

La domesticación del jaguar. Aproximación al cambio ontológico desde la danza de tecuan

Juan José Atilano Flores

Doctor en Antropología Social. Profesor de asignatura de la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH), Ciudad de México;
correo electrónico: atilanojif@yahoo.com.mx

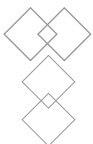
Recibido el 11 de junio de 2020; aceptado el 31 de enero de 2021

Resumen: Basado en datos etnográficos de los mixtecos de la Montaña y los mestizos rancheros de la Tierra Caliente de Guerrero, sobre la danza de tecuan, en el presente artículo se propone una reinterpretación del significado de la danza. Sin desconocer los aportes de los trabajos realizados por Horcasitas y Elfego Adán, entre otros, propongo que el significado de la danza de tecuan puede inscribirse en la dualidad salvaje/domesticado, dicotomía que en nuestra opinión constituye un principio de clasificación de los elementos musicales de la danza y las fiestas de petición de lluvias.

Palabras clave: *mixtecos, rancheros, domesticado, salvaje.*

The domestication of the jaguar Approach to ontological change from the dance of tecuan

Abstract: Based on ethnographic data of the Mixtecos de la Montaña and the ranchers of Tierra Caliente de Guerrero, on the dance of tecuan, this article proposes a reinterpretation of the meaning of dance. Without ignoring the contributions of the works carried out by Horcasitas and Elfego Adán, among others, I propose that the meaning of the tecuan dance can be inscribed in



ANTROPOLOGÍA AMERICANA | vol. 6 | núm. 12 (2021) | Artículos | pp. 11-38

ISSN (impresa): 2521-7607 | ISSN (en línea): 2521-7615

DOI: <https://doi.org/10.35424/anam.v6i12.762>

Este es un artículo de acceso abierto bajo la licencia CC BY-NC-SA 4.0

the wild/domesticated duality, a dichotomy that in our opinion constitutes a principle of classification of the musical elements of the dance and the parties of request of rains.

Key words: *mixtecs, ranchers, domesticated, wild.*

*En memoria de Javier Gutiérrez Sánchez.
Buen viaje al “mundo otro” querido amigo y colega.
¿Acaso nos dirás cómo se habita allá?*

Planteamiento

La figura del jaguar en Mesoamérica reviste una importancia fundamental. Ella se encuentra asociada a la creación del cosmos, a las concepciones de cuerpo, al poder político y militar y, desde luego, a las antiguas expresiones estéticas en la cerámica, la lapidaria, la escultura, la música y la danza. El presente artículo propone una lectura de la transformación en las relaciones del hombre con el felino, a partir del proceso de evangelización colonial. Basado en información documental y etnográfica planteo que el jaguar transitó por un proceso de domesticación o pacificación, con la introducción de las ideas teológicas cristianas coloniales. A manera de hipótesis sostenemos que la antigua asociación del jaguar con el poder de los tlatoani, la guerra y Tezcatlipoca, así como la riqueza depositada en el corazón del monte, con la evangelización se reconfiguró sobre la base de una teología cristiana que ordena el mundo sobre los principios de lo domesticado y lo salvaje.

Esta dicotomía opera como un nuevo ordenador de las cosas del mundo y transforma el lugar del jaguar en las cosmovisiones contemporáneas de los rancheros mestizos de Ajuchitlán en la región de Tierra Caliente, así como también entre los mixtecos de Cahuatche, en la Montaña de Guerrero, México. Las evidencias etnográficas y coloniales sobre la relación del jaguar con el ganado y los santos católicos, en especial, con San Marcos, me llevan a sostener que el felino transitó de un estatus de casi dios a otro de ayudante de los santos. De la misma manera, planteo que la pacificación del jaguar trae aparejado una separación en las músicas rituales en la petición de lluvias que realizan los mixtecos, de tal suerte que, los sones de pito y tambor de la danza de tecuan

corresponderían al ámbito del monte, mientras que la música de alientos correspondería al espacio de las capillas en los barrios en Cahuatche.

Para documentar esta idea utilizo como unidad de análisis la *danza de tecuan*, misma que analizo desde la perspectiva teórica de las ontologías *animista*, *analogista* y *naturalista* propuestas por Philippe Descola, en su obra *Más allá de naturaleza y cultura* ([2005] 2012). Las formas de identificación entre humanos y no-humanos que definen la distribución de las cualidades del ser en estas ontologías, en asociación de las formas de relación como la *protección*, el *intercambio* y la *depredación*, en el caso mixteco, me llevan a proponer que la danza de tecuan practicada por este pueblo indígena, es una evidencia del proceso de *transformación ontológica*.

Con base en la crítica que realiza Bruno Latour, a la imposición de la dicotomía cultura / naturaleza en su libro *Nunca fuimos modernos: ensayo de antropología simétrica* ([1991] 2007), y en la que presenta como alternativa epistemológica la separación humanos/no-humanos, así como la ontología como principios universales a toda sociedad, Descola desarrolla cuatro modelos que se distribuyen en el orbe: el totemismo que se distingue por la semejanza de las interioridades y las fisicalidades entre humanos y no-humanos; el animismo, cuyo rasgo distintivo es la identidad en la interioridad y la alteridad en la fisicalidad de los existentes; el analogismo donde priva la diferencia en todos los existentes y finalmente el naturalismo en el que se presenta la continuidad en la fisicalidad y la diferencia en la interioridad entre humanos y no-humanos (Descola, [2005] 2012, p. 190).

Desde la perspectiva de Descola estas ontologías pueden transformarse o mostrar una plasticidad de acuerdo con las maneras de relación que dominan la interacción entre los existentes, así en el animismo la relación dominante sería la de *intercambio* y *depredación*, mientras que en el analogismo el *don* y la *protección* serían las maneras de relación por excelencia (Descola, [2005] 2012, pp. 446, 447).

Asumimos en nuestro análisis que el proceso de pacificación del jaguar y su transición a un ayudante de los santos, constituye un elemento que ilustra este proceso de cambio ontológico. Para argumentar mi planteamiento, en primer lugar expongo las ideas más relevantes sobre el estatus del jaguar en las sociedades antiguas, su relación con las deidades prehispánicas como Tezcatlipoca, su asociación con la guerra y el poder político de los señores mixtecos y tlatoani, algunos aspectos vinculados con la concepción de cuerpo,

como las manifestaciones de nahualismo, donde el felino constituye un alter ego de magos y gobernantes.

En el segundo apartado se desarrolla un estado de la cuestión sobre los estudios de la danza de tecuan y otras asociadas a la ganadería, ello me permiten realizar una síntesis de las líneas de análisis y los problemas de los que se han ocupado los especialistas en el tema. En tercer lugar, planteo una propuesta para el análisis de la danza y su música desde de la dicotomía domesticado/salvaje.

En el cuarto apartado, explico las evidencias mitológicas sobre la danza que me permite argumentar el proceso de domesticación del jaguar y, finalmente me ocupo de analizar cómo es que esta dicotomía de lo salvaje y lo domesticado, derivada del proceso de evangelización funciona como un principio de clasificación de las músicas que se ejecutan tanto en la danza como en las capillas mixtecas en los rituales de petición de lluvias.

