniciativa del gobernador de entonces. Lo que m3s llama la atenci3n de esta breve descripci3n es la dotaci3n instrumental de la danza, un bajo y dos violines, y la letra de algunas de las canciones que interpretan, de tema amoroso e hist3rico.

La investigadora Antonieta Espejo<sup>72</sup> nos ofrece otra descripci3n de la Danza (1955), que va desde un breve recorrido hist3rico sobre el municipio, la narraci3n de la historia de la danza en el lugar y la descripci3n de la Danza por intermedio de Efr3n Jim3nez, quien fue su informante. Cierra su texto con una s3ntesis de los di3logos de “La muerte del tigre”. Su trabajo monogr3fico permite ver los cambios en la ejecuci3n de la danza a lo largo de la historia, los resaltar3 en los apartados correspondientes.

---

<sup>71</sup> Higinio V3zquez Santa Ana (1888-1962) Se desempe3e3 en varios cargos de instituciones educativas de todo el pa3s, colabor3 en diversos peri3dicos. Sus publicaciones versan sobre temas de cultura nacional, en especial danza y m3sica.

<sup>72</sup> Antonieta Espejo (n. a finales del siglo XIX) Antrop3loga, dirigi3 excavaciones arqueol3gicas en Tlatelolco. Trabaj3 con Alfonso Caso e incursion3 en la investigaci3n de danzas tradicionales.

El Sr. Efrén Jiménez Ariza (1891-1988) fue uno de los primeros danzantes del Barrio de San Rafael, consignó en un manuscrito todo su conocimiento sobre la Danza, fue, además, coordinador de la danza, músico y mascarero. Actualmente el documento original está bajo la custodia de la hija del Sr. Efrén, la Sra. Rosa Jiménez. La SEP<sup>73</sup> realizó una copia mimeografiada en 1975 y está disponible en el archivo del Museo de Culturas Populares. Contiene la historia de la danza, algunas de sus características, trazos sobre la coreografía de algunos sones, describe los eventos realizados para conmemorar a San Rafael Arcángel y los diálogos de “La muerte del tigre”. Desafortunadamente, en las copias que se conservan en el archivo los diálogos están incompletos o revueltos, al leerlos se observan ausencias o saltos en la consecución de la trama. Comparando las tres copias disponibles del documento en archivo, está incompleto, ya que algunas partes que aparecen en una copia no están contenidas en otra, sin embargo todas las copias juntas no conforman un documento completo. La numeración de las páginas también es confusa, la primera parte está numerada con números romanos del I al X y la página siguiente tiene numeración arábica que comienza con el 1 y continúa hasta el final del documento con el número 9. Sin embargo, las tres copias contienen información que nos puede dar pistas sobre la historia de la Danza de Tecuanes, tema que abordaremos en el siguiente apartado; pero, sobre todo, es un documento que contiene lo que la comunidad de danzantes y músicos asume como la historia “verdadera” de la danza o como la forma “original” de la misma.

Por otro lado, Senén Mexic (falleció a finales del 2014), acateco, sacerdote y cronista del municipio, era un hombre con múltiples intereses, uno de ellos la investigación; tenía una amplia colección de objetos y documentos históricos, que ahora están bajo resguardo del *Museo Arqueológico Regional de Acatlán, Puebla* que lleva su nombre y se ubica en el centro del municipio.<sup>74</sup> El texto que realizó sobre la Danza de Tecuanes (2002) contiene valiosa información extraída de archivos históricos del municipio. Las vivencias de Senén Mexic y su conocimiento

---

<sup>73</sup> Secretaría de Educación Pública

<sup>74</sup> El Museo se encuentra actualmente en proceso de reconstrucción como parte del Programa de Mejoramiento de la Imagen del Municipio.

histórico permiten recuperar de su texto información relevante, que expondré en los apartados correspondientes.

El historiador y lingüista Fernando Horcasitas en su libro sobre la Danza de Tecuanes en Coatetelco, Morelos (1980), ofrece una clasificación de las variantes de la danza y su ubicación en el territorio nacional, en él incluye la Danza en Acatlán y la clasifica de tipo Coatetelco. Sin embargo, páginas más adelante afirma:

*Antonieta Espejo (1955) publicó una descripción de una Danza de Tigres de Acatlán, Puebla, que es semejante a la del Tigre Cimarrón de Xalitla [municipio de Tepecoacuilco, Guerrero]. Aparecen: Huehue Lucas, el Zopilote, el Gavilán, el Burrito, el Sapo, el Zancudo, el Zorro, el Murciélago, la Iguana, el Xocoyote, el Huehue Morahuiche, la Culebra, el Coyote, el Camaleón, el Ratón, el Zorrillo, el Cacomixtle, la Víbora, la Rana, el Teteaxca, la Manicordia, la Perra Buscavida y el Tigre. Aparte de que la danza trata de la cacería y la muerte del Tigre, el diálogo y la acción son muy diferentes a los Tecuánis tipo Coatetelco. (1980:249)*

Coincido con esta última afirmación del Historiador, ya que como hemos visto la variante de la Danza del Tigre de Acatlán presenta semejanzas también con la Danza de los Tecuántlaminques y con los Tlacololeros de Guerrero, desde donde presumiblemente la Danza migró.

La coleccionista e investigadora Ruth D. Lechuga conserva en su colección de máscaras una de tigre elaborada por el Sr. Efrén, en uno de sus textos (1991) consigna una breve descripción sobre la danza, de la cual resalta de manera sorprendente e inaudita la aparición entre los personajes de un elefante, como animal de presa para la alimentación de los pobladores prehispánicos del municipio (47). Supongo que dicha información le fue confiada a Lechuga por alguno de los acatecos que conoció durante su visita, consignada en algunas de sus fotografías. Desde aquí ya podemos ver cómo la información estereotipada del pasado y la necesidad de legitimación de las prácticas culturales como “originales” se filtran en los relatos populares.

Hay dos tesis de licenciatura dedicadas a la Danza de Tecuanes en Acatlán, la primera de la Escuela Normal Superior de Puebla, realizada por: Calero Mendoza Mónica, Israel Gallardo Ángeles

y Faustino de Jesús Pastor Martínez (2009). En ella encontramos un trabajo monográfico que incluye la transcripción musical de algunos de los sones de la Danza. El segundo trabajo de titulación es de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, el sustentante es Yoringuel Caamaño Cruz (2013), hace un análisis musicológico y coreográfico de la Danza, aporta valiosa información respecto a la estructura narrativa de la danza y la interpretación de los movimientos de la coreografía, de los cuales nos serviremos para ilustrar el capítulo correspondiente de la presente investigación.

Si bien la Danza del Tigre es una de las más representadas en nuestro territorio, en lo tocante a la Danza de Tecuanes de Acatlán los registros y trabajos de investigación realizados al respecto son escasos y de corte descriptivo la mayoría de ellos, quizá debido a que la Danza lleva poco tiempo ejecutándose en Acatlán, al parecer poco más de cien años, lo desarrollo en el siguiente apartado.

#### **b) Historia de la ejecución de la Danza en el municipio**

Existen diferentes versiones de la historia de la Danza de Tecuanes en Acatlán de Osorio que permanecen en la tradición oral de sus practicantes y han sido registradas en los pocos documentos con los que contamos sobre el tema en el área. A continuación presento las versiones recopiladas en tres documentos: *Relación de la Danza de Tecuanes de Acatlán de Osorio, Puebla* de Efrén Jiménez Ariza (1975); el texto de Senén Mexic (2002) que presenta una monografía de la Danza basada en sus charlas con Jiménez, investigación documental y sus recuerdos; finalmente, la descripción que realizó Antonieta Espejo en su artículo titulado “La danza de Tecuanes en Acatlán, Puebla” (1955).

En estos tres documentos encontramos cuatro fechas diferentes que refieren a la primera presentación de la Danza de Tecuanes en Acatlán: 1888, 1870, 1913 y 1904. También encontramos registrados dos lugares diferentes de procedencia de la danza: El rancho “El Guayabo” del municipio de Tehuiztingo y Ahuehuetitla, que anteriormente pertenecía al municipio de Chinantla. Sin embargo



todas las versiones coinciden en que la presentación de la danza fue para festejar a San Rafael en el barrio del mismo nombre. Comencemos por la versión de Jiménez:

*Esta Danza de Tecuanes fue conocida por primera vez en el Rancho del Guayabo perteneciente al pueblo de Tehuitzingo, estado de Puebla, por los hermanos Xoloxcli y así formarla en el rancho mencionado.*

*La Danza de Tecuanes fue conocida en la sección de San Rafael de Acatlán, Puebla, el 24 de octubre de 1888. La mesa Directiva de la fiesta profana nombró una comisión para traer un maestro de esta danza al [del] Rancho del Guayabo. Así se agregaría a los festejos religiosos del arcángel San Rafael, Santo que se venera en el templo del Calvario de Acatlán, el 24 de octubre de cada año.*

*Esta historia la obsequió el señor José de la Luz Xoloxcli al señor Efrén Jiménez Ariza para así dar a saber la procedencia de la danza y por qué se formó.*

*Los hermanos Xoloxcli del Guayabo, Tehuitzingo, trajeron a esta región mixteca la Danza de los Tecuanes, misma que se conserva hasta la fecha en la Sección de San Rafael de Acatlán. (1975:VIII)*

Al respecto Mexic dice que los hermanos Xoloxcli contrataron a un maestro de Tepoztlán para que enseñara la danza en el Guayabo, Tehuitzingo, y que ellos, los de Tepoztlán, la heredaron de otros sitios. El rancho “El Guayabo”, es muy pequeño, cuenta con alrededor de diez viviendas y varias de ellas sólo están habitadas durante la siembra o la cosecha, hay cultivos de maíz, cacahuete y cebada. Ninguna de las personas entrevistadas conoce o recuerda alguna familia con el apellido Xoloxcli, tampoco recuerdan o saben de la realización de la danza en el lugar, que ni siquiera cuenta con una capilla. Si esta versión fuera verdadera ha quedado en el olvido de los pobladores de “El Guayabo”.

Mexic nos ofrece tres versiones sobre la formación y presentación de la primera Danza de Tecuanes en Acatlán. De acuerdo con el archivo parroquial, la primera compañía que trabajó gratuitamente para el patrono del barrio de San Rafael, lo hizo el 24 de octubre de 1870. En el texto *Diario de un pueblo* aparece el 15 de febrero, del mismo año, 1870, como el día en que se formó la primera compañía de la Danza en el barrio de San Rafael (2002:24). Aunque ambas versiones varían

en la fecha exacta coinciden en el año de 1870 como la primera vez que se realizó la Danza de Tecuanes, sin embargo difieren de la fecha que ofrece el Señor Efrén, 1888. Además, en este último documento, *Diario de un pueblo*, se afirma, de acuerdo con Mexic, que la danza procede de Chinantla y no de Tehuiztingo, también se menciona como el primer maestro de la Danza a un hombre de apellido Tlatelpa y no a los hermanos Xoloxcli.

Como si no fueran suficientes ya los vericuetos de la historia, el propio Mexic presenta una tercera versión, aquí aparece la fecha de 1913 y como lugar de procedencia de la danza Ahuehuetitla:

*Existe otra versión sobre la fundación de los thecuanis. Fue confiada a quien escribe esta historia, a las 15 horas del jueves 20 de octubre de 1988. La informante fue la Sra. Alfonsa Arriaga Domínguez, la cual vivía en la calle de Venustiano Carranza No. 13 de Acatlán, Pue.*

*La danza de los thecuanis tuvo origen en Ahuehuetitla, Pue. Población que anteriormente pertenecía al municipio de Chinantla, Puebla. Doña Alfonsa siendo niña, acompañaba a su padre, don Fidencio Arriaga Martínez, quien invitaba y traía de Ahuehuetitla a los danzantes para actuar en la fiesta de San Rafael Arcángel.*

*El Sr. Fidencio hacía llegar a Acatlán, Pue., invariablemente, a los ahuehuetlenses Cecilio Lázaro (Viejo Lucas) y a Paulino Martínez (el Viejo Diego) y a Faustino, alias “El Thecuaniero”. Llegando a Acatlán enseñaban los ritmos, sones, pasos y parlamentos de la danza.*

*El Sr. Arriaga Martínez convenció a los Sres. Efrén Jiménez Ariza, Francisco Martínez, Antonio Martínez, Ernesto Tlatelpa, Antonio Flores, etcétera, para armar la danza de los thecuanis en Acatlán Pue., la cual, se consolidó definitivamente, el día 24 de octubre de 1913. (2002:26)*

En la investigación que realizó Antonieta Espejo aparece un fragmento de la entrevista que tuvo con el Sr. Efrén Jiménez, que confirmaría la información dada en la cita anterior, ya que dice:

*“Yo empecé a bailar en 1904 con don Fidencio. Él nos enseñó todo lo relativo a este baile a mí y a mis compañeros. Donaciano Guerrero, Juan Flores, Nicolás Flores, Ignacio Flores y otros más, ya casi todos ellos difuntos y los que viven, ya no están en el pueblo. Yo soy el único que regresé después de la Revolución.” (1955:9).* En estas líneas podemos leer en palabras del propio Efrén Jiménez que quien le enseñó la danza fue Fidencio, capitán de la misma; el mismo hombre al que la Sra. Alfonsa

Arriaga hace mención en el texto de Mexic. Aunque también queda asentada la cuarta fecha de formación de la danza en el municipio, 1904.

Espejo nos explica cómo las condiciones geográficas y económicas contribuyeron al conocimiento y adopción de la Danza en Acatlán. “*El terreno seco y caliente, cubierto de ricos pastales, proporciona un magnífico campo para el desarrollo de la ganadería, siendo digno de notarse el carácter trashumante de los pastores que atraviesan las barrancas y laderas desde el estado de Guerrero para introducirse al de Puebla por el rumbo de Acatlán.*” (1955:2). Además, por el municipio transitaban las recuas del estado de Guerrero llevando mercancías, a pesar de la deficiencia en las vías de comunicación en la época colonial, nos recuerda Espejo y para ella esto explica la presencia en Acatlán de una Danza que se conoce como típica del Estado de Guerrero. Neff, en su trabajo sobre la fiesta indígena en la montaña de Guerrero, también hace notar las vías de comunicación entre Guerrero y Puebla:

*[...] persiste un eje oeste-este que sigue la cuenca del río Balsas y que constituye una zona en la cual se comparten ciertos rasgos culturales.*

*El segundo gran eje norte-sur está constituido por los antiguos caminos, desde Puebla hasta la Costa del Pacífico, que sigue los recorridos de los arrieros al transportar el algodón, el ganado y las jícaras de la costa. Por estas rutas también transitaban los santos, cuando la carretera Panamericana no existía todavía. (1994:11-12)*

La historia de la Danza de Tecuanes en Acatlán se pierde en la memoria y resulta en diferentes versiones, de las que, sin embargo, podemos concluir que la Danza es una adopción relativamente reciente en el municipio y que no va más allá de finales del siglo XIX. Las diferentes versiones también coinciden en que las primeras ejecuciones de la danza en Acatlán eran realizadas por personas de otros municipios y que, posteriormente, se formó un grupo local, quizá, a principios del siglo XX.

Además de estas versiones sobre la historia de la Danza en Acatlán, el Señor Efrén nos ofrece un relato que también permanece en la tradición oral de los danzantes como una especie de origen “legendario” de la Danza:

*La procedencia de la Danza de los Tecuanes es de dos tribus, la Chichimeca y la Zapoteca, tribus errantes que vinieron de un lugar llamado Aztlán o tierra de Las Garzas, situado al norte de la República. Según la leyenda de estas tribus, hace muchos años en 1700, se establecieron en los lagos del Valle de México, eran afectos a la pesca y cacería, hablaban el náhuatl. Cuando llegaron las demás tribus a los lagos de la gran Tenochtitlán se fueron de ahí a las montañas de Tepoztlán donde se establecieron por varios años, durante esa época las tribus tuvieron criaderos de ganado vacuno y cabrío.*

[...]

*Estos indígenas en el correr de los años tuvieron bastante ganado cabrío y vacuno, pero como en esas montañas había muchas fieras que eran tigres, empezaron a sufrir perjuicios ya que se comían al ganado chico y grande. No siendo posible evitar estos perjuicios tuvieron que ponerse de acuerdo los dos Huehues [viejos] de estas tribus y tener un acuerdo sobre la forma en que podrían acabar con estas fieras. Acordaron que de pronto harían unos pozos con una cama de varas delgadas en la boca del pozo, acorralarían de varas de árboles con una sola entrada y en el fondo de ese cerco un chivo chiquito amarrado, así al pasar la fiera sobre la cama para llegar al chivo, caería en el fondo del pozo; a esto le llamaron “trampa lobera”.*

*Aun así no fue posible acabar con estas fieras, los perjuicios seguían día a día. Nuevamente tuvieron otro acuerdo las dos tribus, el viejo Lucas y el viejo Moranchi o sea los Huehues de estas tribus, acordaron abrir un camino en la montaña para llegar a donde estaba la madriguera de aquellos tigres y acabar con ellos, para que sus ganados ya no fueran destrozados, eso acordaron los dos Huehues. Para eso, los hijos de uno y de otro de los viejos irían a hacer un camino hasta llegar a la madriguera de los tigres y acabar con ellos. [A continuación se enlista el nombre de los hijos de ambos viejos]*

*Todos estos nombres son los hijos del Huehue Lucas y el Huehue Moranchi, que representan a cada tribu que es la Chichimeca y la Zapoteca, cada viejo da un hijo para hacer el trabajo del camino y de dos en dos van saliendo para la montaña, pero antes son llamados por sus padres para decirles lo que van hacer. (TOCA EL MAESTRO SU TAMBOR Y SU FLAUTA DE CARRIZO PARA LA SALIDA DE ESTOS HOMBRES). Todo esto que se hace en el bailable es para saber su origen de la Danza de los Tecuanes y en qué forma se formó la Danza para rendir homenaje a sus dioses, empezando a bailar con el son de...” [A continuación enlista los sones] (1975:IV-VII)*

Son evidentes en este relato las imprecisiones temporales, además de que mezcla el “origen” de la danza con el argumento de “La muerte del tigre”. Sin embargo es una “leyenda” a la que todos los danzantes hacen referencia y que le da arraigo y legitimidad en la historia prehispánica a su danza. La presento sólo como parte del relato que los propios danzantes refieren sobre su práctica, Ya que los seres humanos somos herederos (Lluis Duch) y necesitamos del pasado y de las proyecciones del futuro para construir el presente.

## 2. Principales celebraciones en las que se ejecuta la Danza de Tecuanes<sup>75</sup>

### a) Del calendario ritual católico

#### i. San Rafael Arcángel

Los Tecuanes son danzantes muy entusiastas, participan en todo tipo de eventos, culturales, religiosos, familiares, etc. Sin embargo, son tres los momentos que más grupos de danzantes logran reunir: La fiesta de San Rafael Arcángel (24 de octubre), en el marco de la misma fiesta también se realiza el Recibimiento de los Paisanos (el domingo previo al 24 de octubre o en la misma fecha si cae en Domingo); finalmente el Día de Muertos (2 de noviembre).<sup>76</sup> Otros barrios de Acatlán también festejan a su Santo Patrono con Danza de Tecuanes, como San Miguel y San Gabriel<sup>77</sup>, pero la participación es menos numerosa. Debido en buena medida a que la Danza se llevó al municipio para la fiesta de San Rafael, también fue el barrio que organizó el primer grupo de danzantes local y muchos de los paisanos que migraron a la Ciudad de México, quienes asisten cada año a danzar,

---

<sup>75</sup> Este apartado fue construido con la información e impresiones recabadas a lo largo del trabajo de campo de cuatro años (2011-2015) en Acatlán de Osorio, Puebla.

<sup>76</sup> Si bien el contexto de ejecución actual de la danza no es el ritual agrícola, estas celebraciones (24 de octubre y 2 de noviembre) coinciden con las fechas de terminación del ciclo agrícola y la temporada de lluvias. Ya veíamos que en Guerrero el tigre está presente al inicio del ciclo, en la petición de lluvias, y al final, acompañando a los primeros frutos para su bendición. Ver: pp. 65 y ss.

<sup>77</sup> Junto con Rafael, los únicos tres arcángeles, de siete, nombrados en los libros canónicos de la Biblia.

también eran vecinos de San Rafael. Veamos pues cómo se desarrolla la fiesta de San Rafael Arcángel.

La imagen del Santo se encuentra en la Parroquia del Calvario, ubicada en una loma que lleva el mismo nombre<sup>78</sup>, dentro del Barrio de San Rafael, son los vecinos los encargados de la organización de la fiesta de su patrono. Es representado con atuendo de caminante, con bastón, bule<sup>79</sup> y el pez del que se obtuvieron las vísceras para curar a Tobit, padre de Tobías (SB<sup>80</sup>, 1997:470-478), y derrotar al demonio que asolaba a Sara, esposa de este último. En el Libro de Tobías se lo describe de la siguiente manera, antes de que sea revelada su verdadera identidad: “[...] un joven de magnífica apariencia que estaba con la ropa ceñida, y parecía listo para el camino.” (472)<sup>81</sup>

San Rafael Arcángel se aparece a Tobías, cuando éste tenía que hacer un viaje para recuperar dinero de su padre Tobit:

*El joven Tobías partió, seguido de su perro; y en la primera jornada llegó hasta el río Tigris, donde pernoctó. Fue al río a lavarse los pies, y un enorme pescado salió para tragárselo. Tobías, aterrado le gritó a su compañero con fuerte voz: “Señor, este pescado viene a atacarme.” Pero el ángel le dijo: “Cógelo de las agallas, y sácalo a tierra.” Lo agarró, pues, lo sacó a tierra, y el pescado comenzó a palpar a sus pies. Luego le dijo el ángel: “Destripa ese pescado, y guarda el corazón, la hiel y el hígado; pues son muy útiles para curar ciertas cosas.” ‘Después de aquello, se puso a asar la carne del pescado, y se la llevaron para el camino; lo demás del pescado lo salaron, porque podría bastarles mientras llegaban a Rages, ciudad de Media. (SB, 1997:473)*

San Rafael elige como futura esposa de Tobías a Sara, sin embargo un demonio que la atormenta llamado Asmodeo impide que consume sus ya siete matrimonios matando a sus esposas la noche de bodas. Por consejo del Santo, Tobías pone en las brasas el corazón y el hígado del pez la noche de bodas y así vence al demonio. La hiel del pez sirvió para curar las cataratas del padre de

---

<sup>78</sup> Curiosamente la representación de la crucifixión de Cristo durante la Semana Santa se realiza en el Cerro de las Tres cruces y no en el Calvario.

<sup>79</sup> Algunos de los danzantes, en especial los Viejos, llevan un bule como el de San Rafael.

<sup>80</sup> Sagrada Biblia

<sup>81</sup> El Libro de Tobías, junto con los de Ester y Judit, es un libro edificante. Tobit, padre de Tobías, realizaba obras de misericordia y caridad. Después de quedar ciego suplicó a Dios, San Rafael llevó sus plegarias a Dios y éste decidió enviar al Arcángel en su ayuda.

Tobías, untándola en sus ojos. El Santo es invocado para curar las enfermedades, es patrono de los viajes y es considerado protector de los jóvenes que dejan por primera vez su casa. En un municipio como el de Acatlán en el que la migración es una constante el Santo de los “jóvenes que dejan por primera vez su casa” resulta fundamental; más adelante veremos cómo en “El recibimiento de los paisanos estos migrantes regresan a su tierra con su “Santito”.

Las celebraciones realizadas en su honor en Acatlán están divididas en tres tipos de actividades y, por lo tanto, en tres comités: de la fiesta sagrada, que incluye las misas y actividades de procesión; de la fiesta profana, que integra la feria, la vendimia, los espectáculos en el teatro del pueblo y la plaza de toros; finalmente, la organización de las diferentes danzas que participan tanto en las actividades sagradas como en las profanas.<sup>82</sup>

Las celebraciones sagradas se organizan a través de la cofradía, un grupo de fieles que deciden entre todos quién será el mayordomo, cargo que dura tres años, y organizan las diputaciones o grupos de familias que se encargan de las actividades de uno de los días de la novena (nueve días de procesión, rezos y misas, previos al día dedicado al Santo). Los mayordomos están encargados de organizar todas las actividades, de recolectar dinero y donaciones, así como de la administración. Las finanzas del evento son públicas, se pegan las listas con los nombres de las familias donantes a un costado de la parroquia, las donaciones van desde 100 pesos hasta dos toros o 10 000 pesos, además de los gastos que cada diputación realiza para las actividades del novenario. Mexic (2002) nos advierte que en el pasado el Mayordomo también se hacía cargo de todo lo relacionado con la fiesta, incluyendo la alimentación de los danzantes durante los ensayos y la celebración, la Danza no se organizaba aparte de la coordinación religiosa.

La fiesta profana o pagana está organizada por otro comité independiente tanto de la fiesta religiosa como del municipio. Disponen los espectáculos como conciertos, bailes y jaripeos; así como

---

<sup>82</sup> Julia Huerta (mayordomía 2011-2013), comunicación personal, 2012.

la vendimia y los juegos de la feria que se instalan en la plaza central del municipio. Los diferentes grupos de Danza de Tecuanes del municipio se reúnen sólo para determinar cuestiones generales en cada evento. Es un problema recurrente entre los danzantes que siempre hay algún grupo que no ocupa el lugar que los criterios de antigüedad marcan en la procesión del día del Recibimiento de los Paisanos, las reuniones buscan poner fin a ese problema.

La fiesta pagana comienza con la “becerriza” aproximadamente 10 días antes de la fecha dedicada al Santo, hombres, algunos vestidos de mujer, conducen un grupo de vaquillas o becerros desde la entrada del municipio hasta la plaza de toros, donde las toread. La transfiguración, propia de la fiesta (Caillois, 2013), se hace presente en este travestismo, que, evidentemente, imprime una fuerte carga sexual al comportamiento y las bromas de los hombres vestidos de mujer.

Las celebraciones sagradas dan inicio a finales de septiembre con una procesión y la colecta de las “promesas” y vestidos donados para el Santo; junto con una misa a las 7:00 pm llamada misa de vísperas en la “Parroquia del Calvario”. La siguiente actividad se realiza a principios de octubre, es el toque del alba a las 4:30 am., las mañanitas dedicadas al Santo a las 5:30 y la misa de las 7:00 am.

El novenario inicia el 13 de octubre, desde este día y hasta el 24 de octubre la imagen del Santo es llevada en procesión a la casa de algún miembro de la diputación por la mañana y de regreso a la parroquia por la noche. Cada día durante la novena las actividades comienzan a las 4:00 am con el toque del alba, continúan a las 5:30 con las mañanitas y a las 7:00 se realiza la misa matutina. Una vez terminada la misa, la imagen del santo es llevada en procesión a la casa correspondiente. La procesión está acompañada por una banda de viento y los creyentes, que rezan alternándose con la música que la banda interpreta. Una vez en la casa que alojará al “Santito” ese día, los anfitriones ofrecen un almuerzo a los asistentes.



Por la tarde, a las 6:00 pm., el santo es llevado de regreso a la parroquia, también en procesión, pero en ésta se acostumbra que por lo menos un grupo de danzantes los acompañe. Generalmente, la procesión es encabezada por la Danza, seguida de los feligreses, el Santo (montado en una camioneta por todo lo alto o en andas), la banda y una camioneta con un altavoz por el que se emiten los rezos que se alternan con la música. En algunas ocasiones un niño vestido de San Rafael echa flores sobre el camino para que pase la imagen. Cada diputación invita a los Tecuanes de su preferencia a participar en su procesión y regala todos los elementos necesarios para “hacer lucir” el traslado, estandartes, globos, banderas u objetos alusivos al Santo como peces o bules.

Se calcula que la procesión llegue a la “Parroquia del Calvario” a las 7:00 pm. Para realizar una misa. Una vez terminada y de acuerdo al presupuesto de la diputación, se queman fuegos pirotécnicos, castillos y toritos; todo ello amenizado por la música de la banda. Incluso hay quienes organizan un programa cultural compuesto por danza y música (Familia Moya, el 22 de octubre). Los grupos de danza que asisten a la procesión, bailan en el atrio de la iglesia al terminar la misa. Después de estas actividades, el estandarte con la imagen del Santo es llevado en procesión a la casa que albergó la imagen durante el día. Una vez allí se ofrece la cena a todos los asistentes. El estandarte tendrá que estar de vuelta en la parroquia al día siguiente, a las 5:30, para cumplir con las actividades establecidas para cada día del novenario.

Algunos de los días incluyen la recolección de algún vestido donado al Santo y su cambio de vestimenta alrededor del mediodía, o el rezo del rosario antes de la procesión de la tarde. Todo el programa de actividades está publicado en carteles que son pegados por todo el municipio.

En la víspera del día de San Rafael Mexic (2002) nos dice que se anunciaba con bulla por las calles del barrio, las personas recorrían las calles dando voces iban vestidos de payasos, mujeres, campesinos, etc.; había quien iba montado en burro, caballo, carreta o automóvil; hacían sonar

cacharros y trastes para hacer más ruido. “Años después, se acostumbró unir a la comparsa primitiva, un desfile de carros alegóricos.” (38), como hasta hoy.

