



El Colegio de la Frontera Sur

La Danza del Tigre. Patrimonio biocultural del poblado Puxcatán, Tacotalpa, Tabasco

TESIS

presentada como requisito parcial para optar al grado de
Maestra en Ciencias en Recursos Naturales y Desarrollo Rural
Con orientación en Estudios Sociales y Sustentabilidad

Por

Leydi Magaly López López

2017



El Colegio de la Frontera Sur

Villahermosa, Tabasco, 06 de julio de 2017.

Las personas abajo firmantes, miembros del jurado examinador de:

Leydi Magaly López López

hacemos constar que hemos revisado y aprobado la tesis titulada:

“La Danza del Tigre. Patrimonio biocultural del poblado Puxcatán, Tacotalpa, Tabasco”

para obtener el grado de **Maestra en Ciencias en Recursos Naturales y Desarrollo Rural**

	Nombre	Firma
Directora	Dra. Dora Elia Ramos Muñoz	_____
Asesora	Dra. Laura Huicochea Gómez	_____
Asesor	Dr. Miguel Ángel Díaz Perera	_____
Asesor	Dr. Pablo Martínez Zurimendi	_____
Sinodal adicional	Dr. Mario Humberto Ruz Sosa	_____
Sinodal adicional	Dra. Miriam Judith Gallegos Gómora	_____
Sinodal suplente	Dr. Charles Stephen Keck	_____

Dedicatoria

*A mis padres:
Margarita López Hernández y Mateo López Jiménez*

*A mi esposo e hijo:
Jorge Elvis y Derek Emir*

*A los profesores bilingües de Puxcatán:
Arsenio López Jiménez (+) y Benancio López López*

Al pueblo ch'ol de Puxcatán

Agradecimientos

Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, por la beca otorgada para la realización de este posgrado.

A El Colegio de la Frontera Sur por ofrecer un programa de maestría de carácter interdisciplinario que, sin duda, enriqueció tanto mi formación académica como mi formación personal.

A mi directora de tesis, la Dra. Dora Elia Ramos Muñoz por su apoyo incondicional, por sus aportes, sus orientaciones y sobre todo por su gran paciencia y motivación para guiarme durante todo el desarrollo de la tesis.

A mi comité tutelar, doctores Laura Huicochea Gómez, Miguel Ángel Díaz Perera y Pablo Martínez Zurimendi, por sus comentarios, sugerencias, conocimiento compartido y por el tiempo que dedicaron a la revisión de la tesis.

A mis sinodales, doctores Mario Humberto Ruz Sosa, Miriam Judith Gallegos Gómora y Charles Stephen Keck por el tiempo dedicado a la revisión de la tesis y las sugerencias para enriquecerla.

A todos mis informantes que contribuyeron a la realización de esta investigación; a los participantes y ex participantes en la Danza del Tigre, a los pobladores de Puxcatán que se tomaron el tiempo de responder la encuesta y la entrevista; al Sr. Francisco Jiménez; al cronista municipal, César García Córdoba y al director de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas en Nacajuca, Agenor Soberanes Domínguez.

A la antropóloga Flora Salazar Ledesma del Instituto Nacional de Antropología e Historia de Tabasco. Al maestro Tomás Pérez Suarez y a la doctora Carmen Valverde, ambos del Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México, por su tiempo en la charla y por compartir material bibliográfico.

A toda mi familia. En especial a mis padres Mateo y Margarita, por darme la vida y por su amor incondicional.

A mis dos amores, Derek Emir y Jorge Elvis por apoyarme en todo momento, por su paciencia, amor, tiempo y espacio, por ser mi Sagrada Familia.

A todas las personas que me apoyaron y motivaron constantemente ¡muchas gracias! En especial a mi suegra Donacia, a Jessica Ovilla y Doña Briseyda; también a mis hermanas académicas Alejandra y Lizbeth, y muchas personas más.

Índice

Resumen	1
Capítulo I. Introducción	2
I.1 Localización espacial y temporal de Puxcatán	6
Capítulo II. Antecedentes o estado del conocimiento	8
II.1 Las danzas tradicionales, patrimonios bioculturales	8
II.2 Patrimonialización	10
II.3 Estudios sobre danzas tradicionales	11
II.4 El tigre como personaje principal en las danzas tradicionales	13
Capítulo III. Metodología	17
III.1 Especificación metodológica	17
Capítulo IV. Resultados	22
IV.1 La Danza del Tigre del poblado Puxcatán, Tacotalpa, Tabasco, en el año 2016	22
IV.2 El origen de la Danza del Tigre	23
IV.3 La llegada de la Danza del Tigre a Puxcatán	24
IV.4 El Carnaval y la Danza del Tigre	26
IV.5 Socialización de la Danza del Tigre	26
IV.5.1 Actores externos en busca de la documentación de la Danza del Tigre 27	
IV.6 Apoyo institucional	28
IV.6.1 La donación de pieles de “tigre”	28
IV.6.2 Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias (PACMYC)	29
IV.6.3 El registro estatal de la Danza del Tigre	30
IV.6.4 Apoyos municipales a la Danza del Tigre	30
IV.6.5 La casa de la cultura de Puxcatán	31
IV.6.6 Las gratificaciones	31
IV.7 Los cambios socioculturales en la Danza del Tigre	32
IV.7.1 Cambios en la escenificación de la danza	33
IV.7.2 Los diferentes organizadores-chamanes en la Danza del Tigre	42
IV.7.3 Cambios en el número de participantes	43
IV.7.4 Los cambios en los personajes	44
IV.7.5 Cambios en instrumentos musicales y número de músicas	45

IV.7.6 Cambios en el vestuario	45
IV.7.7 Cambio en el uso de materiales naturales	46
IV.8 Del simple gusto a la monetarización/folklorización	46
IV.9 Conflictos y críticas	47
IV.10 Ideales de futuro en torno a la Danza del Tigre	48
IV.11 El valor cultural de la Danza del Tigre	49
Capítulo V. Discusión	51
Capítulo VI. Consideraciones finales	57
Literatura citada	62
Anexos	71
Anexo I. Apoyo PACMYC a la Danza del Tigre en el año 2003	71
Anexo II. Guion de encuesta a pobladores	72
Anexo III. Ejemplo de guion de entrevista a participantes en la Danza del Tigre	74
Anexo IV. Codificación axial en tablas	76
Anexo V. Ejemplo de cuadro de análisis por categoría eje	77
Anexo VI. Listado de informantes de la investigación	78
Anexo VII. Ex participantes y participantes en la Danza del Tigre	78
Anexo VIII. Datos históricos del origen de Puxcatán	79
Los zoques	79
Los ch'oles	80
Anexo IX. Artículo enviado a la revista Papeles de Población	82

Índice de cuadros

Cuadro 1. Rango de edades, sexo y número de encuestados en Puxcatán	20
Cuadro 2. Comparación de las fases del ritual de la Danza del Tigre	34

Resumen

Este proyecto de investigación se adscribe dentro de la metodología de investigación cualitativa, la etnografía fue el método para describir los procesos históricos y socioculturales que caracterizan a la Danza del Tigre del poblado Puxcatán, Tacotalpa, Tabasco, como patrimonio biocultural. El proceso de patrimonialización local de esta danza inicia a finales de la década de 1980, y fue activado como patrimonio local por profesores bilingües originarios de Puxcatán, a partir de una investigación que llevaron a cabo en Tila, Chiapas. Sin embargo, la sacralización y activación patrimonial es también producto de un proceso que involucra a pobladores de la comunidad, el Instituto Estatal de Cultura de Tabasco, la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, presidencias municipales de Tacotalpa y benefactores privados. La socialización que tuvo la danza con instituciones que buscaban reproducir prácticas hegemónicas originó que participara en contextos públicos y privados. En 2010, fue “registrada” como una danza tradicional para que formara parte de la Colección de Danza y Música Tradicionales de Tabasco. Pero dicha socialización también ocasionó que la danza se dejara de escenificar en el Carnaval de Puxcatán, que dependiera de invitaciones externas y que su organización y escenificación cambiaran. En la actualidad, la Danza del Tigre no recibe invitaciones de las instituciones públicas, pero podría formar parte del contenido turístico de Puxcatán. La Danza del Tigre debe recuperar su escenificación local y ser conservada y fortalecida como patrimonio biocultural de Puxcatán. Se logrará si hay un trabajo colaborativo entre los que conforman el grupo de la danza, los pobladores de Puxcatán y las instituciones que velan por salvaguardar las costumbres y tradiciones de los pueblos indígenas.

Palabras clave: *Patrimonio biocultural, danza, tigre, Puxcatán, patrimonialización.*

Capítulo I. Introducción

Las danzas tradicionales son una manifestación cultural, en ella se gesta y se revela la plasticidad humana, permite enlazar pensamientos y experimentar emociones, “ha sido y es una forma de comprensión y solución a los problemas humanos de los distintos pueblos que la han practicado, de gente que vivió bajo temores, presagios o alegrías y que un medio de manifestarlos fue a través de la danza, como pedimento a los dioses, o en ritualidades o ceremonias, pero al fin y al cabo como un hecho festivo” (Sandoval y Castillo 1998:12).

Las danzas están presentes en el panorama del arte de nuestro país, enraizadas en nuestras más antiguas culturas, manifestándose como memoria colectiva¹, transmitiéndose de generación en generación, haciendo posible la integración de los miembros de un pueblo a través de una experiencia colectiva compartida, permitiéndoles expresar una identidad (Obregón 1972). Sin embargo, con los cambios en las estructuras sociales, económicas, políticas y culturales que acontecen en nuestros días, van provocando un deterioro en la sociedad, cultura y naturaleza que pone en peligro el patrimonio (Cottom 2010; Huicochea 2010; Toledo 2012; UNESCO 2014) y las costumbres y tradiciones de los pueblos indígenas van cambiando y se van transformando.

Para las danzas tradicionales, hay múltiples factores que amenazan su reproducción sociocultural: las crisis económicas del país, las condiciones de pobreza de las regiones y poblaciones indígenas, la migración hacia otros estilos de vida, las nuevas generaciones expresan poco interés (Croda 2005; Cornelio 2008) y algunas de las personas de mayor edad no están deseosas o preocupadas por transmitir los saberes locales a sus descendientes; en otras ocasiones la forma de compartir lo que se sabe no está orientada a los jóvenes de arraigo indígena (Navarrete 2008). Ante estos factores de amenaza que sufren los patrimonios, (en este caso las danzas tradicionales), diversos organismos internacionales, como la UNESCO a través de la Organización de las Naciones Unidas, legislan su protección e impulsan campañas para despertar la conciencia; promoviendo actitudes de revaloración y resguardo de los bienes que integran el patrimonio (ENADIS 2012).

La Encuesta Nacional sobre Discriminación en México (2012) menciona que en la recuperación, protección y salvaguarda de la diversidad cultural, el patrimonio cultural y los derechos socioculturales, se ha avanzado en distintos grados y profundidades. En México, a partir de la reforma constitucional que aprobó el Congreso de la Unión en agosto de 2001 en materia de derechos y cultura indígenas, la diversidad cultural y étnica se incorporó como un eje de la política pública, creando instituciones y programas para su protección y promoción.

Conviene subrayar que en Tabasco, la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI), el Instituto Estatal de Cultura de Tabasco (IECT)², el Centro de Estudios e Investigación de las Bellas Artes y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, entre otras instituciones, se ocupan de promover el reconocimiento, y la recuperación de la diversidad cultural del Estado. Aunque es probable que se realicen más acciones para promocionar y difundir el patrimonio cultural, que para su protección y salvaguarda. El registro de qué, quiénes y cómo se reproduce una expresión patrimonial se encamina a la búsqueda de alternativas para su protección legal (Huicochea 2013), por ejemplo, la UNESCO en el año 2008 incorporó 90 elementos en la Lista Representativa de prácticas y expresiones culturales que necesitan ser salvaguardadas, y desde el 2009 hasta 2014, 224 elementos han sido añadidos: la Lista Representativa cuenta ahora con 314 elementos³.

Algunos estados de la República Mexicana forman parte de la Lista Representativa de la UNESCO, pero Tabasco no está, lo que hace patente la conveniencia de impulsar investigaciones académicas que sustenten la permanencia de los patrimonios culturales de los pueblos indígenas de la actualidad, generando información para que las instituciones municipales, estatales y federales competentes puedan promover los registros y la protección de las diversas herencias culturales, así como impulsar y reforzar su reproducción local. Los estudios en torno a las danzas tradicionales pueden convertirse en instrumentos para encauzar sus registros ante el estado, o bien, ante la UNESCO, porque son expresiones culturales con permanencia histórica, gracias a los grupos o pueblos son parte de una identidad cultural sea regional, nacional y local. La importancia de los estudios también radica en exponer a la sociedad en general cómo

algunos grupos de arraigo indígena propician la fusión entre la cultura y la diversidad biológica.

Para contribuir al reconocimiento y recuperación de la herencia cultural que hemos recibido por generaciones, abordamos una expresión sociocultural de la cultura ch'ol: la Danza del Tigre del poblado Puxcatán, Tacotalpa, Tabasco. Esta danza se sitúa en un contexto social de desinterés de las nuevas generaciones por reproducirla, falta de continuidad en su reproducción y la promoción de la búsqueda de estrategias de permanencia de la danza como patrimonio por parte de quienes la organizan y de los pobladores. Durante una previa investigación documental relacionada con la Danza del Tigre del poblado Puxcatán, encontramos escasa literatura: dos tesis de licenciatura y un libro. Una de las tesis se centra en el análisis semiótico del personaje "el domador" en la Danza del Tigre, y la otra contiene un apartado donde describe someramente dicha danza, como parte de las costumbres y tradiciones de Puxcatán. En el libro se registraron las voces de los participantes en la danza y de los pobladores relacionados a ella, donde expresaron la importancia de la práctica. La literatura existente no permite conocer más a fondo sobre el proceso histórico y sociocultural de la danza. Considerando lo anterior, y por el contexto social en la que se encuentra la danza en cuestión, se formularon las siguientes preguntas de investigación: ¿Cuáles son los elementos históricos y socioculturales que caracterizan a la Danza del Tigre que en la actualidad se reproduce y que permiten reconocerla como patrimonio biocultural?, ¿Cuáles son los procesos históricos, culturales, naturales, económicos y políticos en los que se ha desarrollado la Danza del Tigre del poblado Puxcatán, Tacotalpa, Tabasco?, ¿Cuál es el valor cultural que en lo colectivo e individual se tiene hacia la Danza del Tigre?. De ahí que el objetivo de la presente investigación es describir en primera instancia los elementos históricos, socioculturales, ambientales y políticos que caracterizan a la Danza del Tigre, señalar qué permite su reconocimiento como patrimonio biocultural, esto es, qué aspectos socioculturales han cambiado o se han resignificado al paso del tiempo y por último, cuál es el contexto actual que permite entender que la Danza del Tigre sea un patrimonio en proceso de patrimonialización, de acuerdo a Prats (2005).

Para efectos de esta investigación entenderemos como elementos culturales todas aquellas formas de expresión propias del ser humano que expresa en su cotidianidad.

Los elementos culturales son la esencia de un pueblo o un grupo que conforma su identidad⁴ y diferencia ante otras culturas. Estos elementos pueden ser el lenguaje, los hábitos, la vestimenta, la forma de interacción con la naturaleza, las creencias o los valores humanos. El valor cultural de la Danza del Tigre será entendido como el significado que tiene (en lo individual y colectivo) para los pobladores de Puxcatán, es decir, el sentido que le brindan a esta expresión cultural a través de su vida cotidiana.

La presente investigación representa una aportación en términos de conocimiento social, porque ofrece una explicación de la permanencia actual de un patrimonio biocultural. Creemos que propiciará la reflexión de diversos actores sociales acerca de cómo y por qué se necesita la protección de los patrimonios bioculturales de los pueblos indígenas. Asimismo, confiamos que las organizaciones, instituciones educativas, de investigación y desarrollo social, creadores y practicantes de la cultura, grupos afines a ésta en general se interesen más por explicar los cambios a los que se enfrentan las tradiciones, creencias y representaciones culturales de un pueblo.

Se ha organizado el contenido de esta tesis en seis capítulos. En el capítulo I se presenta el preámbulo de esta investigación y la localización espacial y temporal de Puxcatán, Tacotalpa, Tabasco. En el capítulo II se desarrolla el análisis de los principales conceptos que guían la investigación y los antecedentes a escala mundial, nacional y local. En el capítulo III se especifica la metodología empleada para describir el grupo de estudio. En el capítulo IV se exponen los resultados que se obtuvieron, partiendo del origen de la Danza del Tigre, pasando por su auge como práctica cultural de Puxcatán, las transformaciones a las que ha estado sujeta, las diversas opiniones sobre el futuro de la danza, hasta llegar al tema del valor cultural que se le otorga en lo individual y colectivo. En el capítulo V se discute cómo se construyó un patrimonio biocultural a partir de una autoafirmación de identidad; la transmisión de saberes de la cosmogonía ch'ol desde un lugar de origen; la decisión de escenificar una danza con características particulares, y desde luego, la presencia e influencia de las instituciones públicas y de benefactores privados. Finalmente, en el capítulo VI se exponen las conclusiones y los aportes de la investigación.

I.1 Localización espacial y temporal de Puxcatán

Puxcatán se localiza en la región sureste de Tacotalpa en las coordenadas geográficas 17°26'59" de latitud norte y 92°41'15" de longitud oeste y 40 metros de altitud (INEGI 2010). Es una de las comunidades que integran la microrregión Sierra de Tabasco (Arreola et al. 2011). De acuerdo con INEGI (2010) su población total era de 1,288 habitantes, 660 masculinos y 628 femeninos, había un total de 1,225 personas hablantes de lengua ch'ol. Orográficamente, Puxcatán está formado por llanuras bajas y húmedas de origen aluvial (López y Vázquez 2006). Entre los cerros más importantes se encuentran el de la Campana y el cerro San Felipe o Puyil. Este último está localizado a 3.5 kilómetros en línea recta al sureste del pueblo de Puxcatán, y en él existe una cueva del mismo nombre (Martos 2014). El sistema pluvial está formado por los ríos Puxcatán y Nava.