El jaguar: la guerra y el poder

Los estudios etnohistóricos sobre el jaguar permiten afirmar que este animal fue una figura central en el manejo del poder político y militar entre los antiguos nahuas y mixtecos. Esta relación también se documenta en las crónicas coloniales por Sahagún, quien señalaba que el felino era considerado un príncipe de los animales, “tenía una mirada aguda que le permitía ver en la oscuridad y que podía hipnotizar a sus potenciales víctimas (Castillo y Berrocal, 2013, pp. 26-27).

Eduard Selser ([1909-1910] 2008), señaló durante la primera década del siglo XX que para los mexicanos el jaguar era un animal fuerte y valiente, el compañero del águila: *Quauhtli-ocelot* o “águila jaguar”. Este nombre se aplicaba a los guerreros valientes. Pero también el jaguar era el representante de la oscuridad y de la tierra, el animal que durante un eclipse solar devoró al Sol. Así el felino es el décimo cuarto de los 20 signos de los días y su imagen es *Tlacoteotl*, la diosa de la luna (Selser, [1909-1010, 2004] 2008, p. 33).

La asociación del jaguar con los signos calendáricos lo relaciona también con el dios de las cuevas *Tepeyollotli*, representante del oeste, del sol poniente, cuyo signo es el felino. Tezcatlipoca, el dios de la guerra mexicana, el nocturno hechicero se personifica también en jaguar, por ello, el décimo cuarto día es *ocelotl*, “jaguar”, signo *tepeyolloquani*, “hechicero” (Selser, [1909-1010, 2004] 2008, p. 34) (Figura 1 y Figura 2).



Figura 1. *Tepeyollotli*, dios mexica de las cuevas, Seler ([1909-1910, 2004] 2008, p. 33)



Figura 2. *Tezcatlipoca* herido por una lanza de Venus (Seler, [1909-1910, 2004] 2008, p. 34)

La creencia en el nahual jaguar que compartieron desde el Preclásico distintos pueblos mesoamericanos, entre ellos los toltecas, mexicas y mixtecos, otorga al jaguar un poder asemejado al de un dios, es un signo de poder. Entre los mexicas se consideraba que en la creación del mundo, durante el primer Sol, Tezcatlipoca tomó un gigantesco tigre y lo colocó en el

firmamento, así fue creada la vida en el universo. En esta época la tierra era habitada por gigantes, los *quinametzin* que murieron porque enormes jaguares saltaron sobre el sol y lo devoraron. Esta primera época fue denominada Sol de tigre. Por esta razón el jaguar es considerado el nahual de Tezcatlipoca, dios de la noche, la muerte y la guerra (Castillo y Berrocal, 2013, pp. 24-25).

El alter ego de jaguar era también propio a los tlatoani, los señores caciques mixtecos y a los guerreros mexica. Algunos hombres importantes como el gobernante de Coyoacán Tztzumatzin fue señalado en las crónicas coloniales como un tlatoani nahual de jaguar (López, 2004, p. 23) y en el caso mixteco se puede señalar al señor 8 Venado Garra de Jaguar, quien aparece en el *Códice Nuttall* ataviado con un traje de jaguar, o quizá personificado en su alter ego felino, durante su entronización, junto al Señor 3 Zopilote, zapoteco de Zaachila (Figura 3).



Figura 3. Reunión del Señor 3 zopilote zapoteco de Zaachila con 8 Venado Garra de jaguar mixteco de Tilantongo. *Códice Nuttall*, láminas 61, 54 y 53.

La guerra en Mesoamérica. *Revista Arqueología Mexicana*, XIV(84), 51.

Fotografía de Marco Antonio Pacheco/Raíces

Guilhem Olivier en su artículo “‘Corazón de la montaña’ y ‘señor del eco’. El dios jaguar de los antiguos mexicanos” (1998), basado en Sahagún, refiere que la creencia en la capacidad de transformarse en jaguar era una atribución de los brujos llamados nonotzaleque pixeque y teiopachanima, pero también de los gobernantes. En el caso de los primeros llevaban consigo la piel del jaguar. Estos especialistas tenían la capacidad de controlar la lluvia y el granizo y tenían

dotes para adquirir la riqueza y el conocimiento; una práctica común era que estos hombres se reunieran por la noche en las cuevas y después de haberse vestido con la piel del felino se transformaran en jaguar para realizar actos de rapiña. Estas prácticas de los antiguos magos o brujos generaron sentimientos de miedo en la población, pero también el reconocimiento de su capacidad para controlar la lluvia y los fenómenos meteorológicos (Olivier, 1998, p. 121).

Si los especialistas rituales poseían un nahual de jaguar, los tlatoani eran preparados para afrontar las dificultades políticas, Olivier refiere la práctica de consumir un caldo de carne de jaguar para adquirir las cualidades de valentía del felino y obtener honores. El felino era atribuido como nahualli de los nacidos bajo el signo de ocelotl y a los niños nobles nacidos bajo el signo de *ce quiánitl*, “1 lluvia” (Olivier, 1998, p. 126).

El jaguar dios del origen del universo, señor de la oscuridad, dueño de los animales del monte, alter ego de Tezcatlipoca, así como de tlatoanis y de guerreros, sería también el corazón del cerro, controlador de los fenómenos meteorológicos. Su asociación con la tierra y la lluvia se desprende de la analogía que se construye entre su rugido, el rayo y el eco o voz de la tierra producida en los eventos telúricos. Guilhem advierte las múltiples relaciones del jaguar con el panteón de los antiguos mexicanos; en primera instancia su asociación con el inframundo, el lugar de los mantenimientos, la lluvia y Tláloc se origina en el sacrificio de un jaguar rojo efectuado por los totolimpanecas que provocó un trueno anunciador de la lluvia, así como en los poderes de los olmecas, poseedores del nahual de la fiera que viajaba al interior de las nubes (Chilapahin, en Olivier, 1998, p. 106). Asimismo, la relación entre Tláloc y el felino, para la época Posclásica, se encuentra documentada en el *Códice Selden*, que muestra un personaje vestido con una piel de jaguar frente a una cueva en la que se encuentra una máscara de Tláloc (Olivier, 1998, p. 112).

El vínculo del jaguar con la tierra y la lluvia deriva así, en una atribución de fertilidad y sexualidad que se decanta en las figura de Tlazoltéotl, diosa de la tierra y del placer sexual, deidad patrona del signo del día ocelotl y en Tezcatlipoca a quien se le atribuía el polvo de la basura o el pecado sexual (Olivier, 1998, p. 215).