El día 24 de octubre es el día dedicado a San Rafael Arcángel, las actividades de este día inician como todos los demás, a las 4:00 am con el toque del alba, a las 5:30 am las mañanitas y a las 7:00 am la misa de la mañana. La misa dedicada específicamente al santo se festeja a las 12:00 pm y la imagen principal (la que preside la iglesia, no la de procesión que es más pequeña) es bajada del altar para que los fieles la alaben después de misa. Se forma una fila de devotos a la entrada de la parroquia que esperan acercarse a la imagen, tocarla y persignarse. Los grupos de danzantes bailan en el atrio de la iglesia o junto a la iglesia, en diferentes horarios, dependiendo de la organización interna de casa grupo.

El día de San Rafael y durante toda la novena el gasto, el exceso, y el abundante flujo económico están presentes. Se ofrece almuerzo y cena todos los días, se invierte en música, cohetones, pirotecnia, “toritos de lumbre”, flores para la iglesia, vestidos para el Santo, juegos de feria, espectáculos musicales, jaripeos, bailes, comida y bebidas alcohólicas, viajes, etc. La cabecera municipal bulle de actividad, especialmente en la tarde y la noche. El tiempo de la fiesta con su paroxismo irrumpe en Acatlán. Además de reforzar los lazos entre vecinos del barrio y familiares, ya que se requiere de mucha cooperación para que la fiesta “salga bonita”. (Caillois, 2013) O en palabras de Neff:

*Si la fiesta se había considerado como un buen medio para introducir el cristianismo, pronto se volvió un acontecimiento incontrolable. En poco tiempo, en efecto, las danzas logran tal auge que sustituyen las celebraciones cristianas. El Concilio de 1555 intenta limitarlas, tanto en el espacio como en el tiempo, prohibiendo el acceso de los danzantes a la iglesia y limitando su actuación tan sólo durante el día (después que se levante el sol y antes que se acueste), con interrupciones en el momento de los santos oficios. La fiesta rebasa el tiempo litúrgico y desborda los espacios cristianos. (1994:15)*

La Danza se hace para “El Güerito”, como cariñosamente llaman al Santo, es una danza que expresa la devoción y que permite a los danzantes encontrar alivio, gratitud y esperanza. También

busca que, en algunos casos, el Santo les otorgue algún bien o beneficio a partir del esfuerzo que representa ejecutar la danza (Hanna, 1985). Todo ello, evidentemente, permite a los danzantes entrar en contacto o comunicación con lo sagrado, representado por la figura de San Rafael Arcángel o con su comunidad. Comparten con sus compañeros el agobio que esperan que el Santo les ayude a solucionar o el gozo de experimentar una vez más el arribo hasta los pies de la imagen danzando. Su ofrenda rítmica les permite terminar hincados frente al Santo para continuar con su vida con la esperanza de que sea mejor con su ayuda.

## b) De tradición popular

### i. El recibimiento de los paisanos

En los años cuarenta del siglo pasado, algunos de los habitantes de Acatlán de Osorio emigraron a la Ciudad de México, para mejorar su calidad de vida. Alrededor de diez de estas familias migrantes se alojaron en el predio de José Rojas Osorio, también acateco, en la Delegación Iztacalco, en pequeñas viviendas de alquiler accesible; al lugar se le conoció como “La vecindad de los paisanos”. Este lugar se convirtió en centro de reunión y convivencia de los acatecos emigrantes, intercambiaban noticias de la tierra natal y las problemáticas que la ciudad les imponía.<sup>83</sup>

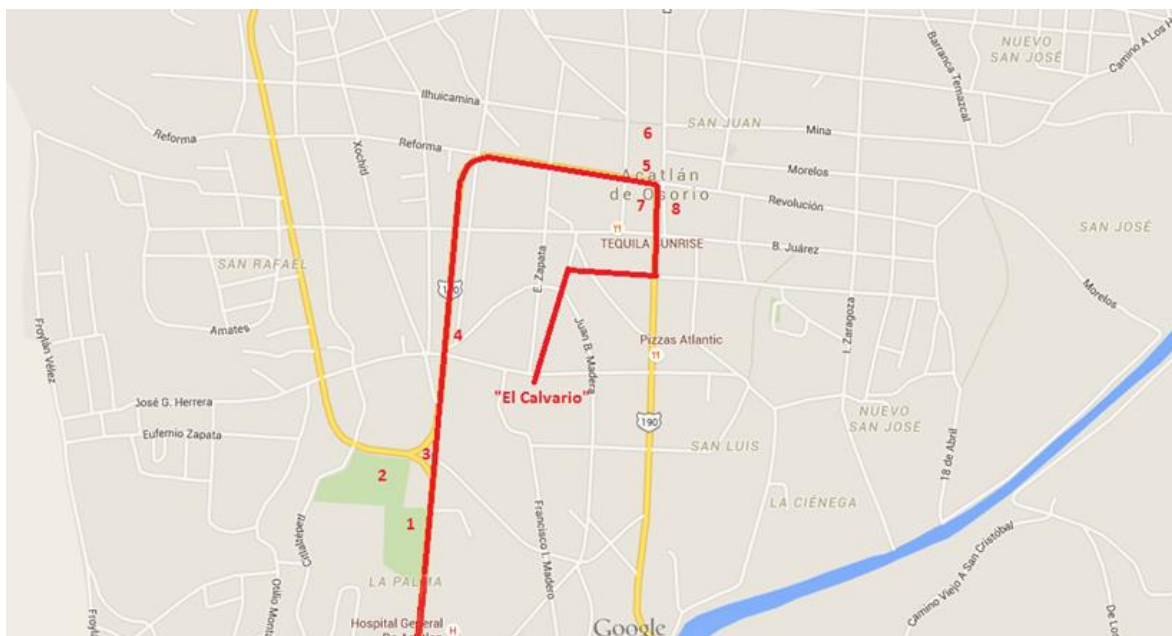
Ahí surge la idea de formar una Danza de Tecuanes a la manera de Acatlán. Entre los entusiastas, que ya danzaban antes de su travesía a la ciudad, se encuentran: Aureliano Plácido Bello, Patricio Hernández, Antonio Vidals López, tío Tonchi; Francisco Hernández Rojas, Facundo Martínez Cariño, Prisciliano Hernández Vidals, tío Pechi; Albino Balbuena Nolasco y Galo Martínez Hernández; los últimos cuatro fueron los primeros integrantes de la mesa directiva de la danza. La

---

<sup>83</sup> Toda la parte histórica de este apartado está construida con base en: Danza de Tecuanes del Distrito Federal (c.2009)

anécdota cuenta que a tío Pechi se le ocurrió la idea de formar una Danza de Tecuanes cuando observó en la Basílica de Guadalupe un 12 de diciembre las diversas danzas que allí se ejecutaban, fue él quien presentó la idea al resto de los paisanos convocados en la primera reunión.

La comunidad puso manos a la obra, los hombres ensayaban los pasos, solicitaban el apoyo de los paisanos asentados en la ciudad para costear la danza, las mujeres bordaban los trajes y alistaban todo para la danza. La esposa de tío Pechi, Doña Evelia Martínez, tía Bella, introdujo la chaquira y la lentejuela en el bordado de los trajes, haciéndolos más vistosos y coloridos como hasta ahora son; ya que en Acatlán sólo se adornaban con espiguilla o calabrote.<sup>84</sup> Esta innovación, como muchas otras en la danza, surgió de la espontaneidad y los recursos disponibles en la comunidad de danzantes.



Recorrido de la procesión en el "Recibimiento de los paisanos"

1. Panteón viejo
2. Panteón nuevo
3. Monumento al Tecuán
4. Portezuelo
5. Palacio Municipal
6. Mercado
7. Jardín central
8. Iglesia de San Juan Bautista

<sup>84</sup> Aunque Vázquez (1953) describe los trajes de los Tecuanes ya adornados con chaquira y lentejuela.

Durante la preparación de la danza se contó con el apoyo de Don Efrén Jiménez Ariza y el tamborero Matías Orta Jiménez, ambos acatecos. La bendición de la danza del D. F. se realizó el 5 de diciembre de 1959 en la casa del Señor José Rojas con la venía del cura Agustín Espinoza. Después de la presentación de la danza se ofreció comida y se organizó una fiesta. Ese mismo año, en diciembre, acudieron a la Basílica de Guadalupe, al año siguiente se reunieron por primera vez en La Glorieta de Peralvillo para bailar desde ahí hasta la Basílica por la Calzada de Guadalupe. Es una costumbre que permanece presente en las danzas de la Ciudad de México.

En el año de 1960 también acordaron asistir a los festejos de San Rafael Arcángel en Acatlán, ya que varios de los bailarines eran originarios del barrio con el mismo nombre. La danza fue recibida por el mayordomo de ese año, el Señor Teófilo de la Paz, a la entrada del barrio de San Rafael, sobre la Carretera Panamericana; de ahí realizaron el recorrido bailando hasta la Parroquia en la cima del Calvario, dedicada al Santo. Así comenzó a realizarse el recibimiento de los paisanos, uno de los momentos más emotivos de la ejecución de la danza.<sup>85</sup>

Además de la Danza del D. F., la primera en crearse en la Ciudad de México, también existen: La Danza de Cuauhtepic, en la delegación Gustavo A. Madero, cuyos primeros integrantes eran originarios del barrio de San Gabriel, los hermanos Antonio, Gabriel, Pablo y José Lucero Zambrano, formada alrededor del año 1959. La Danza de San Juan Ixhuatepec, en el municipio de Tlalnepantla, que fue encabezada en sus orígenes por Rafael Martínez, Clemente Martínez y Beto García, creada en 1976. La Danza de Nezahualcóyotl, en el Estado de México, fundada en 1983, por Isaías Martínez Reyes, Ignacio Ávila, Pedro Martínez Valle, Galo Martínez y Miguel Contreras. La Danza de Chalco, también del Estado de México, organizada por los hijos de Isaías Martínez. En el año 2014, con el acuerdo de todas las danzas antes mencionadas, se formó una danza de niños en la que participan los hijos de los integrantes del resto de las danzas, además la Danza de Nezahualcóyotl se fragmentó y

---

<sup>85</sup> A manera de ejemplo ver: <http://www.youtube.com/watch?v=FUsgB92t2u8>

se formó otro grupo, la Danza Neza Nueva Generación. Muchos de los integrantes de las danzas del Valle de México no nacieron en Acatlán, ya va la tercera o hasta cuarta generación de danzantes que nacieron en la Ciudad, sin embargo manifiestan el mismo o más entusiasmo por la danza, su propia historia familiar la integra.



Los tigres se saludan. Foto: Wendolín Ríos, 2012.

Así, cada año desde 1960, el domingo previo al 24 de octubre día de San Rafael Arcángel, se realiza lo que coloquialmente se conoce como “El recibimiento de los paisanos”. Las danzas de Acatlán reciben y saludan a las danzas del Distrito Federal sobre la carretera a la entrada del municipio<sup>86</sup>. Los paisanos llegan desde el viernes o el sábado previos. La noche del sábado el ambiente en las casas que reciben a los paisanos es muy festivo, las puertas están abiertas, los amigos se visitan y todos comparten una cerveza u otra bebida. La noche se aprovecha para platicar y festejar con la familia de Acatlán o con los amigos.

Por la mañana del domingo la primer actividad es danzar en el panteón, los paisanos visitan las tumbas de sus muertos y danzan junto a ellos. Después se dirigen a sus posiciones sobre la

---

<sup>86</sup> No tengo conocimiento de un evento semejante en otra Danza de México, sin embargo Neff consigna el recibimiento de los ofrendantes en las fiestas de la Montaña de Guerrero: “*La ofrenda suscita el encuentro. Pequeñas delegaciones acompañadas por la banda acuden al encuentro de los visitantes en las zonas limítrofes del pueblo. Reciben con flores de cempasúchil a sus invitados y los conducen hasta donde les servirán comida, según las estrictas reglas de la hospitalidad.*” (1994:81)

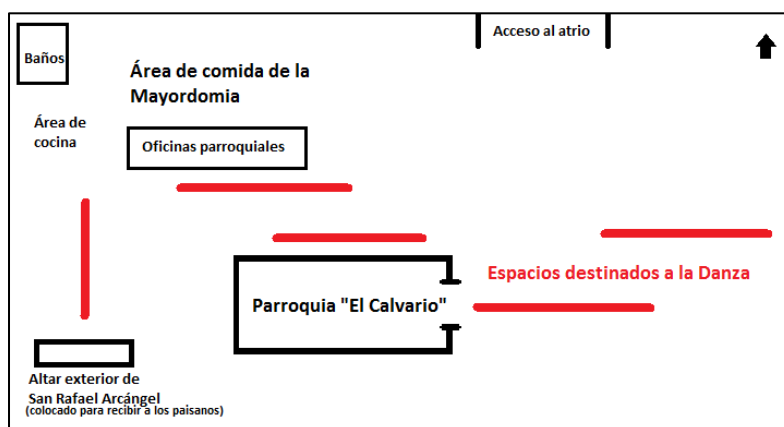
carretera, el orden en el que se forman las danzas es de acuerdo a su antigüedad. Las danzas del Valle de México miran hacia Acatlán formadas en la carretera, mientras que, a la altura del monumento al tecuán, se colocan las danzas locales, también de acuerdo a su antigüedad, mirando en dirección a los paisanos. La formación obedece a un criterio pedagógico y jerárquico, los últimos son los integrantes más nuevos o más jóvenes.

Antes de tomar su lugar, las danzas acostumbran a realizar el saludo frente al monumento al tecuán, el pitero toca el son del mismo nombre y los danzantes se hincan frente a la estatua un par de veces. En el ambiente hay mucho movimiento, gente a las orillas de la carretera expectante, acompañantes corriendo para solucionar algún problema de último momento y Tecuanes caminando hacia el lugar que les corresponde.

Desde el monumento al tecuán se ve en el fondo cómo los primeros sombreros se empiezan a mover, son los paisanos que ya vienen, las danzas de Acatlán se alistan y también comienzan a avanzar. Inician con el son de marcha, avanzan hasta encontrarse. Cada que se van acercando, los tigres truenan con más frecuencia el chirrión, como saludándose o reconociéndose, mientras las dos filas de danzantes avanzan para encontrarse. Cuando las danzas se encuentran de frente, el pitero ejecuta el son del saludo, con el que todos los Tecuanes y las figuras se hincan, quienes quedan de frente, los viejos que encabezan las filas, entrelazan sus manos en lo alto, los más efusivos gritan saludos y recibimientos animados. Mientras, los tigres, frente a frente e hincados, se reconocen y juguetean. Las dos filas de danzantes continúan su camino y mientras pasan junto a sus paisanos chocan las manos y hacen gestos de alegría. Así sucesivamente, cada una de las danzas locales que va formada detrás de la más antigua, recibe a cada una de las danzas de paisanos.

El recibimiento además de ser una bienvenida es un acto afectuoso de reconocimiento mutuo. Los danzantes se encuentran de frente, se miran ven en el rostro del otro la máscara que los transfigura y al mismo tiempo los convierte en iguales, se reconocen como tal, se abrazan, se comunican

afectuosamente con su cuerpo. Con el ritmo unificado de los que se quedaron y de los que regresan son todos iguales: Tecuanes, van juntos, de vuelta al “pueblo”, a la loma que marca el destino final, el *espacio sagrado*.



Croquis del atrio de la Parroquia "El Calvario".

Resulta sumamente emotiva la recepción de los paisanos. La carretera se llena de sombreros, es un “río de Tecuanes”. Las formas de interacción entre los tigres es muy emotiva y juguetona, se lazan con el chicote, se tiran al suelo, cruzan sus manos, truenan el chicote al unísono, frente a frente, como saludándose. Hay tigres representados por niños que también participan activamente del recibimiento. Aquí las palabras de la Danza del D.F. que ilustran su sentir al respecto:

*La aspiración fundamental fue y sigue siendo la de mantenernos unidos en esta gran urbe y sentirnos acatecos; tener un fragmento de Acatlán que nos corresponde aquí en la gran Ciudad de México; esta tierra nuestra que nos hace recordar y mantener los lazos de unión que nos impiden olvidar quienes somos, de dónde venimos y por qué estamos aquí, es decir, recordar por siempre nuestro orígenes.*  
(c.2009:9)

La procesión continúa por las calles del municipio, sobre la carretera hasta la cima del Calvario donde está la Parroquia de San Rafael. En el camino los danzantes hacen tres paradas para saludar al monumento al tecuán, a la imagen del Santo que está en el portezuelo y frente a la Iglesia de San Juan Bautista. El portezuelo es una puerta natural, ya que ahí se unen las faldas de dos lomas,



una de ellas la del Calvario, la presencia del Santo recibe a los danzantes a la “entrada” de la cuna, de la tierra de origen. Ahí, como en el monumento al tecuán y la Iglesia de San Juan Bautista, se hincan al ritmo del son del saludo.

A su llegada a la Parroquia de San Rafael, después de subir una pendiente bastante pronunciada, justo a la entrada del atrio se ejecuta nuevamente el saludo, gesto que se repite frente al “Santito”, que para estas fechas es colocado en el terreno anexo a la parroquia, donde hay más espacio para los feligreses, y después ejecutan algunos sones a la entrada de la iglesia o junto a ella, donde haya espacio, ya que todos los alrededores de la iglesia están llenos de vendedores, danzantes, devotos, visitantes, motos y motociclistas en peregrinación, ciclistas que también llegan desde San Juanico en peregrinación y sus familiares. Quienes así lo desean pueden pasar a comer los platillos que la mayordomía prepara para la ocasión.



El recibimiento de los paisanos. Foto: Melva López, 2014.

El *tiempo sagrado* de la fiesta irrumpe en el transcurrir profano y cotidiano de la vida. Se eliminan las distancias y por un momento parece que no pasó el tiempo, que están todos juntos otra vez, en el terruño, en el hogar. En el centro sagrado desde donde el ser irradia. En Acatlán se acostumbraba sembrar el ombligo del recién nacido, dentro de una olla de barro nueva y bien tapada, en el patio de la casa familiar. Ese lazo se restablece cada año cuando los que se fueron anulan el tiempo y permanecen, por un instante, eso sí festivo, con su familia, con sus amigos, con su danza y

con su comida. Todos re-unidos van a un mismo ritmo, son a un mismo tiempo, vibran juntos con el paso de la danza. El ciclo se cumple para restituir a la comunidad, para enlazar los afectos otra vez y poder seguir el camino por el tiempo profano con la certeza de no estar sólo, de ser, otra vez.

*La participación en la fiesta es una condición imprescindible para la integración del grupo. Evita la desvinculación con el territorio al manifestar que aún existe para el exiliado el vínculo con su cultura, con sus antepasados. Principio de unificación como de diversificación, la fiesta invade el tiempo profano asegurando la persistencia de una significación que sobrevive a la pérdida de las lenguas indígenas. Último bastión de la indianidad, consolida la fe en algunos principios que definen otra concepción de la ética, pero también la estética. (Neff, 1994:8)*



Saludo a la entrada de la Parroquia del Calvario. Foto: Wendolín Ríos, 2014

## ii. Día de Muertos

El día primero de noviembre, los acatecos acostumbran colocar ofrendas en sus casas para recibir a sus parientes ya fallecidos. En varias casas se puede observar desde temprano caminos de pétalos de flor de cempasúchil que conducen a las puertas. Por la noche, los acatecos acuden al panteón para velar a sus muertos. Los deudos llevan todo lo necesario para limpiar la tumba y adornarla: ceras (velas), flores y copal, principalmente. En la entrada del panteón hay una explanada

donde varios comerciantes colocan puestos de comida y bebidas, además de los que se localizan sobre la acera de enfrente de la carretera.



Tumba. Foto: Wendolín Ríos, 2012.

El panteón está lleno de gente, en especial el viejo. Hay dos panteones contiguos, el viejo y el nuevo, separados por una capilla familiar; este último se asignó por la necesidad de más espacios que el anterior ya no podía ofrecer. Los pasillos, o espacios entre tumba y tumba, son muy estrechos. Se llenan de gente que avanza para llegar hasta la tumba de su pariente o deudos colocados alrededor de su difunto, ya sea limpiando, adornando, rezando o, quizá, recordando. Hay, también, grupos de música que ofrecen sus servicios a los asistentes. En el ambiente predomina el color amarillo de las flores y las velas, junto con el aroma de la cera y el copal; las personas hablan en voz baja, se escuchan las letanías casi murmuradas de los rezos y se escucha, de pronto, alguna canción del repertorio popular nacional o algún son de la Danza de Tecuanes. Estando todos entre familiares y vecinos se tiene una sensación de calidez. Como el día de los paisanos también algunos de los migrantes del Valle de México asisten para velar a sus muertos esta noche.

Además de la música de mariachi, de banda de viento o de grupo norteño, los Tecuanes también están presentes con su música y sus danzantes, que bailan a petición de los acatecos frente a

las tumbas de sus ancestros. Van sólo grupos de tres personas: el tamborero y dos Tecuanes, los viejos Lucas y Moranchi. La danza *Yucu Yuxi* acostumbra bailarle a Don Efrén Jiménez Ariza, personaje emblemático en la historia de la danza en Acatlán. Su hija y su nieto estaban presentes frente a su tumba mientras los viejos ejecutaban sus pasos a lado del túmulo. A pesar de la estrechez del espacio la danza se ejecutó de acuerdo a los sones que el nieto del difunto pedía y el músico ejecutaba. Este no es un caso aislado, para muchos deudos es importante que los Tecuanes le dancen a su muerto porque fue danzante o porque le gustaba la danza.



Tecuanes danzando en la tumba de Don Efrén. Foto: Wendolín Ríos, 2013.

Se abre un umbral, los muertos vuelven y danzan, cantan, comen con los vivos. Es la reversibilidad del *tiempo sagrado*. Los muertos salen del mundo subterráneo, región simbólica del jaguar, para volver a compartir “la vida” con sus deudos, como si la mordida letal del felino les diera una tregua, incluso él vuelve y danza también.

Al día siguiente, dos de noviembre, la secuencia de la noche se repite, pero con un menor número de asistentes. Hay quien llega ya de tarde a quitar de la tumba la ofrenda de flores y ceras que llevaron la noche anterior. Alrededor de las cuatro de la tarde comienzan a llegar los grupos de danzantes, asisten a danzar en la explanada para: “despedir a los muertos que ya se van”<sup>87</sup>. Uno a uno

---

<sup>87</sup> Yoringuel Caamaño Cruz, comunicación personal, noviembre de 2012.

van llegando los grupos y si aún hay espacio suficiente se colocan de frente a la entrada del panteón viejo y hacen “el saludo” para luego colocarse en el lugar que la organización de ese año les asignó.



Saludo a la entrada del panteón viejo. Foto: Wendolín Ríos, 2012

La explanada del panteón se llena de danzas, todas de Acatlán<sup>88</sup>; algunas tenían entre sus integrantes a paisanos del D.F. que fueron a velar a sus muertos o que asistieron por el gusto de participar en la festividad. Cada danza con su músico ejecuta un son diferente. Están casi codo a codo, bailando al mismo tiempo cada grupo su propio son. El espacio que resta entre las danzas es mínimo, apenas si cabe una hilera de espectadores, que a veces desaparece ante el amenazante chicote del tigre. El ambiente se llena de sones de Tecuanes, de cohetones, del cascabeleo de los trajes y eventualmente del trueno del chicote.



Danza en la explanada del panteón. Foto: Wendolín Ríos, 2012.

---

<sup>88</sup> En el año 2012 se contaban 15 danzas en total en el panteón.

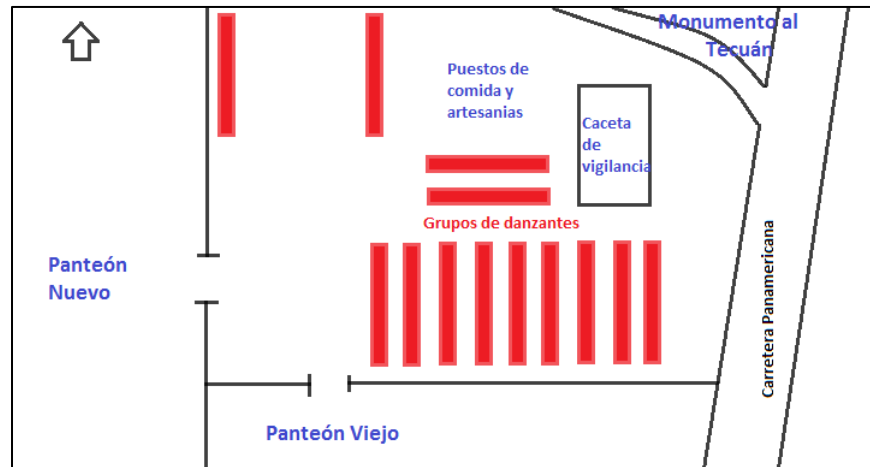
Ya cuando empieza a oscurecer, las danzas terminan su ejecución y se van disolviendo paulatinamente. Los muertos regresan a sus tumbas y el jaguar se prepara para morir otra vez, en la representación de “La Muerte del Tigre” que se realiza esa misma noche. Dado que el objetivo de este apartado es presentar sólo el contexto en el que se ejecuta la danza, en el apartado correspondiente a la representación profundizo al respecto.<sup>89</sup>

Respecto a la importancia de la danza como cohesionador de los lazos simbólicos de la comunidad, he aquí la respuesta de un joven danzante que se refiere a esta fecha, la pregunta que le hice fue “cuál era el momento que más recordaba o que más le hubiera gustado de estar en la Danza”, contestó:

*Es el día de muertos. Fue hace un año, hace un año me tocó con el Maestro Efraín Castelán Martínez, el Profesor, fue la última vez que la Danza Mixtecatl bailó creo. Y pues en esa ocasión me gustó mucho porque al tiempo que ya llevaba bailando llegaron muchos chavos a bailar, demasiados... Llego de hecho una danza de un lugar que está acá adelantito de Acatlán, se llama Amatlán, llegó una danza de allá y llegaron otros chavos que bailan Tecuanes en el Distrito Federal y se juntaron. Entonces la danza, más los que ya había, se hizo demasiado grande, era posiblemente la danza con más pares. Ahí fue donde bailamos, pero sentí una emoción tan grande al ver que nadie de los Tecuanes se aburría, al contrario, querían más, querían seguir bailando... La mentalidad que también tienen ya es otra, ellos: “bailar, bailar”, sin detenerse, sin presunción; sin: “ahora sí no voy a detenerme porque quiero ganarles a los demás”... Bailaban pero con un gusto, se reían al hacerlo, pero era una risa muy alegre, estaba completamente cambiada la danza, ahí todos lo estaban haciendo por amor y... pues hasta ahora he visto pocas danzas que lo hagan así. [Pregunte: ¿Tú querías bailar y bailar sin parar?] Así es, es la satisfacción que me entró.*

---

<sup>89</sup> Ver: pp. 141 y ss.



Croquis de la explanada del Panteón.

### 3. Los elementos de la Danza de Tecuanes

#### a) Los personajes, su indumentaria y su parafernalia

##### i. Los viejos y sus hijos

En Acatlán existen varios grupos de Danza de Tecuanes, alrededor de 20 para el año 2014. Cada uno de los grupos tiene un nombre y un logotipo que los identifica. Se organizan a través de un coordinador o una mesa directiva. Entre la comunidad de danzantes se refieren a cada grupo como “danza”, así cuando hablan de ellos mismos y la danza a la que pertenecen dicen: “somos la danza de...”; haciendo de una filiación grupal una auto-definición<sup>90</sup>.

Los danzantes participan regularmente con un sólo grupo, aunque en ocasiones alguno de ellos asiste por invitación con otras danzas. En el grupo al que pertenece cada miembro tiene asignado un personaje, dependiendo de su habilidad y de su experiencia. Los personajes más importantes son

<sup>90</sup> Ver Anexos: Cuadro 1. Grupos de Danza de Tecuanes en Acatlán de Osorio, Puebla, pp. 174.

el Viejo Lucas y el Viejo Moranchi, quienes encabezan las dos filas de danzantes, éstos son los hijos de los Viejos. El resto de los personajes son llamados figuras: El tigre, La muerte, La perra Capachichona, La bruja o curandera, El diablo, El burro, La vaca, El toro y El chivo. Los viejos son quienes ejecutan la coreografía y recitan los diálogos, mientras que las figuras interactúan entre ellas o con los viejos y también con el público, además de apoyar con la organización del espacio durante la ejecución; su rol en la danza se ve desplegado con mayor claridad en la representación de “La muerte del tigre”.