Durante el trabajo de campo se documentaron dos datos históricos importantes sobre el origen del pueblo de Puxcatán. El primer dato revela que, a la llegada de los españoles a Tabasco, Puxcatán ya era un pueblo constituido, y estaba habitado por los zoques (García 2008). El segundo dato manifiesta que Puxcatán fue fundado (o refundado) en 1913 por migrantes ch'oles de Chiapas (Escritura pública 1913). Estos datos nos permiten situar en el contexto temporal el origen de la danza que se practica en el pueblo de Puxcatán. Por ese motivo, inicialmente indagamos si la Danza del Tigre es de origen zoque⁵ o ch'ol.

Para los habitantes más longevos, la fundación de Puxcatán en 1913 ocurrió así:

“Mira te voy a contar, primer fundador los que llegaron aquí vinieron de Tila. Son Tilecos... Compró nuestro pueblo que tenemos ahora, cuando fue éste, cuando fue esta tierra, decían que tenía dueño, no lo conozco que cosa se llama... Dicen que era montazal cuando llegó Pedro Martín” [Rosario⁶, longeva de Puxcatán, 20 de abril del 2016].

Los cambios percibidos en el paisaje se pueden apreciar en el testimonio de Jacinto de 79 años de edad, migrante en 1959, originario de la comunidad de Agua Blanca, Tacotalpa:

“... pero todo esto era montazal, no hijita era montañas aquí, empezó el maestro Oscar, mandó a tumbar todo, a descampar todo, ve como está ahora hijita, ya no se conoce ahora donde era la montaña” [Jacinto, longevo de Puxcatán, 25 de abril del 2016].

En resumen, la selva de principios del siglo veinte, es sólo conservada en algunos cerros.

Los primeros pobladores ch'oles de Puxcatán llegaron al territorio en 1913, y conforme se adaptaban, iban reconstruyendo y generando sus formas de expresión cultural. De acuerdo al testimonio de Rosario sobre las prácticas culturales que tenía Puxcatán eran: el tres de mayo, la fiesta de la Santa Cruz, el ocho de diciembre, la celebración de la virgen de la Concepción, y el 25 de diciembre la Navidad. Así mismo, practicaban el Carnaval, que siguiendo el calendario católico culmina antes del miércoles de ceniza. Para 2017, esas fiestas se siguen practicando y además se han incluido otras: en 1943 incluyeron la celebración de la virgen María auxiliadora de los cristianos, que en la actualidad celebran como patrona de la iglesia el día 24 de mayo, y desde 1985 (aprox) se empezó a practicar la Danza del Tigre por el maestro Arturo y otros habitantes de la comunidad en el Carnaval. Lo anterior, nos permitió situar el origen de la Danza del Tigre que se practica en la actualidad.

Capítulo II. Antecedentes o estado del conocimiento

II.1 Las danzas tradicionales, patrimonios bioculturales

La Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) sostiene que el contenido de la expresión patrimonio cultural no está restringido a los rastros materiales del pasado, sino que “comprende también tradiciones o expresiones vivas heredadas de nuestros antepasados y transmitidas a nuestros descendientes, como tradiciones orales, artes del espectáculo, usos sociales, rituales, actos festivos, conocimientos y prácticas relativas a la naturaleza y el universo, y saberes y técnicas vinculados a la artesanía tradicional” (UNESCO 2017). De esta forma, la idea de patrimonio se universaliza al considerar que los herederos son los pueblos y no un sector social, una institución o un Estado (Huicochea y Cahuich 2010) e incluye expresiones materiales e inmateriales⁷.

Dicho lo anterior, en esta tesis ocuparemos la definición que Cottom (2008:9) propone como patrimonio cultural: “aquellos productos culturales o creaciones de la cultura que un grupo social o un pueblo decide preservar, porque le son fundamentales para su existencia en el devenir de la historia ya que son importantes para su expresión identitaria”. Esta definición no homogeneiza una diversidad de bienes o elementos culturales de distinta naturaleza, carácter y contexto sociopolítico para dar valor e identidad a una nación. Por el contrario, considera que existen diferentes formas de identidad local, regional o nacional que son definidas por los individuos, grupos o comunidades, y no precisamente por las instituciones oficiales o privadas; por lo tanto, consideramos la existencia de una diversidad de patrimonios culturales (Huicochea y Cahuich 2010).

Indiscutiblemente, el patrimonio cultural es variado y dinámico, se reproduce con el tiempo y es flexible a nuevas circunstancias de la comunidad; además forma parte de una entrelazada relación con otros sistemas como el económico, social y natural. Dicha relación se reconoce ahora como patrimonio biocultural (Huicochea 2011). El patrimonio biocultural expresa la relación entre el patrimonio cultural, lo vital, y su localización en un territorio, es decir, “el espacio apropiado y valorizado -simbólica y/o instrumentalmente- por los grupos humanos” (Raffestin 1980). Este espacio que se apropia por un grupo social, asegura la reproducción y satisfacción de sus necesidades vitales (materiales o

simbólicas) y además en él se desarrollan actividades productivas, sociales, políticas, culturales y afectivas. Es el área de distribución de instituciones y prácticas culturales localizables, como por ejemplo: la vestimenta particular, las fiestas del ciclo anual, rituales del ciclo de la vida -tales como el nacimiento, el matrimonio y la muerte- las danzas lugareñas, las recetas de cocina locales y la lengua indígena (Giménez 2007).

A lo largo de la historia, los pueblos indígenas han estado en una interacción con la biodiversidad, y ambos han ido “co-evolucionado” (Dove y Carpenter 2008; Oviedo et al. 2000) por lo que no se pueden disociar el uno de la otra. El resultado de esta convivencia humano-naturaleza ha provocado que las personas en general, y grupos de arraigo indígena en particular, sean capaces de transformarla, y crear diversos vínculos o ritos para su comunicación. El patrimonio, entendido como una dimensión biocultural permite considerar las danzas tradicionales como manifestaciones que entrelazan el contexto natural, la cosmogonía de los pueblos y sus creencias, mitos y supersticiones (Sandoval y Castillo 1998).

De acuerdo con Hernández-Díaz (2012), las danzas expresan el carácter de un pueblo y constituyen una manifestación social para perpetuar ciertos contenidos de su cultura. Son expresiones artísticas que se forjan, a través del tiempo y de manera colectiva para entender el mundo, relacionarse con el ambiente, con los seres humanos, y con las fuerzas sobrenaturales (Croda 2005). La danza no es un simple hecho recreativo y estético, es un elemento integrador e integrante de todo el complejo cultural de un pueblo, en el origen de las danzas tradicionales se puede encontrar tanto la manera indígena de ver el mundo, como la herencia occidental en mayor o menor proporción. Su importancia estriba en ser un vehículo de comunicación con las entidades del mundo sagrado, por ello el oficiante (danzante) es quien se convierte en el intermediario del hombre y las deidades (Croda 2005). Al ser las danzas tradicionales expresiones genuinas de la cultura de los pueblos, también deben ser conservadas y fortalecidas como patrimonios bioculturales.

Algunos autores llaman patrimonio biocultural a la relación que existe entre la cultura y la diversidad biológica, porque a través del tiempo, se crea y recrea la relación ambiente-culturas tradicionales en contextos ambientales, sociales, culturales y económicos específicos (Toledo y Barrera-Bassols 2009). Esta relación que se menciona,

se lleva a cabo cuando los recursos naturales se manejan y utilizan según los patrones culturales (tecnologías, saberes, prácticas y experiencias) de los pueblos indígenas, y las culturas tradicionales, con prácticas simbólicas de interacción con la naturaleza (Boege 2008). Por su parte, Sánchez (2012) sostiene que al hablar del patrimonio biocultural se articulan las ciencias naturales y las ciencias sociales, se mezclan los conocimientos y los conceptos sobre territorio, los ecosistemas, la biodiversidad, la relación hombre-naturaleza, y sus formas de uso y aprovechamiento; y de esa manera se consideran los elementos cosmogónicos y simbólicos que establece el ser humano en su hábitat o territorio.

En esta investigación, el patrimonio biocultural se entiende como un proceso en donde un colectivo, en tiempo y espacio determinados, otorga sentido o valor social a los bienes tangibles o intangibles que son propios del pasado de los grupos afines al actual y que guardan una estrecha relación con su entorno natural, así el patrimonio se observa como un proceso activo y cambiante, en patrimonialización.

II.2 Patrimonialización

Según Prats (2005) el proceso de patrimonialización obedece a dos construcciones sociales; la “sacralización de la externalidad cultural” y la “puesta en valor o activación del patrimonio.” La primera se refiere a que toda sociedad, o buena parte de ella, define un ideal cultural, lo hace sagrado y le adjudica valor; un objeto de culto y admiración afectuosa que puede estar relacionado con fuerzas sobrenaturales, es decir es la sociedad quien determina qué nombra como patrimonio. La segunda, apunta al modo en que se realiza esa adjudicación de valor del objeto designado como patrimonio.

La sacralización de la externalidad cultural del patrimonio puede ser activada localmente por versiones ideológicas de identidad, que en palabras de Criado-Boado y Barreiro (2013) ocurre a través de la memoria colectiva, los vínculos identitarios y la creación de un sentido del lugar, tal como probaremos en el caso de la Danza del Tigre; pero el principal agente de activación patrimonial es el poder, bien sea legalmente constituido o informal, alternativo e incluso de oposición (Prats 1998; Prats 2005). Esto quiere decir que la activación del patrimonio no sólo está en función de la sociedad local, sino que hay factores externos que asignan valor al patrimonio. A través de un proceso

de socialización ciertas prácticas contrahegemónicas⁸ y hegemónicas⁹ conducen a una legitimación colectiva de las expresiones sociales, por ejemplo un grupo o sector social, externo a quienes ostentan un patrimonio cultural, pueden ser quienes busquen la conservación de la autenticidad de un repertorio iconográfico grandioso y espectacular por intereses de mercado o proyección sexenal (Villaseñor y Zolla 2012; García-Canclini 1989). Bajo este contexto social, el patrimonio queda a expensas del sentido social y significado cultural de intereses ajenos al origen de la expresión sociocultural (Villaseñor y Zolla 2012; Crespo 2005).

Para Hernández (2007) esa intervención del poder en la patrimonialización de la cultura puede convertir lo distinto y autóctono en mero espectáculo de consumo; así el patrimonio se pone en riesgo de folklorización (Villaseñor y Zolla 2012). Otros autores consideran que el patrimonio es valorado en forma creciente como un recurso de primer nivel para ser explotado económicamente (Gómez 2011) o bien, se encasilla en forma de productos turísticos (Pérez 2013), desde una perspectiva de “administración de la etnicidad” (Crespo 2005).

En la presente investigación, la Danza del Tigre se enfocará como un patrimonio biocultural que se ha reactivado a partir de prácticas hegemónicas, como las políticas de movilidad de los profesores bilingües, la intervención de instituciones públicas a nivel estatal y municipal (ferias, registro de patrimonio, programas de apoyo económico, infraestructura cultural) y benefactores privados. La investigación, recreación, escenificación y observación de la Danza del Tigre por parte de propios y extraños contribuyó a que tomara sentido o significado en los agentes externos al poblado (Prats 2005), con lo cual los cambios se harían latentes.

II.3 Estudios sobre danzas tradicionales

Diversos son los estudios que se han elaborado en torno a las danzas tradicionales, en diferentes partes del mundo, algunos son descripciones de procesos históricos, de los procesos de mestizaje cultural que se han dado en torno a ellas a lo largo de su historia; otros explican la estructura coreográfica, musical e instrumental, y algunos giran en relación con los ciclos de producción agrícola. Los estudios revelan las características socioculturales particulares de las danzas, permitiendo mostrar sus diferencias y la

identidad de cada una, como bien vimos en la definición de Hernández-Díaz (2012), que en las danzas, podemos identificar los contenidos culturales de un grupo.

Sirvan de ejemplo algunos estudios sobre danzas tradicionales que se han realizado en países como Venezuela, la Danza Yu'pa (Acuña 1998); Chile, la Danza Mapuche Chilena (Gundermann 1985); Bolivia, la Danza fertilidad y espiritualidad en el altiplano boliviano Sigl (2011) y en Estados Unidos, la Danza de Concheros en Austin, Texas (Poveda 1981).

En cuanto a México se refiere, encontramos variados estudios sobre algunas de las muchas danzas que nuestro país posee. La Danza de la Pluma en Teotitlán del Valle, en Oaxaca (Hernández-Díaz 2012; Cohen 1993; Oleszkiewicz 1997); la Danza del Sol en México, caso particular la Danza de Ocuilan (Lozano 2012); las Danzas Aztecas en la nueva era (De la Torre 2012). Hay otros muchos estudios que manifiestan los esfuerzos que se han realizado para documentarlas las danzas tradicionales. Baste como muestra la Danza de Moros y Cristianos (Warman 1972); la Danza del Tecúan (FONADAN 1975); los Sonajeros de Ciudad Guzmán Jalisco (FONADAN s/f); la Danza del Jaguar (Quintero 1991); las Danzas y bailes tradicionales de Yucatán (Pinkus 2005); la Danza de los Concheros (González 2005); compilación de 42 danzas del Totonacapan de Veracruz y Puebla (Croda 2005).

En el caso de Tabasco, localizamos estudios académicos de tan sólo tres danzas tradicionales; la Danza del Pochó, documentada por autores como Bartelett (1926), Pérez (1994), Pérez (2004), Rubio (2009) y Lezama (2016). La Danza del Caballito documentada por Rubio (2009) y Ramírez (2011). La Danza El Baila Viejo, documentada por Gallegos (2008). Al parecer, la Danza del Pochó ha sido la única en el estado tabasqueño que ha sido mayormente documentada; sin embargo, probablemente existan otras danzas que no han sido documentadas o sólo localmente. Cabe señalar que, en los años 2009 y 2010, el Instituto Estatal de la Cultura de Tabasco (IECT) realizó una colección de videos documentales de danzas tradicionales de Tabasco. En esta colección se incluye la Danza del Pochó (Tenosique), la Danza del El Baila Viejo (Nacajuca), la Danza David y Goliat de Cúllico (Cunduacán) y la Danza del Tigre de Puxcatán.

Hasta aquí, damos cuenta acotada de la gran diversidad de danzas tradicionales que México posee. Algunas son patrimonios localizados (Prats 2005), identificados,

documentados, conocidos por la sociedad; otras son patrimonios no localizables, no documentados.

II.4 El tigre como personaje principal en las danzas tradicionales

El tigre (*Panthera onca*) también conocido como jaguar, tiene como área de distribución el continente americano, y recibe distintos nombres indígenas y locales (por mencionar ejemplos, en náhuatl *ocelote* y *tecuani*, en maya *balam*, en mapuche *nawel* y entre los lacandonos de Najá, *balum*) (Lujano 2013; Valverde 1998; Valverde 2004). El jaguar se refugia en las cuevas y en zonas que tengan una densa cobertura vegetal (Álvarez 1977; Leopold 1977; Romeu 1996).

Las civilizaciones olmecas, mayas y mexicas, consideraban al jaguar a partir de elementos característicos de una deidad, lo veneraban y lo representaban en obras de arte, hacían y se vestían con máscaras y capas pintadas como la piel del jaguar, además era considerado por los pueblos mesoamericanos como el animal más feroz (Cortés 2015; Lujano 2013). Así los hombres-jaguar, también eran símbolos de poder y de inframundo, creadores y castigadores, devoradores de hombres, propietarios del agua, el rayo, la lluvia, la agricultura y la fertilidad de la tierra, el corazón del monte, de la noche, con la destrucción y la muerte. Actualmente entre los pueblos indígenas de México sigue siendo un símbolo importante (Covarrubias 1945; Lechuga 1983; Cinta-Magallón 1997; García-Sainz 2005; Matos 2005; Saunders 2005). De acuerdo con Valverde (1998; 2004) el jaguar es el personaje central de mitos, leyendas, bailes, fiestas y carnavales de las comunidades mayas novohispanas y de las contemporáneas, y en ellas se evidencian las raíces prehispánicas. De ahí que, en algunas danzas tradicionales encontremos el jaguar como un personaje principal, dentro de otros elementos sincréticos. Cada danza contiene sus particularidades, sus características, su visión del mundo, sus objetivos propios. Un ejemplo de esto último, el de representarla a los dioses para propiciar buenas lluvias y cosechas o para agradecer lo recibido.

Según Cortes (2015), en otros países de América también se bailan danzas parecidas al del tigre, por ejemplo, en San Juan Nonualco, El Salvador, se baila la Danza del Tigre y el Venado; en Colombia en los pueblos de Otaré, Mompox, Sincé, Teorama y Río de Oro, se baila la Danza de la Matanza del Tigre; en Perú, en el poblado Puerto

Maldonado, se baila la Danza tradicional de la casa del tigre o jaguar y en Estados Unidos, es bailada la Danza del Tecúan, en casi una docena de poblados, por migrantes mexicanos.