Los datos etnohistóricos hasta aquí expuestos resultan suficientes para afirmar que en la antigua cosmovisión mesoamericana el jaguar constituía un símbolo de poder, un animal que podía controlar los destinos del hombre, no sólo por su capacidad de manejar la lluvia y el corazón de la tierra, sino también por el vínculo que el jaguar mantiene con la especie humana a partir de ser el

alter ego de militares, gobernantes y especialistas rituales. Más aún, la atribución de cualidades del ser del jaguar, por parte de los olmecas, mexicanos y mixtecos, expresa en sus maneras de relación un intercambio de cualidades y de perspectivas, entre humanos y el jaguar, así parece demostrarlo ciertas prácticas como el nahualismo y el consumo de caldo de carne del felino.

Pero más allá de este planteamiento, el hecho relevante es que la relación entre humanos y jaguar demuestra un orden de las cosas del mundo en la que los humanos y la naturaleza muestran una continuidad, comparte un mismo devenir, pues no hay una separación ontológica entre el colectivo humano y el no-humano. En este estado de cosas el contacto con el pensamiento renacentista colonial español, de filiación cristiana impondría a los pueblos conquistados un nuevo principio ontológico, expresado en el génesis, que invierte la ecuación de las relaciones horizontales entre hombres y naturaleza; el designio dividido que establece el derecho del hombre para que se sirva de animales, plantas y frutos, genera un elemento vertical en las relaciones. Al mismo tiempo la imposición del cristianismo va aparejada a una demonización de todas las prácticas nativas, la visión de recuperar a los nativos del control ejercido por el diablo se decanta en la persecución de las figuras que en el pasado detentaron el poder.

Muy pronto tlatoanis, sacerdotes y militares se identificarían como los emisarios del diablo y sus creencias en torno al nahualismo y a la ritualidad agrícola, serán vistas como manifestaciones de brujería. La conversión religiosa supone entonces, una lucha entre el mundo racional cristiano asociado al Dios y el bien, en oposición al mundo pagano nativo controlado por el demonio y sus emisarios. Esta dicotomía es análoga a lo domesticado y lo salvaje, pues con la introducción de nuevas actividades productivas como la ganadería extensiva se extenderían los conceptos de domesticación (pacificación) y sin duda, el de propiedad.

De acuerdo con este orden de ideas me parece que la danza de tecuanes y aquellas asociadas a la ganadería constituyen unidades de análisis en las que podemos desentrañar las características de este proceso de transformación ontológica, cuya proyección llega hasta nuestros días. El mundo del jaguar habría de transformarse, transitaría de su estatus de dueño y señor del monte al de un ayudante de los santos católicos. Al respecto de esta idea López Austin ha señalado que los santos hoy cumplen una función protectora de los pueblos, análoga a la que en el pasado cumplían los jaguares guardianes de los pueblos y las milpas (López Austin en Olivier, 1998, p. 423).

En el siguiente apartado veremos cómo los análisis sobre la danza de tecuan siguen los vértices de los antiguos significados atribuidos al jaguar, aquellos que se asocian al corazón del cerro, y la fertilidad; otros visualizan en la danza antiguas reminiscencias del nahualismo prehispánico y una expresión de resistencia étnica. La revisión del estado de la cuestión me lleva a proponer un análisis de la danza desde la perspectiva de lo domesticado y lo salvaje, apoyando mi interpretación en evidencias míticas proporcionadas por los mixtecos.

La danza de tecuan y la escenificación de lo salvaje y lo domesticado

El estudio sobre la danza del *tecuanes* en Guerrero reviste una larga tradición intelectual, desarrollada principalmente por antropólogos y etnomusicólogos. Los trabajos pioneros sobre el tema se remontan a la primera década del siglo XX, entre ellos podemos referir los realizados por Elfego Adán (1910), Spratling (1932), Guerrero (1945), Hendrichs (1945), Vázquez de Santa Ana (1940-1953) y Horcasitas (1980), que centraron su atención en rescatar las relaciones y diálogos de la danza de *tecuanes* del tipo Cuatetelco, además de dilucidar su origen olmeca. En este aspecto, las descripciones de Herrera (2002) y Díaz Vázquez (2003), sobre las variantes dancísticas de *tlacololeros* y tigres o las de Villela (2005) y Ortiz (2006), se centran en analizar sus aspectos simbólicos o teatrales, vinculados a rituales propiciatorios, en especial, los relacionados con la petición de lluvias y la fertilidad.

En todos ellos el denominador común es asumir que la presencia del *tecuan* —del náhuatl: “que come gente”— análogo a *ocelote* o jaguar, muestra una continuidad histórica desde las antiguas fiestas prehispánicas dedicadas a la deidad del plano terrestre, *Xipe Tótec*, “señor de los desollados” entre los mexicas y los actuales rituales agrícolas practicados por nahuas, mixtecos y tlapanecos, durante los meses de abril y mayo dedicados a San Marcos y a la Santa Cruz, para solicitarles un buen temporal de lluvias. Autores como Horcasitas sostienen que el origen de las danzas de *tecuan* tiene una raíz prehispánica, pues no existen evidencias documentales que la vinculen al teatro evangelizador de los misioneros del siglo XVI, ni existe en ella referencias al Dios cristiano ni a la Virgen y los Santos, salvo el acto de persignarse de los danzantes al terminar su participación en la representación de la cacería del tigre (Horcasitas, 1980, pp. 251-252).

En este aspecto, Díaz Vásquez y Villela han sostenido que las distintas variantes de danza en las que tiene presencia el felino, a saber *tecuanes*, *tlacololeros*, *lobitos* y *pelea de tigres*, constituyen campos semánticos de significación relacionados con la propiciación de la lluvia. Así Díaz refiere que el atronar en el aire del chicote de los *tlacololeros* significa la imitación de los truenos y relámpagos que auguran buenas cosechas mientras que para el caso del derramamiento de sangre en la pelea de tigres o porrazo, sin ser una danza, representa ofrendar a los vientos que atraen a las nubes y el agua para fertilizar la tierra y a la mujer con buenas semillas (Díaz, en Ortiz, 2006, p. 96). En tanto que Villela, con base en los datos arqueológicos y etnohistóricos, señala que el jaguar o tigre constituye un símbolo de fertilidad en los rituales agrícolas, pues se encuentra vinculado a la oscuridad, las cuevas y el *tepeyotl* o corazón del cerro, fuente de agua y vida (Villela, 2005, pp. 11, 17, 21).

Si bien los estudios clasificatorios y simbolistas sobre la danza de *tecuan* aportan una importante cantidad de información al respecto de los argumentos de la danza, sus diálogos, su exégesis agrícola asociada a la lluvia y al maíz. En las siguientes líneas me refero a la danza desde una perspectiva poco trabajada, es decir, al estudio de la danza como evidencia de una transformación ontológica propiciada por el proceso de evangelización colonial.

El análisis de dicha transformación implica explorar las evidencias en torno a rasgos como el nahualismo y su relación con el poder decantados de manera sutil en la danza de tecuanes. En este sentido, se puede demostrar que la danza de tecuan puede ser analizada desde la dicotomía de lo domesticado y lo salvaje introducido por la teología cristiana en la época colonial, y que funciona como un principio de clasificación de las músicas que acompañan esta danza, en especial, los sones de pito y tambor, en oposición a los repertorios de música de alientos que acompañan a los santos católicos.