Generalmente, a los nuevos integrantes se les asigna una figura, con la intención de que poco a poco interioricen la música y los pasos. Aunque hay quien ya la adoptó como su personaje fijo. En la actualidad no hay restricciones de edad ni de sexo para integrarse a la danza, la mayoría refiere que se integró a la danza porque desde la infancia sentía mucho gusto al verla. Así lo expresan las palabras de un danzante:

*Yo no puedo especificar una razón, creo que... fue algo que sucedió de manera natural. Yo quiero recordar esto porque siempre me causa una grata... Yo recuerdo algo que me decía mi mamá porque, cuando yo finalmente ya estuve dentro del ambiente de los Tecuanes, mi mamá todavía vivía y me decía que yo creo que yo ya traía ese designio de Dios, decía, para haberme integrado en la Danza de los Tecuanes, sobre todo en la cultura de Acatlán. Mi familia ha sido siempre muy humilde, no teníamos mucho dinero, de ahí viene lo que a mí siempre me gustó por lo que se refiere al baile de los grupos en el panteón... Siempre era una tradición que en día de muertos para nosotros era un día muy bonito porque nos sacaban de la casa donde vivíamos, porque no nos sacaban muchas veces, nos llevaban al panteón y era así algo como... algo esperado. Decir: “Voy a ir, vamos a ir a dejar flores al panteón”, porque así decían, ir a dejar flores en la tarde... Lo atractivo, lo que a nosotros, bueno lo que a mí me emocionaba era ir a ver a los Tecuanes... La anécdota que contaba mi mamá es que una vez nos llevaron a toda mi familia y los grupos empezaban a venir, de repente me desaparecí y se espantaron porque no me encontraban, yo era pequeño. Se dieron a la tarea de buscarme, me fueron a encontrar ahí; como hoy sucede también con los niños, que se contagian del ritmo, que se contagian de la danza y se forman en la danza, cualquiera y ahí van bailando. Ahí me fueron a encontrar. Yo ya iba bailando. A lo mejor ya estaba decidido desde entonces que yo tendría que ver con la Danza de los Tecuanes. Pero no, no*



*bailé de pequeño, sobre todo porque no estaba a nuestro alcance el poder integrarnos a un grupo, nosotros éramos muy pobres y apenas si teníamos para comer.”<sup>91</sup>*

La mayoría de los danzantes son hombres, las mujeres sólo participan en el rol de viejo, incluso todas las brujas son actuadas por hombres. Hay danzantes que cuentan con su propio traje, mientras que otros lo piden prestado a algún conocido o al coordinador del grupo con el que van a participar, todo depende de la capacidad económica de los danzantes y coordinadores.

Los viejos y todos sus hijos son conocidos entre los acatecos como “Tecuanes”, palabra náhuatl que designa a algo o alguien que come, se refiere generalmente a una fiera o algún animal ponzoñoso, al que “come gente”. Es decir, tecuán hace referencia al tigre o jaguar, sin embargo, en Acatlán los Tecuanes son los viejos. Incluso, en mixteco *tee kuaan* significa “hombre sólo, viudo o viejo”<sup>92</sup>.

Además de este apelativo genérico, cada uno de los viejos y sus hijos cuenta con un nombre propio, que ha cambiado a lo largo de la historia:

Nombres dados a los Viejos y sus hijos en diferentes documentos					
Espejo, 1955		Jiménez, 1875 y Mexic, 2002		Actualidad	
Viejo Moranchi	Viejo Lucas	Viejo Moranchi	Viejo Lucas	Viejo Moranchi	Viejo Lucas
Culebra	Zopilote	Teonchi	Netxahuacalcátla	El Maravilla	Salvador
Coyote	Gavilán	Metlaguey	Cuateconzingo	Tlacololero	Ventarrón
Camaleón	Burrito	Tenoxtetlaco	Tehuxtla	Armadillo	Iguana
Ratón	Sapo	Copaxcoya	Tecacoxatl	Sancudo	Perico
Zorrillo	Zancudo	Tomaxatlaco	Tecama	Águila	Zopilote
Cacomixtle	Zorro	Paxapa	Tlalotl	Venado	Jabalí
Víbora	Murciélago	Xicaltepetl	Cocoxomoxo	Xoxoyotzin	Tetiexca
Rana	Iguana	Xihuemue	Xoxuacapa		
Teteaxca	Xocoyote	Xicatitla	Xiltepepetla		
		Nahuapan	Penotzin		
		Tlaxuilolco	Xantoxtla		
		Ohuaxtla	Xixinca		
		Tepexohuale	Temomoxtie		
		Xixicoxop	Chipoxtla		
		Xahuitxatla	Temaxtle		
		Xalcatla	Teopexquio		
		Teconcuayo	Comalpextle		
		Canaxtle	Texoquipan		

<sup>91</sup> Efraín Castelán, Danzante, mascarero, músico y coordinador de la Danza, Comunicación personal, octubre 2013.

<sup>92</sup> Elpidia Cruz Vázquez, Profesora, hablante de mixteco, comunicación personal, octubre 2013.

Clacanhuala	Quequexqui
Cuahuyote	Momoxco

Podemos observar que los nombres consignados por Espejo (1955) corresponden sólo a animales, y este patrón se conserva parcialmente en la actualidad, aunque se añaden el nombre de Salvador, Maravilla<sup>93</sup>, Ventarrón y Tlacololero. Entre el registro que hace Espejo y los nombres que se utilizan actualmente hay cierta continuidad ya que se conserva el patrón de asignar nombres de animales. El caso de Jiménez (1975) y Mexic (2002) resulta peculiar, ya que sólo en una lista de sus documentos aparecen estos nombres que no parecen guardar ninguna relación con la Danza en Acatlán ni con ninguna otra de las variantes del país. Además de ser contradictorio, ya que en los fragmentos de los diálogos que ellos mismos reproducen los nombres cambian y se acercan más a los actuales, éstos son: El Maravilla, Salvador, Tlacololero, Ventarrón, Coyote, Zorro, Murciélago, Ratón, Ardilla, Águila, Venado y Conejo.<sup>94</sup>

Además cada uno de los hijos tiene un trabajo específico, que aparece en los diálogos de “La Muerte del Tigre”, todas ellas son actividades productivas vinculadas con la alimentación: la caza, la ganadería, la siembra, la cosecha o la recolección y que en otros tiempos formaron parte de la vida cotidiana:

Hijos del Viejo Moranchi	Hijos del Viejo Lucas
El Maravilla: sembrar	Salvador: cortar leña
Tlacololero: sembrar	Ventarrón: cortar hobos <sup>95</sup>
Armadillo: cortar pitayas	Iguana: buscar troncos
Sancudo: sembrar frijol	Perico: cuidar chivos
Águila: cortar jícaras	Zopilote: cortar mangos
Venado: cortar caña	Jabalí: cuidar a las vacas
Xocoyotzin: cazar liebres	Tetiaxca: cuidar el ganado

<sup>93</sup> En la Danza de Tlacololeros de Guerrero y parte de Morelos Maravilla es la perra que rastrea al jaguar para cazarlo (Mompradé, 1981 y Neff, 1994)

<sup>94</sup> Ya veíamos que los nombres de estos personajes aproximan a la variante Acatlán con la del Tigre Cimarrón en Guerrero (Horcasitas, 1980) y con la de Tecuántlaminques de la zona amuzga también de Guerrero (Neff, 1994) Ver: pp. 65 y ss.

<sup>95</sup> Ciruela típica de la región.

Todos los viejos portan un traje de pantalón y saco negro que decoran profusamente con lentejuelas, en las mangas y la espalda del saco, así como los costados del pantalón. Espejo (1955) reporta que los trajes de casimir que usaban generalmente eran regalados por gentes acomodadas. Las figuras con las que se adorna el traje responden al gusto de cada danzante y son muy variadas, van desde figuras prehispánicas e imágenes católicas, hasta caricaturas, banderas, equipos de futbol o animales. Además de la colorida decoración, se colocan cascabeles y listones en los costados del pantalón que acompañan con su sonido cualquier movimiento de los danzantes. La danza de Cuauhtepac, en la Ciudad de México, porta trajes blancos ya que fue la tela que les donaron cuando se formó el grupo. Mientras que en Acatlán algunos grupos han introducido recientemente el uso de trajes de piel o de manta, argumentando supuestas razones históricas para ello.



Tecuán, Foto: Wendolín Ríos, 2014.

Además del traje, algunos grupos que cuentan con los recursos portan una playera, debajo del saco, con su propio logotipo y el nombre que identifica a la danza. Es una especie de uniforme que reafirma la pertenencia a un grupo y la identifica frente a los otros grupos y los espectadores. Puede llegar a ser un elemento tan importante que cada año que la danza celebra su aniversario se imprimen

playeras nuevas para todos los danzantes o, incluso, hay reclamos entre ellos por portar una playera de un grupo diferente.

Los viejos llevan máscara, de facciones exageradas y graciosas, con cejas y barbas de pelo de animales como caballo o dientes para mostrar una sonrisa chimuela. Todas las máscaras, incluyendo las de las figuras, están realizadas con madera del árbol “pipil” o “zompantle”, una madera muy ligera y porosa. Antes de que proliferaran los artesanos mascareros en Acatlán los danzantes compraban sus máscaras en Huehuetitla o Chiautla, nos dice Espejo (1955:8).



Máscara de madera pintada, Danza del Tecuán, Guerrero. (Tomada de: Moya, 1986)

Los artesanos tallan la madera, la liján y la pintan, algunos de ellos preparan la madera con “blanco de España” antes de añadirle el color. Cada artesano tiene su estilo y su técnica. Por ejemplo: Francisco Martínez Huerta, Don Panchito, procura respetar los relieves y formas naturales del trozo de madera, incluso habla con ella mientras realiza la máscara, lo que le da un toque diferente a sus creaciones.<sup>96</sup> Mientras que otros artesanos recientemente incorporaron técnicas como el aerógrafo para pintar las máscaras debido a la instrucción que recibieron en un curso que ofreció *Encuentro*

---

<sup>96</sup> Francisco Martínez Huerta, Mascarero y Coordinador de la Danza la Guadalupana, comunicación personal, octubre 2014.

para el Camino A. C. con el auspicio de Centro Cultural BID, Banco Interamericano de Desarrollo como parte de un proyecto titulado “Fortalecimiento de la máscara de la danza de Tecuanes , región mixteca, Puebla”.



Máscaras de la Danza de Tecuanes de Acatlán de Osorio, todas realizadas por Abel Martínez Torres (La máscara de centro arriba fue realizada durante el taller mencionado) Foto: Wendolín Ríos, 2014.

El traje de los viejos finaliza con un sombrero de palma de ala ancha, adornado con un listón, rojo o azul con leyendas alusivas al santo de devoción o vítores para Acatlán y las danzas<sup>97</sup>; al parecer los danzantes cada vez se interesan más por los sombreros y las máscaras más grandes. Por ejemplo, cuentan que el sombrero era de máximo ocho vueltas, ahora los piden de 12 o más vueltas. Los danzantes se colocan paliacates debajo de la máscara, en la cabeza y la boca, para evitar resacas. Los

---

<sup>97</sup> Los colores que registra Vázquez (1953) son el rojo y el verde.

hijos de los viejos portan sombrero “con cola”, una prolongación alargada y delgada de la copa del sombrero, adornada con listones y cascabeles en la punta.<sup>98</sup>

Los Viejos Lucas y Moranchi además llevan una bandera con su nombre cada uno, roja Lucas y azul Moranchi. Espejo refiere, a propósito de la maestría con la que ejecutan las evoluciones de la danza: “[...] maniobrando a la vez con el pequeño bastón rematado por su tótem, al compás de los variados sonos que toca el chirimero.” (1955:9). Tal parece que anteriormente usaban un bastón decorado con un tigre en la punta y no una bandera con sus respectivos nombres y colores como es actualmente.<sup>99</sup> Cargan, además, con un bule<sup>100</sup> y con un “animalito” o “zorra” disecados, que dicen los protege durante la cacería.<sup>101</sup> Aunque Mexic (2002) relata que se usaban zorrillos, cacomixtles, coyotes o tigrillos disecados como carnada para poner en la trampa para cazar al tigre durante la representación de “La Muerte del Tigre”.



“Zorra”, Fotografía: Yoringuel Caamaño, 2014.

---

<sup>98</sup> Yoringuel Caamaño, danzante y músico, comunicación personal, octubre de 2013. Cabe mencionar que los sombreros se elaboran con ribetón, un listón de fibras de maguey entrelazadas, cocido con hilo de yute. El ribetón se va uniando y girando para darle forma al sombrero, el ancho del ala está determinado por el número de vueltas que se le da con el ribetón.

<sup>99</sup> En este caso los colores sirven para distinguir a los dos Viejos y no para confrontarlos, como es el caso de las Danzas de Conquista y la diferenciación de los bandos opuestos por colores diferentes.

<sup>100</sup> Como el bule de San Rafael Arcángel quien se aparece listo para emprender la marcha.

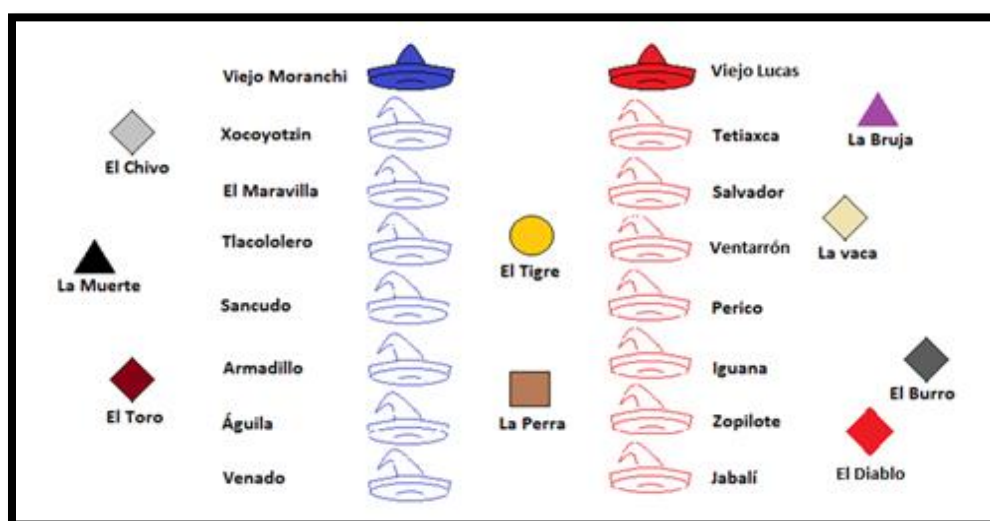
<sup>101</sup> Recordemos que en algunas variantes de la Danza del Tigre hay un personaje que lleva animalitos disecados y es quien logra encontrar al tigre, además de interactuar con los espectadores haciéndoles bromas.

Alegre nos explica que entre los nahuas de la Huasteca Hidalguense la zorra es nahual de los chamanes (2008:20).

En Huitzililapan, Estado de México, los Viejos de la Danza homónima también llevan animalitos disecados que se supone cazan en el monte para evitar que dañen la siembra y con los que hacen bromas y roban comida. (Carlos Hernández Dávila, Antropólogo, Comunicación personal, febrero 2015). Más específicamente ver: HERNÁNDEZ DÁVILA, Carlos Arturo. (2016) *Cuerpos de Cristo: Cristianismo, conversión y predación en la Sierra de la Cruces y Montealto, Estado de México*, Tesis de Doctorado, México, ENAH.

El personaje del viejo es frecuente en otras danzas de México, los viejos, nos dice Lechuga, actúan de manera independiente al resto de la danza, son bromistas y juegan con el público, al mismo tiempo que impiden que los espectadores invadan el espacio para la danza. *“Los viejitos separados suelen vestir las más de las veces con harapos o con ropa citadina muy usada y llevan máscaras toscamente labradas. En muchas danzas son los únicos personajes que portan caretas. Frecuentemente acentúan su comportamiento antisocial, gesticulando con pequeños animales disecados que llevan en la mano y amenazando al público con ellos.* (1991:36)

Entre la población, sobre todo indígena, las personas mayores son respetadas y reconocidas, ocupan los cargos públicos más importantes y se les consulta para tomar decisiones. En Acatlán Los viejos Lucas y Moranchi son los personajes más importantes, sólo quien es un buen danzante y tiene mucha experiencia puede ejecutar ese personaje, “puede llevar la danza”. Hacia atrás, en la fila, va el resto de los danzantes ya sea por estatura o de acuerdo a su antigüedad, así los recién integrados ocupan los últimos lugares en la fila, sólo los años les permiten ser viejos, tanto en términos cronológicos como en términos del personaje.



Esquema: Formación coreográfica inicial.

- ii. Otros personajes o “las figuras”: La perra, La bruja, La muerte, El diablo, El burro, La vaca, El toro, El chivo y El tigre

El resto de los personajes que participan en la Danza son conocidos en Acatlán como figuras: El tigre, La perra Capachichona, La bruja, La muerte, El diablo, El burro, La vaca, El toro y El chivo. Aunque Espejo para el año 1955 sólo registra a la perra “Busca la Vida” y el tigre como personajes de la Danza, junto con los ya mencionados viejos (1955:10). Durante la ejecución de la danza, las figuras transitan libremente e interactúan, de acuerdo al personaje que representan. Sólo en “La muerte del tigre” tienen participaciones en momentos específicos, aunque todo el tiempo improvisan, no tienen un espacio asignado en la formación coreográfica, se mueven libremente por el espacio.



El tigre. Foto: Wendolín Ríos, 2012.

El vestuario en el caso de todas ellas consiste en un traje de cuerpo completo, como un mameluco con diseños y colores que semejan la piel del animal al que representan y una máscara con la forma de la cabeza de cada animal. La bruja porta, generalmente, un vestido negro, aunque la creatividad de cada danzante le añade elementos y colores nuevos a su vestuario cada año; carga una canasta con yerbas, que corta de árboles y matas cercanas al momento, nada específico, que le sirven



para curar a los Tecuanes heridos por el tigre o para “limpiar” a los espectadores<sup>102</sup>. El diablo viste con un mameluco rojo, con su máscara de cara grotesca y grandes cuernos de algún animal como vaca o chivo, además de cargar con su trinche, es el causante de los males y desgracias de los Viejos. La muerte porta un traje negro con un esqueleto pintado de color blanco, su máscara y su guadaña. El tigre lleva un chirrión (látigo) que hace tronar constantemente, se decía que con él perjudicaba a los Tecuanes. (Espejo, 1955:8)



La Muerte. Foto: Wendolín Ríos, 2012.

Cada una de las figuras cumple un rol en la representación de “La Muerte del Tigre”, El chivo es parte del ganado de los viejos que el tigre ataca. La muerte hace su aparición cuando el chivo es devorado por el tigre, se lleva al chivo con ella y lo saca de la escena. La perra, Capachichona, es muy valiente, busca al tigre y defiende a los viejos de sus ataques. La bruja cura a los Tecuanes de

---

<sup>102</sup> Recordemos que en otras variantes de la Danza del Tigre este rol es ejecutado por “Doctores”.

los ataques del tigre. El diablo representa la maldad del tigre<sup>103</sup>. La vaca es la carnada que los Viejos ponen en la trampa para cazar al felino. El burro ayuda a los viejos como animal de carga que es y el toro, también forma parte del ganado, además de participar en el son del mismo nombre.

Mientras los viejos ejecutan la Danza, las figuras transitan libremente entre las filas. El tigre también transita libremente entre las filas y ayuda a llevar la danza, dando indicaciones o llamando la atención de los danzantes. Golpea ligeramente sus sombreros para apurarlos o les da indicaciones directas incitándolos a continuar con ánimo e ignorar el cansancio.

A lo largo de las procesiones o durante la ejecución de los sones, y de forma espontánea, los danzantes interactúan entre sí con gritos como: “Anda viejito”, “Viva Acatlán”, “Viva San Rafaelito” o “¿Ya te cansaste viejito?”. Además de avanzar haciendo ruidos como gruñidos, risas o “¡uh!”, sin un orden predeterminado y a lo largo de toda la ejecución. Junto con la interacción vocal hay interacción física, el tigre ataca a los viejos y la perra los defiende; también las otras figuras se confrontan o se apoyan, según decidan en ese momento. Las figuras tienen una constante interacción con los espectadores, saludan, juegan, atacan, se toman fotos, etc. La bruja pasa su ramo por el cuerpo de algunos espectadores que se ríen y aprovechan para fotografiarse. Algunos tigres corren tras los niños que les gritan.

La cantidad de cámaras que se observa durante el recorrido de “El recibimiento de los Paisanos” es impresionante, las hay de aficionados, familiares o visitantes que quieren llevarse una imagen de recuerdo, las profesionales que toman testimonio de lo ocurrido ese año o asisten para después vender sus mejores tomas a las danzas. Incluso las hay de canales de televisión locales que dan cuenta de la celebración. Los danzantes son muy accesibles y aceptan tomarse fotos cada que

---

<sup>103</sup> “El diablo también es nombrado como judío, fariseo, borrado o moro, dentro del panorama de las danzas teatrales mexicanas, donde los personajes de diablo tienen preeminencia sobre los ángeles: Adoptan roles graciosos, burlones, transgresor, de transgresión cómico-sexual y forman bandos independientes.” (Jáuregui y Bonfiglioli, 1996:16-17) Sin embargo, en la Danza de Tecuanes de Acatlán la presencia y acción del diablo es mínima y en nada se parece a la descrita por los autores para otras danzas donde también aparece el personaje.

alguien se los solicita, incluso, cuando se saben enfocados detienen su paso y posan para la cámara. La seducción de las cámaras y la exhibición es casi inevitable.



El Diablo. Foto: Wendolín Ríos, 2012.

Durante la ejecución de la danza se puede solucionar cualquier problema que se presente, la organización, el cansancio, el vestuario, etc. Los danzantes se detienen por un momento y hablan con alguna persona si es necesario, se levantan la máscara para limpiarse el sudor, se arreglan el traje frente a todos, toman agua, etc. No representa ningún problema para ellos romper con el ritmo y la imagen de la danza. Incluso, algunos beben aguardiente durante la procesión.

Hay aclarar que las figuras cumplen sobre todo una función pedagógica o de comunicación inmediata y de fácil lectura en la representación de “La Muerte del Tigre”, ya que su rol está directamente relacionado con su imagen y no tienen mayor participación en el desarrollo de la acción ni en la ejecución de las coreografías ni en los diálogos. De acuerdo a los registros, estas figuras se han ido añadiendo paulatinamente a la Danza, quizá por imitación de otras Danzas de la república o por el afán didáctico en la representación de la parte dialogada. Además los animales: Chivo, Vaca, Toro y Burro; son todos animales que llegaron al territorio junto con los conquistadores españoles y

su organización económica y productiva, las haciendas ganaderas. Lo cual enfatiza el carácter colonial de la danza.<sup>104</sup>



La bruja. Foto: Wendolín Ríos, 2012.

El perro y el jaguar, sabemos que son animales propios de Mesoamérica. El perro, es un animal mitológico, con múltiples representaciones y *sentidos* asociados, resaltaré aquí los que simpatizan con la Danza y el rol que desempeña en ella. El perro en el México prehispánico es un animal que puede transitar al mundo de los muertos, lleva las almas al inframundo ayudándoles a cruzar el río que marca el límite. Como gemelo de Quetzalcóatl, el dios Xólotl, acompaña al sol por su tránsito en el inframundo durante la noche. (Garza, 1997:126-128)

En las comunidades mixtecas cercanas a Acatlán, los mayores aconsejan a los niños que traten bien a los perritos, para que cuando mueran los ayuden a cruzar el río dejándolos entrar en la bolsita que tienen en la oreja para llegar al otro mundo, de lo contrario, cuando el perrito esté a la mitad del río sacudirá su cabeza y los dejará caer. En las ofrendas de día de muertos se ponen “memelas” (tortillas gruesas) para el perro porque el también trae las almas de vuelta al mundo de los vivos. El carácter psicopompo del perro continúa vivo entre las comunidades indígenas contemporáneas.

---

<sup>104</sup> En otras Danzas del país como “El juego del toro encalado” (Alegre, 2008) o “El toro de petate” (Neff, 1985) este animal tiene un papel protagonista y ritual, durante la representación es sacrificado y su carne es repartida para ser consumida; todo ello resultado de las prácticas pecuarias coloniales y su mezcla con elementos indígenas locales y las culturas africanas.

*Los mexicanos y centroamericanos veían en la imagen del perro, el animal con los dientes filosos, al **fuego**, y en especial el fuego que cae del cielo, es decir el relámpago, [...] Parece que los pueblos antiguos imaginaban que el relámpago que raja la tierra, que la parte formando hendiduras, era el conducto que abría el camino al inframundo, y sólo con la ayuda de un perro se podía llegar venturosamente hasta ese sitio. (Seler, 2008:41)*

Así pues quien mejor que el perro para acompañar a los cazadores a buscar al tigre habitante de las cavidades de la tierra. Pero, el perro, también está relacionado con la vida en tanto es compañero de Chac, dios de la lluvia entre los mayas, y lleva el maíz. Además la relación entre relámpago, trueno y lluvia es evidente. Recordemos además, la presencia del sonido del trueno con el accionar del chicote en las Danzas de Tigre.

*La identidad del perro como **demonio del fuego** en el Códice Madrid está expresada por el hecho de que lo nombran **demonio del norte**. Esto se aprecia en la ilustración del Códice Tro 25\*c (arriba, fig. 29, segunda figura). El norte, la región de la polar, es la región del movimiento circular, allí es donde se barrena [bohren], donde se orada o frota, allí fue barrenado el fuego. Según el modo de ver de los antiguos mexicanos, fue Mixcouatl, el dios de las estrellas, el dios del norte, quien primero barrenó o frotó el fuego. De igual modo, también en otras partes del Códice Madrid al perro se le asigna el rumbo del norte. Asimismo, tendremos que aceptar que el perro que vemos sentado bajo el mismo techo junto con otro animal de cola larga en el Códice Cortés 32b (fig.137) sea el animal del fuego y también el animal del dios del fuego. (Seler, 2008:53)*

El perro, como “animal del fuego celeste”, está relacionado con Mixcóatl, recordemos el episodio con Chimalman donde ella actúa como jaguar antes de que el dios Mixcóatl tenga relaciones sexuales con ella, quien después se refugia en una cueva (Olivier, 2005), haciendo clara referencia al útero gestante. El elemento del fuego y su producción por medio del frotamiento refuerzan el acomodo de este episodio con el *régimen nocturno* de la *imagen*, con su *arquetipo* el *ciclo*, cuya dominante refleja es la rítmica sexual.

Seler (2008) identifica a Xólotl con Nanahuatzin, Garza completa diciendo que *xolo* significa anormalidad o monstruosidad, pero además, afirma:

*De cualquier modo, su asociación con el Sol es evidente, ya sea como el antecedente del Quinto Sol, Nanahuatzin, que es su contrario, por su carácter humilde y anormal, o bien como la deidad asociada a su aspecto negativo: sol muerto, noche, muerte e inframundo, lo cual parece expresarse en el propio mito, donde se niega a dar su vida para que el Sol se mueva; y se muestra claramente en los códices, donde es evidente que el oficio del dios perro era tomar a cuestras al Sol muerto para llevarlo al inframundo. (1997:130)*

Ya Olivier (2005:53) advertía sobre la relación entre Tezcatlipoca, el jaguar y Tecuciztécatl-luna, ahora aparece la relación de Quetzalcóatl, el perro y Nanahuatzin-sol, con un sorprendente paralelismo. Parece que el drama define sus oponentes y a la vez los complementos que organizados cíclicamente por el mito armonizan la existencia.

Respecto al jaguar o tigre, ya he dedicado un apartado completo a sus diferentes representaciones y *sentidos* en Mesoamérica, su *sentido* en la Danza de Tecuanes de Acatlán será abordado páginas más adelante.

Por otro lado, respecto al uso de máscaras, frente a la mujer, cuya desnudez es muestra de su poder creador y de sus atributos como diosa:

*El hombre, por el contrario, aumenta sus posibilidades mágico-religiosas ocultando el rostro y su cuerpo. Cuando se pone una máscara deja de ser él mismo; aunque sea de manera aparente, si no real, se convierte en otro. Esto quiere decir que, cuando menos después de cierto periodo en la historia, un hombre se reconoce como tal transformándose en algo diferente a sí mismo. Poniéndose una máscara se convierte en lo que está determinado a ser: homo religiosus y zoon politikon. Semejante comportamiento tiene un alcance en la historia de la cultura. (Eliade, 2002:213)*

Es decir, la máscara es el instrumento de transformación mágico-religiosa de los hombres que les devuelve su propia imagen. Eliade reconoce tres tipos diferentes de máscaras: la guerrera, la de espectáculos y la ritual (para los muertos y los vivos), sin embargo, nos advierte, toda máscara tiene un origen ritual. El uso de la máscara está datado desde el paleolítico, en Europa alrededor del 30 000 años a.c., en las pinturas que muestran hombres con disfraces de animales, transformados en seres sobrehumanos. Los chamanes, continúa Eliade, pueden representar al señor de las bestias, por su

capacidad de transformación en animales, e influir en las actividades de caza de la comunidad. En ambos casos la máscara tiene como función: *“proclamar la encarnación de una figura mitológica – un dios, un ancestro o un animal mítico –.”* (2002:215)

En el caso de las máscaras para espectáculos, las máscaras de teatro griegas: *“A pesar de su antropomorfismo, la máscara griega también describe un arquetipo, un ejemplar. La obra (ya se tragedia o comedia) representa un hecho fabuloso realizado por personajes ejemplares en situaciones paradigmáticas. El actor pierde temporalmente su identidad: se convierte en otro, es el personaje que representa.”* (Eliade, 2002: 219) Ya no un ser divino, pero sí uno ejemplar, la máscara sigue siendo vehículo de transformación.