En México, las danzas tradicionales en donde interviene el personaje disfrazado de jaguar se encuentran principalmente en el sur y sureste del país: Guerrero, Michoacán, Oaxaca, Veracruz, Puebla, Morelos, Tlaxcala, Estado de México, Tabasco y Chiapas, entre otros estados (Lujano 2013). A continuación, mencionamos los nombres de algunas de las danzas donde interviene dicho personaje, de acuerdo a la lista que ofrece Cortés (2015):

1. La Danza del Tecúan o Tigre. (Estado de México, Morelos, Guerrero, Puebla)
2. Danza de los tlacoloteros (Guerrero)
3. Danza de los tlaminques (Guerrero)
4. Pelas de tigre (Guerrero)
5. Porrazo de tigres (Guerrero)
6. Danza de los Maizos (Guerrero)
7. Danza de los tigres de Zoogocho (Oaxaca)
8. Danza de los Tejorones (Pinotepa de Don Luis, Oaxaca)
9. Danza de los Chilolos (Juxtlahuaca, Oaxaca)
10. Danza de los Lobitos o Tecuanis (Estado de México)
11. Danza del Tigre (Cuitzeo, Michoacán)
12. Danza del Pochó (Tenosique, Tabasco)
13. Danza del Calalá (Suchiapa, Chiapas)
14. Danza de los liceres (Tuxpan, Veracruz)
15. Danza del Tigrillo (Mata del Tigre, municipio de Tantoyuca, Veracruz)

Es importante mencionar en este apartado que existe un documento antiguo llamado *Prohibición de la Danza del Tigre en Tamulté, Tabasco, en 1631* (Navarrete 1971), esta da cuenta de la existencia de una Danza del Tigre desde épocas prehispánicas en Tabasco. Y más aún, da cuenta de una prohibición eclesiástica que eliminó su representación pública.

Examinaremos brevemente ahora los registros que encontramos en torno a la Danza del Tigre de Puxcatán, estos son:

- La página de un documento de una monografía de la Danza del Tigre. La monografía fue escrita entre 1985 y 1990 por profesores bilingües originarios del poblado Puxcatán: Arturo Rodríguez Sánchez y Benito de la Cruz Juárez.
- Video de la Danza del Tigre de 1991, que originalmente estaba en formato VHS y lo convertimos en CD. Fue filmada por Margarita Acevedo de Abreu. En este video se aprecia la escenificación de la Danza del Tigre fuera de Puxcatán.
- En la revista *Tacotalpa. Mesopotamia turística de Tabasco*, editada en el año 2003 por el H. Ayuntamiento de Tacotalpa, podemos encontrar una descripción de la Danza del Tigre, como parte de las costumbres y tradiciones de Tacotalpa.
- El IECT editó un libro y un video documental acerca de la Danza del Tigre en el año 2010, y se titula *La Danza del Tigre de Puxcatán raíz de la cultura Chol*. En ambos materiales se registran las voces, los testimonios, de pobladores y actores directos de la danza. El texto consta de los siguientes apartados: el poblado y sus historias, origen de la danza, desarrollo de la danza, significado de la danza y los rezos a la madre tierra, los personajes y experiencia de los danzantes (Quiroz 2010).
- Tesis de licenciatura de Amelia Gómez (2013) egresada de la Universidad Intercultural del Estado de Tabasco. El trabajo se titula *Análisis semiótico del personaje "El domador". Danza del tigre del poblado Puxcatán, Tacotalpa Tabasco*. La investigación contiene tres capítulos, utiliza el método etnográfico para describir la Danza del Tigre, pero especialmente realiza un análisis del personaje "el domador".
- Tesis de licenciatura de Ana Aurora López (2013), egresada de la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco. El trabajo se titula *Rescate de costumbres y tradiciones de la cultura ch'ol del Poblado Puxcatán, Tacotalpa en el estado de Tabasco: desde una mirada etnográfica*. Dedicó un apartado para describir la Danza del Tigre de Puxcatán basándose en seis testimonios de habitantes mayores de 50 años, y del cronista de Tacotalpa, Tabasco, César García Córdoba.

- Video documental realizado en el año 2012 y publicado en You Tube en 2015, dirigido y coordinado por Almeida (2012): *El último Xibaa de Puxcatán. La Danza del Tigre de Puxcatán*. Este video es un documental que se centra en situar el origen de la danza a partir de diferentes hipótesis. Aparecen en entrevista el historiador y cronista del municipio de Tacotalpa, César García Córdoba; Daniela Maimone Moroni (investigadora del arte y cultura prehispánica e indígena), Roberto Porter Núñez (investigador y productor de televisión), José Domínguez de la Cruz (investigador de la cultura prehispánica), Heraclio Méndez (periodista cultural) y Alejandro Ocampo Alcalde (director de cultura popular del IECT).
- En la Dirección de Educación, Cultura y Recreación (DECUR) de Tacotalpa se exhibe un cartel que describe, de manera general, la Danza del Tigre de Puxcatán; tal descripción la hizo el cronista municipal César García Córdoba (s/f).

Estos registros que se han realizado en torno a la Danza del Tigre representan el interés por parte de instituciones públicas, investigadores y habitantes locales por documentarla y difundirla, sin embargo, no permite conocer a profundidad sobre el proceso histórico y sociocultural, y de los cambios que ha sido sujeta. He aquí el interés de nuestra investigación.

Capítulo III. Metodología

El proyecto de investigación se adscribe a la metodología de investigación cualitativa; esto se ha considerado pertinente porque el enfoque permite al investigador tener una comprensión holística del espacio y los sujetos de estudio. La fortaleza de esta metodología es que se puede documentar el fenómeno estudiado desde los puntos de vista de los participantes en vez de presentarlo desde el punto de vista del investigador (Hammersley 1992; Reyes et al. 2011); permite explorar en las experiencias de la gente en su vida cotidiana para comprender con naturalidad los fenómenos que ocurren en el entorno (Patton 1990).

III.1 Especificación metodológica

Para los objetivos de esta investigación se eligió el método etnográfico, porque se encarga de describir el estilo de vida de un grupo de personas que intercambian visiones y patrones de tipo social, cultural, económico y religioso. Este grupo de personas podría ser una familia, una comunidad o la población de una región, pero siempre y cuando esté regulado por costumbres y en la que se respeten ciertos derechos y obligaciones recíprocos (Reyes et al. 2011).

En este caso, el objeto de estudio fue la Danza del Tigre y los sujetos fueron quienes ejecutan la danza, los pobladores no danzantes de Puxcatán e instituciones como el IECT y la CDI. Por lo tanto, se trabajó con diversos sujetos a fin de lograr una visión lo más completa posible.

Enseguida se detallan las actividades, las técnicas y las herramientas metodológicas que se utilizaron para poder alcanzar los objetivos:

- 1) El primer acercamiento a la comunidad se realizó en el mes de enero del 2016, mediante la entrega de cartas de presentación del proyecto de tesis a las autoridades locales y al organizador de la danza. La investigación culminó en junio del 2016.
- 2) Se aplicaron entrevistas semiestructuradas a cuatro participantes directos en la danza, con la finalidad de realizar una descripción general de la Danza del Tigre. De estos informantes hubo dos que siempre habían mantenido su participación en el grupo. A estas dos personas las entrevistamos intercalando algunas preguntas sobre cómo era la danza en la época de su ingreso al grupo y cómo es ahora.

En los guiones de entrevista se especificaron las temáticas que debían abordarse; la estructura jerárquica (quiénes eran los organizadores, los representantes, el número de participantes, edades, los cargos y responsabilidades de cada integrante), la fecha de presentación (cuándo se realizó), el proceso para llevar a cabo la danza, el objetivo de practicarla, tipo de vestuario, música, instrumentos, materiales, el uso de los recursos naturales en la danza, instituciones y/o funcionarios que los apoyaron y apoyan, los cambios que el informante percibió en la danza, sus años de participación, y el valor cultural individual que le atribuyen a la Danza del Tigre (Anexo III).

3) Se elaboró un inventario de los instrumentos, las herramientas, los objetos y el vestuario que se utilizan en la Danza del Tigre que se practica en la actualidad, con el objetivo de que la entrevistadora dispusiera de una lista de referencia como material de consulta para identificar los elementos que el entrevistado mencionara.

Para recolectar información más detallada se aplicaron entrevistas de manera estratificada de acuerdo a los rangos de edades que maneja el INEGI (2011): jóvenes de 15 a 25 años; adultos de 26 a 64 años y adultos mayores de 65 años y más.

4) Para indagar cuáles fueron los procesos históricos, culturales, naturales, económicos y políticos por los que ha pasado la Danza del Tigre, se realizó lo siguiente:

Primero se aplicaron entrevistas semiestructuradas a cinco adultos mayores en Puxcatán, porque son aquellas personas que revisten importancia por tener mayor reconocimiento comunitario y tuvieron la posibilidad de entablar una conversación.

La localización de personas más longevas de Puxcatán se hizo con la finalidad de recurrir al uso de la memoria colectiva, ya que a partir de ella se pueden indagar los sucesos de otros tiempos en el pasado lejano y cercano que se ha vivido en torno a la Danza del Tigre (Pérez-Taylor 2002). Para localizar a los adultos mayores de la comunidad, se aplicó el muestreo por bola de nieve (Patton 1990), que consiste en ir buscando informantes claves a partir de otros, y se puso como límite en el número de entrevistados, cuándo el material recibido durante las entrevistas dejó de aportar datos nuevos. Pero una de las dificultades que se encontró fue que los adultos mayores localizados son personas que han perdido el sentido del oído y además su habla era poco entendible, por eso se entrevistó sólo a tres de los seis más longevos, aquéllos con los que esas dificultades pudieron superarse. Se localizó también a dos adultos mayores

más que fueron participantes en la danza, pero se presentaron las mismas dificultades mencionadas y no pudieron ser entrevistados.

La aplicación de entrevistas a tres de los más longevos de Puxcatán y la entrevista al cronista municipal de Tacotalpa, César García Córdoba, también se hicieron con el propósito de conocer la historia de la fundación de Puxcatán, así como de su actividad sociocultural y económica. Además, se hizo con el propósito de identificar si la Danza del Tigre se practicaba antes de 1987.

La entrevista a Patricio (habitante de Puxcatán, ex integrante del Carnaval de la misma comunidad, que fue partícipe en una o dos ocasiones en el grupo de la Danza del Tigre y actualmente es coordinador de un grupo de música tradicional llamado Rescate Ch'ol), tuvo como objetivo encontrar fundamentos de la integración y separación de la danza en cuestión con el carnaval.

La entrevista realizada a uno de los danzantes del “Enfrentamiento entre toros y tigres” realizado en el municipio de Tila, Chiapas, ayudó a conocer de aquella danza y así poder encontrar similitudes o diferencias con la Danza del Tigre de Puxcatán.

Asimismo, se indagó sobre la existencia de documentos históricos dentro de la comunidad que versaran sobre la Danza del Tigre, con la finalidad de encontrar elementos que ayudaran a explicar el proceso histórico, cultural y natural, esto es, cómo se han venido adaptando, modificando o resignificando nuevos elementos de la danza en cuestión.

Para abordar los procesos económicos y políticos, se averiguó qué tipo de instituciones habían apoyado al grupo danzante, y de qué manera lo habían hecho. Asimismo, cuáles instituciones los están apoyando actualmente, cómo y por qué. Para ello, se aplicaron entrevistas a los organizadores de la danza, y posteriormente se planeó una reunión y entrevistas semiestructuradas con los responsables claves de las instituciones que habían mencionado: IECT y CDI.

5) Se identificaron los elementos culturales (los que contenía originalmente, cuáles han cambiado y cuáles permanecen) de la Danza del Tigre, lo que se logró a partir de los testimonios de ex participantes y participantes actuales en la danza.

6) Para identificar el valor o significado cultural (individual y colectivo) que tiene la Danza del Tigre para los habitantes de Puxcatán, se realizó una encuesta a los pobladores

(Anexo II). De acuerdo al Censo de Población del INEGI (2010), en la localidad hay 309 viviendas, por lo tanto, se hizo un muestreo de 34 viviendas, y se aplicó la encuesta en una de cada nueve viviendas, con reemplazo. Con un error estándar menor del 0.05. La aplicación estuvo a cargo de 5 encuestadores, y por ello se dividió la comunidad en 5 zonas.

Como resultado se obtuvieron 16 encuestas a varones y 18 a mujeres. En el siguiente cuadro podemos apreciar los rangos de edades de los entrevistados.

Cuadro 1. Rango de edades, sexo y número de encuestados en Puxcatán

Rango de edades (INEGI)	Sexo		Número de encuestados
	Femenino	Masculino	
15 a 25 años	4	1	5
26 a 64 años	11	11	22
65 y más	3	4	7

Fuente: Elaboración propia

La encuesta se aplicó con el propósito de identificar si la comunidad tenía conocimiento de en qué fechas se realizaba la Danza del Tigre, en qué lugares había visto que se escenificaba, si algún integrante de su familia había participado, y lo más importante, conocer si la danza es significativa para el encuestado y por qué.

7) Paralelamente a la realización de las encuestas y entrevistas, con la técnica de la observación participativa (Morse y Peggy 1985), se observó a los entrevistados y sus reacciones en su entorno natural en la medida que fue posible. Los registros se hicieron por medio de una grabadora de audio, y se sistematizó en el diario de campo cada una de las visitas a la comunidad. Se anotaron, los datos importantes de las conversaciones con los habitantes, participantes y no participantes en la Danza del Tigre, y de las formas en que acontecieron las entrevistas (actitudes de los informantes y comentarios sobre las disputas entre personas), para tener un mayor entendimiento de las dinámicas que se dan en el grupo de danzantes y las relaciones entre los participantes.

Los datos cualitativos fueron examinados y codificados de acuerdo a la taxonomía descriptiva y se agruparon utilizando códigos conceptuales (LeCompte y Schensul 2013), excepto las encuestas que se analizaron con el programa SurveyMonkey Inc. Las

entrevistas y el diario de campo fueron transcritas en Word; después se realizó una codificación abierta, es decir, se marcaba el contenido de la entrevista y se nombraba con categorías, algunos nombres fueron asignación propia de la investigadora y otras “*in vivo*”; las unidades de significado se extraían por líneas o por párrafos, según la respuesta del entrevistado. Para el análisis del diario de campo se decidió extraer de éste la información que no se menciona en las entrevistas (las disputas o conflictos entre participantes, los ideales de futuro de las personas con las que sólo conversamos, el valor cultural y la monetarización (entendida como el interés monetario) de la danza, entre otras) y se codificaron.

Después se hizo una lista de codificación abierta y se procedió a realizar una codificación axial (en tablas), que es la agrupación de categorías por nivel de generalización (Anexo IV). Este paso permitió que diversas categorías se agruparan lógicamente dentro de otras, de manera que se fueron encontrando las categorías ejes y otras se convirtieron en subcategorías tal como aparecen en los resultados. Finalmente, los datos analizados se interpretaron desde las perspectivas *emic* (punto de vista del actor) y *etic* (punto de vista del investigador o interpretación teórica) (Aguirre 1995).

Capítulo IV. Resultados

IV.1 La Danza del Tigre del poblado Puxcatán, Tacotalpa, Tabasco, en el año 2016

El grupo de la Danza del Tigre lo integran aproximadamente 25 participantes, en su mayoría son familiares (tíos, primos, sobrinos, hermanos y abuelo). Todos los personajes son interpretados por danzantes masculinos, originarios de Puxcatán, cuyas edades son mayores a los siete años.

La estructura jerárquica de esta danza se divide de la siguiente manera; el chamán¹⁰ (nombrado también como tigre mayor y brujo mayor), cuya función es dirigir y ejecutar el ritual; el auxiliar del chamán, se encarga de sahumar el ambiente donde se ha de ejecutar la danza, y lleva consigo un “morral” que contiene velas cirios, cerillos y estoraque; los tigres, son niños que portarán las pieles de los “tigres” al momento de su transformación en el ritual; los auxiliares, son los responsables de la edificación de la cueva en la que tendrá lugar la “transformación” del hombre en tigre; los tamborileros y el flautista, encargados de la ejecución de las músicas; y finalmente, los portadores de banderas religiosas¹¹ de colores: rojo, amarillo, verde y azul.

La vestimenta se compone de pantalón y camisa de manta blanca, sombrero de palma de ala larga, huaraches con correas de cuero, y en ocasiones utilizan cualquier calzado cuando sus huaraches se rompen. Utilizan 2 paliacates rojos, uno para portar en el cuello y el otro en la cabeza. Los personajes tigres, sólo llevan consigo un pantalón corto de manta, porque ellos portarán las pieles.

De los materiales que ocupan en la danza son: aguardiente, semillas de almís (*Abelmoschus moschatus Medik*), hojas de tigre (*Siparuna nicaraguensis*), un puro de tabaco, incensario o sahumero, estoraque, velas cirios, cerrillos, 2 escaleras, maderas, lías para cabos, palmas de guayas (*Chamaedorea elegans*) para cubrir la cueva, hojas xate (*Chamaedorea sp-*) y pieles de jaguar (*Panthera onca*).

De acuerdo al testimonio del actual organizador-chamán, para escenificar la Danza del Tigre, el grupo danzante lleva a cabo primero la preparación de los materiales en la casa del chamán, después se trasladan al lugar de la escenificación, y el chamán es el que lleva cargando en marco de madera, adornado con palmas de guayas, las pieles de los “tigres”. Llegados al lugar el chamán sahúma el escenario para hacer una limpia, vertiendo licor en forma de cruz. Seguidamente, los auxiliares edifican la cueva del “tigre”;

el chamán hace una “recomendación” de vela a la Madre Tierra y al Dueño del Cerro. Esta “recomendación” o petición consiste en encender las velas cirios y orar a sus dioses autóctonos para obtener el permiso de danzar. Una vez realizado, el chamán “transforma” los niños en “tigres” y vacila con ellos al son de la flauta y el tambor. Finalmente, se da el agradecimiento al público por la asistencia y los danzantes se retiran del lugar.

La fecha de escenificación de esta danza se lleva a cabo cuando alguien la solicita, sea estudioso o no de la cultura, y puede realizarse dentro del pueblo de Puxcatán o en otros lugares.

IV.2 El origen de la Danza del Tigre

La tradicional Danza del Tigre que se practica actualmente en Puxcatán se originó entre los años 1985 y 1990¹². La danza fue producto de una investigación realizada en el municipio de Tila, Chiapas por los profesores bilingües Arturo y Benito, oriundos de Puxcatán, y David, nacido en Barreal Cuauhtémoc, Tacotalpa.

La investigación tuvo como objetivo entrevistar a adultos mayores de Tila, Chiapas para conocer cómo se ejecutaba la Danza del Tigre en Tila, Chiapas. Los investigadores guardaron en su memoria personal las explicaciones que sus informantes les dieron acerca de la danza, pero también grabaron en un cassette siete composiciones musicales, y trajeron consigo una flauta grande de caña. La grabadora y el cassette fueron tecnologías fundamentales en aquellos años para poder reproducir posteriormente las notas registradas.