Los vestigios del nahualismo y el poder en el tecuan

Una contribución al estudio de la danza de *tecuan* ha sido la de Óscar Cortés Palma (2015), quien realiza un análisis más amplio sobre la presencia del jaguar en las danzas practicadas en los pueblos de Morelos, Estado de México y Guerrero. Su comparativa de las distintas variantes de tecuan, tlacoleros y vaqueros lo lleva a señalar que el origen de la danza es colonial, pues su argumento se encuentra asociado a la ganadería y las haciendas. Desde esta perspectiva señala que la danza de tecuan es una reinención de aquella

denominada tlacololeros, su argumento es que los personajes son prácticamente idénticos en una y otra danza, además de que comparten diálogos similares:

Tecuanes:

Vamos, vamos compañeros ya es hora de trabajar por esos montes y cerros. Busquemos ese animal, porque todo el vecindario ya se ha venido a quejar de todas sus fechorías de esta fiera de satán. Este es el tigre afamado que bajó de las trincheras. Gran susto les vino a dar a todas las lavanderas (Cortés, 2015, p. 80).

Tlacololeros:

Vamos, vamos compañeros que es hora de trabajar por esos montes y cerros a buscar ese animal. Granjeros y fabricantes me han venido a suplicar que les ha roto los cueros, les ha tirado el “mezca” (*vi*) y no nos deja trabajar. Ese es el tigre afamado Maizo, que bajó de aquel cerrito, gran susto le fue apegar al señor del tamborcito. (Cortés, 2015, p. 81).

La idea de una filiación o derivación de la danza de tlacololeros a la de tecuanes me parece trascendente, ya que no sólo comparte al tigre como figura central, además la música de pito y tambor son compartidas por estas danzas, pero quizá más significativo es el hecho de que las dos danzas comparten un mismo campo semántico, el de la relación conflictiva entre el animal depredador, señor del monte y los hombres, quienes requieren controlar su territorio para sembrar o dejar a sus ganados pastando en él. En este sentido es que los diálogos comparados, líneas arriba muestran dos aspectos: el primero es que la semejanza en la estructura literaria es evidencia de la filiación renacentista de la estructura de los diálogos teatrales, probablemente elaborados con un sentido evangelizador y en segundo lugar, es evidente en ellos la oposición entre el animal salvaje y la necesidad de los hombres de domesticarlo o exterminarlo para poder trabajar en el monte.

Cortés observa en la danza de Tecuan de Cuatetelco, Morelos, un referente de la resistencia étnica que se decanta en la antigua figura del nahual jaguar que defiende el monte de los afanes expansionistas del hacendado. Para documentar lo anterior cita el testimonio de un danzante quien narra lo siguiente:

En la época de las haciendas vivía muy feliz y tranquilo en su tierra [el jaguar] hasta que empezaron a escasear las presas de las cuales se alimentaba, así que tuvo que buscar comida más allá del monte. Cerca de ahí había un rancho que pertenecía al hacendado más rico de la región llamado Salvadorotzin. Este

hacendado también vivía muy cómodo con sus extensas propiedades, pero ambicionaba más, por eso continuaba introduciéndose en el monte y a pesar de que había muchos animales carnívoros como yaguarundíes, pumas, coyotes, lobos y jaguares, siempre lograba ahuyentarlos o cazarlos hasta que llegó [...] uno de sus capataces, llamado Mayeso, quien le comentó: Salvadorotzin, hay un animal que se está comiendo el ganado, a los caballos y a los chivos [...] lo llaman tecuani y dicen que es una bestia feroz (Cortés, 2015, p. 103).

La defensa del jaguar, es la síntesis, según la interpretación del autor, de una memoria de resistencia ante el proceso evangelización y conversión religiosa como la expresión del proceso de dominación y conquista. Se encuentra en la figura del tecuani la reminiscencia de los guerreros jaguar mexicas. En este sentido, el despojo del monte al jaguar, por parte del hacendado ambicioso es análoga al despojo de las tierras de los pueblos. (Cortés, 2015, pp. 107, 110). La figura del jaguar en la danza parece encarnar la del viejo Tezcatlipoca, hechicero, cuyo alter ego fue el jaguar. Este nahualli es un defensor del pueblo, por ello en los testimonios recopilados por Cortés, los danzantes refieren que, ante los abusos del hacendado, los vecinos del pueblo consultaron a un brujo que vivía en el monte:

Se decía que este brujo tenía mucho conocimiento ya que sus antepasados, antes que llegaran los españoles, había sido sacerdote azteca muy poderoso, por eso era experto en el arte de curar con hierbas. Además era un tecuani-nahualli, es decir, tenía poderes para transformarse en jaguar. Este brujo aceptó ayudar a los pobladores en su lucha contra el hacendado. Así que al caer la noche se transformó en un feroz jaguar y devoró algunos becerros. [...] después de conocer su identidad, los trabajadores de la hacienda emprendieron la búsqueda del nahual, auxiliados de un destacamento de soldados españoles, con sus perros de ataque salieron en su búsqueda, pero el hombre alcanzó a transformarse en un temible jaguar – nahual [...] el felino fue alcanzado por una bala en su lomo [...] y cayó en un barranco en donde finalmente murió (Cortés, 2015, p. 110).

Otro personaje que parece asociarse al nahual y al curandero es el risueño o “Señora Gervasia”, un ermitaño o loco que habita en el monte, cuyo papel en la danza parecería el de un bufón, sin embargo, su conducta burlona sobre los acontecimientos en la cacería del tigre se pueden interpretar como una manifestación del poder que se deposita en el monte. Así parece ratificarlo el testimonio de Florentino Solera quien acepta la posibilidad de que el tecuani es el nahual del risueño porque ambos se parecen, son libres y salvajes (Cortés, 2015, p. 128).

El tecuani, el diablo y el ganado

En Acatlán de Osorio, Cortés encuentra una versión de tecuan en la que forma parte de los personajes: el diablo y el toro. En el caso del primero se trata de un personaje que causa perturbación en las montañas mientras que el segundo se vincula a la actividad agrícola, pues aparece pastando en los campos y es molestado por el tigre y el diablo. Sostiene el autor que el diablo en el argumento de la danza es la representación del mal o de los pecados que tiene la gente (Cortés, 2015, p. 132). Esta variante puede ser un indicativo del proceso de transformación escénica en la que el tecuani es homólogo al demonio o diablo que controla el monte, por lo tanto, en esta variante ya se mostraría un proceso de reinterpretación cristiano regido por el bien y el mal.

En este proceso será fundamental la actividad ganadera, pues ella constituye el referente central en la idea de domesticación, parámetro opuesto al de la actividad depredadora del jaguar. Esta correlación entre lo domesticado y lo salvaje, de mal y bien se sinterizan en las figuras del ganado y la agricultura en oposición al monte y sus animales que lo habitan y dominan como el jaguar. La mayor parte de la información que reuní sobre los diálogos de las danzas comparten el argumento de la relación conflictiva entre el ganado y el tigre, pero también comparten la idea de dominación o pacificación del felino.