La máscara instrumento poderoso de transfiguración, además anula el tiempo, en tanto permite trascender el tiempo cotidiano, en la forma de un dios, de un animal mitológico o de un ancestro. Es un “instrumento de éxtasis” nos dice Eliade.

*Tal vez la capacidad de la máscara para existir en otro nivel temporal explique su doble función: alienación de la personalidad (máscaras rituales y teatrales) y preservación de la personalidad (máscaras mortuorias o retratos). Ambos casos ejemplifican la reactivación del tiempo pasado: el tiempo primordial en el caso de las máscaras rituales y para espectáculos; el tiempo histórico y personal en el caso de las máscaras mortuorias y los retratos. [...] Cualquiera que sea su tipo, toda máscara proclama la esencia de algún ser que no pertenece al mundo cotidiano.* (Eliade, 2002:220)

En el caso de la Danza de Tecuanes, el uso de la máscara responde más bien a fines estéticos que rituales, ya que los viejos son prototipos de hacendados del pasado colonial y las figuras, a excepción de la perra y el jaguar, no son presentados como animales míticos. En el caso de la perra y el jaguar, si bien seres mitológicos en el México prehispánico, ha perdido toda sacralidad su imagen en la danza, quedando reducidos el jaguar a animal “come ganado” y la perra a ayudante de cazadores. Aunque, como también hemos revisado, de manera inconsciente algunas de sus referencias simbólicas siguen, débilmente, presentes. De la misma manera que Eliade lo afirma para la máscara,

podemos decir que la danza también tiene un origen ritual, y algo de éste sigue reverberando en cada paso.

Si bien la ritualidad del uso de la máscara en la Danza de Tecuanes no está presente<sup>105</sup>, sí podemos afirmar junto con Lechuga que este “arte cinético” cumple una importante función en el contexto de la fiesta ya que: *“Por medio del significado de las danzas, de los distintos papeles encomendados al actor y de toda la actividad social que se desarrolla alrededor de cada fiesta, se encuentran representados los cuatro pilares de salud mental, enunciados por Freud: la capacidad de amar, de agresión – Eros y Tanatos –, de gozar y de trabajar. De este modo se cumple la función psicológica de la máscara.”* (1991:149). Permite el gozo de la fiesta, da *sentido* al trabajo, restablece los lazos afectivos con la comunidad e, incluso, permite la expresión de la violencia, cuanto y más si se considera que en la Danza de Tecuanes el tigre es cazado y sacrificado.

## b) Las etapas de ejecución

### i. La música y el trazo coreográfico

La Danza es acompañada por la música de una flauta de carrizo y un tambor de doble parche, ambos instrumentos son ejecutados por una sola persona, nombrada pitero o tamborero.<sup>106</sup> No es extraño escuchar por las calles de Acatlán la música de Tecuanes que algún músico está ensayando, ya sea como parte de su formación o para prepararse antes de alguna bailada. El proceso de enseñanza-aprendizaje de la música es por imitación y a partir de la memoria de sus ejecutantes. No hay requisitos especiales para convertirse en músico, sólo bastan las ganas y la práctica. Aunque no hay restricciones específicas, en Acatlán no hay mujeres que ejecuten la música.

---

<sup>105</sup> Caamaño (2014:94) reporta que en el pasado les era prohibido a los danzantes quitarse la máscara, pero actualmente la norma se ha olvidado.

<sup>106</sup> Vale la pena mencionar que el músico o pitero es el único que recibe una remuneración económica por su ejecución, no así los danzantes que responden a cualquier invitación, sobre todo si incluye el transporte y la alimentación.



El tambor es de doble parche, de aproximadamente 20 centímetros de diámetro, actualmente son sintéticos, aunque en el pasado eran de armazón de madera y parches de piel. Conservan en su manufactura un cascabel de víbora que se coloca en el interior, incluso los tambores sintéticos<sup>107</sup>. El tambor se percute con una baqueta que en ña punta lleva un “bolillo”, remate de forma esférica confeccionado con piel y relleno de trapo. La flauta es de carrizo, de tres orificios y una lengüeta, también de carrizo, que se coloca en la boquilla. Algunos de los músicos las fabrican ellos mismos con los carrizos que crecen en las riberas de río, ya sea para su propio uso o para vender.<sup>108</sup>

Aparte de su ejecución en el contexto festivo, casi nada de la manufactura o el trato que se le da a los instrumentos forma parte de un ritual, sobre todo si lo comparamos con las prácticas musicales de otras comunidades del México contemporáneo. Por ejemplo: entre los nahuas de la Huasteca, los instrumentos musicales son construidos en fechas específicas y horarios apropiados, la madera es seleccionada y santificada previamente a su corte, los instrumentos tienen formas de animalitos que les hacen tener ciertas facultades, son tratados como personas, se les da de comer y beber y no pueden ser ejecutados en cualquier momento, incluso son usados con fines terapéuticos. (Camacho, 2015)



Tambor y flauta. Foto: Yoringuel Caamaño Cruz, 2011.

---

<sup>107</sup> Algunos ejecutantes de música tradicional refieren el cascabel de víbora como un elemento de protección, para ellos y su instrumento.

<sup>108</sup> Para una clasificación organológica de los instrumentos ver: Caamaño, 2014.

Lo sones o bailetos que forman parte de la Danza se pueden clasificar de la siguiente manera, de acuerdo con Caamaño (2014)<sup>109</sup>:

<b>Sones de la Danza de Tecuanes, clasificados por su función narrativa o su contenido.</b>				
<b>Sones de socialización y ofrenda</b>	<b>Sones agrícolas y de fertilidad</b>	<b>Sones de protección y búsqueda</b>	<b>Sones de celebración</b>	<b>La Muerte del Tigre</b>
Saludo	Corte de caña	Marcha o Procesión	Chande	Limpia de camino
Rodillas	Sembrador	Iguana	Bandera	Tendida de trampa
Cruzado	Toro	Escorpión	Descanso	Fúnebre
Hombros		Corral	Negro	
Panadero		Gusano	Capitaneja	
Capotín		Liebre		
Borrachos		Toro		
Enanos				
Cucaracha				
Sarna				

Los sones de socialización y ofrenda cumplen dicha función en tanto obligan a la interacción y el juego entre los danzantes. El Son de Saludo, es un son de ofrenda ya que se usa para postrarse respetuosamente frente a las imágenes de los Santos, el Panteón, o alguna autoridad, incluso frente al monumento al tecuán. El nombre del son también indica en movimiento coreográfico principal que se hace durante el son, como: hacerse enanos, juntar las rodillas con el compañero o hacer de borrachos.

Los sones agrícolas o de fertilidad imitan en su coreografía los movimientos de la actividad que indica su nombre, sembrar, cortar la caña o torear. Los sones de protección y búsqueda imitan los movimientos de los animales que llevan por nombre, los danzantes cuentan que, además, narran los encuentros con los animales que los viejos tienen en el monte mientras buscan al tigre. En el caso de la variante de Xochistlahuaca, Guerrero, los Tecuántlaminques, los danzantes llevan nombres de

<sup>109</sup> En la descripción que hace Espejo menciona otros dos sones que no son conocidos actualmente: "El cansado" y "El can-can" (1955:11)

animales o enfermedades y cada uno tiene su son, sus movimientos son miméticos y se relacionan entre ellos en tanto el uso de algunos animales cura las enfermedades, para Lujano (2013) la Danza también es una forma de registro y transmisión del conocimiento de la Naturaleza, que en el caso de Acatlán aparece desvinculada y ya sin contenido.

Los sones de celebración, como su nombre lo indica, sirven para festejar una vez que han logrado capturar al tigre. Finalmente, el son de La Muerte del Tigre está formado por tres bailetos que se tocan en el momento en que se realiza la acción que les da nombre. Este son se alterna con diálogos y sólo se toca el Día de Muertos.<sup>110</sup>

Su orden de ejecución no es estricto, dependerá de la habilidad y conocimientos del músico y los danzantes qué sones ejecutarán, o de los objetivos y requerimientos de la presentación. Por ejemplo: En una procesión, es necesario mantener la danza en tránsito para no perder el paso, para lo cual se toca el son de “Marcha”. Cuando la procesión se detiene ejecutan un son que no implique el traslado en el espacio, como “El Gusano” o “El Sombrero”. En un evento de exhibición, como festivales culturales o muestras artísticas, se prefieren los sones vistosos como el de “La Iguana”.<sup>111</sup>

El pitero convoca a los danzantes tocando la primera parte del son de Marcha, que cumple la función de un llamado, para *“despertar y pedir permiso a los señores de la danza a las deidades, para consagrar el espacio y el momento de la danza y preparar a los danzantes para bailar.”*; según las palabras de Caamaño (2014:67).

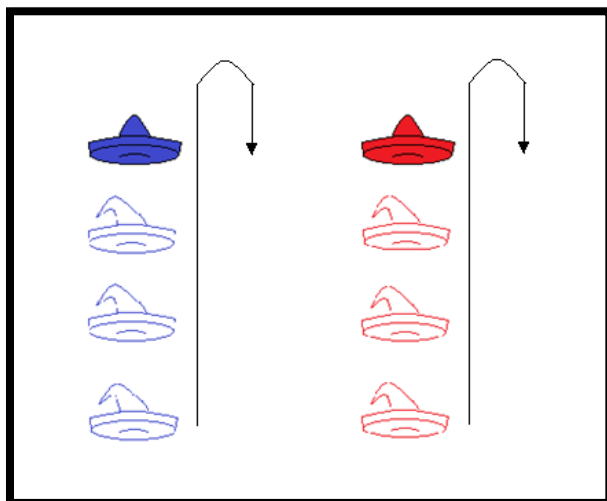
La coreografía de la Danza se organiza por filas, dos, parejas y cuadrillas. Las parejas son las dos personas que quedan de frente cuando miran hacia adentro de la fila, por ejemplo: Lucas y Moranchi son pareja. La cuadrilla está formada por cuatro danzantes, dos parejas contando desde

---

<sup>110</sup> Para una transcripción de la música ver: Calero, Gallardo y Pastor (2009).

<sup>111</sup> En la actualidad ninguno de los sones lleva letra, sin embargo algunos músicos y danzantes refieren que sí existía, incluso hay registro de ellas en el libro conmemorativo de los 50 años de la Danza del Distrito Federal. Ver: Danza de Tecuanes del Distrito Federal (c.2009:39-41).

Lucas y Moranchi, así, por ejemplo, la primer cuadrilla está formada por ellos dos junto con Tetiaxca y Xocoyotzin, en cada danza hay tantas cuadrillas como danzantes haya, no hay un número fijo de cuadrillas.<sup>112</sup>



Esquema: Trazo coreográfico del son de Marcha

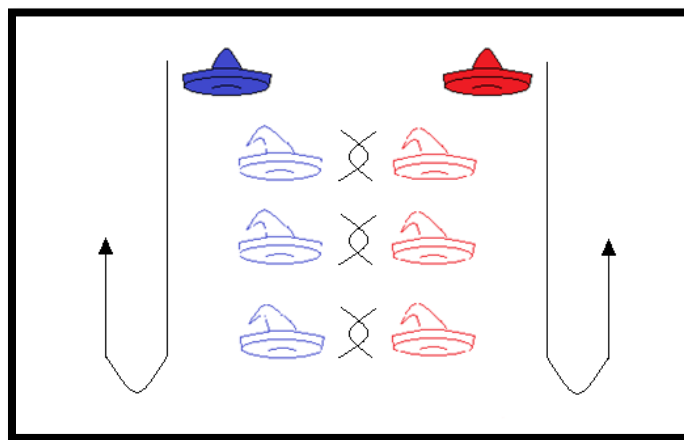
Toda ejecución de la Danza comienza con este son. Los primeros acordes sirven como llamado a los danzantes y preparación. El son es para que la danza se traslade, como en las procesiones. Los danzantes avanzan poniendo énfasis en la pisada de uno de los pies haciendo que el otro le siga sin marcar el acento en el piso. Van sin dar el frente, colocan el cuerpo de lado, con el pie que enfatiza el paso hacia adelante. Su postura corporal es encorvada, como la de un viejo y sus brazos están extendidos horizontalmente.

Lucas y Moranchi después de avanzar un poco con todos sus hijos, dan la vuelta por la derecha para ir hacia atrás de la fila, como revisando a todos sus hijos, hasta llegar nuevamente al frente y seguir avanzando. Lucas y Moranchi mueven constantemente la bandera que portan, para lucirla.

<sup>112</sup> Ver: Esquema: Formación coreográfica inicial, p. 109.

Durante la marcha los danzantes se detienen a “saludar” alguna imagen o templo que encuentren en el camino (incluso el monumento al tecuán). Se hincan sobre una rodilla, un brazo se recarga en la rodilla o sostiene la parte frontal del ala del sombrero, mientras el otro se coloca atrás de la espalda. Esta reverencia se realiza una vez en cada pierna y se alterna con saltos en su lugar con las piernas extendidas y aventadas hacia adelante, como dando patadas alternadas, seguido de giros en su lugar con el paso de “quebrado”, los pies se cruzan y se apoyan en el costado exterior.

El Son de Marcha, así como todos los sones, concluye con la revisión de la cuadrilla. Consiste en que todos los danzantes toman de las manos a su pareja, con los brazos extendidos hacia arriba, mientras Lucas y Moranchi corren hacia atrás para revisar que todos sigan presentes, “que el tigre no se haya llevado a nadie”. Corren de regreso a su lugar al frente de las filas y todos terminan dando un giro hacia afuera de las filas. En cuanto las parejas se sueltan el tigre pasa entre ellas dando chicotazos, su función es abrir las filas para que haya espacio suficiente para danzar el siguiente son.



Esquema 3. Revisión de cuadrilla.

Todos los sones tienen una introducción, la frase específica de son, que indican a los danzantes de qué son se trata; el desarrollo del son, que consiste en la repetición de su frase de acuerdo al número de cuadrillas que haya en el grupo; y la conclusión, que consiste en la revisión de la cuadrilla descrita previamente. Las evoluciones coreográficas de todos los sones se organizan por

cuadrillas, grupos de cuatro danzantes, entre ellos harán cruces al centro de las filas, cambios de lugar, traslados entre las filas o bailaran en parejas, por ejemplo: de frente, con la rodilla de una pierna junto a la de la pareja, brincan en un pie trazando un círculo. Al finalizar toda la ejecución o presentación de la Danza, se toca el son de Marcha para retirarse del espacio asignado para tal fin.

La música, como arte del tiempo, y la danza, como arte del tiempo y el espacio, re crean las coordenadas del ser y las transforman. La música crea el tiempo al fragmentar el devenir con los sonidos y su duración, traza el espacio con el movimiento rítmico de la danza. El ritmo es movimiento, es creación, es vida; música y danza. El tamborero marca el ritmo del movimiento en la danza, guía su movimiento, marca el tiempo. La música guía la marcha, marca el ritmo del devenir sobre el terreno, que gracias a los pasos de los danzantes se transforma en otro espacio diferente al cotidiano. El músico conoce el misterio de la creación del ritmo-acústico y lo reproduce, lo hace resonar, él lleva el tiempo, el danzante marca el movimiento y con su tránsito re-crea el espacio.

## ii. Cacería y sacrificio del tigre: una aproximación interpretativa

“La muerte del tigre” es la parte de la Danza de Tecuanes que alterna los diálogos con la danza.<sup>113</sup> El argumento cuenta que un tigre se está comiendo el ganado de dos viejos, Lucas y Moranchi, éstos se ponen de acuerdo para ir a cazarlo, con la ayuda de sus respectivos hijos van al monte a buscar al felino y a limpiar el terreno para tender la trampa. Una vez lista la trampa, colocan una vaca como carnada y esperan a que el tigre caiga en ella. Los viejos tienen éxito, logran cazar al animal que les perjudicaba y les hacía daño, lo descuartizan y lo reparten entre la comunidad.<sup>114</sup> Los hijos de los viejos van de dos en dos a limpiar el camino, esto lo hacen danzando acompañados de

---

<sup>113</sup> La separación de las expresiones artísticas es el resultado de una hiperespecialización y del afán sistematizador, casi anatómico, de la cultura occidental moderna. Esta danza es uno más de los múltiples ejemplos donde podemos ver el símbolo desplegado en diferentes soportes que involucran el cuerpo y la experiencia completa, tendríamos que hablar más bien de “experiencia simbólica”, ésta se despliega, en este caso, a través de los sonidos, la música, las palabras, la danza, la vista, la representación, el contacto físico, la comida y la bebida, etc.

<sup>114</sup> También en la Danza dialogada de Abraham e Isaac que se representa en Dzitnup, Yucatán, El Mal o Diablo es eliminado y desmembrado, por Abraham e Isaac, mediante la representación de una batalla, para resguardar al Niño Dios que está colocado en un pesebre al interior de la iglesia (García Gutiérrez, 2006).

música. Cuando Lucas y Moranchi tienden la trampa también se desarrolla una coreografía acompañada de música. El resto del argumento es desarrollado con los diálogos.<sup>115</sup>

“La muerte del tigre” se representa el 2 de noviembre, Día de Muertos, por la tarde, después que las danzas han terminado de despedir a sus muertos con su ejecución. La danza *Raíces del pueblo* toma la explanada del Palacio Municipal como escenario, mientras que *Yucu Yuxi* realiza su interpretación en la explanada del panteón. Apenas en 2014 la *Danza infantil de San Antonio* también representó “La Muerte del Tigre” en el panteón.<sup>116</sup>

Independientemente del lugar donde se represente “La muerte del tigre”, las dos filas de danzantes se colocan una frente a otra y se sientan en el suelo, los espectadores se colocan alrededor de ellos delimitando así el espacio para la representación. Las figuras transitan libremente en el espacio o se sientan a esperar su momento de entrar en acción. A lo largo de la representación y mientras no participen de ella, los danzantes beben agua, se acomodan sus vestuarios, intercambian algún comentario o simplemente descansan.

Toda la representación está llena de burlas y chistes que los danzantes improvisan, sobre su supuesta edad o sobre sus capacidades disminuidas; entre los hijos de Lucas y Moranchi siempre hay una competencia por ver quien logra más y mejor, limpiar el camino, defenderse del tigre, salir ileso, ser más fuerte o más rápido. Es una especie de chanza, una representación ligera que busca ser entretenida. En contraste, este carácter cómico de la representación en un contexto ritual puede estar dado por el matiz del carácter festivo, que ayuda a aligerar la representación de la violencia y la muerte (Caillois, 2013).

---

<sup>115</sup> Ver en Anexos la versión completa de diálogos actuales de “La muerte del tigre”, pp. 176 y ss.

<sup>116</sup> Sin embargo, en el pasado las fechas y los lugares de la representación eran otros. Jiménez (1975) afirma que la representación se realizaba el día 25 de octubre, un día después de San Rafael, mientras que Mexic (2002) refiere el domingo posterior al día de San Rafael como el día de representación. Además de este cambio de agenda, Mexic también nos enlista los diferentes lugares que han sido sede de la representación, aunque sin fechas precisas: en un principio se representó en el atrio de la parroquia de San Juan Bautista, posteriormente en la esquina de la carretera internacional y la calle Ricardo Reyes Márquez (junto al actual monumento al Tecuán), después, en las faldas y la cima del cerro del Calvario y finalmente dice que en el panteón el día dos de noviembre. Aunque hay variaciones en las fechas de representación todas coinciden con los días transcurridos entre la fiesta de San Rafael y el Día de Muertos.

Los diálogos de “La muerte del tigre” se encuentran registrados en tres textos: el del Señor Efrén (1975), el de Senén Mexic (2002) y en el libreto que circula entre las danzas. Los dos primeros registros presentan diálogos en verso, mientras que en la representación actual sólo hay algunos de los versos y la mayor parte está escrita en prosa, más adelante presentamos los diálogos actuales completos, que son el resultado de las modificaciones que las propias danzas han hecho para acercar más el lenguaje usado a los espectadores contemporáneos y aligerar la representación. Resulta significativo que el fragmento de diálogos que Vázquez registra en 1953 de la Danza de Tlacololeros de Chilpancingo sea idéntico a los registrados por Jiménez (1975) y Mexic (2002) para la Danza de Tecuanes de Acatlán, solo varían en los personajes a los que se les atribuye. Lo cual refuerza una vez más la posibilidad de que la variante de la Danza adoptada en el municipio provenga de Guerrero. Al respecto ya he expuesto a lo largo de todo el texto más elementos que acercan la variante Acatlán con la de Tlacololeros, Tecuántlaminques y Tigre Cimarrón, todas ellas de Guerrero, y la existencia en la época colonial de vías de comunicación entre Puebla y Guerrero, por las que además de personas y mercancías seguramente también pudieron circular las danzas.

Como en muchas otras danzas tradicionales del país, los diálogos escritos no contienen ninguna información referente a la actuación, los gestos, los sones, el ritmo de la danza, la actitud corporal o los desplazamientos, ya que todos estos elementos forman parte de un conocimiento que se transmite por imitación sin notación escrita. Desde niños los acatecos están en contacto con su Danza y su música, cuando ven pasar a las cuadrillas danzando ellos imitan sus pasos o tocan tambores de juguete intentando seguir el toque del tambor de la danza. Cada que alguien decide integrarse a un grupo de danza, generalmente, se le asigna una figura como personaje, de esta manera por contacto y de forma inconsciente esperan que se vaya familiarizando con la música y el ritmo. Posteriormente los nuevos integrantes pueden integrarse a las filas de los viejos, con el personaje de hijo o tecuán. Asisten a los ensayos donde el coordinador de la danza, un danzante experimentado, les enseña por imitación los pasos y la coreografía de cada son. Actualmente, hay quien incluso con



la ayuda de los videos disponibles en internet aprende la coreografía de los sones o la música. Este proceso hace evidente la comprensión por imitación.

Los diálogos de “La Muerte del Tigre” arrancan con Moranchi diciendo: “*Viejo Lucas se ha llegado la hora en que debemos buscar la manera de matar aquella manada de tigres que tanto nos perjudica.*”. El jaguar, como ya lo había hecho notar antes, aparece aquí como un animal que daña, porque se está comiendo el ganado de los Viejos, si ese es el argumento para ir a cazarlo, entonces su muerte sería suficiente para acabar con él. Mexic (2002) lo confirma: “*La muerte del tigre es metafóricamente la extinción de la maldad.*” Sin embargo, una vez muerto el felino es objeto de un tratamiento especial, se descuartiza, se reparte y, presumiblemente, se consume festivamente en una especie de ritual.



La Muerte del Tigre. Foto: Ricardo Martínez León.

El Viejo Lucas y el Viejo Moranchi se acercan a donde ha quedado tendido el jaguar muerto y mientras le quitan la máscara y la indumentaria, recitan los siguientes versos, que corresponden con el descuartizamiento del animal y su repartición:

**Moranchi:**     *La cabeza para doña Teresa.  
Las orejas para las viejas.  
Los ojos para los flojos.  
Las narices para las Ruices. [sic.]  
La trompa para las broncas.*

*Los dientes para los parientes.  
La lengua para las rengas.  
Los colmillos para los zorrillos.  
Los sesos para los presos.  
Los brazos para los guachos.  
Las manos para los enanos.  
Los dedos para los güeros.  
Las uñas para las concuñas.  
El ombligo para los amigos.  
Las costillas para las tortillas.  
El bofe para don Onofre.  
El corazón para los que tengan comezón.  
Las tripas para tía Lipa.  
La panza para tía Pancha.  
La asadura para el señor cura.*

**Lucas:** *Ahora voy yo a repartir Viejo Moranchi, de la cintura para abajo es mío, vamos Moranchi mucho oído tú y mis hijos.*

*Las caderas para las taqueras.  
La cola para la tía Bartola.  
Las piernas para las tiernas.  
Las patas para los tatas.  
Las uñas para las concuñas.  
Y el cuero para los Tecuanes.*

*A una sola voz, los Tecuanes gritan: ¡Tecuáneros!*

Si bien los versos de la repartición del felino responden a la lógica de la rima, está claro que incluyen a muchas personas de la comunidad como beneficiarios de la cacería. Además llaman la atención algunas de las partes repartidas: la cabeza, las piernas, la trompa, las costillas, las caderas y la piel. Respecto de la cabeza, la primera de las partes descuartizadas y repartidas, representada por la máscara del danzante, recordemos la importancia que en época prehispánica revestía la cabeza de los cautivos de guerra sacrificados y de las presas de cacería como el venado, los cuales eran equivalentes, nos dice Olivier (2010), tanto los restos de los humanos sacrificados como los venados cazados recibían tratamientos similares, la cabeza y los huesos largos eran colgados en árboles, en las vigas de las casas, en un poste o en un *tzompantli*, como si se tratara de un árbol con sus frutos pendiendo de sus ramas, ya que los huesos eran considerados como semillas, a partir de las cuales las presas podían regenerarse. Además el carácter fértil de los huesos podría estar reforzado por el hecho de que “las piernas son para las tiernas”, muchachas jóvenes en la plenitud de sus facultades reproductivas.

El texto dice “*La trompa para las broncas*”, el hocico del animal con sus afilados dientes es ideal para enfrentarse en una disputa o para mostrar el mal genio, se enfatiza el carácter violento del animal y su potencial ayuda mágica, como amuleto quizá, en circunstancias similares. Recordemos también que la piel del jaguar se usaba en el México prehispánico como parte de la indumentaria de gobernantes, sacerdotes y guerreros, como asiento de las autoridades; además, partes de su cuerpo, como los colmillos, las garras, la cola, eran portadas como una especie de amuleto por los chamanes (de acuerdo a la traducción de Olivier), al respecto Sahagún nos habla de hombres que portaban partes del jaguar a modo de amuletos y compartían sus características; eran asesinos, fuertes y osados:

*Una gente que eran como asesinos, los cuales se llamaban nonotzalique, era gente usada y atrevida para matar, traían consigo del pellejo del tigre un pedazo de la frente y otro pedazo del pecho, y el cabo de la cola y las uñas y el corazón, y los colmillos y los hocicos; decían que con esto eran fuertes y osados, y espantables a todos, y todos les temían, y a ninguno habían miedo por razón de tener consigo estas cosas del tigre; éstos se llamaban también pixeque teyolpachoanime. (1995:121)*

En Acatlán no se especifica para qué reparten a la presa o qué utilidad tendrá cada una de las partes. Sin embargo, dos de los versos de la repartición hacen referencia a la alimentación: “*Las costillas para las tortillas.*” y “*Las caderas para las taqueras*”, podríamos decir que algunas partes del tigre se usan para la preparación de tacos, quizá.

Así pues, tenemos que “La muerte del tigre” es una representación graciosa y ligera, que se realiza en un contexto geográfico donde no habita el felino, pero en la que se presenta como un animal “malo y dañino”. Entonces, ¿Por qué darle un tratamiento especial al cuerpo del jaguar? ¿Qué intenciones tiene su repartición?

En la variante de los Tecuantlaminques de Guerrero (Ek, 1972) y los Tecuanes del Estado de México (Lavalle, 1975) se mencionan las propiedades curativas que tiene la grasa. En los Tejorones de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca se hace explícito el consumo de la carne del felino, ya que se finge la preparación de un mole con el cuerpo del personaje de tigre (Mompradé, 1981 y

Horcasitas, 1980). En el Estado de México, el personaje de Don Cleto afirma que quien no come la carne del tigre no sabe comer lo bueno (Lavalle, 1975). En Acatlán de Osorio, mientras que las partes del jaguar son repartidas entre la comunidad que las va a consumir, la piel está reservada para los Tecuanes o viejos, recordemos que en el México prehispánico el cazador no debía comer la carne de su presa, porque se le identificaba con ésta (Olivier, 2014).<sup>117</sup>

Estamos pues, ante el reconocimiento del poder sagrado del jaguar, ya que en un acto de comunión se le asimila. Por lo tanto, más que hablar de “la muerte del tigre” se puede decir que se trata del “sacrificio del jaguar”, cuya representación deja ver una débil metáfora del sacrificio primordial. Ya veíamos que el sacrificio funda el mundo, sacraliza la creación y, en su repetición ritual cíclica, hace a los hombres contemporáneos de los dioses en la renovación del tiempo y del cosmos (Eliade, 1998). El consumo del cuerpo de la víctima sacrificial permite asimilar su sacralidad, mezclar las sustancias y asimilar sus características. Olivier nos recuerda que entre los mexicas el tlatoani comía un caldo de jaguar para volverse valiente (1995:126).