Existen diversas interpretaciones sobre qué originó la investigación de la Danza del Tigre. Benito¹³ fue claro en señalar que recibieron del Instituto de Cultura de Tabasco (ICT)¹⁴ una “orientación” o capacitación para el “rescate de la cultura”. Lo que da cuenta de una visión política desde el gobierno de Tabasco en la cual la cultura era indispensable para consolidar el progreso económico (Alatraste 2008; Díaz 2009), esto sucedió a la par de una fuerte inyección de recursos económicos procedentes de la industria petrolera (Gobierno del Estado de Tabasco 1988; Tudela 1989) y de las ideas de construir un repertorio iconográfico¹⁵ (García-Canclini 1989). Los profesores bilingües bajo el contexto e incentivo político anterior, realizaron la investigación de la Danza del Tigre en Tila, Chiapas. Según Benito, la elección del lugar fue porque Puxcatán es de “origen Tileco”, y con ello seguramente buscaron que con la Danza del Tigre se estableciera una

conexión con el lugar de origen, para tener una autoafirmación de su identidad como ch'oles de Tila o tilecos.

Buscar el reconocimiento como integrante de un grupo étnico, por parte de la sociedad y el estado¹⁶, fue una fuerte motivación para que el profesor Benito realizara la investigación. El profesor Arturo también participó en dicha investigación por el deseo de ver “florecer culturalmente”¹⁷ a Puxcatán y con ello se diera “alegría”¹⁸. Mientras que Jacinto de 88 años y Silverio (participante de la Danza del Tigre) dieron su punto de vista y mencionaron que la investigación fue parte de un trabajo académico que realizaron los profesores bilingües. Martha de 84 años platicó que Arturo investigó sobre la Danza del Tigre porque antes ésta se escenificaba por personas de Tila que llegaban a Puxcatán. Otras personas comentaron que hubo un “rescate” de la Danza del Tigre después de haberse olvidado¹⁹ y porque la danza se practicaba por los primeros pobladores ch'oles de Puxcatán. Sin embargo, para nosotros, esta posibilidad de “rescate” no es precisa porque refieren al hecho de algo que previamente se hacía, y en los testimonios de longevos no encontramos evidencia de que esto sucedió así. Pareciera ser más bien, lo que algunos autores consideran una “invención” de un supuesto rescate; o reinención cultural (Hobsbawm 2002).

IV.3 La llegada de la Danza del Tigre a Puxcatán

Después del viaje a Tila en 1985-90, Arturo, Benito y acompañantes, regresaron a Puxcatán con el objetivo de crear el grupo de danza y recrear la Danza del Tigre. Arturo fue el responsable de la organización de las actividades y reuniones. De acuerdo con el testimonio de Martín, hermano de Arturo, una de las actividades que realizaron al llegar a Puxcatán fue ensayar las siete composiciones musicales que trajeron grabadas en el cassette. Alejo fue quien adquirió la responsabilidad de ejecutarlas con el carrizo grande que trajeron de Tila, y hasta la actualidad él sigue ejecutando la música.

Después de que los tamborileros y Alejo aprendieron a ejecutar las siete composiciones musicales, Arturo buscó más integrantes para el grupo de danza, todos hombres porque, en palabras de Benito, son quienes tienen la fuerza para ser tigres, de acuerdo a los informantes de la comunidad de Tila, Chiapas. Todos los integrantes eran mayores de 17 años de edad, y sólo algunos pertenecían a la familia de Arturo.

Una vez conformado el grupo, Arturo les enseñó cómo debían de bailar de acuerdo a las músicas. Según Patricio, Arturo recibió apoyo por parte de Mateo (entonces longevo de la comunidad), acerca de los puntos cardinales. Mostrando la importancia y el significado de los mismos en la comunicación que se establecía durante la danza. Por ejemplo, Martín mencionó que, el conocer sobre los puntos implica saber que: cuando el viento frío sopla desde el norte significa que pronto llegarán las lluvias y los truenos. Cuando el viento caliente sopla desde el sur, entre las cinco o seis de la mañana, significa que habrá periodo de seca. Pero si el aire del sur es “fresco”, no habrá seca.

Paralelamente, los profesores sistematizaron la información de su investigación, y elaboraron una monografía de la danza. Solo fue posible encontrar una hoja de esa monografía, con la lista de quienes integraban la Danza del Tigre inicialmente y no se sabe si las demás páginas aún existen. Se encontró también una monografía de una danza que se llamaba Danza de la Alegría, que en opinión de Benito fue otra danza que existió en Puxcatán.

De acuerdo con el testimonio de Silverio, el grupo de la Danza del Tigre ensayaba en la palapa del albergue indígena Guillermo Prieto en Puxcatán, porque el director les permitía el acceso para que el grupo se preparara. En el testimonio de Martín, se menciona que el grupo que se formó se llamó la Danza del Tigre “Los Kichaño”, que quiere decir la Danza del Tigre “Los Tíos”. En efecto, este nombre es el que aparece en la lista que se encontró de la monografía, sólo que cambia algunas palabras: La Danza del Tigre “Los Kichanes de Puxcatán (amigos de Puxcatán).”

El primer vestuario que tuvieron los que representaban a los tigres fue una manta pintada de colores, mientras que los demás usaban vestimentas cotidianas, -así lo mencionan los testimonios de Patricio, Jesús y Martín-. No se sabe durante cuánto tiempo se prepararon para escenificar por primera vez ante la comunidad de Puxcatán la Danza del Tigre, pero se hizo sin la lucha entre cuerpos que tiene la danza en Tila²⁰. En Puxcatán adquirió un sello diferente, pues los profesores “decidieron no entregar cuerpos”²¹ al bailar, es decir, que al escenificarla no hubiera una violencia física.

IV.4 El Carnaval y la Danza del Tigre

Entre los participantes en la Danza del Tigre se cuenta que sólo se bailaba anualmente en el Carnaval de Puxcatán, y según Jesús, cuando el grupo de la danza participaba en él no tenían un nombre establecido, el título de “la Danza del Tigre” llegó durante la escenificación fuera del pueblo -posiblemente, sea la Danza del Tigre “Los Kichaño” que mencionó Martín-. Su inclusión en el Carnaval se dio con facilidad porque sus organizadores y personal del Carnaval eran los mismos. Es probable que haya sido incorporada a esta celebración tan pronto pudieron, para seguir la tradición de Tila.

De acuerdo a los testimonios de Félix, Silverio y Martín, la Danza del Tigre participaba en la llamada moranza del Carnaval de Puxcatán, y este último inicia regularmente en la última semana de enero, y la moranza es un evento de clausura que se celebra en martes antes del miércoles de ceniza. En dicho evento participaban personas con diversos disfraces, y al incluir la Danza del Tigre, pasaron a ser un complemento de la moranza. La escenificación que se realizaba dentro de esta moranza es que los tigres simulaban una lucha con las vacas que en el mismo Carnaval bailaban. Para Jesús, era como un “juego” dentro del Carnaval y con ello, replicaron parte de lo que se escenifica en Tila, sin tanta violencia. Según Patricio, además de la participación del tigre en la moranza, el grupo hacía otra escenificación de la Danza del Tigre como parte de la clausura del Carnaval.

Durante algunos años, la Danza del Tigre estuvo participando dentro del Carnaval, pero cuando los organizadores no fueron los mismos, la danza no participó más. Según los informantes, no había buenas relaciones de compañerismo entre los organizadores. No se sabe con exactitud cuándo ocurrió esta separación, sin embargo, algunos informantes expresaron que puede tener cinco años o más (2012 aproximadamente).

IV.5 Socialización de la Danza del Tigre

No sabemos exactamente el año de la primera escenificación de la Danza del Tigre en Puxcatán, pero entre los longevos se comenta que era una práctica conocida solamente por los habitantes, desconociéndose a nivel municipal y estatal. La primera socialización de la danza fue en el mismo Puxcatán, cuando personas externas llegaron a la comunidad y la conocieron. Martha (longeva de la comunidad) recuerda que llegaban

presidentes municipales como espectadores, y Jesús relató que todavía utilizaban las mantas como pieles de tigre en sus primeras escenificaciones; fue justo después de ser conocidos, cuando recibieron la donación de pieles originales de “tigres”. Un logro para ellos.

Al transcurrir los años, la Danza del Tigre fue llevada a diferentes escenarios; de acuerdo a Benito, las dos primeras se hicieron en la feria anual del estado de Tabasco, y en Tapijulapa, esto es, los últimos años del gobierno de González Pedrero (1983-1987). Posteriormente, en las comunidades circunvecinas como Miraflores, Agua Blanca, Arroyo Seco, Raya Zaragoza. Desde el punto de vista del cronista municipal de Tacotalpa, César García, la escenificación de la Danza del Tigre fuera de Puxcatán, se llevó a cabo entre 1989 y 1991, cuando el reconocido jurista Guillermo Narváez Osorio fungía como presidente municipal de Tacotalpa. El cronista enfatizó que la Danza del Tigre se mostró en eventos culturales de Tacotalpa y la feria local porque era un acto “representativo de las costumbres y tradiciones” del municipio, siendo que la Danza del Tigre apenas tenía algunos años de existencia.

IV.5.1 Actores externos en busca de la documentación de la Danza del Tigre

A partir de 1990, uno de los profesores asumió el cargo de director en el albergue indígena Guillermo Prieto, en Puxcatán, y recibió a cubanos y polacos para documentar la cultura del poblado. Después llegaron otros estudiosos por parte de ICT. Pero se cuenta entre los ex participantes que el grupo de la Danza decidió que no proporcionarían información alguna de su grupo porque creían que al compartir sus conocimientos en torno a la Danza, los actores externos utilizarían la información para su propio beneficio y los danzantes no tendrían parte de ello. Sin embargo, la Danza fue filmada –al parecer por primera vez- sin el consentimiento de los organizadores en Tapijulapa; lo que provocó que los organizadores cerraran toda apertura a ser entrevistados. Los hechos descritos muestran la importancia que adquirió la danza para los externos.

A pesar ello, el grupo de la danza participaba anualmente en la feria del Estado, y esto les permitió difundirse como grupo danzante de Puxcatán. A partir de su socialización, la danza empezó a realizarse fuera de sus fechas anuales establecidas (que en principio era junto con el carnaval), dentro y fuera de los espacios de Puxcatán.

La socialización de la danza dependió también de los enlaces con actores no locales. Anteriormente, uno de los principales enlaces con la ciudad fue la DECUR de Tacotalpa, y es a partir de este departamento dónde el grupo de la danza recibía las invitaciones. Después los enlaces externos también fueron a partir de lazos de amistad, de personas que ya sabían de la existencia de la danza. Actualmente, los participantes aluden que el organizador-chaman, tiene una mayor participación política y es el intermediario inmediato.

Un beneficio que la danza ha tenido a partir de su socialización, es el reconocimiento ante la sociedad tabasqueña como una danza tradicional de Puxcatán.

“Que está muy bien porque ya se está dando a conocer, ya no es propiamente de Puxcatán lo conoce, ya en otros municipios se da a conocer, ya en la ciudad conocen la Danza del Tigre, para mí eso es muy grato porque ya no está a escondidas, ya está a la luz, y lo que queremos es que se vea y que conozcan”
[Félix, participante de la Danza del Tigre, 22 de febrero del 2016].

Para algunos informantes, la Danza del Tigre da renombre para Puxcatán, sin embargo, la socialización implicó dependencia a las invitaciones y a gratificaciones monetarias, como mostraremos más adelante.

IV.6 Apoyo institucional

El objetivo de este apartado es señalar cuáles han sido los apoyos institucionales más trascendentales que el grupo de la Danza del Tigre ha tenido, desde su llegada al pueblo de Puxcatán (entre 1985-1990) hasta el año 2016. El énfasis entonces será explicar cómo los apoyos contribuyeron a la danza.

IV.6.1 La donación de pieles de “tigre”

De acuerdo al testimonio de Martín, Jesús, Alejo, Silverio y Félix, la Danza del Tigre recibió una donación de cuatro pieles del felino por parte de Alicia González Lanz, quien había sido la primera presidenta municipal de Tacotalpa entre el año 1974 y el año 1976. Según el testimonio de Silverio, la donante compró las pieles de “tigre” en el municipio de Tila y luego las entregó al grupo de la danza. Aunque no se sabe cuándo ocurrió tal donación, para los integrantes del grupo de la danza fue muy importante este

acontecimiento, ya que no sólo se llamaban la Danza del Tigre, sino ahora portarían las pieles, y esto permitió que se apropiaran más de su símbolo cultural, que es el “tigre”. Pero también fue percibido como una oportunidad para que los portadores de las pieles adquirieran la fuerza y astucia del felino durante la escenificación de la danza, así “jugar” o danzar con el chamán sin agotarse físicamente.

IV.6.2 Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias (PACMYC)

A través del Instituto Nacional Indigenista (INI), en 1989, la Dirección General de Culturas Populares, impulsó el PACMYC. En dicho programa la Danza del Tigre recibió por primera vez la cantidad de \$32,000.00 aproximadamente. Aunque los participantes en la danza no recuerdan la fecha en la que recibieron tal apoyo, pude al menos registrar que el PACMYC se empezó a difundir en la Sierra tabasqueña en el año 1992²² y es probable que el grupo de la Danza del Tigre haya recibido el apoyo económico en ese año. Pero también puede ser que no haya sido el único apoyo recibido, sino que en otros años también se benefició del mismo programa. Por citar un ejemplo, encontré en una página web una documentación donde consta que, el año 2003, la Danza del Tigre recibió la cantidad de \$22,000.00 con el proyecto titulado “Rescate y preservación de la Danza del Tigre” (Anexo I).

Cuando otorgaron el primer recurso económico, el grupo de la danza debió de conformar un comité para la administración. Una vez establecido el comité compraron materiales e instrumentos que la danza requería, tales como: mantas para el vestuario, tambores, banderas, bafles, bocinas, sombreros, paliacates, huaraches, guitarras, bandolón, violines, cruces de madera, entre otras cosas más. De acuerdo con el testimonio de Martín, la adquisición de todos los materiales e instrumentos se hizo acompañada de facturación para comprobar los gastos ante el INI.

De acuerdo a los testimonios de los primeros participantes, y que aun pertenecen al grupo actual de la Danza del Tigre, el apoyo PACMYC permitió aumentar el número de participantes en la danza, y consideran que esto sucedió porque los nuevos participantes vieron la oportunidad de ser parte de este grupo y obtener además una fuente de ingreso económico, que al parecer, les permitía sustituir los días de trabajo. Otra de las ventajas que recibió la Danza del Tigre después de este apoyo, fue su

socialización, con lo que empezó a tener escenificaciones en diversos escenarios fuera de su comunidad.

IV.6.3 El registro estatal de la Danza del Tigre

En el año 2010, durante el gobierno presidido por Andrés Granier Melo, el IECT, realizó el “registro” de la Danza del Tigre para que formara parte de la Colección de Danza y Música Tradicionales de Tabasco. Los productos de este registro fueron: un libro que lleva por nombre *La Danza del Tigre de Puxcatán raíz de la cultura chol* y un video documental (Quiroz 2010). De acuerdo con el testimonio del actual organizador-chamán, en el grupo de la danza no existe un documento oficial que indique que ha sido registrada a nivel estatal, solamente se avala con el libro y el CD que le fue entregado al grupo danzante. Hicimos la solicitud en 2016 al IECT de información de este registro y la respuesta fue que el video y el libro son la prueba de que es una danza registrada a nivel estatal.

El registro de la danza en cuestión fue un hecho muy importante para los participantes, porque empezaron a tener beneficios a corto plazo. El primero, fue el nombramiento que hizo el IECT como Guardián de Tradición, al señor Alejo. El segundo beneficio fue que recibían invitaciones para participar en la feria del Estado de Tabasco y en otros eventos culturales, y manifiestan los danzantes, entre ellos Alejo, que a comparación de otros años, fue en el sexenio de Granier (2007-2012) cuando más presentaciones tuvieron. De acuerdo al testimonio de Silverio, otra ventaja fue que se acabó el temor de ser detenidos por usar las pieles de los “tigres”.

IV.6.4 Apoyos municipales a la Danza del Tigre

En los testimonios de Martín y Silverio declaran que Guillermo Narvárez Osorio, quien fue presidente municipal de Tacotalpa (1989-1991), apoyó económicamente a la Danza del Tigre. El primer apoyo que recibieron fue una mensualidad de \$2,500.00 durante un año y medio; en el segundo apoyo les fueron entregados \$5,000.00 para la compra de tambores.

Se registró además que en el periodo de presidencia municipal de Jorge Luis Iza Ramírez (2001-2003), la Danza del Tigre participó cotidianamente en eventos del

municipio de Tacotalpa, y además asistían a otros municipios. Félix recuerda que cuando solicitaban materiales como velas cirios, lías, pañuelos, sombreros, o materiales que la danza requería para sus escenificaciones, el presidente municipal les proporcionaba el apoyo. Por ello, tanto Iza Ramírez como Darlin Llergo (director de la DECUR de Tacotalpa) son recordados por haber apoyado a la danza.

IV.6.5 La casa de la cultura de Puxcatán

Martín expresó que para el 2010 el ingeniero Carlos Ramos²³ elaboró el proyecto de la Casa de la Cultura de Puxcatán. Se cuenta por los informantes, que esta Casa de la Cultura, inaugurada en 2016, fue gestionada a partir de la Danza del Tigre, por eso el grupo danzante ha tratado de ocupar dicha infraestructura para sus reuniones y ensayos. Se considera que con la apertura de la Casa de la Cultura la Danza de Tigre puede ser parte del atractivo turístico de Puxcatán.