En la década de 1940 en la rivera del Balsas de Guerrero, Hendrichs, documenta la danza del *tigre y el venado o de los cuatro viejos*, en la Tierra Caliente. Observamos que la aparición del toro se encuentra asociada a la figura del venado, más aún la idea de dominación del jaguar es análoga a la de domar un toro, pues esta analogía se sintetiza en las expresiones de “colear” o “torear”, frecuentemente usadas en los diálogos de las danzas de tecuan y vaqueros. Como lo muestra el siguiente diálogo registrado por Hendrichs:

Te llamo para que coles (sic) tigre está dañando hacienda.

Agárrenlo.

¿Qué daño está haciendo el tigre?

Está comiendo ganado, está comiendo chivos, está comiendo borregos, está comiendo marranos.

¿Cuánto va a pagar?

Te pagaré dos docenas de pesos. Van a agarrarlo. Van a traerlo.

Muerto o vivo vendrá (Hendrichs, 1945, p. 125).

Téllez Girón ([1938] 2010) proporciona también un ejemplo de la danza de toreros recopilada en San Juan, Xiutetelco, Puebla en la que “los toreros

simulan un jaripeo [...] en la danza aparece un hombre que se disfraza de tigre que ataca a los caporales y al toro y que al fin es muerto de un tiro de carabina (Téllez Girón, 1938, en Gottfried y Téllez Girón, 2010, p. 98). En los diálogos registrados aparece la figura de los santos católicos como un elemento que refuerza la idea de transformación.

Diálogo de los toreadores:

Alabemos a María.

Alabemos mi gran Jesús

Vamos mis caporalitos

Vamos con aquel torito que está en la medianía del corral; vamos lo queremos torear en la medianía de la plaza (Téllez Girón, 1938, en Gottfried y Téllez Girón, 2010, p. 140).

La presencia del ganado y los santos en el contexto de la danza de tecuan establecen una relación jerárquica con el jaguar. La oposición del *tecuán*, antiguo señor del monte con el ganado, sitúa al felino como una figura maligna que debe ser exterminada, cuando menos en lo que se refiere al argumento de la danza. En este contexto el felino se aleja de los significados que lo vinculaban a la guerra, al poder político o bien a su asociación con la diosa de la tierra y con Tláloc.

En sociedades como los rancheros de Tierra Caliente, donde la ganadería formó parte de la formación de los pueblos, a través de las cofradías, la proxemia jaguar / lluvia parece desvanecerse y en su lugar aparece la del felino depredador de ganado. En otros casos como el de los mixtecos de Cahuatache, en la Montaña de Guerrero la danza mantiene este antiguo sentido propiciatorio, pues el jaguar conserva su vínculo con las casas de la lluvia, sin embargo, a partir del mito de origen de la danza el tigre se subordina a los santos, en una suerte de pacificación o domesticación.

De acuerdo con la información etnográfica que conozco sobre la danza de tecuan en estos dos casos sostenemos que el argumento de la cacería del tigre tiene como contexto la actividad predatoria del animal sobre la cría de ganado y el cultivo de plantas como el maíz. En este sentido, los repertorios y dotaciones instrumentales con los que se ofrenda a los santos —generalmente música de viento o de cuerda—, se ubicarían en el orden de lo domesticado y racional, mientras que los sones de flauta y tambor de la danza de *tecuanes* se colocan en el extremo opuesto, ámbito de lo salvaje por estar relacionados al antiguo dueño del monte. Dicho principio clasificador es resultado de la imposición de un orden ontológico cristiano derivado del proceso de evangelización agustina

en estas dos regiones, el cual tenía como premisa teológica la recuperación de hombres, plantas y animales para el reino de Dios.

La depredación de lo domesticado

Un análisis detenido del argumento de las danzas de tecuanes de Ajuchitlán y Cahuatache pone de manifiesto la centralidad de la acción depredadora del tigre, sobre el trabajo productivo del hombre. Si bien a la llegada de los españoles, nahuas y mixtecos eran pueblos sedentarios que habían domesticado la planta del maíz, su relación con el entorno ambiental se basaba en principios animistas que establecían la continuidad de ser entre humanos plantas y animales. Este orden de lo existente habría de modificarse con la noción de propiedad que introducen los peninsulares, particularmente a partir de la actividad ganadera. Como lo ha señalado Rosa Brambila: “Las tradiciones occidentales se basaban en la creencia de que los recursos naturales son ilimitados y puestos a su servicio; mientras que las poblaciones originarias consideraban como parte de una sola historia al hombre y a la naturaleza”, la implantación de la ganadería y el pastoreo fundaron una nueva percepción de la naturaleza, basada en la idea de sujeto propietario (2006, pp. 61, 62, 65).

El jaguar o tigre, antiguo dueño de los animales del monte, situado en la cima de la cadena alimenticia, incluso por encima de los humanos, habría de colocarse ya no como un Dios, sino como un predador maligno, subordinado a la figura de los santos patrones, nuevos dueños del agua, el maíz y el ganado, por ello, es necesario cazar al tigre-*tecuan*, devorador de hombres y ganado.

Los casos de la danza de *tecuan* en Ajuchitlán y Cahuatache se distinguen por tener como argumento central la caza del tigre que depreda el ganado del hacendado o que se mete al huerto (milpa) del labriego y destruye sus frutos. La versión de esta danza que recopilé en 2011, en la cabecera de Ajuchitlán se caracteriza por la cacería del tigre que mata a un venado y el ganado del rancho propiedad de Salvador y su hermano Maizon; ellos contratan los servicios de un flechero que intenta matar al tigre, en tanto fracasa, mandan llamar a Juan Tirador, quien posee armas y parque, además de perros rastreadores con los que logran cercar en un árbol al felino y darle muerte.¹ Forma parte de los personajes de esta danza un médico que cura al flechero atacado por el tigre y un chocolatero que reparte esta bebida a los cazadores. En el caso mixteco de

¹ Entrevista con César Leandro, Ajuchitlán, 22 de abril de 2011.

Cahuatache aparece el dueño del huerto, compadre del cazador con su nieto; el compadre les pide que con sus rifles y la perra, sigan el rastro de los tigres (macho y hembra) que se metieron al huerto y destruyeron sus frutos. En la representación participan un grupo de 14 danzantes ataviados con sombreros de palma de ala ancha adornados con listones y flores de papel que constituyen los frutos del huerto. La danza culmina con una persecución del abuelo a los tigres hasta que son atrapados y muertos a tiros² (Figura 4).