Además, ya veíamos que el *símbolo* del jaguar se veía valorado negativamente en sus asociaciones con la muerte, como animal feroz que hace evidente el fatal paso del tiempo, frente al temor que el *régimen diurno* de la *imagen* le tiene a las tinieblas y el abismo de la muerte (Durand, 2012). Sin embargo, estas valoraciones se metamorfosean cuando el cazador resulta cazado. El fuego fue quien primero cazó un jaguar y los objetos de barro se pueden convertir en jaguares. Entonces podemos decir que el jaguar/tierra por acción del fuego se transfigura en barro, en vasija contenedora de granos nutricios, quizá. Mixcóatl le lanza flechas a Chimalman, antes de tener relaciones con ella, quien se comporta como jaguar atrapándolas y se refugia en una cueva. Presumiblemente, Mixcóatl fecunda a Chimalman, quien en la cueva, como útero, gesta. Estamos en el *régimen nocturno* de la

---

<sup>117</sup> En otras versiones, como la de Tlacololeros en Guerrero, las de Morelos y el Estado de México la piel de la fiera se mide y se comprueba qué objetos se pueden fabricar con ella, un cinturón, una chamarra, unos zapatos, etc. (Vázquez, 1953. Horcasitas, 1971. Ek, 1972. Lavalle, 1975).

*imagen*, que invierte las valoraciones del *símbolo*, el *símbolo* del jaguar está entonces polarizado por los esquemas nutritivos, máxime si consideramos que se le consume en una comida ritual, y rítmico o cíclico, que eufemiza el carácter amenazador y organiza *lo imaginario* en expresiones de unión, convergencia, unificación y enlazamiento (Durand, 2012). La danza, la fiesta, el sacrificio, el jaguar en sus valoraciones nutritivas y rítmicas, se agrupan en torno del arquetipo del ciclo y la unión.

La Danza de Tecuanes rea-actualiza imágenes primordiales que permanecen dormidas en el inconsciente, que detonan y refuerzan la adopción de una Danza que inicialmente parecía “bonita” a la conciencia y poco “útil” a la lógica materialista e instrumental de la modernidad. Sin embargo, sin saberlo, los danzantes ponen en movimiento, en una representación desacralizada, el ciclo continuo de vida y muerte que el símbolo del sacrificio evoca y concentra.

Por lo tanto, la Danza, más allá del gozo que en sí misma convoca, está haciendo débil eco de antiguos rituales de re-creación del mundo a través del sacrificio ritual. En la Danza de Tecuanes el jaguar “dañino” es cazado y sacrificado, pero después consumido, asimilado, su carne es “buena”, “da valor” y su grasa cura, se convierte en su contrario; el mal es digerido y asimilado, mezclado con el propio cuerpo, incorporado, tanto como el poder y la fuerza. Acudir todos juntos a comer la carne sagrada del felino permite suscitar la comunión entre los individuos y de los individuos con lo sagrado.

En la Danza de Chichimecas contra Franceses que se realiza en San Miguel de Allende, Guanajuato, también se escenifica un sacrificio y el consumo de la víctima. Cuando muere un chichimeca, la Muerte y el Diablo descuartizan el cuerpo, fingen comer algunos pedazos y otros los arrojan al público. El viejo canta: “[...] y un pedacito de mano... pa’ que le des a tu hermano / y un pedacito de pata... pa’ que le des a tu tata.” (Bonfiglioli, 1996:104-105.). Es decir, el valor y la fuerza de los chichimecas son asimilados entre la comunidad, a través de la repartición del cuerpo de las víctimas.

El danzante experimenta en su propio cuerpo las *imágenes* de unión, fusión, contacto, ciclo, reunión y retorno. En cada abrazo a los paisanos, se reconoce y los reconocen como iguales, como tecuanes, todos son lo mismo a un tiempo, en un ritmo común todos se encuentran y se reconocen, incluso con sus antepasados muertos con quienes acuden a danzar al panteón cada 2 de noviembre. El sacrificio del tigre posibilita la restitución de los lazos comunitarios y armoniza la tensión dramática entre la vida y la muerte, haciendo de alguna manera que la comunidad participe del ciclo continuo de su regeneración. Con el lenguaje específico de la Danza se logra vivir el misterio que armoniza vida y muerte, ser uno y ser el otro, el retorno al terruño y la partida del mismo renovado; no puede ser un discurso lingüístico ni lógico, la Danza es simbólica, unificadora y renovadora para la comunidad. Como el sentido no está dado de una vez y para siempre, la comunidad debe volver a re-encontrarse como comunidad. La danza es el motivo simbólico para volver a estar en comunión, para volver a tener una sociedad en-lazada. Entonces el ciclo se repite y el sacrificio del tigre da *sentido* a la sociedad de Acatlán.

## CAPÍTULO V. Conclusiones

En la superficie “La Danza de Tecuanes” de Acatlán de Osorio, Puebla, aparece como una danza colorida, vistosa y alegre; una danza tradicional realizada por devoción a San Rafael Arcángel. En un municipio donde la migración causada por la pobreza es algo cotidiano, la fragmentación familiar y social está apenas soportada por una línea telefónica en una cabina pública, la comida diaria depende de unos cuantos billetes que hay que retirar en una casa de envío de divisas internacionales. En este contexto el “gasto” que implica hacer la Danza parece un sin sentido, sin embargo cada año se suman más grupos de danza a la celebración, podríamos decir que por el gozo que produce bailar, pero hay a la mano más bailes que también producen gozo y son menos costosos en su ejecución, entonces: ¿Cuál es el significado *simbólico* de la Danza de Tecuanes de Acatlán de Osorio?

En un contexto desacralizado, La Danza de Tecuanes es una débil resonancia de imágenes primordiales, de mitos y ritos antiguos que dan sentido al mundo, que elaboran experiencias complejas de la existencia de la humanidad, como el misterio de la vida y la muerte. Pero que en un contexto como el nuestro donde lo que priva es lógica del capital y la razón instrumental, las *imágenes simbólicas* permanecen petrificadas o se dejan entrever sorpresivamente en expresiones como la Danza.

La Danza de Tecuanes alrededor del símbolo del jaguar, así como el rito de su sacrificio, refuerzan y constelan en torno suyo los *símbolos* de la fertilidad, la muerte, el descenso, la germinación, la deglución, la noche, la comunión, la asimilación, la regeneración, el renacimiento, el regreso, la reunión, el volver a comenzar; todos ellos reunidos en el *régimen nocturno de la imaginación* (Durand, 2012). Así en el argumento de la Danza de Tecuanes, donde se simula el

sacrificio de un jaguar, resuena el arquetipo del ciclo, del sacrificio primordial, de la diosa que dio origen al mundo, de la trama de la vida que está cruzada por la muerte.

El danzante vive el *símbolo* en su cuerpo y en su mente. Si es migrante, regresa a su tierra de origen, si ha permanecido ahí, recibe a los suyos, a sus amigos, a su familia. Van todos, en un ritmo común, al encuentro que se sella con un abrazo, con el contacto físico entre los que se reconocen como iguales. En una carretera repleta de danzantes en ejecución, se confunden, se fusionan, son todos “tecuanes”. En el panteón, con los antepasados muertos, se repite la magia, la fiesta abre un umbral que permite a los que ya se fueron volver, a danzar. Así, la Danza de Tecuanes (tecuan: “el que come gente”) reúne en torno del festín a toda la comunidad, que renueva sus lazos a pesar de la distancia geográfica o temporal, a pesar de la precariedad. La Danza hace vibrar a toda la comunidad a un mismo ritmo, que anima su vida en conjunto.

A través de la máscara, los tecuanes, adoptan otra mirada. Desde otro punto de vista se ven a sí mismos como otros y a los otros que están frente a ellos con el mismo rostro que ahora portan. En un juego de proyecciones, de cambio de perspectiva y de toma de distancia, la teatralidad permite auto-representarse (Duvignaud, 1980), poner frente a sí a la comunidad y sus relaciones, así como “ensayar” el futuro (Schechner, 2016). Así la Danza de Tecuanes pone en acción el ser de la comunidad a través de su teatralización. El eco del *símbolo* del ciclo, la unión y la fertilidad llega, aunque débil, hasta los ritmos y las miradas de los tecuanes que reflejados en los otros que son todos, pueden volver a su vida cotidiana con los ánimos renovados a pesar de la infame certeza del destino final.

He expuesto a lo largo de este texto todos los elementos que entran en juego en la ejecución de la Danza de Tecuanes en Acatlán de Osorio, Puebla, en la actualidad; transitando desde un trabajo etnográfico que describe el objeto de estudio y su contexto, hasta el intento de análisis del mismo desde la perspectiva simbólica, partiendo del contexto histórico de la danza. Para poder realizar este



trabajo también fueron necesarias diferentes técnicas de investigación: la bibliográfica, la observación participante, las entrevistas semiestructuradas y las charlas informales.

Este trabajo no aísla su objeto de estudio en su contexto concreto de ejecución, también propone un trabajo relacional y comparativo entre las diferentes variantes de la Danza en nuestro país y las diferentes representaciones de la *imagen* del jaguar, especialmente en el área maya y el altiplano central, a falta de trabajos de investigación más amplios de los cuales poder abreviar. Asimismo, no limito el análisis de la danza al evento en sí, propongo un intento de interpretación en relación a la comunidad que la recrea. Es decir, a pesar de la especificidad de la investigación, asumo el carácter relacional de las expresiones humanas e intento a partir de ello que también este trabajo oriente otras lecturas de las Danzas del Tigre en otras geografías o que contribuya a abrir el campo de la Sociología de la Cultura y el Arte y nuestras instituciones académicas.

No está de más decir que el abordaje de la Danza de Tecuanes, en específico, y de las expresiones culturales, en general, desde la perspectiva de la *Antropología Simbólica* está, aún hoy, poco abordado y comprendido en nuestras instituciones. No obstante, espero que este trabajo contribuya a abrir la comprensión del ser humano y, por lo tanto, de sus formas de relación, ya que hasta ahora el modelo científicista que priva aún en las disciplinas sociales poco o nada ha ayudado a resolver la crisis existencial de su propio objeto de estudio: el *Homo Symbolicus*.

## EPÍLOGO: ¿Exhibir o compartir?

### Cuatro ejemplos de estrategias para mostrar el patrimonio cultural.

*Toda la vida de las sociedades en que reinan las condiciones modernas de producción  
se anuncia como una inmensa acumulación de espectáculos.  
Todo lo que antes era vivido directamente  
se ha alejado en una representación.*  
Guy Debord

La Danza de Tecuanes de Acatlán de Osorio fue adoptada en el municipio hace poco tiempo, sin embargo, brinda a la comunidad, en el contexto de la fiesta, la oportunidad de reunirse, de estar juntos, de ser “acatecos” y “Tecuanes”. Marca un límite en el devenir cíclico del tiempo, para volver a trazar el *sentido* (Eliade, 1998), para recordar de dónde son, quienes son y poder seguir siendo con las fuerzas renovadas, santificadas por intermedio del jaguar, que se sacrifica y al que los hombres sacralizan, para que todos acudan a compartir un banquete divino.

Se trata de la *dimensión simbólica del ser humano* que organiza toda su vida y da una base a su *existencia*, es vital. Especialmente, en un contexto lleno de carencias y desarraigo, por la migración a la que se ve obligada a comunidad. Las familias se separan y los afectos se diluyen en el amplio espacio que les separa, qué importante es entonces volver al terruño, ser acogido por la familia, sentir los abrazos afectuosos de los amigos, confirmar quiénes son, anular el tiempo y el espacio para volver a estrechar los lazos afectivos y sociales; y todo ello es posible gracias a la Danza que ritma y estrecha los lazos *simbólicos* de la comunidad, la cohesión social, diría Durkheim.

Sin embargo, el horizonte para la Danza, igual que para la comunidad y el resto de las expresiones culturales intangibles del país, está lleno de políticas públicas que buscan comercializar

o “turistificar” lo único que nos hace humanos y lo único que nos queda en un país lleno de violencia y de carencias educativas, económicas y, sobre todo, afectivas. ¿Ante un panorama tan amenazante qué podemos hacer para cuidar lo que es nuestro, lo que somos, nuestro soporte vital? Me refiero a una problemática compleja que no acepta respuestas fáciles, en especial considerando las condiciones precarias de las comunidades involucradas, pero que debemos discutir porque el riesgo es mayúsculo. Si todo deja de ser simbólico, trascendente, importante, si perdemos todos los referentes y el *sentido*; entonces nada vale, nada es importante y todo pierde *sentido*; cualquiera es prescindible porque todos dejamos de ser humanos. Y la muerte que en el contexto de la danza, la fiesta y el rito, es puerta a la sacralidad de la vida y nos permite asumir la organización cíclica del tiempo y su alternancia continua, se convierte en simple descomposición, sin consecuencias, sin *sentido*.

En lo siguiente analizo el problema a partir de ejemplos que ponen en evidencia, por contraste, el uso instrumentalizado de las diferentes formas de interacción que puede haber entre ejecutantes y observadores debido al uso del espacio, al contexto ritual de las prácticas y a las acciones que se desarrollan durante la ejecución de las mismas. Estos son: El *Encuentro de tamboreros* de Acatlán de Osorio, Puebla; la declaratoria de “*Tesoro humano vivo*” en Tetelpa, Morelos; *Las peleas de tigres* en Acatlán y Zitlala, Guerrero. En todas estas ceremonias el tigre es el protagonista. De esta manera dibujaré un panorama de las posibilidades de interacción y participación derivadas de estas expresiones del patrimonio cultural intangible, en especial con la puesta en marcha de las políticas de comercialización del mismo en Acatlán de Osorio. Comienzo por exponer las coordenadas y definiciones: qué es el patrimonio cultural intangible, las políticas públicas e internacionales que lo reconocen y las prácticas económicas y turísticas que derivan de ello.

En el año 2003 la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) aprobó la *Convención para la salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial*, la cual México ratificó en 2005. Ahí queda definido lo que es el patrimonio cultural inmaterial, qué significa salvaguardarlo y algunas directrices para lograr la salvaguardia. Así establece que:

*Se entiende por “patrimonio cultural inmaterial” los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas -junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana. (UNESCO, 2003:Art. 2)*

También se identifican diferentes ámbitos de manifestación del patrimonio inmaterial: tradiciones y expresiones orales, el idioma, los usos sociales, los rituales, los actos festivos, conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo, técnicas artesanales tradicionales y las artes del espectáculo. Mientras que:

*Se entiende por “salvaguardia” las medidas encaminadas a garantizar la viabilidad del patrimonio cultural inmaterial, comprendidas la identificación, documentación, investigación, preservación, protección, promoción, valorización, transmisión -básicamente a través de la enseñanza formal y no formal- y revitalización de este patrimonio en sus distintos aspectos. (UNESCO, 2003:Art. 2)*

La participación de México en dicha convención le ha permitido inscribir siete expresiones culturales dentro de la lista representativa del “Patrimonio cultural inmaterial de la humanidad”: Las fiestas indígenas dedicadas a los muertos, Los lugares de memoria y tradiciones vivas de lo Otomís-Chichimecas de Tolimán, La ceremonia ritual de los voladores, La pirekua canto tradicional de los Purépechas, Los parachicos en la fiesta tradicional de Chiapa de Corzo, La cocina tradicional mexicana (el paradigma de Michoacán) y El mariachi; además de una estrategia de salvaguardia que ha despertado diversas polémicas: el “Centro de las artes indígenas del pueblo totonaca de Veracruz”, que integra programas, proyectos y actividades para la salvaguardia del patrimonio en línea con los objetivos de la Convención.

Pero: ¿qué expresiones culturales forman parte del patrimonio de una nación, quién lo determina y bajo qué parámetros; en especial en un país con tal diversidad cultural como el nuestro? El patrimonio es una construcción social, que ha estado estrechamente ligada a la construcción de la

identidad nacional y, por lo tanto, a las decisiones del poder político, cultural y académico (Pérez, 2004). Su construcción ha presupuesto una identidad nacional homogénea y, en consecuencia, oculta las desigualdades sociales.

Además de la creación de la “identidad nacional”: ¿por qué en años recientes se volcó la mirada del patrimonio tangible al intangible o con qué objetivos? Se ha reconocido a nivel mundial la importancia del patrimonio en el desarrollo económico (Machuca, 2004), ligándolo estrechamente con la actividad turística.<sup>118</sup> En Acatlán de Osorio, el Plan Municipal de Desarrollo está basado en la investigación de Martínez Espinosa (2013) quien hace un diagnóstico del potencial del desarrollo económico a través del fortalecimiento del sector turístico, donde ya vimos que resalta la producción alfarera, de piloncillo y la Danza de Tecuanes.

En el país, son numerosos y de múltiples niveles de gobierno los organismos encargados de los temas relativos al patrimonio cultural intangible, no existe una institución u órgano específico para estos temas debido a las implicaciones que el patrimonio inmaterial tiene para todo el país. Entre los organismos involucrados en la toma de decisiones están: La Secretaría de Cultura, INAH, INBA, CDI, la Dirección General de Culturas Populares, la Dirección General para la Organización de las Naciones Unidas de la SER, Dirección General de Relaciones Internacionales de la SEP, INALI, UNAM, la Comisión de Cultura de la Cámara de Diputados y la Comisión de Cultura de la Comisión Nacional de Gobernadores; además de la Comisión Nacional de Patrimonio Cultural y Turismo, y la Comisión Nacional del Patrimonio Cultural Inmaterial creada en 2011.

La complejidad de la organización y la toma de decisiones son evidentes, además quiero resaltar el vínculo con el turismo que desde la Secretaría de Cultura y la Comisión Nacional de Patrimonio se establece. Es innegable la promoción internacional que una declaratoria por parte de la

---

<sup>118</sup> Ver: Oehmichen (2016) y Machuca (2016).

UNESCO supone en términos de turismo cultural, es decir, de derrama económica para el país reconocido y el beneficio esperado para la población que recrea las expresiones inmateriales.

Sin embargo, la toma de decisiones respecto al nombramiento, la administración de la infraestructura turística y los beneficios económicos que genera, son temas controversiales en nuestro país. Por ejemplo, los grupos políticos y económicos que se han beneficiado del festival “Cumbre Tajín”, que se realiza en la zona arqueológica en colaboración con el “Centro de las artes indígenas del pueblo totonaca de Veracruz”, son los mismos que han impulsado una legislación cultural en el estado para aprovechar económicamente espacios públicos y culturales (Machuca, 2004), son grupos en los que tienen muy poca cabida los verdaderos depositarios del patrimonio, el pueblo totonaco, y poco beneficio económico, en comparación con los organizadores.

En Acatlán de Osorio, se han dado pasos para desarrollar el sector turístico, ofreciendo como atractivos la artesanía, el piloncillo y la Danza de Tecuanes. Recientemente, la *Fundación Encuentro para el Camino A. C.* con el auspicio de *Centro Cultural BID, Banco Interamericano de Desarrollo* como parte de un proyecto titulado “Fortalecimiento de la máscara de la danza de Tecuanes, región mixteca, Puebla”, ofreció un taller de máscaras para enseñar a los artesanos a realizar la máscara “correctamente” según la Fundación, con las proporciones adecuadas y “bonitas”, tomando como modelo las máscaras realizadas en Chiapas, las máscaras según ellos “originales”, con el objetivo de lograr que la máscara de la Danza de Tecuanes sea reconocida oficialmente como Patrimonio Cultural.<sup>119</sup> También se ha pretendido establecer un “Comité de autenticidad” que regule y norme la ejecución de la Danza. Ya hemos visto la variedad de Danzas del Tigre que hay en el país y las múltiples variaciones que la Danza en Acatlán ha tenido a lo largo de poco más de 100 años, así que: ¿Cuál autenticidad buscará e impondrá el comité, bajo qué criterios? Desde su formación la danza

---

<sup>119</sup> En Morelos ya hay esfuerzos encaminados a lograr que la Danza de Tecuanes sea reconocida por la UNESCO como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, el mes de junio de 2013 se realizó un encuentro de Tecuanes en el CRIM de la UNAM impulsado por la Dirección General de Culturas Populares de Morelos, al que asistieron algunos danzantes y autoridades locales para escuchar las problemáticas que enfrenta la danza y “rescatarla”. Aunque habría que definir, entre otras cosas ¿rescatarla de qué?.

“Raíces del Pueblo”<sup>120</sup> “innovó” con su estilo “folklórico”<sup>121</sup>, que pretende una danza “vistosa, parejita, estandarizada”, para escenario; los involucrados e impulsores del Comité de autenticidad comparten esa visión “estetizada” de la Danza, argumentando, como ya demostré, un supuesto “origen” prehispánico y ancestral junto con una estética derivada de la formación folklórica de la danza como identidad nacional.<sup>122</sup>

El gobierno municipal está realizando obras con el objetivo de mejorar la imagen urbana, estas obras incluyen la construcción del “Mercado de Artesanías, Olores y Sabores” y el “Museo Senén Mexic”, que cuenta con una colección de cerámica mixteca que el sacerdote acumuló a lo largo de su vida. Además, el Presidente Municipal anunció, recientemente, que buscará, junto con el apoyo de los migrantes acatecos en EE. UU., el establecimiento de una marca registrada de las artesanías locales (Sarabia, 2016).<sup>123</sup>

Ante la posibilidad de obtener una declaratoria de la Unesco como “Patrimonio cultural inmaterial de la humanidad” o la implementación de políticas públicas “turistificadoras”: ¿Cómo se canalizará la participación del turismo cultural ávido de “consumir cultura”, bajo qué parámetros los observadores participarán de los ritos, las danzas o las fiestas? Veamos algunos ejemplos y posibilidades.

- Encuentro de tamboreros de Acatlán de Osorio, Puebla

El *Encuentro de Tamboreros* se realiza anualmente en el marco de la fiesta a San Rafael Arcángel (24 de octubre) desde el año 2010. Me referiré aquí específicamente al realizado en el año

---

<sup>120</sup> Ver: Cuadro 1. Grupos de Danza de Tecuanes en Acatlán de Osorio, Puebla, pp. 174.

<sup>121</sup> Para una revisión histórica y crítica sobre la consecuencias sociales y económicas de la folklorización de las danzas tradicionales ver: Sevilla (1990)

<sup>122</sup> Sólo para mencionar un ejemplo: algunos grupos usan trajes de piel, adornados con “piedras semipreciosas”, porque en una fotografía, supuestamente del año 1959, un danzante aparece con chaparreras de piel, a la usanza de los arrieros o ganaderos, pero se interpreta como el traje de piel que usaban “las tribus chichimecas y zapotecas que cuidaban su ganado [sic.] en Tepoztlán [sic.]”, como lo narra el relato “legendario” de la danza (Jiménez, 1975).

<sup>123</sup> Para más ejemplos y problemáticas del establecimiento de marcas registradas ver: Sevilla (2016).

2012, ya que en los años subsecuentes el formato del evento cambió. Participan todos los músicos interesados, ya que la invitación es generalizada.



Encuentro de Tamboreros. Foto: Wendolín Ríos 2012

La iniciativa es del tamborero Eric Castillo Bravo, quien hace la invitación formalmente, entregando personalmente las modestas invitaciones. Consiguió patrocinios de algunos microempresarios y pidió ayuda de sus amigos y familiares para cubrir las necesidades del evento. El *Encuentro de tamboreros* se llevó a cabo en la plaza de toros, es un terreno ubicado en plena zona urbana del municipio, la entrada es un enorme portón, que nos recibió con una cartulina pegada con una leyenda escrita a mano que indicaba la realización del encuentro. Se instaló un templete a manera de escenario, junto al ruedo, un par de micrófonos y las bocinas. Frente al templete se colocaron sillas plegables para los asistentes. En una orilla se instalaron mesas con cazuelas y los insumos necesarios para ofrecer “un taco” a los músicos después del evento.

Entre todos los tamboreros que acudieron se sortearon los sones que habría de interpretar cada quien y el orden de su participación. En el tiempo que les quedaba, antes de que comenzara el evento, los músicos ensayaban o intercambiaban ideas sobre la forma de interpretación de cada son, el espacio se llenó de golpes de tambor y sonidos de flauta superpuestos.





Tamborero o pitero. Foto: Wendolín Ríos, 2012.

Un maestro de ceremonias llevó el evento. La primera actividad del día: el *Son fúnebre* en honor de los tamboreros muertos ese año en Acatlán. Fue un momento muy solemne y de total silencio. El evento continuó con la participación de los tamboreros invitados, que uno a uno subieron al escenario a interpretar el son que les tocó en el sorteo, en el orden que el azar les asignó. La actividad consistía sólo en tocar la música de la Danza de Tecuanes, no hay un jurado ni premios. Son pocas las oportunidades que los tamboreros tienen de escucharse entre ellos sin la interrupción de la algarabía de las fiestas en las que participan. Los músicos más viejos fueron los más aplaudidos durante el evento y los más reverenciados por los músicos jóvenes, quienes tienen la oportunidad de aprender de los más experimentados mientras los escuchan, incluso hay quien se acercó a pedir consejo. Indudablemente hay respeto y reconocimiento por los conocimientos y experiencia de los más viejos de la comunidad, son los maestros de los músicos más jóvenes; recordemos que la formación de los danzantes en las filas está encabezada por los más viejos también, ellos “llevan la danza”.

Entre la participación de cada tamborero el maestro de ceremonias agradece a los patrocinadores del evento, *Clínica de Maternidad “Reforma”*, que regaló playeras, la madre del organizador, que preparó la comida y algunos más que aportaron para el templete o que prestaron el espacio. Los espectadores somos pocos, algunos amigos y familiares de los tamboreros.

Cuando ya todos han interpretado el son que les correspondía, el maestro de ceremonias agradece su participación y nos invita a comer. Todos, músicos y espectadores, somos agasajados con unos tacos y un vaso de refresco. Participamos de la comida en común, nos reunimos en torno a la mesa, entre guisos, arroz y charla termina el *Encuentro de tamboreros*.

A partir del año 2014 el Encuentro se transformó en un concurso, hay un jurado, integrado por personajes sobresalientes de la comunidad que no son tamboreros, ni danzantes. La participación de los músicos fue menor que en el evento descrito previamente del año 2012. Entre las categorías de evaluación están: sonido del tambor, sonido de la flauta, presentación, tiempo, vestimenta [sic.] y originalidad [sic.]. El año 2014 ganó un tamborero que portaba un sombrero costeño, calzón y camisa de manta con guaraches, el argumento de uno de los jueces al respecto era la “autenticidad” de su presentación y vestimenta [sic]. No es mi intención demeritar la calidad del trabajo del tamborero ganador ni de ninguno de los participantes, pero es importante resaltar las contradicciones del evento y los argumentos. Sobre todo, en comparación con emisiones anteriores del Encuentro de Tamboreros, donde lo importante era compartir y escuchar la música de todos, no competir.

- Tesoro humano vivo de Tetelpa, Morelos

Don Florentino Sorela Severiano (n.1932) fue declarado “Tesoro Humano Vivo” por parte de la UNESCO junto con la iniciativa del gobierno de Morelos en 2011. Él es heredero de una tradición que su abuelo y su padre realizaron por más de 100 años, la Danza de Tecuanes. En 1946 Don Florentino organizó y “puso” su primer “danza” con vecinos del pueblo, actualmente cuenta con tres grupos de danzantes o tres “danzas”: la de niños, la de mujeres y la de hombres.

Él es músico, toca el tambor, de 15 centímetros de diámetro aproximadamente, y la flauta de carrizo de tres orificios. Su padre le enseñó la música y la danza, que ahora él enseña a los integrantes de sus grupos, además de confeccionar las máscaras y la utilería. La Danza de Tecuanes se realiza, principalmente, el 8 de diciembre como parte de los festejos en honor de la Virgen de la Inmaculada

Concepción, en una procesión que recorre las calles del pueblo y culmina en el atrio de la Parroquia con la representación de “La Matada del Tigre”. El mismo Florentino Sorela cuenta que a partir del nombramiento ha tenido oportunidad de presentar la Danza en diferentes escenarios y eventos, así que la Danza también es presentada fuera del contexto de la fiesta a la Virgen católica.



Danza de Tecuanes de Tetelpa, Morelos, al interior de la iglesia. Foto: Wendolín Ríos, 2012.

La danza de Don Florentino no es la única en Tetelpa, existe una más que se formó a partir de que una parte del grupo de Don Florentino tuvo problemas con él, ambas partes argumentan abusos económicos e irresponsabilidad por parte del otro. Ante tal escenario, Don Florentino, sintiéndose respaldado por el nombramiento de la UNESCO y preocupado por la irresponsabilidad de la otra danza, acudió al Instituto Nacional del Derecho de Autor para registrar la danza y la música, registro que le fue otorgado. Con ese poder Don Florentino nombró heredero de la Danza a su hijo menor Roberto Sorela, lo que impide a otros realizar la danza con la música que Don Florentino registró si él mismo no da autorización. La relación entre los dos grupos de danzantes de Tetelpa es muy tensa, han llegado a sacar armas, según cuenta Gustavo Sorela<sup>124</sup>, otro de los hijos de Don Florentino, quien mantiene una actitud cautelosa y defensiva frente al otro grupo de danzantes. Este clima sólo favorece el alejamiento entre miembros de la misma comunidad, discordia y envidias. Desgraciadamente en

---

<sup>124</sup> Gustavo Sorela, comunicación personal, diciembre de 2012.