La descripción de estos cinco apoyos institucionales proyecta la perspectiva económica, política estatal y municipal con la cual fue observada y valorada la danza. Los años en los que no percibieron apoyo, el grupo buscó participar en eventos culturales con cualquier enfoque: político, educativo e incluso privado. Lo anterior, fue factible por algunos años y permitió a la Danza del Tigre escenificarse, con altibajos y sin depender totalmente de los apoyos institucionales. Sin embargo, del 2013 a la fecha, como se verá, la situación cambió.

IV.6.6 Las gratificaciones

En un análisis en el tiempo, queremos mencionar el tema de las gratificaciones hacia la Danza del Tigre porque indirectamente también forma parte de los apoyos institucionales. Las primeras escenificaciones fuera de su comunidad, los participantes de la danza eran apoyados en el traslado y la alimentación; después hubo ocasiones en las que les proporcionaban los materiales que ocuparían dentro del ritual. De acuerdo al testimonio de uno de los primeros danzantes, las primeras escenificaciones de la danza fuera de Puxcatán fue meramente por orgullo y nada más, no tenían fines de lucro; después de los primeros años de participación en la feria del Estado con la danza, les empezaron a

gratificar con \$50.00 por persona, y este acto motivó a los participantes a seguir esmerándose con la danza. En la actualidad la Danza del Tigre se escenifica si son invitados en eventos con corte político, pero también académico, en diversos escenarios públicos y privados, en cualquier día del año. Las formas de recibir las gratificaciones han cambiado con el tiempo, por ejemplo, algunos de los participantes externaron que, ahora no se ejecuta la danza si no se les ofrece remuneración económica para el grupo, además de la alimentación y el traslado.

En los testimonios, los participantes en la danza aludieron a que aproximadamente durante los últimos cuatro años existe una ausencia de apoyo institucional municipal y estatal hacia la Danza del Tigre. En el testimonio del coordinador de la danza en 2016, menciona que a pesar de presentar solicitudes de apoyo, éstas no son respondidas favorablemente, y sostiene que las autoridades municipales y estatales los tienen en el olvido.

Si bien la desaparición de los apoyos del Estado hacia la danza parecen evidentes, hay otras formas en que los participantes obtienen ingreso de supervivencia para el grupo de la Danza del Tigre, por ejemplo, escenificando la danza en eventos privados: en enero de 2016 presentaron la Danza del Tigre dentro de las instalaciones de una empresa platanera llamada San Carlos en Pichucalco, ante la presencia de un ex presidente nigeriano²⁴. La ausencia de apoyos institucionales hacia la danza ha provocado que disminuya el número de participantes en 2016, que el comité esté inactivo y que estén esperando cuándo serán invitados. Se percibe que existe una dependencia a los apoyos externos y sin ellos, la danza agoniza lentamente. Como prueba tenemos que en Puxcatán hace años dejó de escenificarse dentro del Carnaval. Lo que pone en duda su supuesto papel como marcador de identidad “tradicional”.

IV.7 Los cambios socioculturales en la Danza del Tigre

La mayoría de los participantes en la Danza del Tigre, señalaron que no han ocurrido cambios trascendentales en la escenificación de la danza, aunque si cambió el coordinador-chamán del grupo y las personas que representan el personaje del tigre. En su opinión, la danza sigue siendo la misma y no puede modificarse, ya que perdería su “originalidad”.

“En la danza no cambia porque no se puede modificar el baile, no se puede modificar ni la música tampoco, tiene que ser la única, por ejemplo los pasos no se pueden modificar, porque es una danza ancestral de nuestros, de años, de nuestros abuelos, entonces no puedo cambiar ni los bailes, ni los pasos tampoco, tiene que ser a como es, desde antes y como sigue siendo en la actualidad...”

Sigue siendo lo actual desde antes, la misma piel de tigre, no sé, tiene que ser la misma la original, las flauta, las músicas es autóctona, es exclusivo para la danza no se puede meter música moderna en la danza porque no sería igual” [Félix, participante de la Danza del Tigre, 22 de febrero del 2016].

Este testimonio contradice los cambios que veremos a continuación, pero ayudará a ejemplificar los cambios observados y la percepción de la danza.

IV.7.1 Cambios en la escenificación de la danza

Para escenificar la Danza del Tigre se deben seguir una serie de pasos: 1) preparar los materiales que se han de utilizar en el ritual, 2) trasladarse del sitio de preparación al lugar de escenificación, 3) el chamán y su ayudante son los primeros que entran a escena para hacer una limpia o purificación del ambiente con el sahumero y colocar la piel en el escenario, 4) se construye una cueva para el tigre con materiales naturales, 5) se lleva a cabo la “recomendación” de velas a deidades autóctonas: la Madre Tierra y el Tata Trueno. 6) Después el chamán “transforma” al hombre en tigre y danza con ellos, 7) al terminar la danza, el chamán debe volver a purificar el espacio sahumándolo, 8) y se agradece la asistencia del público.

Los ocho pasos anteriores han sido identificados a partir del análisis de dos testimonios de chamanes: Martín, segundo chamán en la Danza del Tigre y Félix, cuarto chamán. Cabe señalar, que la descripción del ritual en tiempos de Arturo, el primer chamán en la Danza del Tigre, fue a partir de una tesis de licenciatura (López 2013) y en un video en formato VHS filmado en 1991 por Margarita Azevedo de Abreu²⁵ porque no contamos con testimonios de informantes. Consideramos importante rescatar la descripción que hace López (2013) sobre la Danza del Tigre, porque al parecer fue la única persona que documentó el testimonio de Arturo. Las demás evidencias de la

participación de Arturo, se quedaron guardadas en videos -a lo mejor también en fotografías-, y el video más “antiguo” que encontramos fue la de 1991.

En el cuadro 2, podemos identificar las fases de cómo Arturo y Martín realizaban la Danza del Tigre, y la versión actual de Félix. A simple vista, podemos observar que los tres chamanes coincidieron en seis fases. Martín, fue el chamán que reportó nueve fases para llevar a cabo la danza. Al respecto, podemos decir que se considera una inclusión de una fase que denominamos como: la salida con una vuelta al escenario. En el testimonio de Félix, no encontramos la séptima fase que se refiere a la purificación del espacio al final del ritual, y esto puede indicarnos que tal vez hubo un cambio.

Cuadro 2. Comparación de las fases del ritual de la Danza del Tigre

Fases	Ritual con Arturo	Ritual con Martín	Ritual con Félix
1	La preparación: Encomienda al Tata Trueno y la Madre Tierra; Curación de pieles; Disfrazar al danzante con la piel	La preparación de los materiales	La preparación de los materiales en la casa del mayordomo
2	El traslado al lugar de la escenificación	El traslado al lugar de la escenificación	El traslado al lugar de la escenificación
3	La entrada del chamán al escenario para dejar la piel. Sahumar el escenario	La entrada del chamán al escenario para dejar la piel	La entrada del chamán al escenario para hacer una limpia en el lugar
4	Edificación de la cueva del tigre	Edificación de la cueva del tigre	Edificación de la cueva del tigre
5	Recomendación de vela a la Madre Tierra y al Tata Trueno	Recomendación de vela a los cuatro puntos cardinales	Recomendación de vela a la Madre Tierra y al Dueño del Cerro
6	El juego del tigre y el shi'ba	La Danza del Tigre	El chamán vacila a los tigrillos
7	La salida del escenario y la purificación del espacio	La salida con una vuelta al escenario	Agradecimiento al público
8		Purificación del espacio por el chamán	
9		Agradecimiento del chamán ante el público	

Fuente: Elaboración propia a partir de los testimonios de los coordinadores-chamanes.

La Danza del Tigre en tiempos de Arturo 1985-90

[1] La preparación. Encomienda al Tata Trueno y la Madre Tierra; Curación de pieles; Disfrazar al danzante con la piel: “antes de empezar el ritual ellos deben encomendarse fervientemente a Dios para protegerse de los malos espíritus y pedir permiso a la madre Tierra y al Tata Trueno, donde antes de colocar las pieles a los “tigres” estos deben ser curados primero, ya que según el maestro Arturo, la piel del tigre posee una energía muy grande y poderosa, y si esta no es bien curada puede causar grandes daños y malestares a los participantes hasta causarles la muerte, ya que la piel tiene un olor muy fuerte y puede causar dolor en la columna, es por esto que el shibá [en español, brujo]²⁶ primero se encomienda a Dios y ora a favor de los participantes. Luego, de una vez curada la piel del tigre, los danzantes se visten con la piel y cubren su cuerpo con pintura para simular bien el disfraz.”

[2] El traslado al lugar de la representación: “después, todos los danzantes salen de la casa del Sr. Jesús para iniciar la travesía y comenzar la Danza del tigre el cual dura cinco actos, en donde al compás de la música de los tamborileros y la flauta, el shibá, el segundo maestro y ayudantes, los danzantes junto con los guardianes de los estandartes van caminando y sahumando con incienso todo el lugar para ir purificándolo de los malos espíritus y las malas vibras que pudiese haber en el lugar.” En el video se aprecia que entra primero en escena el ayudante quien lleva un sahumero y dos cirios en sus manos, después lo sigue el chamán que entra bailando al ritmo de la música, cargando en un marco de madera, una piel de “tigre” adornado con bejucos; luego lo sigue una persona que lleva en sus manos las demás pieles que serán portadas. Posteriormente, los siguen siete niños que llevan cargada a su espalda un mazo de hojas, y están vestidos en pantalón corto de manta. Detrás vienen el flautista y cuatro tamborileros, seguidos de siete auxiliares para la edificación de la cueva, llevan consigo hojas verdes, lías, maderas sueltas, dos escaleras. Al final entran a escena el violinista y el guitarrista. En total se aprecia la participación de 24 personas, todos visten de pantalón, camisa de manta blanca y portan sombrero de palma de ala larga, en su mayoría llevan paliacate rojo y cinta amarrada a la cintura. Todos estaban descalzos en ese momento.

[3] La entrada del chamán al escenario para dejar la piel. Sahumar el escenario: el chamán danza al ritmo de la música cargando la piel en el marco de madera, y su

ayudante sahúma el escenario. Los demás esperan que el chamán termine de realizar el ritual para dejar las pieles en el suelo (el chamán besa el suelo en orientación a los puntos cardinales y después baja el marco de madera).

[4] Edificación de la cueva del tigre: una vez que la piel está en el suelo, proceden a la edificación de la cueva justo donde se colocaron las pieles. Para edificar la cueva utilizan las maderas sueltas, dos escaleras, las ramas verdes, lías y atornilladores. Al empezar la edificación, los niños se colocan debajo de la edificación en escena y con el ritmo de la música los niños van preparando las pieles para ser portadas.

[5] Recomendación de vela a la Madre Tierra y al Tata Trueno: una vez edificada la cueva, el chamán va indicando a sus ayudantes lo que deben hacer, uno sahúma la cueva, el otro enciende dos cirios y uno sostiene, al parecer, una maraca o sonajero natural. Posteriormente, el chamán eleva oraciones y besa el suelo, se santigua y bendice el suelo, "...los abuelitos comienzan a realizar el ritual junto con el shibá donde piden permiso a la madre tierra y se encomiendan al tata trueno para que todo salga bien, y los danzantes tengan la fuerza suficiente para danzar durante la noche en donde el shibá junto con los abuelitos entregan las ofrendas a la madre tierra: aguardiente, velas e incienso." Luego, el "shibá y dueño del cerro" sahúma en las cuatro esquinas del escenario y termina sahumando la cueva al interior y exterior de ella. Se sube hasta la cúspide de la cueva y también sahúma el espacio en cuatro puntos, "para así poder dominar a los tigres y jugar con ellos". Finalmente, el chamán baja de la cueva y hace una reverencia a los cuatro puntos cardinales y entrega el sahumero a uno de sus ayudantes.

[6] El juego del tigre y el shi'ba: se aprecia en el video que el chamán elabora una especie de flauta con una hoja larga y después la empieza a soplar cerca de la cueva para que los tigres empiecen a salir de ella. Cuando éstos salen, el chamán los acaricia, y comienzan "a estar bajo el dominio del shibá, en donde el tigre mayor guiará a los tigrillos para que suban y bajen de la cueva y así empiecen a jugar con el shibá, ya que se dice que es el único que tiene el derecho y poder de hacerlo." Una vez que todos los tigres están fuera de la cueva van formando un círculo. Mientras los demás participantes desarmen y retiran la cueva. El chamán va dirigiendo a los tigres uno a uno y no deja de acariciarlos. Luego los reúne todos en medio y él empieza a saltar al ritmo de la música.

Al agacharse el chamán, los tigres se alejan, después uno a uno los vuelve a llamar pero los tigres tienen que saltar en la espalda del quien los dirige. Terminado lo anterior, los tigres danzan en un círculo mientras que el chamán baila. Al cambiar la música el chamán baila con más rapidez dando vueltas y rodeando a cada tigre que se encuentra en su lugar, y los sopla con su sombrero. Al terminar de bailar el chamán besa el suelo y da indicaciones a sus tigres de su siguiente acto, que es danzar dando vueltas en círculo, mientras el chamán danza junto con ellos. Después los llama uno a uno y los acaricia; luego se reúnen todos y dos de ellos suben en la espalda del chamán, haciendo una pirámide. Los demás tigres se inclinan alrededor de la pirámide y tardan ahí unos segundos.

[7] La salida del escenario y la purificación del espacio: finalmente, el chamán forma los tigres en una fila para salir del escenario. En el video ya no se aprecia qué sucede después de la salida de los tigres del escenario, pero López (2013) documentó, por otro testimonio, que no es el de Arturo que, al concluir el ritual, "los abuelitos sahúman todo el sitio para que no queden malas energías y los espíritus de los danzantes no se espanten."

La Danza del Tigre en los tiempos de Martín 2000-2010 (aproximadamente)

[1] La preparación de los materiales: "...iniciando primero, vamos a decir en chol, pero la preparación es el "chajpabä" [en español, preparación o alistarse], ver que todo los materiales estén completos, ver que falta, ya cada quien tiene los elementos, ya cada quien tiene los elementos, su material, para llevarlos a la exhibición."

[2] El traslado al lugar de la representación: "luego viene ya la salida, con la música "shämbasoñ" [en español, caminar bailando o danzando], ya arranca el tigre y todo el grupo, los veinticinco bailando todos, primero va el tigre luego va el incensario, el que lleva la vela, ese era yo Martín López y Jesús Martínez, éramos dos."

[3] La entrada del chamán al escenario para dejar la piel: "llegando allá el tercero ya el tigre, ya empieza a dar vueltas en el escenario, ya para dejar la piel se hace una, baila en los cuatros puntos cardinales, el norte, luego va al oeste, luego va al norte, luego va al sur, todo para el lado derecho, en un solo movimiento, pero los cuatros puntos cardinales, luego deja la piel en medio."

[4] Edificación de la cueva del tigre: “ya empieza los ayudantes y llegan hacia la cueva, los que llevan su escalera, las maderas, todo para hacer la cueva y ya llegan y lo arman, de una vez que ya está armando le echan unas ramas, ramas verdes, al momento ya están los tigres allá adentro. E: ¿De qué tipo de ramas? De cualquier rama, bien sea palma, lengua de tigre, palma, hoja, ramas verdes, ya sea cocohite si no hay otras cosas, pero la cosa es que se cubra toda la cueva.”

[5] Recomendación de vela a los cuatro puntos cardinales: “de ahí pues ya, mientras que bailan, mientras que los tigres están haciendo su vestimenta, alistando la piel, ya el principal, el tigre, o sea, el brujo mayor, empieza a recomendar las velas, al lado saliente, ahí hace una breve invocación, de ahí termina y derrama, primero el incensario, dos velas y licor, derrama ahí en el escenario en la parte de saliente, el brujo mayor, el tigre mayor entonces ya vuelve a cruzar los cuatro puntos cardinales con el incensario, y una vez que ya lo hizo todo, sube a la parte alta de la cueva con el incensario, se vuelve a pasar por los cuatro puntos cardinales y se para arriba en los cuatro puntos cardinales lo incienso al aire los cuatro puntos cardinales, se baja y ya empieza a incensar donde están los otros tigres, después de incensarlos pues ya va a dejarlo donde están las velas.”

[6] La Danza del Tigre: “ya por ultimo cambia la música, en ese momento salen los tigres brincando, primero sale uno, luego el dos y así salen cuatro tigres, le dan una vuelta a la cueva y luego suben en la escalera, suben también los tigres, ya que subieron los cuatro tigres arriba, ya cada quien toma su posición en los cuatro puntos cardinales y ahí que ya tomaron la posición de los cuatro puntos los tigres, entonces los ayudantes entran otra vez, ya para sacar lo de la cueva, los palos que habían armado, a quitar toda la armazón, salgan ya para dejar libre el escenario y ese momento, el flautista o el que ejecuta la flauta, cambia otro tipo de música en ese momento empieza a dar vuelta los tigres, según como los va guiando el tigre mayor o sea el brujo mayor lo va guiando como él sabe lo que va hacer, va dando seña en que momento van hacer los tigres, si es rápido o es lento, una vez que ya hicieron eso se cruzan otra vez los cuatro tigres, el que está en el saliente va al poniente, del poniente va al saliente y el que está en el norte se va al sur y el del sur al norte, luego que se cruzan los cuatro después vuelven a cruzarse al mismo lugar otra vez, el que estaba en el poniente va al saliente, el que está en el saliente va al poniente y el que estaba en el sur va al norte y del norte baja otra vez al sur y ya

queda cada quien en su lugar y ya empieza otra vez el “mutiyiel” [en español, el canto de los pájaros], es música una rápida, donde ahí le suda la gota gorda al brujo mayor, tiene que brincar, saltar en todo los momentos, porque ya es el intermedio de la música, intermedio de la danza, se hace el intermedio, una vez que ya terminó eso vuelve el tigre también y vuelven a dar otra vuelta despacio, de ahí ya casi para el finalizar, el brujo mayor o tigre mayor les dice que se junten y se acomodan los tigres en la espalda, se agacha el tigre mayor o brujo mayor y los tigres se ponen acá arriba, los cuatro se encaraman los cuatro y de ahí se bajan.”