Figura 4. Frijolero. Danza de tecuan, Cahuatache, 2013. Fotografía: Juan José Atilano

Tanto en el primer caso de raíz nahua como en el segundo de los mixtecos, los datos etnográficos permiten afirmar, que si bien la danza es un acto ritual asociado a la petición de lluvias, pues danzan *tecuan* el 3 de mayo en Ajuchitlán y el 21, 22, 23, 24 y 25 de abril en Cahuatache, la cacería de tigre vincula la acción ritual a la tensión entre domesticación de la naturaleza y la conducta depredadora del tigre, manifiesta en la destrucción del ganado y los frutos del huerto. Dicha tensión tiene un origen más de carácter colonial

² Notas del *Diario de Campo*, en Cahuatache del día 25 de abril de 2013.

que prehispánico, pues muestra una acción de protección al trabajo productivo del hombre, otro elemento que permite vincularla al proceso evangelizador colonial es la relación de esta danza con la Santa Cruz y el Santo cocolito en Ajuchitlán, imágenes que aparecen en la danza despidiendo a los cazadores con una bendición; o en el caso de Cahuatche la vinculación jerárquica de San Marcos con los tigres, e indicador de una transformación ontológica, misma que impacta el sentido de la música en la danza y el ritual agrícola.

Domesticación y cambio ontológico

Si para los nahuas antiguos el tigre constituía un Dios dueño de los animales, cuya cacería implicaba la transmisión de cualidades físicas o incluso el intercambio de puntos de vista entre especies, como lo apuntan las descripciones de Sahagún sobre los cazadores mexicas, hombres vistos como asesinos, llamados *nonotzaleque*, osados y atrevidos que se vestían con la piel de los jaguares y sus cabezas, asumiendo que con ello se convertían en fuertes y osados (Sahagún en Ortiz, 2006, p. 98); con la evangelización los principios de identidad y las maneras de relación entre el tigre y los hombres se transformaron, colocando al felino como parte de la familia de los santos.

Si en Ajuchitlán los santos cofradiales eran dueños del ganado estableciendo una relación de filiación y herencia con los humanos que se adscriben a un espacio o territorio, denominado barrio, al tiempo que la tarea de los santos —análogos a Dios—, era pacificar a los animales del monte, entre ellos a serpientes, tigres, escorpiones y lagartos,³ en Cahuatche, los mixtecos consideran a San Marcos dueño de los tigres, la relación de filiación entre el santo y los felinos está marcada en la historia local de la danza. En este aspecto refiere Federico Juárez, maestro pitero que: “San Marcos era un niño huérfano que adoptaron los tigres, era tan pequeño que el tigre se lo quería comer, pero la hembra felina lo defendió y cuando el santo creció se convirtió en parte de la familia y en el domador de los felinos, por eso San Marcos (imagen de bulto), tiene dos tigres —macho y hembra—, a sus extremos”⁴ (Figura 5 y Figura 6).

³ La idea de pacificar a los animales del monte en la Tierra Caliente se expresa en el discurso evangelizador agustino que veía en la naturaleza un dominio demoníaco. La pacificación de este mundo se expresa en la imagen del fraile Juan Bautista cruzando las caudalosas aguas del río de las Balsas, sobre el lomo de un caimán, así como en la metáfora de los huertos a los Santos cofradiales de los jueves de Cuaresma, en los que se incluyen panes con figuras de alacrán y serpientes, que por el poder de Dios se pacifican (Atilano, 2012, pp. 51, 52, 53, 108).

⁴ Federico Juárez maestro pitero de la danza de tecuanes de Cahuatche. Entrevista del 16 de octubre de 2013.



Figura 5. Tigres. Danza de tecuan mixteca, Cahuatache, 2013. Fotografía: Juan José Atilano



Figura 6. Tigre con chicote. Danza de tecuan mixteca, Cahuatache, 2013. Fotografía: Juan José Atilano

La idea de pacificación de los animales del monte y de dominio del tigre, son análogas al proceso de domesticación de la naturaleza. Los santos se convierten en los nuevos señores del monte, dueños del ganado y de los tigres en la danza de tecuanes. A través de la adopción de San Marcos y del sentido de propiedad del ganado, se introduce la idea de descendencia, la cual es clave para comprender el tránsito, de la ontología animista al naturalismo occidental. A partir de los casos de la América Boreal y los bordes de la Meseta mongólica, Descola propone que la domesticación de los animales, es un rasgo distintivo del modelo ontológico analogista, el cual se ubica a medio camino entre el animismo y el naturalismo ([2005] 2012, pp. 537-538) (Figura 7).



Figura 7. San Marcos, Cahuatache, 2014. Fotografía: Juan José Atilano

Este tránsito ontológico implica una transformación de las maneras de relación entre humanos y no-humano. Si en el pensamiento precortesiano de nahuas y mixtecos dominaba la idea de una relación donadora con el jaguar, en tanto Dios al que se le ofrendaba, con la evangelización se establece como principio una relación de protección implícita en su proceso de domesticación. El tigre pasa de ser el dueño de los animales del monte, a colocarse como un ayudante, un animal manso, parte del rebaño de San Marcos.

En este contexto de transformación de las maneras de identificación y de relación entre humanos y la figura del tigre, que hemos analizado a partir de la danza de *tecuan*, es pertinente preguntarse: ¿Qué lugar ocupa la música? y ¿Cuál es su sentido? En el ámbito de la dicotomía salvaje / domesticado, que ha servido de eje analítico se puede proponer que los acompañamientos musicales de flauta y tambor de la danza de tecuanes transitaron de un sentido onomatopéyico del viento, la tierra y el rayo a otro de carácter ofertorio a los santos.

Del diálogo con la naturaleza a la ofrenda

En el ámbito de la música prehispánica el jaguar se asoció, también a la guerra y al poder. Arnd Adje Both (2008), señala que el felino aparece representado como parte de las danzas y la música de una corte tocando trompetas de caracol en los murales de Bonampak, Chiapas. Un ejemplo son los murales del Conjunto de los Jaguares en el Templo de los Caracoles Emplumados de Teotihuacán, donde se muestra a un felino tocando una trompeta de caracol emplumada y una procesión de sacerdotes ataviados con trajes de jaguar (Adje, 2008, p. 28) (Figura 8). Otro ejemplo para el Posclásico son los tambores mexicas (Huehuetl), donde el jaguar es representado en una talla de madera. El famoso huehuetl de Malinalco muestra relieves con el símbolo 4 movimiento (*nabui Ollin*), asociada a *Xochipilli*, diosa de la música en relación con jaguares y águilas bailando (Adje, 2008, p. 32).

Sin duda, los instrumentos musicales constituyen una evidencia de las relaciones del jaguar con la música practicada por los antiguos mayas y mexicas, su función bélica y ritual se vincula con el jaguar y el águila a través de los mitos de creación de los tambores:

En una era, cuando en la tierra aún no existía la música, esos instrumentos vivían como cantantes en la corte del Sol. Para dar al ser humano la oportunidad de comunicarse con los dioses Tezcatlipoca [...] se puso en camino hacia el sol para

atraer a los cantantes hacia la tierra, con ayuda de su canto ritual. Y aunque el Sol prohibió a los cantantes que escucharan el canto fue tan poderoso que se logró atraerlos a la Tierra, en donde finalmente se manifestaron como tambores” (Adje, 2008, p. 37).