México no existe el marco legal que permita hacer registros colectivos y, en este caso, un reconocimiento se mezcla con el problema de los derechos colectivos de autor; sin embargo creo que ambos casos responden a lógicas individualistas y competitivas.

- Pelea de tigres en Acatlán, Guerrero<sup>125</sup>



Camino al Cruzco. Foto: Wendolín Ríos, 2013.

El tres de mayo de cada año llega a su clímax toda una secuencia de rituales propiciatorios agrícolas realizados en Acatlán, zona centro del estado de Guerrero. Para llegar al cerro del Cruzco hay que caminar por una vereda que al dar vuelta en su último recodo nos abre el horizonte de la fiesta. Era un amplio espacio, una terraza natural a las faldas de la montaña donde había tanta gente que caminar en las partes más planas del terreno era casi imposible. Familias sentadas alrededor de cazuelas inmensas comían y repartían buena parte de las viandas a los asistentes. Por todas partes había bandas de viento tocando, grupos de danzantes que ejecutaban sus pasos, participantes de la comunidad y hasta extranjeros que caminaban por ahí, comían, bailaban, se sentaban y observaban. Y los tigres, hombres vestidos como tal, peleando como ofrenda para solicitar la lluvia. Aunque de pronto pasaron los *Cotlatlastin*, Los Vientos, un numeroso grupo de hombres que corren por

---

<sup>125</sup> Los dos apartados relativos a las peleas de tigres en Zitlala y Acatlán fueron realizados con base en el trabajo de campo realizado en mayo de 2013.

diferentes cerros de la zona durante días, hasta terminar su ritual en las cuevas de Oxtotitlan donde también depositan una ofrenda, era una columna interminable de corredores color rojo, azul, negro y blanco que serpenteaba entre la gente para seguir su camino.

Los tigres eran de todas las edades, había desde bebés vestidos con mamelucos que semejan la piel del felino, hasta hombres adultos dispuestos a pelear. No todos tenían el traje distintivo de un tigre hecho con tela que semeja la piel manchada, ni llevaban máscara o guantes para la pelea, pero si alguien estaba dispuesto a entrar al ruedo a soltar golpes siempre había alguien más que le podía prestar una máscara y un par de guantes. Las máscaras están realizadas con piel de vaca y son recubiertas por un material acolchonado en el interior para proteger al portador, se amarran en la parte de la nuca con cordones. Los guantes eran de *kick boxing* o de entrenamiento para el boxeo.

Había hombres que fungían como organizadores de cada combate. Le colocaban los guantes y la máscara a cada participante y estaban al pendiente de que no se lastimaran demasiado, paraban la pelea cuando alguno de los dos tigres lo pedía o cuando notaban que alguno de los dos había recibido un golpe contundente. La pelea consiste en golpear al oponente con el puño cerrado en la máscara. Se organizan de forma espontánea, alguien de pronto pedía pelear entrando al ruedo que de manera casi natural se formaba con la gente que observaba la acción y otro más respondía la solicitud. No hay un orden fijo o preestablecido, ni siquiera un control sobre el número de peleas, suceden en el momento en que alguien está dispuesto y puede haber múltiples peleas a la vez, incluso múltiples espacios o ruedos para pelear. Las peleas se dan entre personas que tienen más o menos la misma edad y peso, hay peleas de niños, adolescentes y adultos. Incluso hay mujeres que pelean, son las menos, pero de pronto algunas se animan y entran a soltar golpes. En rededor de cada grupo de tigres se aglutina un grupo de observadores que de inmediato forman una especie de círculo alrededor de la acción, y así como se forma un ruedo desaparece cuando nadie más está peleando en esa área.

El movimiento de las parejas de tigres obliga a que los observadores se muevan y la emoción de ver de cerca la pelea hace que el ruedo que forman los espectadores cada vez se haga más pequeño, para evitar esto último, los *Tlacololeros* con sus chicotes obligan a la gente con el estruendo del chicote sobre la tierra a ampliar el espacio de las peleas. Visto a la distancia el movimiento es continuo, se organiza una pelea, se forma un ruedo, se mueve, se empequeñece, viene el trueno y vuelve a crecer, terminan las peleas y la gente se mueve a engrosar las filas de espectadores de otro ruedo que permanece en movimiento y en constante contracción y expansión. Las actividades continúan por lo que resta de la tarde hasta que el anochecer nos obliga a todos a partir.



Niños en la Pelea de Tigres, Acatlán, Guerrero. Foto: Wendolín Ríos, 2013.

En Acatlán, había pegados en las paredes y rejas carteles con las decisiones que se tomaron a partir de una Asamblea General de Ciudadanos del Pueblo que convocó el Comisariado de Bienes Comunales y el Consejo de vigilancia del lugar, destaca el cuidado y protección que los ciudadanos procuran a los lugares sagrados y al ritual. Entre los puntos de acuerdo más interesantes están: impedir la venta; impedir el acceso a vehículos; solicitar el atuendo de tigre completo a los participantes; responsabilizarse de la basura que cada quien genere; usar platos, vasos y cucharas que no sean desechables; la comida se da después de los rezos y los primeros en recibir alimento son los: “niños,

danzantes, tigres y perros”; impedir la filmación dentro del área de las peleas para que haya suficiente espacio; apagar por completo las fogatas donde se calienta la comida y la presencia constante de la vigilancia.

- Pelea de tigres en Zitlala, Guerrero

En el municipio de Zitlala, zona centro del estado de Guerrero, también se realizan una serie de actividades rituales de petición de lluvias para la cosecha, uno de los eventos más atractivos y de mayor difusión turística por parte del municipio es la Pelea de Tigres<sup>126</sup>. Se realiza el 5 de mayo en la explanada del Palacio de Gobierno. Hace aproximadamente 40 años se realizaba a orillas del río, pero por motivos de seguridad las autoridades municipales decidieron trasladarla al lugar actual<sup>127</sup>. Las autoridades municipales instalan tres grupos de gradas alrededor de la plaza, frente al Palacio de Gobierno, y al centro de la plaza unas vallas metálicas forman un cuadrado con dos entradas paralelas en dos de sus costados, el área del cuadrado es de aproximadamente 70 metros.



Pelea de Tigres, Zitlala, Guerrero. Foto: Wendolín Ríos, 2013.

Se organizan dos grupos de tigres de dos diferentes barrios del municipio, ambos grupos recorren las calles bailando acompañados de una banda de viento, poco a poco los tigres se reúnen

---

<sup>126</sup> En páginas previas he reproducido la narración que en Zitlala explica la realización de las peleas. Ver: pp. 63.

<sup>127</sup> Juan Manuel Barrera Tecolapa, comunicación personal, mayo de 2013.

hasta que el contingente está completo y llegan a la plaza, cada grupo de tigres por un costado diferente ingresa al área de la pelea. Los tigres están vestidos con ropas que emulan la piel manchada del jaguar, aunque son los menos, la mayoría hace uso de su imaginación y de sus preferencias deportivas para proteger sus cuerpos de los golpes y mostrarse imponentes ante los rivales. Su máscara es de piel y está recubierta con material acolchonado en el interior para evitar lastimarse, la máscara forma una especie de cuadrado con tres lados cerrados, así que se coloca sobre la cabeza como si se tratara de un casco. Se pelean golpeándose con un tipo de mazo que forman al torcer sobre sí misma una cuerda, el resultado es un mazo firme en cuya punta hay dos cuerdas flexibles que le cuelgan, así que se pueden dar golpes secos o latigazos con él. Las peleas se dan simultáneamente, con el mazo se golpean cualquier parte del cuerpo pero está prohibido sujetar al contrincante. Quien está animado a entrar a pelear puede conseguir fácilmente que alguien le preste la máscara y el mazo.

El área de la pelea se llena de espectadores y reporteros, las peleas no tienen un orden pre-establecido, quien quiere participar entra a la zona con el mazo en alto y alguien del otro bando acepta, algunos de sus amigos controlan la cercanía de la gente que observa, pero ante el movimiento constante de los contendientes es inútil, los observadores también reciben algunos golpes. Las vallas se ladean, con el transcurrir del evento terminan todas en el piso, ya que la presión que sobre ellas ejerce toda la gente que se encuentra en el área las vence.



Pelea de Tigres, Zitlala, Guerrero. Foto: Wendolín Ríos, 2013.



Las gradas permanecen llenas de gente, han estado así incluso desde antes del comienzo de la pelea. Algunas personas dejan libre su asiento en el graderío, pero rápidamente otras llegan a ocupar su lugar. El balcón y la azotea del Palacio Municipal también están llenos de espectadores que se sientan en alguna de las sillas predispuestas ahí y gozan de la sombra que el techo del edificio les ofrece, es un espacio de acceso restringido, ya que sólo pueden acceder personas con gafetes especiales que previamente el municipio repartió. Los espectadores observan desde la distancia que ofrecen las gradas y el balcón los enfrentamientos, como si estuvieran en un teatro.

Después de aproximadamente tres horas de pelea, hay tigres borrachos que insisten en pelear a pesar de que no logran mantenerse en pie; otros, ya envalentonados, pelean con el torso desnudo y terminan con el cuerpo lastimado. Había alrededor de 60 litros de mezcal para los tigres.<sup>128</sup> Todo el tiempo hay música, son tres las bandas de viento que están alrededor de la plaza y en ocasiones las tres tocan al mismo tiempo; cada una, una canción diferente. En algunos momentos los ánimos están tan exaltados que se organizan peleas a puño limpio. Durante todas las peleas hay personas que “cuidan” a sus amigos, detienen la pelea si algún tigre se cae, la hacen terminar cuando alguno de los dos contendientes lo pide o ya está muy golpeado o pierde la máscara. Pero eso no impide que algunos terminen con heridas y sangre, los paramédicos de protección civil que estaban presentes no fueron requeridos por ningún tigre o espectador durante el evento, así que las heridas de la pelea fueron menores. Con el anochecer la gente poco a poco se fue retirando, sin embargo, ante tal cantidad de mezcal y música la fiesta fácilmente podía continuar.

Estos cuatro ejemplos ponen en relieve algunos elementos en torno a cómo mostramos lo que somos a propios y extraños, es decir bajo qué estrategias o dinámicas de observación y participación damos a ver nuestras expresiones culturales. Después de la descripción que de ellos hemos leído

---

<sup>128</sup> Ya he hablado previamente de los excesos de la fiesta y su función.

quisiera poner algunas preguntas que se suman a los temas de reflexión en torno a los procesos de patrimonialización oficiales y los usos que de ellas se generan.

La Danza de Tecuanes junto con su música forma parte de un complejo dancístico ampliamente extendido en nuestro territorio, en Centroamérica y algunos países de Sudamérica. Sus orígenes son presumiblemente coloniales. Así que estamos hablando de una manifestación cultural ampliamente expandida en el tiempo y el espacio. ¿Quién creó la música de la Danza de Tecuanes, a quién le pertenece, y por lo tanto: quién posee los derechos sobre ella, sobre su ejecución o su comercialización?

El *Encuentro de Tamboreros* se realizaba en un formato de participación y no de competencia donde la música es el eje que articula todo el evento. Los tamboreros tenían oportunidad de escucharse y de intercambiar puntos de vista respecto a los diferentes sonos que se conservan de la Danza de Tecuanes. Su ejecución y dispersión conserva la música viva, permanecen en el repertorio alrededor de 32 sonos, de los cuales muy pocos son tocados cotidianamente, incluso muchos de los tamboreros jóvenes no los conocen todos. Así hay un espacio y un tiempo en el que los músicos se pueden escuchar, aparte del constante fluir de grupos de danza, alrededor de 20, por las calles el día de la fiesta. Pueden tocar todos los sonos, o el mayor número posible; y los espectadores tenemos la oportunidad de conocer con mayor detalle este elemento tan importante de la danza. Aunque ahora, con el nuevo formato de concurso, se promueve la competencia, en lugar de la convivencia, y se legitiman prácticas musicales con argumentos absurdos y descontextualizados. En el caso de Tetelpa, la música ahora pertenece legalmente a una sola persona. ¿Cuántas declaratorias de “Tesoro humano vivo” quedan pendientes para integrar a toda la comunidad de tamboreros en dicho reconocimiento?

Sus intenciones de conservación y protección de la Danza de Tecuanes llevaron a Don Florentino a registrar la música ante el Instituto Nacional de Derechos de Autor, ahora él tiene el poder legal sobre la música de una danza cuya historia se pierde en la intrincada geografía de nuestro

país. Esto gracias al marco legal que así lo posibilita, no reconoce la autoría colectiva y en cambio sí privatiza una expresión cultural pública, que incluso rebasa las fronteras nacionales. El peligro está latente, cualquier persona puede tomar acciones de este tipo para conservar la cultura o lucrar con ella (Machuca, 2004). Pero el registro no es lo mismo que la conservación: Las grabaciones y las transcripciones musicales nos permiten prescindir del contexto de su ejecución y por lo tanto de la comunidad que crea la danza y la fiesta, y por lo tanto ¿cómo compartimos la música: en una grabación descontextualizada de su entorno ritual y festivo o con la participación de las personas que le dan vida? Indudablemente, sin la comunidad que la recrea la cultura se convierte en un objeto inerte. Advierto al lector que no es mi intención aquí denunciar o culpabilizar las actividades de una sola persona, muy por el contrario creo que las buenas intenciones de Don Florentino Sorela deben ser entendidas dentro de un contexto que permite y legitima acciones de este tipo.

Por otro lado, ¿de qué manera participan e interactúan los observadores en las peleas de tigres? En Acatlán, Guerrero, el espacio está vivo, es creado y transformado de acuerdo a los ritmos que las propias actividades rituales demandan. El espacio es simultáneamente pasillo de vientos que corren por la ladera de las montañas, pista de baile, ruedo para pelear, comedor, altar, espacio de observación, etc. Es el espacio-tiempo simultáneo de la fiesta. El mismo espacio de las peleas responde a la lógica de estas, los observadores lo crean, lo mueven, lo difuminan respondiendo a la lógica y los ritmos de cada combate; y si es necesario poner un poco de orden, los mismos danzantes, *Tlacololeros*, intervienen de manera contundente pero segura. Los que participamos del acontecimiento sólo como espectadores también estamos sujetos a los vaivenes de las acciones, debemos movernos, caminar, buscar lugares de observación, de descanso o participar activamente si lo deseamos. Sin embargo, siempre formamos parte del acontecimiento lo queramos o no, el espacio y la acción imponen sus formas de acuerdo a cómo se va desarrollando la fiesta y nos obliga a interactuar en mayor o menor medida.

La pelea de tigres de Zitlala está en un espacio ajeno a su función ritual, fue trasladada a un espacio donde priva la expresión política. Por si fuera poco, su espacio de ejecución fue fragmentado y trazado por gradas y vallas. Las gradas imponen un límite entre los espectadores y los tigres, trazan la lógica del espectáculo, ofrecen a los espectadores la seguridad anónima y aséptica de la observación lo suficientemente cercana como para no perderse lo “realista” de las peleas y al mismo tiempo lo suficientemente lejos como para no correr el más mínimo riesgo y, por supuesto, con la comodidad que brinda tener al menos una tarima en la cual sentarse, se introduce un matiz espectacular a un acontecimiento que sobre todo era ritual.

¿Cómo integrar a los “turistas” o “espectadores” del patrimonio inmaterial de nuestro país: desde la asepsia emotiva de la silla del “público” o a nivel del terreno con las ventajas y los riesgos que implica involucrarse en la acción? ¿Quién debe decidir las reglas de participación y observación: la comunidad que realiza las peleas o las autoridades políticas? ¿Cuál es el mejor lugar para pelear: la geografía sagrada que le confiere *sentido* a los golpes o los espacios prediseñados para la observación y la participación distante, cómoda y segura del “turista o espectador”, donde los golpes descontextualizados son sólo un espectáculo bárbaro? ¿Y si lo más conveniente es ofrecer un espacio cómodo para observar, quiénes tienen derecho a él, toda la comunidad, los que puedan pagarlo, los invitados especiales? ¿Bajo qué lógica se dan a ver las peleas de tigres: la del ritual agrícola anual o la del espectáculo turístico? Si bien la justificación del traslado de la pelea del río a la plaza puede ser pertinente si se pone en riesgo a la población e incluso si la comunidad estuvo de acuerdo, quizá la solución no sea la más óptima si lo que se pretende es conservar un patrimonio que responde a una lógica ritual.

Quiero poner de manifiesto con estas reflexiones algunas de las posibilidades que tenemos para compartir nuestras culturas con los de casa y con los extranjeros y cómo algunas de estas estrategias y espacios responden a lógicas diferentes. Por un lado tenemos la lógica de la exhibición y por el otro lado la lógica del compartir. Los nombramientos individualizantes exhiben, las gradas

imponen la misma lógica. La lógica del compartir invita, interactúa, obliga a los cuerpos de los presentes a sentir juntos, lo digo en el *sentido* más material del término, a sentarnos en la misma tierra, a caminar los mismo senderos a exponernos a los mismos peligros, a comer lo mismo e incluso a participar activamente. La lógica del compartir privilegia la empatía por sobre la asepsia emocional, la espectacularización o el “morbo de la sangre”. Moviéndonos todos juntos al ritmo de la pelea, padecemos juntos, estamos juntos, nos arriesgamos juntos. Compartiendo la música de cada uno escuchamos todos a todos y compartimos nuestros saberes.

La discusión en torno a la patrimonialización no se acaba aquí, se suma a una serie de temas que ya han sido señalados en diversos foros: La separación entre patrimonio material e inmaterial, el despojo de los saberes colectivos para su uso y comercialización, la sobrevaloración de los objetos por encima de las formas de vida y concepciones que los recrean y les dan *sentido*, el olvido de las personas y sus culturas bajo serias amenazas de extinción, las formas casi inexistentes de participación de la comunidad en la toma de decisiones, la folklorización o mercantilización de las expresiones culturales que las aísla de su contexto simbólico y el impacto del turismo en la cultura (Machuca, 2004 y Pérez, 2004)<sup>129</sup>. O en el caso de la música, la creación de políticas públicas que imponen la lógica del mercado sobre la lógica del ritual colectivo, en detrimento de este último y de las personas que hacen posible su realización, ya que sin una cultura viva que re-cree la música ésta está condenada a su muerte (Camacho, 2011). O como dice Don Florentino en el caso de la Danza de Tecuanes:

*Yo no quería que todo el esfuerzo que realizaron mi abuelo y mi padre desapareciera en la nada. Una danza es algo vivo que necesita de gente, no se conserva como una estatua o un monumento, sino que su materia prima es el entusiasmo de quienes la bailan, por eso desde el primer momento supe que además de bailarla debía de enseñar a otros a hacerlo.* (CONACULTA, 2013).

---

<sup>129</sup> Para una crítica sobre el uso y comercialización de la danza en la Guelaguetza en Oaxaca ver: Maldonado, 2016.

Dado que las declaratorias de patrimonio cultural inmaterial de la humanidad ya fueron dadas y no se puede negar a las personas la posibilidad de mejorar su economía a través del turismo cultural, la pregunta sigue abierta: ¿Es posible dar a ver un ritual sin que este pierda su cualidad? ¿Es posible mostrar lo que son las comunidades a través de lo que hacen sin que ello se convierta en folklor? ¿De ser así, con qué estrategias mostrarlo: a través de una lógica que exhiba un espectáculo o con estrategias que compartan el carácter ritual, por lo tanto colectivo, de las expresiones culturales inmateriales; con todas las ventajas y riesgos que ambas opciones implican?

Después de revisar con detenimiento la Danza de Tecuanes de Acatlán de Osorio en contraste con el resto de los ejemplos aquí expuestos, junto con el horizonte de comercialización y “turistificación” que se abre para la Danza, las preguntas que aquí he planteado están abiertas. ¿“*Bailar bonito*” en medio de un espectáculo comercial, para mostrarse ante el turismo, con todo el despojo simbólico que implica o “*bailar con el corazón*” para estar reunidos con el *sentido* trascendente de la vida?

## ANEXOS

Cuadro 1. Grupos de Danza de Tecuanes en Acatlán de Osorio, Puebla.

<b>Grupos de Danza de Tecuanes en Acatlán de Osorio, Puebla. (por antigüedad)</b>		
<b>NOMBRE</b>	<b>REPRESENTANTE</b>	<b>FECHA DE FUNDACIÓN</b>
Danza de Don Pedrito	Sra. Lidia Valle Castelán	
Danza de Doña Guille	Sr. Isaías Martínez Ángeles y Sra. Alicia Santos Martínez	
Grupo Mixtecatl	Prof. Efraín Castelán Martínez	1993
Danza de San Gabriel	Prof. Marcelino Ávila Martínez	1998
Raíces del Pueblo	Prof. Ismael Moya Méndez	1998
Danza de la Cruz Verde	Sr. Hilario Sánchez Martínez	2004
Yucu Yuxi	Mtro. Santiago Amauri Mendoza Ojeda, Arq. Emanuel Martínez y Mtro. Nain Santiago Bautista	23 de octubre de 2009
Danza la Cañadita	Sr. Ricardo Martínez	12 de diciembre de 2009
Grupo Ñuu Savi	Lic. Víctor Emanuel Herrera Rojas	23 de octubre de 2010
Yucu Yuxi Infantil	Lic. Israel Martínez Rojas	2010
Danza La Guadalupana	Sr. Francisco Martínez Huerta	2011
Danza del Viejo Moranchi	Sr. José Manuel Bravo Robles	26 de noviembre de 2009
Danza San Miguel la Mina	Yadira Lucero Reyes y Sr. Efrén Martínez García	12 de julio de 2011
Danza de San Miguel	Sra. Yolanda Guevara	2012
Danza del Barrio de las Nieves	Sr. Bartolo Ramos Alonso y Guadalupe Neza Alonso	
Grupo Yuta Tixa	Miguel Ángel Márquez Pérez	2012
Grupo del Señor del Calvario	Estela Guzmán Martínez	2012
Grupo Hilos de Plata	Lic. Mirna Martínez Cortes	2012
Danza infantil de San Antonio	Marcelino Domínguez García	2013
Grupo raíces mixtecas	Marco Antonio Ortega Crespo	2013
Danza Anima Ñuu Tezaa	Víctor Contreras Martínez	2014
Danza Ñou Undu Andoo Ituu	Óscar Díaz Méndez	2014

## Cuadro 2. Músicos de la Danza de Tecuanes en Acatlán de Osorio, Puebla.

1. Alfonso López Márquez
2. Gabriel Lucero Zambrano
3. Maximino Castelán
4. Odilón Orta Castelán
5. Jorge Campuzano Vidals
6. Efraín Castelán Martínez
7. Juan Carlos Campuzano
8. Roberto Hernández
9. Faustino Pastor Martínez
10. Ernesto Fuentes Tovar
11. Óscar Domínguez Vera
12. Gregorio Cortes Martínez
13. Emmanuel Martínez Martínez
14. Marcos Yair Tapia Aguilar
15. Santiago Juárez Osorio
16. Pedro de Jesús Ramírez Díaz
17. Daniel Cortes Lucero
18. Daniel Rojas Cervantes
19. Marco Antonio Sánchez (2008)
20. Eric Castillo Bravo
21. Luis Antonio Márquez Pérez
22. Ulises Toribio Sánchez
23. Yoringuel Caamaño Cruz
24. Raúl García García
25. Marco Antonio Ortega Crespo
26. José Juan Reyes Marín



## Diálogos de “La muerte del tigre” en Acatlán de Osorio, Puebla.

Los danzantes están sentados en su acostumbrada formación de dos líneas paralelas, a la cabeza de las dos filas los Viejos Lucas y Moranchi, con el frente hacia sus hijos, comienzan el diálogo:

**Moranchi:** *Oye Viejo Lucas se ha llegado la hora en que debemos buscar la manera de matar aquella manada de tigres que tanto nos perjudica.*

**Lucas:** *Muy bien Viejo Moranchi, vamos a tratar el asunto de que me hablas.*

**Moranchi:** *Oye compañero viejo Lucas, para trampear el tigre se necesita una manicordia y yo sé que tu hijo el Tetiaxca tiene una manicordia quiero que lo llames y le digas si nos la presta o nos la vende.*

**Lucas:** *Voy a llamarlo en estos momentos, ¡Tetiaxca... Tetiaxca... Tetiaxca...!*

*(Tetiaxca llega a la tercera vez que le grita)*

Los viejos, interpretados por jóvenes, emiten una voz apropiada a su edad, más bien estereotipada, intentan mantenerse encorvados durante toda la representación. Tetiaxca acude al llamado y Lucas le pregunta:

**Lucas:** *¿En dónde andabas hijo que tanto te estoy llamando?*

**Tetiaxca:** *Andaba por los cerros cuidando el ganado.*

**Lucas:** *Pues mira hijo te llamé para que me digas si de verdad tienes una manicordia, el viejo Moranchi dice que se la prestes o que se la vendas, porque se necesita para trampear al tigre que tantos perjuicios nos ha causado. ¿Tú qué dices de esto?*

**Tetiaxca:** *Sí la tengo pero no la presto ni la vendo.*

**Moranchi:** *Mira Tetiaxca véndemela, tú me dices cuanto quieres por ella.*

**Tetiaxca:** *No la presto ni la vendo porque es la única que tengo.*

**Moranchi:** *Si no la vendes, préstamela, para trampear el tigre que tanto daño nos ha hecho.*

**Lucas:** *Sí hijo mío, préstanosla para poder trampear el tigre porque se puede acabar nuestros ganados.*

**Tetiaxca:** *Bueno papá, no se las vendo, se las voy a prestar con la condición que me la devuelvan cuando ya no la ocupen.*

**Moranchi:** *Está hecho el tiro Tetiaxca, presta la manicordia para medirla, a ver cuántas brazadas tiene para ver si nos alcanza para poner la trampa.*

**Tetiaxca:** *Aquí la tiene usted en sus manos viejo Moranchi y bien puede medirla pero es tan larga que en toda esta noche no acabará de medirla.*

**Moranchi:** *No hay cuidado Tetiaxca aunque esté tres días midiendo la manicordia, lo bueno es que ya nos la prestaste.*

**Moranchi:** *A ver, Viejo Lucas, mide la manicordia y yo cuento las brazadas...*

**Lucas:** *A ver, Viejo Moranchi, vamos al grano nada más quiero que hables recio, porque no oigo, porque ya estoy muy viejo.*

*(Lucas mide las brazadas y Moranchi las cuenta)*

**Moranchi:** *1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 12, 15, 18.*

**Lucas:** *¿Qué pasó viejo Moranchi? Apenas van 6 y tú ya contaste hasta 18 brazadas.*

**Lucas:** *Vamos de nuevo viejo Moranchi*

**Moranchi:** *1, 2, 3, 4, 5, 10, 14.*

**Lucas:** *No viejo Moranchi, así no vamos a acabar en toda la noche, fíjate bien cuantas brazadas voy midiendo.*

**Moranchi:** *Bueno Viejo Lucas, ahora sí me voy a fijar muy bien, cuantas brazadas vas a medir.*

**Lucas:** *Fíjate bien Moranchi: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22.*

**Moranchi:** *¿Qué dices viejo Lucas? ¿Nos alcanza para la trampa?*

**Lucas:** *Naturalmente que sí nos alcanza para la trampear al tigre, sólo nos faltan 6 tiradores con sus flechas y un perro para que busque al tigre. Yo sé que tienes un hijo que se llama Xocoyotzin que tiene una perrita y quiero que lo llames a ver si nos la presta.*

**Moranchi:** *Como debes saber viejo Lucas, este muchacho se encuentra muy lejos de estos cerros cuidando el ganado y no sé si tenga su perro, pero lo voy a llamar para que nos diga si lo tiene o no. Fíjate muy bien viejo por dónde grita.*

**Moranchi:** *¡Xocoyotzin... Xocoyotzin... Xocoyotzin...! ¿Por dónde gritó, Viejo Lucas?*

**Lucas:** *Me parece que gritó por Veracruz.*

**Moranchi:** *No Viejo, gritó un poco más lejos.*

*(El Xocoyotzin contesta a la tercera vez que lo llaman y se presenta con su padre).*

La manicordia es una cuerda muy larga que servirá para ponerle la trampa al tigre.

Constantemente, como en este pasaje, los Viejos improvisan bromas y burlas entre ellos,

enfaticando la disminución de sus capacidades y habilidades físicas por su edad, estas improvisaciones permiten a los ejecutantes introducir referencias contemporáneas a los diálogos y subsanar los silencios o las contingencias que se presentan a lo largo de la representación.