[7] La salida con una vuelta al escenario: “y ya el flautista sabe en ese momento y da la salida y ya salen, primero salen los tambores, pero no van directamente a la salida, sino que dan una vuelta y entonces ahí van los tigres atrás, pero antes de salir forman una fila frente al público, los tigres frente, los demás ayudantes ya se ponen atrás, ya con eso se despide el tigre, también se despide el tigre mayor, el que ejecuta la música y la flauta ya da salida y da por terminado el evento, la música, se da por terminado la Danza del Tigre.”

[8] Purificación del espacio por el chamán: “y el tigre maestro se queda ahí para recoger todos los espíritus que se quedaron ahí, ya con su sombrero o con una rama ahí, con la lengua del tigre, ya terminando...”

[9] Agradecimiento del chamán ante el público: “salen todos ya se despide el brujo mayor o tigre mayor ya se despide y ya ahí termina la danza, aproximadamente 45 o una hora de música.”

La Danza del Tigre en el tiempo de Félix 2015-2016

[1] La preparación de los materiales en la casa del mayordomo: “para empezar este, para la danza, empieza la preparación en la casa del mayordomo o en la casa del principal, por ejemplo el chamán, nosotros le llamamos mayordomos porque antes los mayordomos participaban igual, ya ves que las cruces, ¡perdón! las banderas representan la mayordomía, se empieza a preparar la piel de tigre.”

[2] El traslado al lugar de la representación: “ya para salir con todos los integrantes al lugar del evento, se ejecutan los tambores, la flauta, música autóctona especial para el tigre, de ahí pues va el chamán lleva cargando las pieles del tigre, adornado con las hojas del tigre, va bailando y danzando hasta el lugar del ritual.”

[3] La entrada del chamán al escenario para hacer una limpia en el lugar: “ya ahí, estando en el lugar del ritual, pues el chamán sahúma, hecha trago en forma de cruz para bendecir y para evitar malas vibras, hace una limpia en el lugar para que todo salga bien en el evento.”

[4] Edificación de la cueva del tigre: “de ahí posteriormente empieza ya la música del tigre, la preparación, preparar la cueva, la ejecución de la danza.”

[5] Recomendación de vela a la Madre Tierra y al Dueño del Cerro: “una vez que ya están, comienza ya a hacer el ritual, un ritual en la cueva donde usan dos velas cirios, aguardiente y el sahumerio, hace un ritual en ch’ol, donde pide a la Madre Tierra y al Dueño del Cerro permiso para que bailen los tigres, es lo que hace el chamán, pide permiso, haz de cuenta como si fuera uno a la cueva que tiene que pedir, hacer un ritual, unas oraciones para que pueda, para que el dueño del encanto de la cueva no se moleste y de acceso para que bailen en la cueva.”

[6] El chamán vacila a los tigrillos: “una vez que ya han hecho el ritual, el chamán empieza a vacilar a sus tigrillos, es más listo, más ágil que los tigres, porque el chamán tiene que tener una mentalidad muy fuerte, más fuerte que los animales, tiene que tener un dominio para hacer los tigres, él tiene que bailar, saltar, brincar, para que los tigres sigan al chamán en sus pasos.”

[7] Agradecimiento al público: “ya en el ritual, una vez que ya bailaron, da las gracias el chamán después del baile, sale junto con todos sus tigres, con todos sus personajes, tamborileros, flautistas, para ya descansar e irse al lugar donde se desvisten todos.”

En las tres versiones de cómo acontece la Danza del Tigre con los diferentes chamanes, pudimos diferenciar que uno relata más puntualmente las fases del ritual que el otro. Esto se debe a que, en el caso de Martín, fue uno de los ayudantes de Arturo en el primer grupo de la danza, después Martín pasó a ser el segundo chamán; y eso le dio mayor oportunidad de aprender las fases y los significados, considerando además que Arturo era su hermano. Otra de las ventajas que tuvo Martín fue que el auge de socialización de la danza le permitió aprender y practicar.

Félix danzante tigre, también fue uno de los primeros integrantes en la danza después fue portador de bandera, y posteriormente, ayudante del tercer chamán. Es poco

probable que pudiera aprender a detalle las fases del ritual como Martín. Además, durante los últimos cuatro años, aproximadamente, las escenificaciones de la Danza del Tigre han disminuido por la falta de invitaciones externas.

Entre los cambios que identificamos en el ritual de la Danza del Tigre, destacamos los siguientes: Arturo iniciaba su preparación haciendo una encomienda a las deidades autóctonas: Tata Trueno y la Madre Tierra, y “curaba” las pieles antes de que los danzantes tigres las portaran, así evitaba que adquirieran enfermedades. En cambio, en el testimonio de Martín, se percibió que lo más importante en la preparación era asegurar que todos tuvieran sus respectivos materiales; en Félix, la preparación es principalmente de la bandera y la piel de “tigre”, y debe ocurrir en la casa del chamán o denominado también principal o mayordomo. La mayordomía para Félix tiene como símbolo: la bandera.

En la fase número tres, pudimos identificar que el ayudante debe sahumar el espacio; el chamán al entrar en el escenario debe hacer un ritual para bajar al suelo la piel que trae cargando en el marco de madera, y debe hacerlo bailando hacia los cuatro puntos cardinales, según Martín, con dirección a la derecha. Arturo también hacía el ritual de los puntos cardinales, pero además besaba el suelo cada vez que se dirigía de un punto a otro. En cambio, en la versión de Félix, ya no se mencionan los puntos cardinales; se da importancia ahora a sahumar el espacio y verter licor en forma de cruz para bendecir el lugar de la escenificación, para evitar las malas vibras.

Otro cambio que pudimos identificar en la fase cinco es que, al realizar el ritual de la recomendación de velas, Arturo era acompañado por adultos mayores para orar. Mientras que después es sólo el chamán quien asume el papel de pronunciar la oración. Las deidades autóctonas a los que se dirigen las oraciones y peticiones han adquirido nombres diferentes: Arturo recomendaba las velas o cirios a la Madre Tierra y al Tata Trueno; en el testimonio de Martín, la recomendación de velas la realizaba a los cuatro puntos cardinales y no menciona ninguna deidad; Félix recomienda velas a la Madre Tierra y al Dueño del Cerro. Al parecer, en este ritual de recomendación de velas, también fue importante sahumar a los cuatro puntos cardinales, y en los dos primeros chamanes sí lo encontramos, pero ya no en la versión de Félix.

La fase seis, la consideramos una de las más importantes fases, ya que es cuando realmente se lleva a cabo la Danza del Tigre. El chamán es quien dirige cada acto de los tigres. En la fase seis, lo que se percibe como cambio es que Arturo hacía salir a los siete tigres de la cueva, soplando una flauta que el mismo elaborada con una hoja larga. En la versión de Martín, eran cuatro tigres que salían de la cueva cuando se cambiaba la música. En la interpretación de Félix, en esta fase, solo mencionó que el chamán es quien “vacila” con los tigres que salen de la cueva.

Los que nombramos anteriormente como cambios que han ocurrido en la escenificación de la Danza del Tigre, surgieron desde los testimonios de chamanes. Ellos expresaron que la primera fase tenía que ser la “preparación” de los materiales en general, antes de trasladarse al lugar de representación. Pero ¿qué sucedía cuando la Danza del Tigre tenía que escenificarse fuera de la comunidad? Es probable que, pudieran omitir la “preparación”, y en lugar de realizarla en Puxcatán dentro de la casa del chamán o mayordomo, se preparaban detrás de un telón. La omisión de una fase nos habla de la transformación de la Danza del Tigre, que se ha ido resignificando.

IV.7.2 Los diferentes organizadores-chamanes en la Danza del Tigre

Uno de los primeros cambios que detectamos es la presencia de cuatro organizadores-chamanes de la Danza del Tigre. Todos ellos guardan una relación familiar y de amistad. Arturo fue el primer organizador-chamán, se retiró por cuestiones de salud sin fecha exacta. Martín, al ver que la danza se estaba dejando de escenificar, tomó la iniciativa de ser el segundo organizador-chamán. Él se retiró del grupo aproximadamente en el año 2010, al ser nombrado Comisariado Ejidal de Puxcatán. Jesús tomó el mando del grupo en 2010 y por cuestiones de salud se retiró en el año 2015. Desde ese año la danza decayó y Félix, participante de la danza fue a quien el grupo eligió como el cuarto organizador-chamán.

“Como salió Arturo, entró Martín, luego Martín no dilató y empezó ese Jesús Martín, ya las tres personas que han pasado, cayó en cama el pobre Jesús pues ya no sigue ahorita, por eso ahora poco fuimos invitados y entro Félix pa’ la guía ya” [Alejo, participante la Danza del Tigre, 02 de marzo del 2016].

Rosario, Jacinto y Martha, los más longevos de Puxcatán, apuntan que la Danza del Tigre entró en decadencia cuando Arturo se enfermó; y fue la situación de salud del primer chamán el origen del declive de la danza, ya que afectó sentimentalmente a sus participantes. Al enfermarse el tercer chamán vino a desestabilizar la organización de la danza. Para Manuel, la danza está empezando de nuevo, y es Félix quien la impulsará.

“... los primeros que organizaban fueron Don Arturo, después dejó Don Arturo, siguió Don Martín, ahora sí que el mero chamán, después dejó Don Martín siguió Don Jesús Martínez, ahorita pues ya como estamos empezando de nuevo como quien dice, como no hay quien lo baile el tigre de la danza, es el chamán, y ahora estamos empezamos con Félix, él es el que está haciendo el baile por ahorita porque no hay quien lo hace” [Manuel, participante de la Danza del Tigre, 22 de abril del 2016].

Los diferentes organizadores trataron de recrear lo que aprendieron de Arturo y quienes los antecedían en el cargo, sin contar con videos, fotografías o documento alguno para sustentar la práctica.

IV.7.3 Cambios en el número de participantes

En la encuesta que se realizó a los pobladores de Puxcatán (34 encuestados) se registró que en algún momento el 35 % de la población participaba en la danza, pero actualmente sólo lo hace el 9 %. Los argumentos para retirarse fueron: que no les gustó seguir participando; no contaban con el tiempo suficiente para estar en los ensayos, ni en las escenificaciones fuera de la comunidad; por motivos de salud, cambio de domicilio, conflictos personales y migración hacia las ciudades principalmente.

“Un tiempo estuve en la Danza del Tigre, un tiempo, de ahí no me gustó, no me gustó porque nos llevan lejos hay veces, nos llevan hasta Villahermosa no sé hasta dónde” [Patricio, ex integrante de la Danza del Tigre, 31 de julio del 2016].

El tema de la migración en Puxcatán, afecta a la Danza del Tigre, porque disminuye el número de participantes. Por ejemplo, en 2015, Jesús, el tercer organizador-chamán de la danza, mencionó que aproximadamente tenía 15 participantes en ese año, pero que años anteriores llegaron a ser más personas. Con el número de participantes que tenía

Jesús en el grupo, implicó retirar el uso de las banderas porque no había quien las portara. Lo mismo le sucedió a Martín, solo que él optaba ocasionalmente el uso de banderas.

Las afiliaciones a la Danza ocurrían cuando eran requeridos para presentaciones externas. El primer grupo estaba integrado aproximadamente por 10 participantes, y sólo algunos tenían lazos familiares. Pero el mayor registro de integrantes fue cuando recibieron el apoyo de PACMYC, en ese año se registraron de 25 a 30 participantes. Todos los que ingresaron eran de diferentes lazos familiares, aunque seis u ocho sí eran integrantes de la misma familia. Algunos años después se fueron retirando por diversos motivos, y en la actualidad, los integrantes son en su mayoría de una sola familia. De tal forma que el patrimonio biocultural resultó sectorizado.

IV.7.4 Los cambios en los personajes

Otro cambio que se da en la danza es en el personaje del tigre, ya que al llegar a una edad adulta no se tiene la misma flexibilidad y agilidad corporal para danzar, y las pieles de los “tigres” les quedan pequeñas.

“...lo que se cambia es el danzante del tigre, a veces cuando llega a una edad mayor, a una edad adulta y ya no tiene la misma agilidad que antes, por eso va variando, se elige a un adolescente, joven que tenga la agilidad suficiente para bailar” [Martín, ex participante de la Danza del Tigre, 13 de febrero del 2016].

En el primer grupo de la danza, los tigres eran jóvenes entre 12 y 17 años de edad, después fueron niños de siete años a 15 aproximadamente, quienes asumían el papel. En algunos casos quienes fueron tigres, pasaron a tomar otros papeles en la danza, por mencionar, portador de bandera, tamborilero o auxiliar que edifica la cueva. Uno de los objetivos que tiene el actual organizador de la danza es abrir los espacios para que los niños hereden este patrimonio biocultural, pues cuentan con mayor flexibilidad y agilidad corporal.

IV.7.5 Cambios en instrumentos musicales y número de músicas

El siguiente cambio que se pudo documentar fue la eliminación de algunos instrumentos musicales hace aproximadamente 20 años, por mencionar, la guitarra y el violín. La razón por la cual dejaron de utilizarse fue porque los intérpretes son ahora adultos mayores y se retiraron del grupo por motivos de salud.

“...había guitarra y violín, pero como ya lo quitaron, ya están más veterano, ya sólo el tambor y flauta” [Martín, ex participante de la Danza del Tigre, 13 de febrero del 2016].

También se encontró en los testimonios de los participantes, que el primer grupo tenía un instrumento musical muy importante, éste era un “carrizo grueso” que compraron y trajeron de Tila, Chiapas, cuando fueron a realizar la investigación de la Danza del Tigre. El carrizo grueso era el instrumento con el que se podían ejecutar las melodías para el ritual, pero al romperse se perdió su sonido. Algunos participantes lo recuerdan como un elementopreciado, de toque especial a la música de la Danza y con su pérdida desapareció la esencia musical. A pesar de que no ser un instrumento caro ni raro, no se suplió.

Según el testimonio de Martín, en la Danza del Tigre del primer grupo, se ejecutaba siete composiciones durante la escenificación, pero en 2016, se reporta que solo cinco se ejecutan. El riesgo que se presenta en la danza es carecer de grabación o registro musical alguno. Alejo (74 años) es la única persona que ejecuta las melodías desde que la danza llegó a Puxcatán. De acuerdo con el testimonio de Benito, la documentación que el grupo tenía de la danza, incluidos los cassetes grabados en Tila, se perdieron a causa de una inundación en la comunidad en 1994.

IV.7.6 Cambios en el vestuario

Como se ha mencionado con anterioridad, cuando la Danza del Tigre estaba empezando a escenificarse dentro de Puxcatán, los tigres utilizaban mantas pintadas de colores que simulaban ser pieles de “tigre”, después les fueron donadas las pieles originales y cambiaron su vestuario. Cuando recibieron el apoyo del PACMYC, el resto del grupo ya no se vestía con ropa cotidiana, sino que cambiaron su vestuario a los trajes de manta.

También incluyeron, huaraches, sombreros y paliacates; el chamán se identificaba con una cinta que portaba en su cintura; los tigres empezaron a utilizar pantalón corto de manta.

Actualmente, el vestuario está deteriorado, las pieles están en malas condiciones por su uso, y por la falta de cuidados especiales.

IV.7.7 Cambio en el uso de materiales naturales

De acuerdo al testimonio de Silverio y Benito, en el primer grupo de la Danza del Tigre utilizaba materiales naturales como el *xate* (*Chamaedorea sp-*), el *ch'ox* que es el bejuco (*Philodendron longirrhizum*) y las hojas de lengua de tigre, en ch'ol *k'umajtye'* (*Siparuna nicaraguensis*). El bejuco era más presentable al momento de edificar la cueva; las hojas de tigre se usaban porque, según los informantes, son de olor fuerte que les ayuda a protegerse de enfermedades que puede transmitirles la piel del jaguar, como dolores de espalda y cabeza. Aunque se mencionó que Arturo sabía el significado preciso de utilizar aquella hoja. Actualmente, ya no se utiliza el bejuco porque se extinguió en los cerros cercanos y buscarlo se tornó difícil, ahora se corta más la guaya (*Chamaedorea elegans*), y ocupan poca cantidad de *xate*. Ambos recursos son ahora los elementos para edificar la cueva, y el grupo danzante sembró cerca de la comunidad dichas plantas para acceder a ellas fácilmente.

IV.8 Del simple gusto a la monetarización/folklorización

Durante las entrevistas realizadas a los ex participantes en la Danza del Tigre pudimos darnos cuenta de que repetidamente explicaban que la danza se escenificaba por gusto, sin recibir remuneración. Consideraban que la Danza del Tigre que existe en la actualidad sí recibe gratificaciones económicas en sus escenificaciones.

“Durante la conversación con un danzante mencionó que “las salidas” se los pagan. Este mes [enero] fueron a bailar a Chiapas en un rancho y que les pagaron, y se repartieron el dinero” (Tomado del diario de campo, 26 de enero del 2016, pág. 2-8).

Durante las conversaciones con los participantes actuales mencionaron que, la Danza del Tigre tiene dos tipos de escenificaciones. El primero incluye la preparación de los

materiales en la casa del chamán, la procesión de los participantes al lugar de escenificación y la danza como tal. El segundo, sólo la procesión de los participantes y la danza. Aunque no se mencionó a cuánto asciende cada paquete, lo anterior evidencia que hay que pagar por verla. Con lo anterior, consideramos que se está dando una monetarización de la danza, quizás sí hay todavía un gusto por escenificarla, pero existe también un interés monetario.

IV.9 Conflictos y críticas

Hay descontento por la forma de representar actualmente la Danza del Tigre, se opina que antes era “mejor” cuando Arturo era el chamán, que con Jesús se mantenía y que existía ese sentimiento inexplicable en el ritual. Para algunos de los participantes la Danza del Tigre ha “perdido la originalidad” y ya no produce el mismo sentimiento de sus primeras escenificaciones.