Figura 8. Mural del patio de los Jaguares, Teotihuacán. Tomado de *Arqueología Mexicana*, XVI(94), 32, 2008

Entre los mixtecos el jaguar se asocia a las trompetas de caracol y al teponaztli. En la iconografía de los códices *Vindobonensis* y *Nuttall*, se representa al Señor Xólotl de Oro con coyolli, cascabeles, tocando una trompeta de caracol en la ceremonia del nuevo sol (Figura 9). En este sentido, la representación del lugar *Qhu* de la conquista del Señor 8 venado garra de Jaguar (1071), constituye un teponaztli decorado con grecas, sus dos percutores y una flecha que simboliza la conquista (Gómez, 2008, pp. 40, 44).



7. El señor Xólotl de Oro tiene coyolli, cascabeles, en la banda roja de la cabeza (a), en el adorno de la espalda (b) y en la orejera (c). Xólotl tocó el caracol durante la cuarta ceremonia del fuego nuevo, en la inauguración de señoríos y dinastías en la Región donde Salió el Sol en la Mixteca. *Códice Vindobonensis*, p. 18.

Figura 9. Señor Xólotl de Oro. Tomado de *Arqueología Mexicana*, XVI(94), 44, 2008

El sentido y significado de los instrumentos como de la música es una asociación directa al poder y la conquista militar, sin embargo, el carácter ritual y su vínculo con la danza permite suponer que la práctica musical donde se encuentra presente el jaguar constituye una imitación de los sonidos de la naturaleza, y por supuesto, de los animales. Esta práctica onomatopéyica era un medio de comunicación de los hombres con lo sagrado. Así lo demuestra la construcción de flautas de cerámica en la que se representa a distintos animales, entre ellos, a felinos como el jaguar (Adje, 2008, pp. 30-31) (Figura 10).

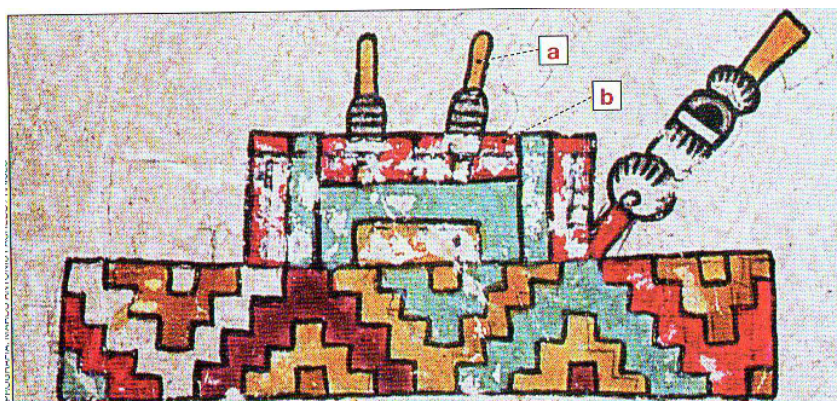


Figura 10. El señor 8 Venado Garra de Jaguar conquista de 1071.

Tomado de *Arqueología Mexicana*, XVI (94), 40, 2008

Con el proceso de conquista las antiguas prácticas dancísticas y musicales se reformularon, la música y la danza se convirtieron en instrumentos de la conversión religiosa. El carácter comunicacional, no obstante, me parece se mantuvo, aunque el panteón de deidades se transformó o bien se subordinó a la imposición de los santos. La danza de tecuan, no es la excepción y si bien ha sido ampliamente estudiada, los análisis etnomusicológicos sobre los instrumentos musicales y sus repertorios, se limitan a descripciones de los instrumentos y el número de sonos que marcan los momentos de la danza. Así por ejemplo, Horcasitas refiere que entre los elementos que componen la danza se encuentra “un músico que toca con sus instrumentos chiflete de carrizo y un tamborcillo construido de hoja de lata y piel de animales campestres” (*op. cit.*, 258); de igual forma Herrera, señala que “una flauta y un tambor comienzan a emitir sus sonidos para que inicie la danza” (*op. cit.*, 34). En tanto que Téllez describe que en la Sierra Norte de Puebla (Acatlán de Osorio y Chignahutla), la danza en sus versiones de Tecuanes o Toreros es acompañada con violín y se compone de ocho sonos (Téllez en Gottfried y Téllez, 2010, pp. 81, 98).

Más allá del papel coreográfico de la música, en tanto marcador de los momentos dancísticos —entrada o negociación del compadre con el abuelo, persecución de los tigres, danza de las hortalizas y cacería del tigre—, mis propios datos etnográficos sobre el caso mixteco de Cahuatche permiten observar que los sonos tienen un sentido contextual, mientras las notas de flauta constituyen la voz del viento que atrae las nubes, el golpe del tambor, que lleva el tiempo del paso dancístico es el “llamado fuerte” que abre la puerta del



Figura 11. Federico Juárez, Pitero, Cahuatache, 2013. Fotografía: Juan José Atilano

cerro para que llegue la lluvia.⁵ En opinión de los principales de Cahuatache, la danza de *tecuan* o *Ndink'aa* (tigre), tiene que pisar fuerte la tierra para que llegue la buena agua. Hace algunos años, en la década de 1970, existía otra danza denominada “Macho” —con acompañamiento de violín con el que danzaban los personajes: María y un Macho (equino), en el cerro—, que en opinión de los especialistas tenía mayor fuerza para golpear la tierra y atraer el agua.⁶

Si tomamos de manera literal los datos, las notas de la flauta de carrizo y la percusión del tambor pueden ser interpretadas como un diálogo entre los mixtecos con el viento y la tierra; mientras que la flauta llama a los vientos y los tigres llaman al rayo con el atronar de su látigo, los frutos (hortaliza: jitomate, frijol, maíz), tocan a la puerta del cerro para que se abra (Figura 11). Quizá por

⁵ *Diario de Campo*. Nota del 24 de abril de 2014.

⁶ Entrevista con fiscales de la iglesia de Cahuatache y con el señor Omobono Aguilar. 24 de abril y 14 de octubre de 2013.

ello, las dos comparsas de los frutos, siempre formadas en dos filas son las que suben a bailar durante cuatro días (21, 22, 23 y 24 de abril) a la casa de *Savi cheé* o lluvia macho, mientras que los tigres deambulan por las lomas del cerro.

La voz del viento, el llamado a la tierra y el atronar del rayo, constituyen elementos sonoros de la danza, cuyo contexto espacial transita de la cumbre de los cerros, a los atrios de las capillas barriales —Santa Cruz, La Magdalena y Guadalupe— para cerrar el ciclo ritual el día 25 de abril en el atrio de la iglesia de Santa Rosa de Lima, con la procesión de los tigres que cargan la imagen de bulto de San Marcos. Los elementos viento, rayo y tierra, cuya voz es la música de pito y tambor se circunscriben al ámbito del monte, mientras que al término de la danza con la muerte de los tigres deviene la procesión, acto ritual que se puede interpretar como una suerte de domesticación de las fieras que cargan mansamente a su señor San Marcos.