**Moranchi:** *¿Qué pasó contigo? ¿Dónde andabas que tanto te he estado llamando?*

**Xocoyotzin:** *Andaba muy lejos cuidando el ganado y buscando liebres para comer.*

**Moranchi:** *No te pregunté de las liebres, te digo que dónde andabas.*

**Xocoyotzin:** *Pues cuidando nuestro ganado que me dijiste.*

**Moranchi:** *Bueno, ya supe a donde andabas. Quiero que me digas si es verdad que tienes una perrita, porque mi compañero Lucas dice que tienes una perra muy brava. ¿Es cierto?*

**Xocoyotzin:** *Sí papá, es muy cierto que tengo una perrita muy brava que del comal se roba las tortillas para comérselas y hasta los dientes le truenan cuando se está comiendo las tortillas con todo y piedritas, por eso digo que es muy brava porque hasta las piedritas muerde.*

**Moranchi:** *Aquí mi compañero quiere que nos la vendas o nos la prestes para llevarla al cerro a buscar al tigre.*

**Lucas:** *Sí Xocoyotzin, véndenos tu perrita o préstamela para que nos ayude a buscar los tigres que tanto nos perjudican.*

**Xocoyotzin:** *No se las vendo, mejor se las voy a prestar, con la condición de que yo la voy a llevar para que busquemos el tigre afamado.*

**Lucas:** *Bueno Xocoyotzin, enséñanos tu perrita, para ver qué tan brava es.*

*(Xocoyotzin simula que se las echa a los viejos. La perrita ladra y simula morderlos)*

**Lucas:** *Agárrala, agárrala, no me vaya a morder. Es muy brava, muy buena para cazar al tigre, quiero que me digas como se llama, para hablarle por su nombre y no nos muerda.*

**Xocoyotzin:** *Se llama “Busca la vida” o “Capachichona” y come cuando se puede. Así se llama Lucas, así se llama.*

**Moranchi:** *¿Qué dices Viejo Lucas, qué otra cosa nos falta para empezar a trabajar?*

**Lucas:** *Mira viejo Moranchi, nos falta una cosa muy importante.*

**Moranchi:** *¿Qué es lo que falta viejo Lucas?*

**Lucas:** *Pues nos falta escoger los palos más fuertes para la trampa del tigre.*

**Moranchi:** *Y tú qué dices Viejo Lucas, qué madera será más fuerte para este trabajo.*

**Lucas:** *Pues entre los dos buscaremos la madera más fuerte, para mí el palo más fuerte es el cazahuate, la pepicha, el romerito, el quintonile y el pápalo. ¿Qué te parece viejo Moranchi?*

**Moranchi:** *¡Sí, muy fuertes! Pero ahora me toca a mí, escucha nada más Viejo, los palos más fuertes son el café, la malva, la jarrilla, el zomaque, malvavisco y la mala mujer.*

**Lucas:** *Pues me parece que toda esta madera que hemos dicho es muy fuerte y con esto ya todo está preparado para poder trampear el tigre y matarlo.*

En este fragmento los Viejos hacen recuento de la madera que pueden usar para hacer la trampa. Lucas nombra plantas y árboles que son muy frágiles a lo que Moranchi responde con sarcasmo, burlándose de él y su ignorancia, ya que al parecer lo que necesitan son palos fuertes. Aunque en el resto de los diálogos y la acción no especifican en qué usaran la madera, Jiménez (1975, IV-VII) explica cómo hacen la trampa, a la que llaman lobera: hacen un pozo que cubren con ramas delgadas y obligan a pasar al tigre por ahí para que caiga cercando el camino con varas de árboles y al fondo del cerco colocan un chivo como carnada. Aunque esa es sólo la primera estrategia para cazar al tigre, la segunda que intentaron fue limpiar el camino para llegar hasta su madriguera y ahí matarlo, la tercera estrategia fue el uso de la manicordia y la ayuda de la perra; de acuerdo con lo que relata Mexic (2002:53) Una vez hecho el recuento de la madera necesaria, los Viejos continúan:

**Moranchi:** *Falta algo Viejo Lucas, ir a limpiar el camino que nos lleva a la guarida del tigre, para eso qué te parece si vamos los dos.*

**Lucas:** *Muy bien Viejo Moranchi.*

**Moranchi:** *A ver maestro tócale al tambor para empezar la función.*

*(Sale el Viejo Lucas y el Viejo Moranchi bailando, pero a la mitad del camino se regresa el viejo Moranchi y lo espera en su lugar, al regresar el viejo Lucas le reprocha al viejo Moranchi.)*

**Lucas:** *Viejo Moranchi, por qué me dejaste a medio camino, ahora te toca ir a ti sólo a limpiar el camino.*

*(El Viejo Moranchi argumenta porque lo dejó a medio camino)*

**Moranchi:** *Sí voy a limpiar el camino, pero con la condición de que me vas a acompañar, porque me puede comer el tigre.*

**Lucas:** *Bueno Viejo Moranchi, te voy a acompañar a limpiar el camino, vamos Viejo que ya el tigre nos espera allá en la serranía. Tócale maestro al tambor.*

*(El viejo Lucas se regresa de medio camino a su lugar)*

**Moranchi:** ¡Ay Viejo Lucas! Ya llegué de limpiar el camino, por poco me come el tigre y vengo muy cansado, el camino está muy feo, es necesario que vayan nuestros hijos a limpiar el camino y les daremos sus flechas para que se defiendan y no se los vaya a comer el tigre.

**Lucas:** Eso mero estaba pensando viejo Moranchi que vayan de dos en dos de nuestros hijos, dándole a cada uno sus flechas y arco, para que no se los vaya a comer el tigre.

**Moranchi:** ¡Oye Viejo Lucas! Hay que mandar pues a nuestros hijos a limpiar el camino.

**Lucas:** Bueno Viejo Moranchi, hay que llamarlos para empezar a trabajar.

Hasta este momento de la representación los diálogos transcurrían sin acompañamiento musical, en el momento que los Viejos van a limpiar el camino el pitero interpreta el son de “Limpia de camino”. Los viejos ejecutan la coreografía avanzando entre las dos filas paralelas que forman sus hijos, llegarán hasta el extremo y regresaran, danzando durante todo el recorrido. Con los arcos que tienen entre sus manos simulan cortar la hierba, los toman con las dos manos con la parte cóncava hacía abajo y los mueven de derecha a izquierda constantemente.

Este es uno de tantos momentos que se presta para la improvisación de los ejecutantes, claro, respetando la edad de los personajes, ya que claramente, los Viejos Lucas y Moranchi, no pueden terminar el recorrido completo ni la labor necesaria para cazar al tigre. Por lo que llaman a la primera pareja de sus sendos hijos:

**Moranchi:** Llama a tu hijo Viejo Lucas, ese tal Salvador.

**Lucas:** Ahorita viejo Moranchi, escucha por donde contesta. ¡Salvador... Salvador... Salvador...!

*(El Salvador llega junto a su padre, y éste le pregunta en dónde andaba)*

**Lucas:** Ahora llama a tu hijo ese tal Maravilla.

**Moranchi:** Claro que sí Viejo Lucas.

*(Después de llamarlo, le dice que va a ir a limpiar el camino, con un hijo del Viejo Lucas y se entabla un diálogo)*

*(Después de ponerse de acuerdo, el viejo Lucas dice los siguientes versos)*

**Lucas:** *Vamos, vamos compañeros  
ya es hora de trabajar.  
Por esos montes y cerros,  
busquemos a ese animal,  
porque todo el vecindario  
ya se ha venido a quejar  
de todas las fechorías  
de esa fiera de Satán.  
Alístense sin tardanza  
todos los de esta cuadrilla  
y no se lo tomen a chanza  
que lo diga el Maravilla.*

*Tú como Salvador,  
da razón de este animal  
que es causa de muchos males  
y no se puede a aguantar.*

**El Salvador:** *Hasta el gusto me retoza  
y el corazón se me estremece  
de saber que ha de morir ese animal  
que ya sentenciado aparece.*

*Este es el tigre afamado  
que bajo de las trincheras  
gran susto les vino a dar  
a todas las lavanderas.*

*Maravilla, ponte listo  
ya se te llegó tu turno,  
si ya dormiste un poco  
ve pronto a la madriguera  
a buscar ese animal.  
Tú eres el Maravilla  
que vives en tu maravillar,  
da razón del tigre pronto  
no te vayas a asustar.*

**Maravilla:** *Ya estoy curado de espanto  
y listo para emprenderla  
por todos estos barrancos.  
Traigamos a ese animal.*

**El Salvador:** *Ya viene el tigre afamado,  
pero viene ya contrito  
ya mi perro lo ha nalgueado,  
yo por poco resucito.*

**Lucas:** *Prepárense a la función,  
ya nadie se haga para atrás.*

**Maravilla:** *Ora maestro de la flauta,  
alégreme el corazón  
y si acaso me muriera  
que no se sienta ni el rozón  
que me ha de dar el tigrillo*

*si me aplomo en la ocasión.*

*(Los primeros hijos se van a limpiar el camino, los viejos les dan los arcos y las flechas para poder defenderse del tigre. Cuando los hijos regresan, les preguntan cómo está el camino y ellos contestan que muy feo y que se necesita que vayan otros de sus hermanos, los viejos llaman a otros dos de sus hijos)*

Cada vez que los hijos danzan este son, las figuras improvisan de acuerdo a su personaje, o si así lo deciden, descansan a las orillas del espacio de representación. Los viejos convocan a otros dos de sus hijos para que continúen ayudándoles con la labor:

**Moranchi:** *¡Tlacololero... Tlacololero... Tlacololero...!*

*(Después de preguntarle dónde estaba, llaman al otro hijo de Lucas)*

**Lucas:** *¡Ventarrón... Ventarrón... Ventarrón...!*

*(El Ventarrón llega con demasiada fuerza y da de vueltas al Viejo Lucas, le pregunta dónde estaba, pero el siempre trata de humillar al hijo del Viejo Moranchi y se entabla el siguiente dialogo de versos)*

**El Tlacololero:** *Ya estoy preparado  
sin ninguna dilación  
acompañó al Ventarrón.  
Que comience la función*

**Moranchi:** *Tú como Tlacololero  
que vives en tu tlacocol  
sabes donde es la guarida  
de ese péfido animal*

**Tlacololero:** *Este es el tigre afamado  
que bajó del peñascal  
gran susto les vino a dar  
a todos los del jacal*

**Ventarrón:** *Ya estoy listo como el viento  
ya me preparo a luchar  
con ese tigre maldito  
que nos viene a malorear.*

**Tlacololero:** *No me echas tantas bravatas  
para que haces tanto estruendo  
cuando el tigre se te presente  
a ver si te estás riendo*

*(Tócale maestro del tambor)*

*(Después de que pasaron El Perico y El Sancudo, sólo regresa El Sancudo y da aviso que su hijo de Lucas se lo llevó el tigre. Mandan a los demás hijos, más rápido para ver si lo pueden encontrar.*

*Cuando regresan los otros hijos, el Zopilote encuentra el arco todo ensangrentado y esto les da las esperanza de encontrarlo ya muerto o vivo, por ello mandan más a prisa a sus otros dos hijos. Cuando regresan estos últimos llegan cargando a El Perico y les preguntan dónde lo encontraron. Como llega mal herido, llaman a la curandera, para que lo atienda, mientras que les preguntan a sus hijos si ya está listo el camino)*

**El venado:** *Ya acabamos de limpiar el camino Viejo Lucas, vayan a revisar el trabajo, teniendo mucho cuidado, porque los tigres andan muy cerca y se los pueden devorar.*

**Moranchi:** *Ya tendremos mucho cuidado de acabar con este animal, tócale maestro del tambor.*

*(Los Viejos salen a revisar el camino bailando al son de “Limpia de camino”)*

**Lucas:** *¡Oye Viejo Moranchi! Ya que terminamos de limpiar el camino, seguiremos en busca del tigre; tócale maestro que ya nos vamos al cerro en busca de ese animal.*

*(Moranchi y el Lucas, ejecutan el bailete de “La muerte del tigre” y bailaran alrededor de las dos filas)*

*(El Viejo Moranchi, toma la manicordia y desde un extremo de la fila le hace el engaño a Lucas y simula que le va a tirar la manicordia)*

**Moranchi:** *Ahí te va viejo Lucas*

*(Y no le tira nada, estos engaños deben de ser varias veces)*

*(Ya que se la aventó bailan nuevamente el bailete de “La muerte del tigre”. El Viejo Moranchi va por dentro de las filas, el Viejo Lucas va por fuera y al contrario. Después se hace la prueba de resistencia de la manicordia, para esto se le da vuelo por el frente y por atrás a una de las filas de los danzantes varias veces)*

**Moranchi y Lucas:** *Será por aquí, será por acá, será por aquí, será por acá, será por aquí, será por acá, será por acá.*

*(Vuelven a bailar el bailete de “La muerte del tigre”. El Viejo Moranchi enrolla la manicordia y se queda con ella, para poder hacer la trampa del tigre dándole un extremo a cada danzante, cruzándola en forma de zigzag)*

El tigre muestra su fiereza atacando a uno de los hijos, para curarlo recurren a la Bruja o Curandera.

Tlacololero y Ventarrón, de la misma manera que el resto de los hijos, a pesar de trabajar juntos en la limpieza del camino para tender la trampa, están constantemente discutiendo y peleando sobre la superioridad de uno sobre el otro, en sus habilidades, en su rapidez, en su valor, etc., buena parte de estas confrontaciones se dan a partir de palabras improvisadas.



Los Viejos verifican que el camino esté limpio ejecutando nuevamente la coreografía del son homónimo de esta labor. Cuando regresan prueban la resistencia de la manicordia, Moranchi intenta lanzársela a Lucas pero no puede y este último se burla de él, hasta que por fin lo logra. Los Viejos toman cada uno un extremo de la manicordia y la hacen pasar por arriba de la fila de danzantes de un lado al otro, ellos ya están en cuclillas, como si se tratara de “saltar la cuerda”, mientras dicen: “¿Será por aquí, será por allá?...”. En un momento inesperado para los danzantes hacen pasar la manicordia por debajo de sus pies, ellos deben brincar, aunque en el intento se caen.

Los Viejos vuelven a bailar acompañados del pitero y colocan la manicordia en forma de zigzag, dándole a cada uno de sus hijos la cuerda para que la sujeten alternadamente y se pueda formar dicha figura que simula ser la trampa. Llevan a la vaca al centro de la trampa y:

*(Siguen bailando los dos Viejos, mientras que la perrita la Capachichona o Busca la Vida persigue al tigre para que entre a la trampa, el tigre pasa por la trampa dos o tres veces, para que caiga más pronto le ponen como carnada a la vaca y en la cuarta vez que cruza por la trampa lo atrapan)*

**Tecuanes:** *¡Ya cayó el tigre, ya cayó el tigre, ya cayó el tigre...! ¡Vengan Viejos ya cayó en la trampa el tigre!*

**Lucas:** *Ya cayó el tigre Viejo Moranchi hay que acabarlo de matar no sea que nos vaya a devorar.*

**Moranchi:** *Hagamos luego el reparto  
que esto sea sin dilación  
que ya es hora de dormir  
y de acabar la función.*

**Lucas:** *Sí Viejo Moranchi, tu repartes de la cintura para arriba y yo reparto a mis hijos de la cintura para abajo. Empieza ya Viejo Moranchi, que ya quiero ver la repartición.*

**Moranchi:** *La cabeza para doña Teresa.  
Las orejas para las viejas.  
Los ojos para los flojos.  
Las narices para las Ruices. [sic.]  
La trompa para las broncas.  
Los dientes para los parientes.  
La lengua para las rengas.  
Los colmillos para los zorrillos.  
Los sesos para los presos.  
Los brazos para los guachos.  
Las manos para los enanos.  
Los dedos para los güeros.  
Las uñas para las concuñas.  
El ombligo para los amigos.*

*Las costillas para las tortillas.  
El bofe para don Onofre.  
El corazón para los que tengan comezón.  
Las tripas para tía Lipa.  
La panza para tía Pancha.  
La asadura para el señor cura.*

**Lucas:** *Ahora voy yo a repartir Viejo Moranchi, de la cintura para abajo es mío, vamos Moranchi mucho oído tú y mis hijos.*

*Las caderas para las taqueras.  
La cola para la tía Bartola.  
Las piernas para las tiernas.  
Las patas para los tatas.  
Las uñas para las concuñas.  
Y el cuero para los Tecuanes.*

*A una sola voz los Tecuanes gritan: ¡Tecuáneros!*

**Moranchi:** *Este es el homenaje que año con año se rinde en este teocalli, donde se veneran a sus dioses, con esa fe tan arraigada que conmueve a todos los corazones, no olvidemos esta danza que es la más antigua de todas y los esperamos el año venidero.*

Cuando el tigre cae en la trampa todos los danzantes acuden a rodearlo mientras gritan y festejan. Los Viejos proceden a destazar, desollar y repartir a la presa, para lo cual los danzantes, sus hijos, se sientan en círculo alrededor. Mientras los Viejos dicen qué parte del cuerpo del tigre le corresponde a cada quien, le quitan al ejecutante, primero, la máscara y paulatinamente el traje que semeja la piel del felino, el cual levantan cuando festejan que es de ellos.

## Bibliografía y recursos electrónicos

- **Fuentes coloniales**

CLAVIJERO, Francisco Javier. (2009) *Historia antigua de México*, 11° ed., México, Porrúa.

DURAN, Fray Diego. (2006) *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de la tierra firme*, 3° ed., México, Porrúa.

GAGE, Thomas. (1969) *Travels in the New World*, University of Oklahoma, Norman.

GARIBAY, Ángel María (Editor). (1973) *Teogonía e historia de los mexicanos. Tres opúsculos del siglo XVI*, 2° ed., México, Porrúa.

MENDIETA, Fray Gerónimo de. (1993) *Historia eclesiástica indiana*, México, Porrúa.

MOTOLINIA, Fray Toribio de Benavente. (2007) *Historia de los indios de la Nueva España*, 8° ed., México, Porrúa.

SAHAGÚN, Fr. Bernardino de. (2006) *Historia general de las cosas de la Nueva España*, 11° ed., México, Porrúa.

- **Danza de Tecuanes de Acatlán de Osorio, Puebla**

CAAMAÑO CRUZ, Yoringuel. (2014) *La Danza de Tecuanes en Acatlán de Osorio, Puebla. Un enfoque etnocoreológico*, Tesis de Licenciatura, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

CALERO MENDOZA, Mónica. GALLARDO ÁNGELES, Israel y PASTOR MARTÍNEZ, Faustino de Jesús. (2009) *"Tecuanes" de Acatlán de Osorio, Puebla*, Tesis de Licenciatura, México.

CASTELÁN, Efraín. (2003) "El tecuáni: el que come gente" en *Ñiñu Ñuu Savi. Memorias del Primer Foro Cultural de la Mixteca, 2002*, México, CONACULTA.

ESPEJO, Antonieta. (1955) "La danza de Tecuanes en Acatlán, Puebla." en *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*, Número 9.

JIMÉNEZ ARIZA, Efrén. (1975) *Relación de la Danza de Tecuanes de Acatlán de Osorio, Puebla*. Edición mimeografiada, México, SEP, Dirección General de Arte Popular.

MEXIC, Senén. (2002) *Danza de los Tecuánis en el Otrora Yucu Yuxi o Yuta Tixaa, ahora Acatlán, Pue.* México, s/Ed.

VÁZQUEZ SANTA ANA, Higinio. (1953) *Fiestas y costumbres mexicanas*, México, Ediciones Botas.

- **Danzas del Tigre**

BARTELETT B., Manuel. (1926) "El Pocho, costumbres tradicionales de Tenosique, Tabasco." en *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía*, Tomo IV, Época 4, México, pp. 326-330.

COVARRUBIAS, Luis. (s/f) *Danzas regionales de México*, México, Eugenio Fischgrund.

DANZA DE TECUANES DEL DISTRITO FEDERAL. (c.2009) *Nace una tradición en el Distrito Federal. La Danza de los Tecuanes*, México, CONACULTA, Culturas Populares Unidad Puebla, Secretaría de Cultura de Puebla.

DÍAS VÁSQUEZ, Rosalba. (2003) *El ritual de la lluvia en la tierra de los hombres tigre. Cambio social y cultural en una comunidad náhuatl (Acatlán, guerrero, 1998-1999)*, México, CONACULTA.

EK, John. (1972) "The Jaguar Hunters" en *Estudios de Cultura Náhuatl*, Núm. X, México, UNAM, IIH, pp. 337-347.

ELFEGO, Adán. (1910) "Las danzas de Coatetelco" en *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología*, Vol. 2, México, pp. 133- 194.

ESPINOSA JULIÁN, José Ramón. (2014) *El jaguar. Entre lo ritual y lo cotidiano*, México, Ediciones Eón y Universidad Autónoma de Guerrero.

HORCASITAS, Fernando.

(1971) "El noble tigre sigue muriendo" en *Lo efímero y eterno del arte popular mexicano*, Tomo I. México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana.

(1980) "La danza de los Tecuanes." en *Estudios de Cultura Náhuatl*, Volumen 14, México, UNAM, IIH, Disponible en:

<http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/pdf/ecn14/211.pdf>

LAVALLE, Josefina. (Dir.) (1975) *La danza del tecuán*, México, FONADAN.

LECHUGA, Ruth D. (1991) *Máscaras tradicionales de México*, México, BANOBRAS.

MOMPRADÉ, Electra L. y GUTIÉRREZ Tonatiúh. (1981) "Danzas y bailes populares. Tomo I y II" en *Historia general del arte mexicano*, Vol. 11 Y 12, Argentina, Hermes.

NAVARRETE, Carlos. (1971) "Prohibición de la Danza del Tigre en Tamulte, Tabasco, en 1631" en *Tlalocan*, Volumen I, México, UNAM, IIH. pp. 374-376.

NEFF, Françoise.

(1994). *Fiestas de los pueblos indígenas: el rayo y el arcoíris. La fiesta indígena en la montaña de Guerrero y el oeste de Oaxaca*, México, Instituto Nacional Indigenista, Sedesol.

(2005)"La noche del tecuáni" en *Diario de campo*, Número 33, Junio, México, INAH, pp. 14-23.

OLIVERA, Mercedes. (1974) *Catálogo Nacional de Danzas. Vol. I Las danzas y fiestas de Chiapas*, México, FONADAN, Unidad Artística y Cultural del Bosque.

ORTIZ BULLÉ-GOYRI, Alejandro. (2006) "Aproximaciones a Los Tecuanes. Danza-drama de origen náhuatl del estado de Guerrero." en *América sin nombre: boletín de la unidad de investigación de la Universidad de Alicante*, Número 8, Disponible en:  
<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2387126>

PÉREZ SUÁREZ, Tomás.

(1993) "El Pochó: una danza indígena bailada por ladinos en Tenosique, Tabasco" en Navarrete, Carlos y Álvarez, Carlos (eds.) *Antropología, historia e imaginativa. En homenaje a Eduardo Martínez Espinoza*, México, Gobierno del Estado de Chiapas, Consejo Estatal de Fomento a la Investigación y difusión de la Cultura, DIF-Chiapas, Instituto Chiapaneco de Cultura, pp. 237-271.

(2003) "El Pochó: una danza de carnaval en Tenosique, Tabasco" en *Arqueología Mexicana*, 61, mayo-junio, pp. 62-67.

SEP. (1958) *Música y monografía de danzas y bailes regionales representados en las jornadas nacionales deportivas y culturales llevadas a cabo en los años de 1953 A 1958*, México, Dirección general de internados de enseñanza primaria y escuelas asistenciales.

VÁZQUEZ SANTA ANA, Higinio. (1953) *Fiestas y costumbres mexicanas*, México, Ediciones Botas.

- **Bibliografía general**

ACEVEDO, Fernando. (2011) "¿Elitismo cultural, demagogia populista o tecnocracia aséptica? Sobre la legitimación en la determinación del patrimonio cultural local" en *Apuntes*, Núm. 24-II, pp. 138-151. Disponible en:  
[http://revistas.javeriana.edu.co/sitio/apuntes/sccs/tabla\\_contenido.php?id\\_revista=40](http://revistas.javeriana.edu.co/sitio/apuntes/sccs/tabla_contenido.php?id_revista=40)

ADAME, Domingo. (2005) *Elogio del oxímoron. Introducción a las teorías de la teatralidad*, México, Universidad Veracruzana.

ALBARRÁN, Angelina. (2011) "Declara la UNESCO 'tesoro humano vivo' a vecino de Zacatepec" en *El Sol de Cuautla*, 23 de agosto, Cuautla, Morelos, Disponible en:  
<http://www.oem.com.mx/elsoldecuautla/notas/n2197868.htm>

ALBERRO, Solange. (1998) "Baile y mitotes coloniales como producto y factor sincrético" en Lupo, Alessandro y López-Austin, Alfredo (Ed.) *La cultura plural: reflexiones sobre diálogos y silencios en Mesoamérica. Homenaje a Ítalo Signorini*, México, UNAM, Università di Roma "La Sapienza", pp. 119-138.

ALEGRE GONZÁLEZ, Lizette Amalia. (2008) *Viento arremolinado: el Toro Encalado y la flauta de Mirlitón entre los nahuas de la Huasteca Hidalguense*, Tesis de Maestría, México, UNAM.

- ÁLVAREZ y ÁLVAREZ DE LA CADENA, Luis. (1970) *México: leyendas, costumbres, trajes y danzas*, México, J. Medina.
- AMBROSIO, Miguel. (2014) "Cambian de última hora comisiones a regidores de Acatlán." en *Municipios, Puebla*, 19 de febrero, Disponible en: <http://municipiospuebla.com.mx/nota/2014-02-19/acatl%C3%A1n-de-osorio/cambian-de-%C3%BAltima-hora-comisiones-regidores-de-acatl%C3%A1n>, Consultado el 4 de febrero de 2014.
- ANDRÉS, Ramón. (2008) *El mundo en el oído. El nacimiento de la música en la cultura*, Barcelona, Acanalado.
- ARACIL VARÓN, Beatriz. (2006) "Reflexiones para una historia de la teatralidad religiosa popular en México" en *América sin nombre: Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante*, Número 8, Disponible en: [http://dialnet.unirioja.es/servlet/listaarticulos?tipo\\_búsqueda=EJEMPLAR&revista\\_búsqueda=2779&clave\\_búsqueda=167297](http://dialnet.unirioja.es/servlet/listaarticulos?tipo_búsqueda=EJEMPLAR&revista_búsqueda=2779&clave_búsqueda=167297)
- ARREDONDO GUTIÉRREZ, Rómulo S. (Coord.) (s/f) *Enciclopedia de los municipios y delegaciones de México. Estado de Puebla. Acatlán*, Disponible en: <http://www.e-local.gob.mx/work/templates/enciclo/EMM21puebla/municipios/21003a.html>
- AZOR, Ileana. (2000). "Teatralidades y ritualidad en algunas fiestas del estado de Puebla." en *Tramoya*, Número 64, julio-septiembre, México, Universidad Veracruzana, Disponible en: <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/4571/2/200063P59.pdf>
- BAQUEIRO FOSTER, Jerónimo. (1955) "Danza en el siglo XIX" en Flores Guerrero, Raúl. *La danza en México*, México, UNAM, Difusión Cultural, Departamento de Danza, p. 33-44.
- BARFIELD, Thomas. (2000) *Diccionario de Antropología*, México, Siglo XXI.
- BARROSO PÉREZ, Raquel. (2013) "La Danza de Jolos 'la danza olvidada'. ¿Qué sucedió 16 años después?" en *Antropología. Boletín oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, México, Número 95, pp. 184-187, Disponible en: <http://www.revistas.inah.gob.mx/index.php/antropologia/article/view/3737>
- BEAUREGARD SOLÍS, Graciela. MAGAÑA ALEJANDRO, Miguel A. CÁMARA-CÓRDOVA Julio. (2009) "La cultura del jaguar" en *Kuxulkab'*, Vol. 16, Número 29, México, Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, División Académica de Ciencias Biológicas.
- BONFIGLIOLI, Carlo. (2001) *La epopeya de Cuauhtémoc en Tlacoachistlahuaca. Un estudio de contexto, texto y sistema en la antropología de la danza*, México, UAM, Cultura Universitaria.
- BONFIL BATALLA, Guillermo. (1991) *Pensar Nuestra Cultura*, México, Alianza Editorial.
- BRISSET MARTÍN, Demetrio. (2009) "Estructuras de las Danzas de Conquista." en *Escritural: Écritures d'Amérique Latine*, Número 2, diciembre, Francia, Université de Poitiers, Disponible en: [http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/ESCRITURAL/ESCRITURAL2/ESCRITURAL\\_2\\_SITIO/PAGES/Brisset-Martin.html](http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/ESCRITURAL/ESCRITURAL2/ESCRITURAL_2_SITIO/PAGES/Brisset-Martin.html)

- BRODA, Johanna. (2004) "Ciclos agrícolas en la cosmovisión prehispánica: el ritual mexicana." en Broda, Johanna y Good Eshelman, Catherine. (Coord.) *Historia y vida ceremonial en las comunidades mesoamericanas: los ritos agrícolas*, México, INAH, UNAM, pp. 35-60.
- CAILLOIS, Roger. (2013) *El hombre y lo sagrado*, 3° ed., México, fondo de Cultura Económica.
- CAMACHO Díaz, Gonzalo.
- (2011) *El fetichismo de la música. Políticas patrimoniales en torno a las expresiones musicales de México*. Ponencia presentada en el Simposio "Las Ciencias en la UNAM. Cultura, Identidad y Patrimonio", Mérida.
- (2015) "De arpas y rabeles en la Huasteca: a propósito de una zoología musical-numinosa." en SOLARES, Blanca. (Ed.) *Imaginario musicales. Mito y Música I*, México, UNAM, CRIM, FaM, Editorial Ítaca, pp. 61-82.
- CAMPBELL, Joseph. (1991) *Las máscaras de Dios. Tomo 1: Mitología primitiva*, Madrid, Alianza.
- CAMPUZANO RODRÍGUEZ, Jorge. (2015) "15 carreras universitarias de la BUAP y la UNAM en el Centro Escolar de Acatlán." en *Grupo Informativo Acateco*, 29 de enero, Acatlán de Osorio, Disponible en: <http://grupoinformativoacateco.acatlantlandeosorio.com.mx/15-carreras-universitarias-de-la-buap-y-unam-en-el-centro-escolar-de-acatlan>
- CASSIRER, Ernst.
- (1997) *El mito del estado*, México, Fondo de Cultura Económica.
- (1998) *Filosofía de las formas simbólicas II: El pensamiento mítico*, México, Fondo de Cultura Económica.
- CASTILLO, Jorge. (2014) "En Puebla, el 85 por ciento de los homicidios, impunes" en *Intolerancia*, 14 de diciembre, México, Disponible en: [http://intoleranciadiario.com/detalle\\_noticia/128500/inseguridad/en-puebla-el-85-por-ciento-de-los-homicidios-impunes](http://intoleranciadiario.com/detalle_noticia/128500/inseguridad/en-puebla-el-85-por-ciento-de-los-homicidios-impunes)
- CHEVALIER, Jean. (Dir.) (1986) *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder.
- CINTA MAGALLÓN, C. (1997) *Importancia del jaguar en la América prehispánica*. Tesis de Licenciatura, UNAM, Escuela Nacional de Estudios Profesionales Cuautitlán.
- COE, Michael D. (1972) "Olmec jaguars and olmec kings." en Benson, Elizabeth P. *The Cult of Feline. A conference in Pre-Columbian Iconography*, Washington D. C., Harvard University.
- CONACULTA. (2013) *A sus 80 años, Florentino Solera continúa bailando la Danza de los Tecuanes*, México, 1 de abril, CONACULTA, Disponible en: <http://www.conaculta.gob.mx/detalle-nota/?id=26236#.UbDnNNIz2uU>
- CONAPO. (2012) *Índices de intensidad migratoria México-Estos Unidos 2010*, México.
- CONEVAL. (2010) *Informe anual sobre la situación de pobreza y rezago social*, México, SEDESOL.