Las disputas registradas han sido 1) cuando se recibía algún recurso económico o material, 2) cuando percibían desvíos de recursos económicos por algunas personas del grupo, 3) cuando se negó el acceso a documentos valiosos para el grupo, por ejemplo, la monografía de la danza, 4) cuando algunos integrantes se apropiaron de los instrumentos musicales, 5) cuando un ex coordinador y chamán se negó a enseñar cómo debía realizarse la danza y trató de lograr un beneficio económico a cambio de su conocimiento, 6) cuando se solicitaron recursos para proyectos a nombre de la danza y no se incluyó a todos los participantes, 7) cuando existió algún producto de investigación acerca de la danza, fuera tesis, grabaciones, folletos, libros y sólo se entregó un ejemplar, 8) cuando no otorgan el reconocimiento a los primeros participantes en la danza.

De acuerdo a los testimonios, a los conflictos y críticas, se suman resentimientos, manipulaciones y problemas de ego entre los participantes. Si bien, pareciera que el común denominador en los conflictos es el recurso económico o los bienes materiales más representativos de la Danza del Tigre, este hecho va acompañado por las diferencias al no verse considerados todos y cada uno de sus integrantes en momentos decisivos de la organización y trayectoria de la danza. Con ello, se fracturan sentimientos de comunión social o identidad pues no se está más convencido de que la Danza del Tigre forme parte de ese arraigo cultural de origen o genere los sentimientos de apego a su representación

social permeando en el colectivo de Puxcatán, de esta manera la danza, como patrimonio biocultural de Puxcatán, es la que se observa bajo conflicto y disputa.

IV.10 Ideales de futuro en torno a la Danza del Tigre

Los participantes de la Danza del Tigre tienen una impresión desalentadora sobre su futuro, porque es dependiente de las invitaciones que les lleguen para su escenificación. Aunque, se asume que la casa de la cultura en Puxcatán puede ser una oportunidad para promover entre los locales, la preservación de sus costumbres y tradiciones.

“Quizás sí se puede seguir, pero así como el gobierno o cualquier parte que nos inviten sí, ya si de veras que ya no nos van a seguir invitando, pues ahí terminamos, ya no vamos a salir” [Silverio, participante de la Danza del Tigre, 03 de marzo del 2016].

Una de las estrategias de preservación que conciben los participantes hacia la Danza del Tigre es que se les herede este patrimonio a los niños y jóvenes de la comunidad. De acuerdo con el testimonio de Silverio, él trata de motivar a los niños participantes en la danza y los instruye para que dancen correctamente cuando sean invitados, para que de esta forma aprendan y tengan buenas escenificaciones.

La inclusión de los niños a la danza se ha promovido fuertemente entre el grupo debido a que han recibido sugerencias por parte de distintas personas que han presenciado la danza. Por ello, se han dado a la tarea de invitar desde las escuelas para motivar la participación de la niñez y de la juventud, y así despertar el interés de aprender de sus costumbres y tradiciones, como la Danza del Tigre.

“...nosotros le hacemos la invitación a los niños, en las escuelas, hemos hecho invitaciones a los maestros, para que motiven a sus alumnos también, que quieran aprender y así para que se siga preservando, conservando esta danza” [Félix, participante de la Danza del Tigre, 22 de febrero del 2016].

En los planes del actual coordinador-chamán está abrir talleres para que el único flautista y conocedor de la música de la danza transmita esos conocimientos musicales a los niños y jóvenes de la comunidad. Dichas estrategias de preservación pueden quedarse en planes e intentos porque según en la opinión de los participantes de la danza y la

percepción de los pobladores encuestados, las nuevas generaciones de la comunidad no muestran interés en involucrarse en las prácticas culturales de su pueblo, porque los atrae más aquello que proporciona la “modernidad”.

IV.11 El valor cultural de la Danza del Tigre

Se entiende por valor cultural al significado que, en lo individual y colectivo, se le otorga a la Danza del Tigre. Los significados documentados son 1) el sentir de los ex participantes y participantes actuales en la danza, y 2) las valoraciones y significados de los pobladores registrados a partir de una encuesta.

Los ex participantes en la Danza del Tigre expresaron que la danza representó “alegría”, aluden a que les brindó “tranquilidad” cuando la escenificaban, además de que era un “gusto” y motivo de “orgullo” al ser parte de ella. La danza también representó la conexión con el origen de Puxcatán, recordemos que es aquella que se origina en Tila, Chiapas a partir de la migración de ch’oles a Tabasco.

“La Danza del Tigre u otras danzas para mí representa mis raíces tradicionales, es lo más enorme que pueda haber reconocido de mis valores y los extrañaré por siempre, hablar y valorar mi cultura hasta la muerte” [Benito, ex participante de la Danza del Tigre. 23 de abril del 2016].

Para los participantes actuales, la Danza del Tigre sigue siendo motivo de orgullo; el “gusto” y la “alegría” siguen siendo motivos de participación, pero ahora esa alegría, se percibe diferente:

“Se siente una alegría, porque estas en otros lugares, no es igual como tu pueblo, es que la gente que le gusta ver la danza se llena cuando va a comenzar la danza, al mirarse, admira la gente” [Silverio, participante de la Danza del Tigre, 03 de marzo del 2016].

Anteriormente, la alegría por escenificar la Danza del Tigre en el pueblo para el pueblo, ahora esa alegría es por los diversos lugares que se conocen al escenificar la danza para beneficio del pueblo.

“Sí es una alegría, es beneficio del pueblo, no es para los grupos no más” [Alejo, participante de la Danza del Tigre, 02 de marzo del 2016].

El valor cultural que se le atribuye a la danza en la actualidad se debe a que existe un reconocimiento por parte de los participantes de que la danza fue transmitida por los abuelos de Tila y por eso debe preservarse, además de que forma parte de la cultura del pueblo de Puxcatán en el contexto de Tabasco.

La encuesta aplicada en Puxcatán, deja ver que, para el 82 % de la población, la Danza del Tigre sí es importante y tiene un valor cultural; en cambio el 18 % expresa que no es importante para ellos porque “no tiene sentido lo que bailan”, “no tienen buenas presentaciones” y “no se ve bonito lo que bailan”. El grupo de edad de los participantes que hicieron estos señalamientos es de 26 a 64 años.

Ahora bien, la importancia o el valor que los demás pobladores atribuyen a la danza es, porque la consideran “una tradición de la comunidad”, “una costumbre” y “parte de su cultura”. Por ello, esta “tradición” es la que transmite la “alegría” y la “diversión” a los pobladores de Puxcatán.

“Porque es una tradición para la comunidad; para el pueblo es la alegría. Me siento contenta cuando lo veo” [Femenino, 65 y más años].

Los mismos encuestados expresaron que la Danza del Tigre fue impulsada por el maestro Arturo, pero debido a su deceso (27 de abril de 2016), esta danza puede encontrarse en riesgo de desaparecer. Por eso consideran que las nuevas generaciones deben heredar dicho patrimonio para “llevar una tradición larga”.

“Es una cultura que dejó el profe, porque ninguno de su familia lo realiza ya. Él se fue y ya no es el mismo estilo que hacía el profe, lo hacía más bonito. El profe es el autor y lo sacó de su pensamiento, el mismo elaboraba cómo lo iba hacer. Para el pueblo es importante porque le dio el reconocimiento, con la Danza del Tigre se dio a conocer Puxcatán” [Masculino, 26 a 64 años].

Al igual que los participantes, los pobladores ven en la danza como un patrimonio de gran importancia. Seguramente, la apropiación por parte de los pobladores, se dio desde que ésta se empezó a difundir internamente, pero poco a poco ha ido cambiando entre las nuevas generaciones y por ende el significado también.

Capítulo V. Discusión

Prats (1998) considera que el patrimonio es una construcción social y al examinar el origen y desarrollo sociocultural de la Danza del Tigre de Puxcatán se documenta un ejemplo de ese proceso. Reconocimos cuatro momentos que hablan de cómo y por qué inició la investigación de la danza por parte de los profesores bilingües en Tila, Chiapas: la capacitación impartida en el ICT, el trabajo académico en la escuela Normal, el referente de las antiguas escenificaciones de danzas de los tilecos en Puxcatán y la autoconciencia del rescate de una antigua tradición. Si bien parecen distintas explicaciones, todas inician en Tila porque los profesores bilingües sabían que los primeros pobladores de Puxcatán provenían de ese municipio, por ello, evocaron la memoria colectiva de un origen como tilecos (Criado-Boado y Barreiro 2013), con la danza resignificaron su origen, sus creencias y supersticiones, entrelazándola con el contexto natural de Puxcatán (Sandoval y Castillo 1998; Criado-Boado y Barreiro 2013). Expresaron en la Danza del Tigre una forma relacionarse con el ambiente, con el jaguar, y buscaron por medio de rituales establecer un vínculo de comunicación entre los hombres y las deidades autóctonas (Croda 2005).

Siguiendo a Prats (2005), los profesores actuaron como esa parte de la sociedad puxcateca que definió que era en Tila, Chiapas, donde podían depositar parte de sus ideales culturales de origen, y aunque vieron en la Danza del Tigre de Tila su ideal cultural, la trajeron a Puxcatán con algunos cambios y la adecuaron por decisión propia. Tal como documentamos, en la danza de Puxcatán no hay violencia física, pero sí se alude a una cueva, se observan personificaciones de tigres, cueros de “tigres” e instrumentos autóctonos como la flauta de carrizo y el tambor (Pérez 1988). Más aún, las particularidades del territorio aparecen en el uso de hojas de plantas locales y en la manera en que se representa la cueva, en un esfuerzo de hacer presente el medio circundante (Raffestin 1980; Giménez 2007; Criado-Boado y Barreiro 2013). Al recrear la Danza del Tigre en Puxcatán, los profesores la integraron como parte del Carnaval de Puxcatán para seguir la tradición de Tila, y simulaban la lucha o el enfrentamiento entre el toro y el tigre (Marion 1994), aunque sin violencia física. De esta forma, los profesores resignificaron la danza en Puxcatán y se fue construyendo lo que Prats (2005) considera

es la sacralización de la externalidad cultural, que se constituye con memoria colectiva, vínculos identitarios y la creación de un sentido del lugar (Criado-Boado y Barreiro 2013).

Examinaremos brevemente ahora, sobre la posibilidad de que el origen de la investigación de la Danza del Tigre pudo haber surgido bajo la política cultural impulsada en el sexenio de González Pedrero (1983-1987), quien buscaba rescatar y fortalecer las expresiones culturales de Tabasco (Alatriste 2008; Díaz 2009). Esta posibilidad se sustenta en que, antes de la investigación, los profesores bilingües recibieron una capacitación por el ICT y además expresaron que con la danza buscaban un reconocimiento como grupo étnico ante el Estado, y florecer la cultura en Puxcatán. Por lo tanto, podemos considerar que la Danza del Tigre, sí surgió dentro de este contexto político. Y aunque se sabe que el ICT estuvo presente desde antes de la investigación en Tila, no asegura que haya influido en la decisión de los profesores de investigar sobre la danza en cuestión.

Como lo hemos mencionados en párrafos anteriores, los profesores fueron quienes definieron que la Danza del Tigre era su ideal cultural, la concibieron sagrada y le adjudicaron valor, en otras palabras, ellos iniciaron la sacralización y activación de valor local de la danza como patrimonio (Prats 2005), posteriormente, por el rol que tomó la Danza del Tigre en el Carnaval, ésta fue apropiada por los habitantes de Puxcatán y le adjudicaron también un valor y la designaron como patrimonio (Prats 2005).

Después de tener una activación patrimonial local, la Danza del Tigre, pasó a tener una activación patrimonial dada por externos (Prats 1998). Identificamos el inicio de esta activación con la llegada de funcionarios y público externo a ver la escenificación de la danza en Puxcatán, tal y como se ha documentado aquí.

Si bien existen contradicciones en cuanto al tiempo transcurrido entre las escenificaciones locales iniciales y las externas, pudieron ser meses o años. De acuerdo con los informantes, las externas se hicieron exponiendo a la danza, ya como un ícono representativo de costumbres y tradiciones de Puxcatán, en las ferias anuales del estado y en diferentes eventos culturales. Esta socialización de la danza habla de un impacto local y de una aceptación externa muy rápida.

La activación del valor patrimonial, que se conformó durante las escenificaciones externas, tomó fuerza a partir de la documentación de la danza por extranjeros y por el

ICT, las grabaciones de videos, y las participaciones en ferias. Los contactos y amistades de los organizadores-chamanes fueron claves en las invitaciones y ellos se consolidaron como intermediarios y no sólo como intérpretes. Probablemente las constantes escenificaciones externas separaron a la Danza del Tigre del Carnaval local, y originó que se convirtiera una Danza tradicional de Puxcatán conocida en el contexto tabasqueño.

La socialización de la Danza del Tigre generó apoyos municipales y estatales para quienes participaron, como la compra de las pieles y los recursos económicos que el PACMYC les otorgó. La culminación de este proceso fue el registro en el IECT como danza tradicional del estado de Tabasco con lo que obtuvo su valor patrimonial como resultado del poder político que propone Prats (1998; 2005). Pero esto ilustra una coyuntura entre la sociedad puxcateca, que apenas comenzaba a evocar su identidad ch'ol con la danza, y el estado de Tabasco, particularmente el ICT, que buscaba engalanar los eventos mostrando la cultura y las tradiciones particulares tabasqueñas. De esta forma, la danza integrada al Carnaval en Puxcatán se deslinda de él y quienes ejercen el poder en las instituciones públicas la exponen definiéndola desde ópticas externas, enfatizando lo grandioso y espectacular, orientándola hacia los asistentes a las ferias donde se representa (Villaseñor y Zolla 2012). Esto mismo, llevó a la danza a depender de las invitaciones para ser representada en eventos externos, políticos y académicos. Y después, ante la ausencia de invitaciones y de apoyos por parte de las instituciones públicas, la danza empezó a presentarse en escenarios privados, por ejemplo, dentro de las instalaciones de una hacienda platanera en enero de 2016. Recordemos también que actualmente el grupo tiene dos tipos de escenificaciones, uno incluye la preparación de los materiales en la casa del chamán, la procesión de los participantes al lugar de escenificación y la danza, el otro es sólo la procesión de los participantes y la danza.

Por lo anterior, consideramos que la socialización de la Danza del Tigre a partir de las prácticas hegemónicas señaladas, contribuyó a su folklorización (Villaseñor y Zolla 2012). Y aunque en la actualidad no se escenifique constantemente, puede llegar a consolidarse como producto turístico local, municipal y estatal (Pérez 2013), tomando en cuenta que en Puxcatán ya tienen una Casa de la Cultura y los participantes ocupan las

instalaciones para organizarse cuando son invitados, por lo que no dudamos que formará parte de ella. Como veremos, la espectacularidad adquirida ha transformado la danza.

La Danza del Tigre expresa una particular manera indígena de ver el mundo de los ch'oles de Tila (Croda 2005). La diferencia que marcaron los profesores en la danza se debió a que como pueblo y como individuos fortalecieron y mantuvieron el vínculo de comunicación y armonía con entidades del mundo sagrado (Croda 2005). De esta forma, construyeron y dotaron de características particulares a la Danza del Tigre de Puxcatán. Los elementos culturales que caracterizan a la Danza del Tigre como patrimonio biocultural son; la música autóctona, los músicos (tamborilero y flautista), el vestuario de manta, los personajes (el chamán, el tigre, los auxiliares, los portadores de banderas y cruces), los materiales naturales que utilizan (almis, hojas de tigre, un tabaco, guayas para cubrir la cueva, hojas xate y pieles de "tigre"), la cueva, el ritual de preparación de materiales, el ritual de peregrinación del lugar de presentación, el ritual de recomendación de velas, el ritual de curación de pieles, el ritual de purificación del ambiente, los saberes tradicionales sobre los puntos cardinales, las oraciones en ch'ol, las deidades autóctonas (Dios Trueno y la Madre Tierra), la acción de santiguarse, las cruces y los saberes tradicionales en cuanto a las complicaciones en el mal uso de las pieles. De lo anterior, los elementos principales son:

- 1) El jaguar o tigre, personaje principal en la Danza del Tigre de Puxcatán, su presencia detona una conexión con creencias indígenas (Valverde 1998; Valverde 2004).
- 2) El chamán, es el encargado de dirigir y ejecutar la danza, él es quien se convierte en un intermediario de comunicación entre el hombre y las deidades autóctonas: el Tata Trueno y la Madre Tierra (Croda 2005).

Durante el proceso de socialización de la Danza del Tigre, los elementos contenidos en ella fueron siendo menos evidentes en sus escenificaciones. Esos cambios pueden deberse a la sucesión de cuatro coordinadores-chamanes, donde faltó claridad en la transmisión del contenido de la danza, así las nuevas generaciones reprodujeron lo que lograron aprender del primer coordinador-chamán.

Otra situación que provocó los cambios es que la danza pasó de escenificarse localmente a hacerlo externamente lo que demandó menos tiempo de ejecución, y de

esta forma la apropiación y valorización del espacio escénico fueron diferentes (Raffestin 1980); otros cambios surgieron porque los primeros materiales naturales que utilizaban ya no fueron accesibles y, por otra parte, la música de algunos instrumentos se dejó de ejecutar, por la falta de los mismos.

Al ser local la danza en Puxcatán, y cuando Arturo era quien dirigía el grupo y escenificaba la danza, él hacía la preparación no sólo de los materiales, sino también le daba importancia a la preparación espiritual inicial de la danza²⁷. El espacio donde presentaba la danza se lo apropiaba y lo valoraba simbólicamente (Raffestin 1980), utilizando sus patrones culturales para interactuar con la naturaleza (Boege 2008), y lo hacía a través de rituales antes, durante y después de la danza. Uno de estos rituales era la purificación del espacio al principio y final de la presentación. Los siguientes coordinadores-chamanes, actuaron de distinta forma: presentaban la danza haciéndola cada vez más compacta, alejándola de sus raíces en su sentido de memoria colectiva, identidad, y territorio, es decir, desvalorizando su significado cultural (Villaseñor y Zolla 2012).