Conforme a lo expuesto, se puede señalar que en el mismo proceso ritual la música, entendida como diálogo escénico con los elementos de la naturaleza, transita de una relación horizontal de los hombres con el monte a otra de carácter vertical con el sometimiento de la fuerza de los tigres convirtiendo la danza en un acto ofertorio a los santos católicos. La danza en su conjunto puede interpretarse, así como una metáfora escénica de las relaciones entre humanos y los seres de la naturaleza que culmina en el reconocimiento jerárquico del Señor San Marcos, hecho que constituiría la evidencia etnográfica del tránsito de un orden ontológico animista a otro de carácter analogista, y en el que el sentido y clasificación de la música de la danza es sólo un signo que marca el proceso de transformación ontológica.

Conclusiones

A manera de conclusión me interesa señalar que este artículo, busca abrir nuevos ejes de investigación en torno a las danzas y en particular sobre aquellas donde el jaguar tiene presencia. En primera instancia, se desprende la importancia de la danza como unidad de análisis antropológico en la que el estudio del contacto colonial permite aproximarnos a las transformaciones del pensamiento nativo y el diálogo con la etnografía hace posible explorar los contornos de los modelos ontológicos propuestos por Descola. Esto es posible porque las danzas ponen sobre la mesa la importancia de las relaciones humanas con los animales, el monte y los espíritus.

En segundo lugar, los estudios en antropología de la música, encuentran en la danza una condenación en las relaciones entre música, sistemas ontológicos y significados de dicha relación. Desde esta perspectiva la etnomusicología ampliaría los horizontes de reflexión, más allá de la descripción de repertorios, estilos musicales y dotaciones instrumentales, indagando directamente en el diálogo significativo entre ejercicio musical, argumentos y coreografía de la danza. En mi opinión, la música podría ser un mecanismo de interacción social específico con el ámbito de lo no-humano.

Finalmente el enfoque ontológico, que no perspectivista, abre la puerta a nuevas interpretaciones de los datos etnográficos y distintas preguntas que se alejan de las respuestas canónicas en las que la antropología clásica traza continuidades mecánicas entre pasado prehispánico y presente etnográfico. Es claro que existen relaciones dialogantes entre las antiguas cosmovisiones indígenas y las prácticas rituales contemporánea, pero no todos los sentidos y significados del presente se encuentran en el pasado; la etnografía es una suerte de caleidoscopio en el que se multiplican respuestas significantes. Lo que he hecho aquí fue tomar una muestra dancística y mirarla a través del lente del giro ontológico.

Bibliografía

Adje Both, Arnd

(2008) La música prehispánica. Sonidos rituales a lo largo de la historia. *Arqueología mexicana. La música prehispánica. La voz de los dioses*, XVI(94), 28-37.

Atilano Flores, Juan José

(2012) Lírica popular en la Tierra Caliente de Guerrero y Michoacán: un estudio de las analogías y las metáforas de San Agustín Victorioso. Tesis de maestría en Antropología Social, Escuela Nacional de Antropología e Historia.

Brambila Paz, Rosa

(2006) El ganado en la gráfica colonial del Centro Norte de México. En Ana María Crespo y Rosa Brambila Paz (Coords.), *Caleidoscopio de alternativas. Estudios culturales desde la antropología y la historia* (59-78), Colección Científica, Núm. 485, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

Castillo, Stephen y Lizbet Berrocal

(2013) Las relaciones hombre coyote y hombre jaguar en la cosmovisión tolteca. Aproximaciones desde una ontología animista. *Dimensión Antropológica*, 20(57), 7-48, Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), México.

Cortés Palma, Óscar

(2015) *Danza de tecuanes*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), Programa de Acciones Culturales Multilingües y Comunitarias (PACMyC), Secretaría de Cultura de Morelos, México.

Descola, Philippe

([2005], 2012) *Más allá de naturaleza y cultura*, Amorroutu editores, Buenos Aires-Madrid

Díaz Vásquez, Rosalba, *El ritual de la lluvia en la tierra de los hombres tigre. Cambio sociocultural en una comunidad náhuatl (Acatlán, Guerrero, 1989-1999)*, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos (CEMCA), Culturas Populares e Indígenas, México, 2003.

Elfego, Adán

(1910) Las danzas de Coatetelco. *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología*, II, 133-194, México.

Gómez Gutiérrez, Antonio

(2008) Los instrumentos musicales prehispánicos. Clasificación general y significado. *Arqueología mexicana. La música prehispánica. La voz de los dioses*, XVI(94), 38-46.

Guerrero, Raúl

(1945a) *Danza del Tigre*. En Álvarez y Álvarez de la Cadena (392-403).

Hendrichs, Pedro

(1945) *Por tierras ignotas. Viajes y observaciones en la región del río de las Balsas*, Vol. II, Editorial Cultura, México.

Herrera, Emerenciana

(2002) Música y Danza: tradición que sigue viva. En Julio Herrera (Coord.), *Cinco décadas de investigación sobre la música y la danza indígena, Vol. I*, (33-34), Instituto Nacional Indigenista (INI), Secretaría de Desarrollo Social (Sedesol), México.

Horcasitas, Fernando

(1980) La danza de los tecuanes. *Estudios de cultura náhuatl*, 14, 238-286, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)-Instituto de Investigaciones Históricas (IIH), México.

Latour, Bruno

[1er. Edición 1991] 2007) *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica*, Siglo XXI, Buenos Aires.

- López Austin, Alfredo
(2004) La magia y la adivinación mesoamericana. *Arqueología mexicana. Magia y adivinación*, XII(69), 20-29.
- Olivier, Guilhem
(1998) “Tepellotl de la montaña” y “señor del eco”. El dios jaguar de los antiguos mexicanos. *Revista de Estudios de Cultura nahua*, 28, (99-142).
- Ortiz, Bullé-Goyri
(2006) Aproximaciones a los tecuanes, danza drama de origen náhuatl del estado de Guerrero. *América sin nombre: fiestas religiosas y teatralidad popular en México*, (8), 93-99, Universidad de Alicante, España.
- Seler, Eduard
[1er. Edición en alemán 1909-1910, 1er. Edición en español 2004] 2008 *Las imágenes de animales en los manuscritos mexicanos y mayas*, Casa Juan Pablos, México.
- Spratling, William
(1932) *Little Mexico*. Forward by Diego Rivera, Peter Smith, New York: J. Cape & H. Smith.
- Téllez Girón, Roberto
(2010) Informe sobre la investigación folklórico-musical realizada en los distritos de Teziutlán, Tlatlauquitepec y Zacapuaxtla, Puebla y Jalacingo, estado de Veracruz en junio y julio de 1938. En Gottfried Jessica y Ricardo Téllez, *Tras los pasos de Roberto Téllez Girón Olace (79-132)*, Secretaría de Cultura del Estado de Puebla, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), México.
- Vázquez de Santa Ana, Higinio
(1940-1953) *Fiestas y costumbres mexicanas*, 2 vols., Ediciones Botas, México.
- Villela, Samuel
(2005) *Guerrero el pueblo del jaguar, tigre*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), México.