- CONTRERAS ARIAS, Juan Guillermo. (1988) *Atlas cultural de México: música*, México, SEP, INAH, Planeta.
- CORTÉS TORRES, Diana. (2014) *La teoría de lo imaginario de Gilbert Durand: Nuevos aportes para la lectura de lo social*, Tesis de Maestría, México, UNAM.
- COTTOM, Bolfy. (2003) "Balance de los problemas más importantes en torno del patrimonio cultural de interés nacional" en *Diario de Campo*, Núm. 27, México, Coordinación Nacional de Antropología, INAH.
- COVARRUBIAS, Miguel. (1955) "La danza prehispánica" en Flores Guerrero, Raúl. *La danza en México*. México, UNAM, Difusión Cultural, Departamento de Danza, p. 7-16.
- CRUZ, Suárez. (2002) "Las danzas indígenas de Puebla" en HERRERA, Julio. (Coord.) *Cinco Décadas de Investigación sobre Música y Danza Indígena*. Vol. I, México, Instituto Nacional Indigenista, SEDESOL, pp. 105-112.
- DALLAL Alberto. (2007) *Los elementos de la Danza*, México, UNAM.
- DEHOUE, Danièle.
- (1994) *Entre el caimán y el jaguar. Los pueblos indios de Guerrero*, México, Instituto Nacional Indigenista.
- (2008). "El venado, el maíz, el sacrificado" en *Diario de Campo*, México, INAH, Cuadernos de etnología 4, pp. 1-39.
- DÍAS VÁSQUEZ, Rosalba. (2003) *El ritual de la lluvia en la tierra de los hombres tigre, cambio social cultural en una comunidad náhuatl (Acatlán, guerrero, 1998-1999)*, México, CNCA (Culturas Populares e Indígenas).
- DOMÍNGUEZ SÁNCHEZ, Julio Cesar. (2016) "Puebla registra más de 9 mil delitos en el primer bimestre de 2016" en *Poblanerías*, 12 de abril, México, Disponible en: <http://www.poblanerias.com/2016/04/puebla-registra-mas-de-9-mil-delitos-en-el-primer-bimestre-de-2016/>
- DUCH, Lluís y MÈLICH Joan-Carles. (2005) *Antropología de la vida cotidiana 2/1. Escenarios de la corporeidad*, Madrid, Trotta.
- DURAND, Gilbert.
- (1988) *La imaginación simbólica*, Argentina, Amorrortu.
- (2012) *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general*, México, FCE.
- DURKHEIM, Emile. (2014) *Las formas elementales de la vida religiosa*, 3° ed., Madrid, Alianza.
- DUVERGER, Christian. (1993) *La flor letal: economía del sacrificio azteca*, México, FCE.
- DUVIGNAUD, Jean. (1980) *Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas*, 2° ed., México, FCE.



ELIADE, Mircea.

(1984) "Consideraciones sobre el simbolismo religioso" en *Mefistófeles y el Andrógino*, 2ª ed., Barcelona, Editorial Labor, pp. 244-275.

(1998) *Lo sagrado y lo profano*, España, Paidós.

(2002) "Enmascarados" en Herrera, Julio. (Coord.) *Cinco Décadas de Investigación sobre Música y Danza Indígena*, México, Volumen I, Instituto Nacional Indigenista, SEDESOL, pp. 213-220.

ESPINOSA JULIÁN, José Ramón. (2014) *El jaguar. Entre lo ritual y lo cotidiano*, México, Ediciones Eón y Universidad Autónoma de Guerrero.

FLORESCANO, Enrique. (Comp.) (1993) *El Patrimonio Cultural de México*, México, CONACULTA, FCE.

FRAZER, James George. (1951) *La rama dorada: magia y religión*, 3ª ed., México, FCE.

GARCÍA CANCLINI, Néstor, (Ed.) (1987) *Políticas Culturales en América Latina*, México, Grijalbo.

GARCÍA GUTIÉRREZ, Óscar Armando. (2006) "Abraham e Isaac, personajes de una epifanía en una comunidad indígena de Yucatán." en *América sin nombre: boletín de la unidad de investigación de la Universidad de Alicante*, Número 8, Disponible en:

[https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/5696/1/ASN\\_08\\_06.pdf](https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/5696/1/ASN_08_06.pdf)

GARCÍA SÁINZ, Georgina. (2005) "El jaguar, dios y origen de nuestra raza indígena" en *Arqueología Mexicana*, México, Vol. XII, Núm. 72, Marzo-Abril, p. 17.

GARZA, Mercedes de la. (1997) "El perro como símbolo religioso entre los mayas y los nahuas." en *Estudios de cultura náhuatl*, México, Vol. 27, UNAM, IIFL, pp. 111-133, Disponible en:

<http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/pdf/ecn27/519.pdf>

GARZÓN BALBUENA, Elisa. (Coord.). (2010) *Inventario del Archivo Municipal de Acatlán de Osorio, Puebla*, México, Apoyo al Desarrollo de Archivos y bibliotecas de México.

GIRARD, René.

(1986) *El chivo expiatorio*, Barcelona, Anagrama.

(2012) *El sacrificio*, Madrid, Encuentro.

GONZÁLEZ TORRES, Yolotl.

(1980) *El sacrificio humano entre los mexicas*, Tesis de Doctorado, México, UNAM, FFyL.

(2003) *Diccionario de mitología y religión de mesoamericana*, México, Ediciones Larousse.

(2005) *Danza tu palabra: La danza de los concheros*, México, CONACULTA, INAH, Plaza y Valdés.

GROTOWSKI, Jerzy. (1992) "De la compañía teatral al arte como vehículo." en *Máscara. Cuaderno iberoamericano de reflexión sobre escenología*, Año 3, Núm. 11-12, Oct.-Ene., México, pp. 4-17.

GROVE, David C. (1972) "Olmec felines in highland Central Mexico." en Benson, Elizabeth P. *The Cult of Feline. A conference in Pre-Columbian Iconography*, Washington D. C., Harvard University.

GRUPO INFORMATIVO ACATECO. (2012) "Trescientos años de Acatlán" en *Acatlán*, Año 6, abril, Acatlán de Osorio. México.

GTF. (s/f) "Radiografía de los índices delictivos en Puebla." en *Incidencia*, México, Disponible en: <http://incidencia.com.mx/?p=15470>

GUEVARA, Manuel. (2011) "Orígenes del patrimonio cultural inmaterial: la propuesta boliviana de 1973." en *Apuntes*, Núm. 24-II, pp. 152-165, Disponible en: [http://revistas.javeriana.edu.co/sitio/apuntes/sccs/tabla\\_contenido.php?id\\_revista=40](http://revistas.javeriana.edu.co/sitio/apuntes/sccs/tabla_contenido.php?id_revista=40)

HANNA, Judith Lynne. (1985) "Dance and Religion." en Eliade, Mircea. (Ed.) *The Encyclopedia of Religion*, Nueva York, Mc Millan, pp. 203-212.

HENNINGER, Joseph. (1985) "Sacrifice." en Eliade, Mircea. (Ed.) *The Encyclopedia of Religion*, Nueva York, Mc Millan, pp. 544-557.

HERNÁNDEZ DÁVILA, Carlos Arturo. (2016) *Cuerpos de Cristo: Cristianismo, conversión y predación en la Sierra de la Cruces y Montealto, Estado de México*, Tesis de Doctorado, México, ENAH.

HEYDEN, Doris. (1989) "«Uno Venado» y la creación del cosmos en las crónicas y los códices de Oaxaca" en Monjarás-Ruiz, Jesús (Coord.) *Mitos cosmogónicos del México indígena*, México, INAH.

IEEPuebla. (2013) *2012-2013 Resultados finales de la elección para miembros de ayuntamientos*, México, Disponible en: <http://ieepuebla.org.mx/index.php?Categoria=memorias>

INEGI.

(2015) *Encuesta nacional de victimización y percepción sobre seguridad pública*, México, Disponible en: <http://www3.inegi.org.mx/sistemas/tabuladosbasicos/tabgeneral.aspx?c=33724&s=est>

(2009) *Prontuario de información geográfica municipal de los Estados Unidos Mexicanos. Acatlán, Puebla*. México, Disponible en <http://www3.inegi.org.mx/sistemas/mexicocifras/datos-geograficos/21/21003.pdf>

JÁUREGUI, Jesús y BONFIGLIOLI, Carlo. (Coord.) (1996) *Las danzas de conquista México contemporáneo*, México, CONACULTA, FCE.

JIMÉNEZ DE BAEZ, Yvette. (Coord.) (2002) *Lenguajes de la tradición popular: fiesta, canto, música y representación*, México, COLMEX.

KRICKEBERG, Walter. (2004) *Mitos y leyendas de los aztecas, incas, mayas y muiscas*, México, FCE.

KUBLER, George. (1972) "Jaguars in the Valley of Mexico." en Benson, Elizabeth P. *The Cult of Feline. A conference in Pre-Columbian Iconography*, Washington D. C., Harvard University.

LÓPEZ AUSTIN, Alfredo. (1995) *Tamoanchan y Tlalocan*, México, FCE.

LÓPEZ AUSTIN, Alfredo y LÓPEZ LUJAN, Leonardo.

(2002) "La periodización de la historia mesoamericana." en *Arqueología Mexicana*, Edición especial No. 11, Septiembre, pp. 14-23.

(2010) "El sacrificio humano entre los mexicas" en *Arqueología Mexicana*, No. 103, Mayo-Junio, pp. 24-33.

LÓPEZ LUJAN, Leonardo y OLIVIER, Guilhem. (Coord.) (2010) "El sacrificio humano en Mesoamérica: ayer, hoy y mañana." en *El sacrificio humano en la tradición religiosa mesoamericana*, México, INAH, UNAM, IIH, pp. 19-42.

LUJANO MARÍN, Billy. (2013) *Etnozoología de los amuzgo de Xochistlahuaca, Guerrero: La danza del jaguar*, Tesis de Licenciatura, México, UNAM.

LUNA, Francisco de. (2014) "Más interés comercial que cultural en El Tajín; nulo apoyo a totonacas." en *La Jornada*, 6 de abril, México, Disponible en:  
[http://www.jornadaveracruz.com.mx/Nota.aspx?ID=140406\\_054946\\_694](http://www.jornadaveracruz.com.mx/Nota.aspx?ID=140406_054946_694)

MACHUCA, Jesús Antonio.

(2003) "Notas sobre el patrimonio cultural intangible: patrimonio cultural (Unidad de significado y materia)" en *Cuadernos de Antropología y Patrimonio Cultural*, Marzo, México, Coordinación Nacional de Antropología, INAH.

(2004) "Reflexiones en torno a la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial" en *Patrimonio cultural y turismo. Patrimonio cultural oral e inmaterial. La discusión está abierta. Antología de textos*, México, CONACULTA, pp. 75-96, Disponible en:  
[http://www.conaculta.gob.mx/turismocultural/publi/Cuadernos\\_19\\_num/cuaderno9.pdf](http://www.conaculta.gob.mx/turismocultural/publi/Cuadernos_19_num/cuaderno9.pdf)

(2016) "Turismo y patrimonio cultural: entre la discrepancia y la asimilación" en *Coloquio. Usos turísticos del Patrimonio Cultural: Músicas y Danzas Tradicionales*, México, UNAM, Disponible en: <https://www.youtube.com/playlist?list=PL9jXZrFM-BfdCAYMmvre46dzaVWek6JRi>

MALDONADO RAMÍREZ, María de la Luz. (2016) *La Guelaguetza en la Ciudad de Oaxaca: fiesta y tradición entre degradación simbólica y apropiación comunitaria*, Tesis de Maestría, México, UNAM, FCPyS.

MARÍN, Noemí. (2004) *La importancia de la danza tradicional mexicana en el sistema educativo nacional, 1921-1938*, [CD], México, CENIDI DANZA.

MARTÍNEZ ESPINOSA, Beatriz. (2013) *Programa de investigación e intervención para el desarrollo económico de los municipios de Axutla, Chiautla y Piaxtla a través del impulso y fortalecimiento al sector de turismo. Etapa I*, Puebla, Universidad Iberoamericana, Disponible en:  
[http://www.iberopuebla.mx/micrositios/ceape/docs/mesa\\_2a/fomix.pdf](http://www.iberopuebla.mx/micrositios/ceape/docs/mesa_2a/fomix.pdf)

MAUSS, Marcel y HUBERT, Henri. (1970) "De la naturaleza y de la función del sacrificio." en *Obras. Lo sagrado y lo profano*, Vol. 1, Barcelona, Barral. pp. 143-262.

MECINAS, Felipe P. (2013, julio 8) "Despoja Puebla Unida al PRI de Teziutlán, Izúcar y Acatlán de Osorio." en *Municipios: Puebla*, Disponible en: <http://municipiospuebla.com.mx/nota/2013-07-08/interiores/despoja-puebla-unida-al-pri-de-teziutlan-izucar-y-acatlan-de-osorio>

MENDOZA, Vicente T. (1955) "La danza en la colonia" en Flores Guerrero, Raúl. *La danza en México*, México, UNAM, Difusión Cultural, Departamento de Danza, p. 19-29.

MILLÁN, Saúl. (2004) "Cultura y patrimonio intangible: contribuciones de la antropología" en *Patrimonio cultural y turismo. Patrimonio cultural oral e inmaterial. La discusión está abierta. Antología de textos*, México, CONACULTA, pp. 57-72, Disponible en: [http://www.conaculta.gob.mx/turismocultural/publi/Cuadernos\\_19\\_num/cuaderno9.pdf](http://www.conaculta.gob.mx/turismocultural/publi/Cuadernos_19_num/cuaderno9.pdf)

MOLINER, María. (2004) *Diccionario de uso del español*, 2° ed., España, Gredos.

MONJARÁS-RUIZ, Jesús. (Coord.) (1989) *Mitos cosmogónicos del México indígena*, México, INAH.

MORALES, Andrés Timoteo. (2009) "Convertidos en aves, niños del Totonacapan abren la Cumbre Tajín." en *La Jornada*, 19 de marzo, México, Disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/2009/03/19/espectaculos/a08n1esp>

MORALES, Laura. (2014) "Se manifiestan organizaciones frente al Parque Tajín." en *Imagen del Golfo*, Veracruz, 20 de marzo, Disponible en: <http://www.imagendelgolfo.com.mx/resumen.php?id=40995326>

MOYA RUBIO, Víctor José. (1986) *Máscaras: la otra cara de México*, 3° ed., México, UNAM.

NEFF, Françoise y GUTIÉRREZ, Miguel Ángel. (1985) "El baile del toro de petate" en *México Indígena*, Número 6, pp. 24-28.

OEHMICHEN BAZÁN, Cristina. (2016) "Ponencia: Procesos de turistificación, patrimonio y conflictos interculturales" en *Coloquio. Usos turísticos del Patrimonio Cultural: Músicas y Danzas Tradicionales*, México, UNAM, Disponible en: <https://www.youtube.com/playlist?list=PL9jXZrFM-BfdCAYMmvre46dzaVWeK6JRi>

OLIVIER, Guilhem.

(c. 1995) "Tepeyóllotl, 'Corazón de la montaña' y 'Señor del eco': El dios jaguar de los antiguos mexicanos.", Disponible en [https://www.academia.edu/8644218/\\_Tepey%C3%B3llotl\\_Coraz%C3%B3n\\_de\\_la\\_montana\\_y\\_se%C3%B1or\\_del\\_eco\\_el\\_dios\\_jaguar\\_de\\_los\\_antiguos\\_mexicanos\\_Estudios\\_de\\_Cultura\\_N%C3%A1huatl\\_vol.\\_28\\_1998\\_pp.\\_99-141](https://www.academia.edu/8644218/_Tepey%C3%B3llotl_Coraz%C3%B3n_de_la_montana_y_se%C3%B1or_del_eco_el_dios_jaguar_de_los_antiguos_mexicanos_Estudios_de_Cultura_N%C3%A1huatl_vol._28_1998_pp._99-141). Consultado el 9 de julio de 2014

(2004) *Tezcatlipoca. Burlas y metamorfosis de un dios azteca*, México, FCE.

(2005) "El jaguar en la cosmovisión mexicana" en *Arqueología Mexicana*, México, Vol. XII, Núm. 72, Marzo-Abril, pp. 52-57.

(2007) "¿Modelos europeos o concepciones indígenas? El ejemplo de los animales en el libro XI del Códice Florentino de Fray Bernardino de Sahagún" en Romero Galván, José Rubén y Máñez, Pilar. (Coord.) *El universo de Sahagún. Pasado y presente*, México, UNAM.

(2010) "El simbolismo sacrificial de los mimixcoa: cacería, guerra, sacrificio e identidad entre los mexicas." en López Lujan, Leonardo y Guilhem, Olivier. *El sacrificio humano en la tradición religiosa mesoamericana*, México, INAH, IIH, UNAM, pp. 453-482.

(2014) "Venados melómanos y cazadores lúbricos: cacería música y erotismo en Mesoamérica" en *Estudios de cultura náhuatl*, Número 47, enero-junio, México, INAH, pp. 121-168.

OSORNO, Rocio y ZEPEDA, Luis Alberto. (2013) *Tendencias de la migración poblana a los Estados Unidos: Cambios y continuidades*, Cuarto Coloquio de Migración Internacional: Políticas y gestión de la migración. Avances y Desafíos desde México en el contexto de las Américas, Chiapas, Disponible en:  
<http://www.gobernacion.gob.mx/work/models/SEGOB/Resource/2300/1/images/Rocio%20del%20Carmen%20Osorno%20y%20Luis%20Alberto%20Lopez.pdf>

OTTO, Rudolf. (2001) *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, España, Alianza.

PALLARES, Eugenia y ROBLES GIL, Patricio. (2005) "El jaguar: Espíritu de lo silvestre" en *Arqueología Mexicana*, México, Vol. XII, Núm. 72, Marzo-Abril, pp. 63-65.

PÉREZ RUIZ, Maya Lorena.

(1998) "Construcción e investigación del patrimonio cultural. Retos de los museos contemporáneos" en *Alteridades*, Núm. 16, Julio-diciembre, México, UAM.

(2004) "Patrimonio material e inmaterial reflexiones para superar la dicotomía" en *Patrimonio cultural y turismo. Patrimonio cultural oral e inmaterial. La discusión está abierta, Antología de textos*, México, CONACULTA, pp. 13-28, Disponible en:  
[http://www.conaculta.gob.mx/turismocultural/publi/Cuadernos\\_19\\_num/cuaderno9.pdf](http://www.conaculta.gob.mx/turismocultural/publi/Cuadernos_19_num/cuaderno9.pdf)

*Plan Municipal de Desarrollo 2014-2018*, en línea, Disponible en:  
<http://acatladeosorio.puebla.gob.mx/index.php/features/plan-de-desarrollo-municipal>.

POLGAR SALCEDO, Manuel. (2005) "El jaguar prehispánico. Huellas de lo divino. Temática de una exposición" en *Arqueología Mexicana*, México, Vol. XII, Núm. 72, Marzo-Abril, pp. 66-68.

RAMÍREZ, Elisa. (2005) "Tigres, tigrillos, leones y Tecuanes" en *Arqueología Mexicana*, México, Vol. XII, Núm. 72, Marzo-Abril, pp. 58-61.

*Recibe Acatlán a integrantes de CONACULTA. (s/f)*, Disponible en:  
<http://acatladeosorio.puebla.gob.mx/index.php/recibe-acatlan-integrantes-de-conaculta>

REYES VENTURA, Alfonso. (2010) *El pensamiento sociológico de Roger Caillois en el marco del Colegio de Sociología 1937-1939*, Tesis de Licenciatura, México, UNAM, FCPyS.

ROMERO, Nimbe. (2011) "Bloquea CODECI carretera de Papantla, demandan entrega de apoyos" en *El piñero de la cuenca*, 17 de marzo, Veracruz, Disponible en: <http://www.elpinerodelacuena.com.mx/epc/index.php/politica/7731-bloquea-codeci-carretera-de-papantla-demandan-entrega-de-apoyos>

Rómulo S. Arredondo Gutiérrez (Coord.). *Enciclopedia de los municipios de México. Puebla. Acatlán*, México, Instituto Nacional para el Federalismo y el Desarrollo Municipal-Gobierno del Estado de Puebla, 2009, Disponible en: <http://www.e-local.gob.mx/work/templates/enciclo/puebla/Mpios/21003a.htm>

RUIZ GALLUT, María Elena. (2005) "Tras la huella del jaguar en Teotihuacan" en *Arqueología Mexicana*, México, Vol. XII, Núm. 72, Marzo-Abril, pp. 28-33.

SAGRADA BIBLIA (1997), 67° ed., Pbro. Agustín Magaña Mendez (Trad.), México, Ediciones Paulinas.

SANTOS, Felipe. (s/f) "San Rafael Arcángel" en *Catholic.net*, Disponible en: <http://es.catholic.net/op/articulos/35192/rafael-arcngel.html>

SARABIA, Brisselda. (2016) "Buscan establecer marca registrada en artesanías de Acatlán" en *El Sol de Puebla*, 21 de julio, Puebla, Disponible en: <https://www.elsoldepuebla.com.mx/estado/buscan-establecer-marca-registrada-en-artesantias-de-acatlan>

SAUNDERS, Nicholas J. (2005) "El ícono felino en México. Fauces, garras y uñas" en *Arqueología Mexicana*, México, Vol. XII, Núm. 72, Marzo-Abril, pp. 20-27.

SCHECHNER, Richard. (2016) *How to perform the 21st. Century*, Conferencia, Ciudad de México, Asociación Mexicana de Investigación Teatral, 19 de octubre.

SCHNEIDER, Marius. (2010) *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, 3a. ed., España, Ediciones Siruela.

SEGOB. *Observatorio de migración internacional*, Disponible en: [http://www.omi.gob.mx/es/OMI/3\\_Poblacion\\_residente\\_en\\_EU](http://www.omi.gob.mx/es/OMI/3_Poblacion_residente_en_EU)

SEGOB (2016). *Datos abiertos de incidencia delictiva*, Sistema Nacional de Seguridad Pública, México, Disponibles en: <http://www.secretariadoejecutivo.gob.mx/incidencia-delictiva/incidencia-delictiva-datos-abiertos.php>

SELER, Eduard. (2008) *Las imágenes de animales en los manuscritos mexicanos y mayas*, México, Casa Juan Pablos.

SEVILLA, Amparo.

(1990) *Danza, cultura y clases sociales*, México, INBA.

(2000). "El baile y la cultura global" en *Nueva Antropología: Revista de ciencias sociales*, Volumen 17, Issue 57, agosto, México, Nueva Antropología A. C.

(2016) "La explotación iconográfica de las danzas tradicionales" en *Coloquio. Usos turísticos del Patrimonio Cultural: Músicas y Danzas Tradicionales*, conferencia en línea,

México, UNAM, Disponible en: <https://www.youtube.com/playlist?list=PL9jXzrFM-BfdCAYMmvre46dzaVWeK6JRi>

SMALL, Christopher. (1999) "El musicar: Un ritual en el espacio social" en *Revista transcultural de música*, Disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/trans4/small.htm>

SOLARES, Blanca.

(2001) (Coord.) *Los lenguajes del símbolo. Investigaciones de hermenéutica simbólica*, España, Anthropos, CRIM, UNAM.

(2007) *Madre terrible. La Diosa en la religión del México Antiguo*, Anthropos, CRIM, IIFL, UNAM, México.

(2012) *Uixtocíhuatl o el simbolismo sagrado de la Sal*, Anthropos, UNAM, CRIM, México.

(2013) "Prefacio. Gilbert Durand o *Lo imaginario* como vocación ontológica" en DURAND, Gilbert. *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, Barcelona, Anthropos, UNAM, FCPyS.

(2015) "Relatos sagrados sobre el origen de la música en el México prehispánico" en *Imaginario musicales. Mito y música*, Volumen 2, México, UNAM, CRIM, Ítaca, pp. 13-44.

(2016) "Mito y símbolo en los estudios comparados de la religión", en Báez-Jorge, Félix y Lagarriga Attias, Isabel (Coords.) *Los rumbos del pensamiento. Homenaje a Yólotl González torres*, México, Secretaría de Cultura, INAH.

STEN, María.

(1974) *Vida y muerte del teatro náhuatl. El olimpo sin Prometeo*, México, Secretaría de Educación Pública.

(1990) *Ponte a bailar tu que reinas. Antropología de la danza prehispánica*, México, Joaquín Mortiz.

SUÁREZ, Cruz. "Las danzas indígenas de Puebla" en HERRERA, Julio. (Coord.) *Cinco Décadas de Investigación sobre Música y Danza Indígena. Vol. I*, México, Instituto Nacional Indigenista, Secretaría de Desarrollo Social, 2002, pp. 105-112.

TYLOR, Edward B. (1977) *Cultura primitiva*, Barcelona, Ayusco.

UNESCO.

(2003) *Convención para la salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial*, Paris, Disponible en: <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540s.pdf>

(s/f). *Directrices para la creación de sistemas nacionales de "Tesoros Humanos Vivos"* Disponible en: <http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/00031-ES.pdf>

URCID SERRANO, Javier. (2005) "El simbolismo del jaguar en el suroeste de Mesoamérica" en *Arqueología Mexicana*, México, Vol. XII, Núm. 72, Marzo-Abril, pp. 40-45.

VALVERDE VALDÉS, María del Carmen.

(2004) *Balam. El jaguar a través de los tiempos y los espacios del universo maya*, México, UNAM.

(2005) "El jaguar entre los mayas. Entidad oscura y ambivalente" en *Arqueología Mexicana*, México, Vol. XII, Núm. 72, Marzo-Abril, pp. 47-51.

VELÁZQUEZ MEJÍA, Eustaquio Arturo. (1996) *La fiesta: espacio, manifestación y comunicación de cotidianidad histórica*, México, Universidad Autónoma del Estado de México.

VERNANT, Jean-Pierre y VIDAL-NAQUET, Pierre. (2002) *Mito y tragedia en la Grecia antigua. Vol. I*, España, Paidós.

WALTER, Philippe. (2013) *Para una arqueología del imaginario medieval. Mitos y ritos paganos en el calendario cristiano y en la literatura del medioevo (Seminarios en México)*, México, UNAM, IIFL.

ZUCKERKANDL, Víctor. (2004) "Cantar y hablar" en *Los dioses ocultos: Círculo Éranos II*, España, Anthropos, p. 171-208.