Como hemos visto a lo largo de este apartado, la Danza del Tigre adquirió importancia local y externa rápida. Pero su socialización fuera del ámbito local y bajo otros intereses, hizo que poco a poco se fuera desintegrando de la vida local. Aunque sirvió para dar a conocer en Tabasco al poblado de Puxcatán y sus costumbres y tradiciones, lo cual hoy en día esto es de gran importancia para sus pobladores, como se observó en la encuesta. Tanto ha sido el reconocimiento que se dice que la Casa de la Cultura fue promovida y construida a consecuencia de gestiones que hizo el grupo de la danza. Con ello se inició la construcción de contenido turístico en Puxcatán, construyéndolo a partir de un patrimonio localizado como lo es la danza, del que ya casi no existe en la escenificación local (Prats 2005; Villaseñor y Zolla 2012). Ante la falta de escenificaciones en Puxcatán y por el deceso del maestro Arturo, los habitantes externaron que la danza está en declive, mencionando que la danza que han presenciado durante los últimos tres o cuatro años ya no es la misma que el maestro Arturo ejecutaba.

¿Desaparecerá la Danza del Tigre? Lo que hemos documentado es la construcción de un patrimonio biocultural en Puxcatán, en el cual un grupo de la sociedad investigó y logró reproducir la danza, y consiguió en medio de una coyuntura estatal que

Puxcatán se localizara en el mapa tabasqueño con una tradición que adquirió un carácter sagrado de una manera muy rápida. De 1985 a la fecha hay grandes cambios, el espectáculo tiene mayor presencia en la danza, el Estado de Tabasco ahora, se ha desentendido y una parte de la sociedad local no muestra interés por su reproducción y salvaguarda.

Más aún, los procesos de migración masculina ponen en jaque la danza, pues así lo expresaron los participantes, aunque es digno de subrayarse que se han escrito tres tesis al respecto, todas de mujeres locales, dos trabajos de licenciatura y uno de maestría, esta última corresponde a la autora de la presente investigación. Cada vez hay mejores niveles educativos y lo que inició como una investigación de profesores rurales en 1985, hoy es objeto de una mayor documentación y análisis de la danza por parte de las habitantes locales. Sin duda eso habla de una sociedad puxcateca comprometida para hacer valer su voz y la de otros. Quizá sea capaz de construir, reconstruir y legitimar sus tradiciones en un contexto mundial y local, con grandes presiones debidas a la migración y eficiencia académica, pero también a una cultura en la que existen intereses diferenciados.

Capítulo VI. Consideraciones finales

En esta investigación hemos descrito los elementos históricos y socioculturales que caracterizan a la Danza del Tigre como patrimonio biocultural de los pobladores de Puxcatán. El 82 % de la población puxcateca, cree que la Danza del Tigre es importante, porque representa al pueblo de Puxcatán, al ser una tradición de Puxcatán y porque transmite alegría, por lo que argumentamos que es un patrimonio biocultural, aunque no se practique tan frecuentemente como en un inicio. En contraposición el 18 % de los encuestados externó que la danza no es importante y esto puede deberse a: 1) Una erosión identitaria o de pertenencia al lugar en los pobladores que no les permite reconocer sentido ni belleza en la danza, y debido a la cual no se apropian la danza como parte de su identidad, pero también por los cambios de la Danza del Tigre que ha desvalorizado su significado cultural. 2) Las nuevas generaciones no dan importancia, y no buscan salvaguardar las costumbres y tradiciones de Puxcatán porque son atraídos, y asombrados por todo aquello que proporciona la modernidad (migración, acceso a nuevas tecnologías con nuevos entretenimientos, nuevos roles, etcétera) en lo cual la danza no se ha podido integrar. Ambas razones ponen en juego el valor cultural e histórico de la danza.

La escenificación de la Danza del Tigre ha permanecido desde hace aproximadamente 30 años, en buena medida gracias a personas que decidieron seguirla preservando y organizando y porque la danza sigue siendo para ellas un referente de su memoria colectiva fundamental para su existencia y para su expresión identitaria. También persiste porque la Danza del Tigre se convirtió en una oportunidad de ingreso económico al grupo, gracias a la coyuntura del ICT y de las diversas presidencias municipales, quienes con una tendencia hacia la “administración de lo étnico” invirtieron recursos. La danza se ha podido reactivar con los diferentes organizadores a veces apoyándose en el IECT o en las presidencias municipales, o de benefactores. De esta forma quienes la escenifican y la valoran en Puxcatán buscan en diferentes estilos la supervivencia de una expresión que aun con los cambios que proporciona la modernidad, y a veces gracias a ellos, sigue viva.

La Danza del Tigre está reconocida por el Estado como una de las danzas tradicionales de Tabasco, pero es indispensable solicitar al gobierno estatal el respeto y

la defensa de este patrimonio, porque, aunque está reconocida y “registrada” estatalmente, no se llevan a cabo acciones que garanticen su escenificación y salvaguarda a nivel local. Consideramos que la Danza del Tigre debe recuperar su escenificación y puede ser conservada y fortalecida como patrimonio biocultural de Puxcatán. Lo anterior, se logrará si hay un trabajo colaborativo entre los que conforman el grupo de la danza, los pobladores de Puxcatán y las instituciones que velan por salvaguardar las costumbres y tradiciones de los pueblos indígenas, llámense IECT, CDI o DECUR. Lamentablemente no todas las visiones políticas del Estado buscan promover la cultura de los pueblos a partir de lo que ellos mismos identifican o promueven, ya que otras son las prioridades. Además, los recursos económicos en Tabasco son altamente dependientes de los vaivenes de los precios del petróleo.

La Danza del Tigre y su escenificación constituyen un patrimonio biocultural que está en disputa. Hay pobladores que consideran que una familia se ha adueñado de ella y ha excluido al resto de la comunidad. En la investigación de campo fue evidente observar en algunos de los entrevistados, participantes directos en la danza, gestos de enojo, reprobación en cuanto a la manera de organización, y de cómo se escenifica la danza en la actualidad. Reprueban no sólo el acto sino también mostraron desacuerdo hacia quien encabeza el grupo, así el sentir de buena parte de la población se enfrenta a que sólo una familia organiza la escenificación. Se disputa también el resguardo de los materiales importantes, como las pieles, los tambores, hasta documentos como la monografía que los profesores bilingües alguna vez escribieron, y de los materiales que el IECT produjo.

Esta investigación ha sido un buen ejercicio de reconocimiento de la práctica y de su proceso de patrimonialización puesto que el patrimonio está en constante construcción. Sin embargo, hace falta documentar las composiciones musicales que se utilizan, explicar cómo transcurren diferentes rituales en la danza, y los significados culturales que tiene cada elemento contenido en ella.

Notas

¹ Entendida como aquellos recuerdos, imágenes, sucesos, eventos, que una sociedad va adquiriendo en su devenir histórico y guarda en la memoria, y la transmite a través de la oralidad. Cabe mencionar, que la memoria se convierte en colectiva, pasando de los saberes individuales a los sociales, es compartida, transmitida y construida por el grupo o la sociedad, además, el grupo o individuo puede recordar lo que le sea conveniente (Pérez-Taylor 2002) La memoria de una sociedad se extiende hasta donde alcanza la memoria de los grupos que componen dicha sociedad (Giménez 2005).

² El 16 de diciembre del 2006 se nombró por decreto de ley como Instituto Estatal de Cultura (Díaz, 2009)

³ Al hacer una revisión de esta lista, podemos encontrar los elementos que solicitaron ser salvaguardados, por mencionar algunas: el teatro (Japón, Malasia, Indonesia, Italia, India, República Dominicana, entre otras más), la música (Mongolia, China, Eslovaquia, etcétera), los carnavales (Colombia, Bélgica, Bolivia, entre otras.), y las danzas (Indonesia, Kenia, Japón, Perú, India, China, etcétera). Para el caso de México, en el año 2008, se inscribió por primera vez para salvaguardar las fiestas indígenas dedicados a los muertos; en el año 2009 se registraron dos, el primero fue en el Estado de Querétaro como “lugares de memoria y tradiciones vivas de los otomí-chichimecas de Tolimán: la Peña de Bernal, guardiana de un territorio sagrado” y la segunda fue la ceremonia ritual de los voladores totonacos del Estado de Veracruz. En el año 2010 inscriben “los parachicos en la fiesta tradicional de enero de Chiapa de Corzo”, “la pirekua, canto tradicional de los p’urhépechas del Estado de Michoacán” y “la cocina tradicional mexicana, cultura comunitaria, ancestral y viva - El paradigma de Michoacán”. Finalmente, en el 2011 se suma a la lista “El mariachi” y después de ese año no existen más elementos que representen a nuestro país, a pesar de que es uno de los países del mundo con mayor diversidad cultural y natural.

⁴ Según Giménez (2009) la identidad puede definirse como “un proceso subjetivo por el que los sujetos definen su diferencia de otros sujetos mediante la autoasignación de un repertorio de atributos culturales frecuentemente valorizados y relativamente estables en el tiempo”. Esa autoidentificación debe ser reconocida por los demás sujetos con los que interactúa para que exista social y públicamente. La cultura es lo que distingue a las personas y a los grupos de otras personas y otros grupos, y si parte de esa cultura es socialmente compartida, hay un reconocimiento y expresan su pertenencia, la identidad es colectiva.

⁵ Con respecto a la Danza del Tigre, no encontramos ninguna evidencia de que fuera practicada o no por los zoques de Puxcatán. Lo único que tenemos es el testimonio del cronista municipal de Tacotalpa, César García Córdoba, quien supone que en Puxcatán pudieron tener dentro sus rituales zoques la Danza del Tigre, tal como sucedía en Tamulté de las Sabanas (pueblo chontal cercano a Villahermosa). El supuesto del cronista se basa en que Puxcatán pagaba tributo con prestación de servicios a través del encomendero Rodrigo de Paz, quien al mismo tiempo era encomendero de Tamulté (De la Garza *et al.*, 1983), y de ahí su “creencia” de que pudo haber existido un ritual similar. Navarrete (1971) menciona que el siete de junio de 1631, la Danza del Tigre de Tamulté de las Sabanas, fue prohibida por la Santa Inquisición que estaba a cargo del fraile Sebastián de Villela, porque la danza era considerada como perniciosa, ya que se derramaba sangre de animales en sacrificio. La prohibición fue hecha para Tamulté, pero Villela también solicitó que fuera comunicada a todos los pueblos de la provincia de Tabasco, ya que todo aquel que la practicara pagaría penas de 100 azotes públicos, el destierro de su pueblo y la excomunión (Navarrete, 1971).

⁶ Los nombres de los pobladores de Puxcatán mencionados en esta tesis han sido modificados para proteger su anonimato.

⁷ La UNESCO adoptó: la Convención para Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial en el año 2003.

⁸ El concepto de contrahegemonía es una conciencia política autónoma que nutre de los intereses particulares hacia un interés general, superando la perspectiva económica y uniclasista incorporando perspectivas interculturales. Este concepto no implica una confrontación violenta contra las prácticas hegemónicas sino más bien implica agrietar la estructura de dominación hegemónica (Fonseca 2014).

⁹ Se entiende por hegemonía a la formación ideológica que se basa en el poder, la dominación y el control (Vélez 2004; León 2007).

¹⁰ Los usuarios de esta palabra en la Danza del Tigre, la emplean para nombrar a la persona que asume el papel de guía en el grupo. Es aquel que, al estar escenificando la danza puede pronunciar oraciones para comunicarse con los dioses autóctonos, y adquiere un poder para domar a los “tigres”. Por ello, debe ser respetado por todos los participantes.

¹¹ De acuerdo al testimonio de Félix, organizador-chamán, las banderas representan la mayordomía de la religión católica. Por ello, alude que la Danza del Tigre es mística y religiosa. Las banderas que resguardan son propias del grupo.

¹² No se sabe con exactitud el año en el que se origina la Danza del Tigre, pero hemos considerado que pudo haberse efectuado entre 1985 y 1990 ya que diversos testimonios enunciaron años diferentes. Por mencionar los más significativos: Rosario, habitante de Puxcatán, de 88 años de edad, cree que ocurrió en 1985; Benito, investigador de la Danza del Tigre en Tila Chiapas, alude que probablemente fue en el año 1987, y Martín mencionó que el origen de la danza pudo haber ocurrido en el año de 1990.

¹³ Benito, ex participante de la Danza del Tigre. 23 de abril del 2016.

¹⁴ En el gobierno estatal de Enrique González Pedrero (1983-1987) se creó por decreto el ICT y se definió una política cultural formal a nivel estatal descrita por Díaz (2009).

¹⁵ Algunos ejemplos son: la edificación de la biblioteca Pino Suárez, y la Casa de Arte “José Gorostiza”, el Centro de Estudios e Investigación de las Bellas Artes y el Centro de Investigaciones de las Culturas Olmeca y Maya, también el Laboratorio Teatro Campesino e indígena con sede en Oxolotán, que tuvo alcances internacionales y la impresión de un importante acervo de publicaciones (Díaz, 2009).

¹⁶ *“Los motivos q’ nos llevaron a inv. esta danza fue para buscar ser reconocidos como grupo étnico y demostrar al gobierno q’ existimos y q’ también el gobierno nos reconociera y demostrarnos q’ aún existen raíces netamente culturales que fuimos reconocidos al nivel estatal y nacional en eventos de feria y que el gobierno del Edo. nos permitiera demostrar que existimos como grupo cultural.”* Benito, ex participante de la Danza del Tigre. 23 de abril del 2016.

¹⁷ Testimonio de Benito, ex participante de la Danza del Tigre. 23 de abril del 2016.

¹⁸ Alejo, participante de la Danza del Tigre, 02 de marzo del 2016.

¹⁹ De los testimonios. Jesús, participante de la Danza del Tigre, agosto 2015; Cesar García Córdoba, cronista municipal de Tacotalpa, 30 de septiembre del 2016; López (2013).

²⁰ Testimonio de Luis Héctor, participante tigre en el juego del Toro y del Tigre durante el Carnaval de Tila, Chiapas. 29 de marzo del 2016.

²¹ Testimonio de Benito, ex participante de la Danza del Tigre. 20 de junio del 2016.

²² Testimonio de Agenor Soberanes Domínguez, director del CDI Nacajuca, 19 de septiembre del 2016.

²³ El despacho se llama IDEAS y se encuentra ubicado en el municipio de Teapa.

²⁴ Algunos de los entrevistados, participantes actuales en la Danza del Tigre, mencionaron su participación en la platanera San Carlos, y en el periódico Tabasco Hoy, se encontró una publicación del 25 de enero del 2016 que el ex presidente Nigeriano, el general Olusegun Matew Okikiola Aremu Obasanjo visitó a Pichucalco, especialmente a las fincas bananeras del municipio. Precisamente, se reportó que al término de su visita hubo participación de danzas folklóricas. [<http://www.tabascohoy.com/nota/293073>].

²⁵ El video fue proporcionado por el bibliotecario Francisco Jiménez Pérez en febrero del 2016. Francisco mencionó que Margarita Azevedo de Abreu es conocida, por algunas personas de la comunidad, como “Ña’ Portugal”. Ella fue quien estuvo durante varios años en la comunidad grabando las costumbres y tradiciones de Puxcatán, y posteriormente donó las grabaciones a la iglesia católica de la comunidad.

²⁶ Los informantes mencionaron que la palabra shi’ba en español significa brujo. Explicaron que hay brujos buenos y malos. El primero, tiene la capacidad de comunicarse con dioses autóctonos y seres sobrenaturales. Utiliza las capacidades que tiene para ayudar a otras personas a liberarse de malas energías y de mantener en armonía el espíritu con el cuerpo y la naturaleza. El segundo, hace lo contrario. De acuerdo al testimonio de Martín, en la Danza del Tigre, el shi’ba es una persona que asume el papel, mas no significa que en verdad lo sea en su vida cotidiana. Como alude López (2013), el sh’iba en la danza se encarga de orar a favor de los participantes y de curar la piel de “tigre”.

²⁷ Tal como se observa en el cuadro 2, al comparar la fase uno en los tres rituales.

Literatura citada

- Acuña DA. 1998. Consideraciones teórico metodológicas en el estudio semiológico y contextual de la Danza Yu'pa. *Revista de Música Latinoamericana* 19:244-266.
- Aguirre S. 1995. Entrevistas y cuestionarios. En: Aguirre A. coord. *Etnografía. Metodología cualitativa en la investigación sociocultural*. Barcelona: Alfaomega y Marcombo, p. 171-180.
- Alejos GJ, Martínez SN. 2007. *Ch'oles Pueblos Indígenas del México Contemporáneo*. 1ra ed. México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, 47 p.
- Almeida AJ. 2012. El último Xibaa de Puxcatán. *La Danza del Tigre de Puxcatán*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. [consultado 2016 Abril 27]. <https://www.youtube.com/watch?v=dX1IHe29amU>.
- Alatraste S. 2008. Julieta Campos: Los años y el mar. En: González E. comp. *Una pasión compartida. Homenaje a Julieta Campos*. México: Fondo de Cultura Económica, p 15-21.
- Arreola A, Sánchez J, Vargas de la Mora A, Hernández L. 2011. *Ordenamiento Territorial: Microrregión Sierra de Tabasco*. 1ra ed. Villahermosa, Tabasco, México: Secretaría de Recursos Naturales y Protección Ambiental, Gobierno del Estado de Tabasco, Instituto para el Desarrollo Sustentable en Mesoamérica, Petróleos Mexicanos, 113 p.
- Álvarez del Toro M. 1977. En: Lujano B. 2013. *Etnozoología de los Amuzgos de Xochistlahuaca, Guerrero: La Danza del Jaguar*. [Tesis de Licenciatura] Universidad Nacional Autónoma de México, p. 22.
- Bartelett BM. 1926. El Pochó. Cojoes, Tigres y Pochoveras. Interesantes y curiosas costumbres tradicionales de Tenosique, Tabasco. *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía* 3:326-330.
- Boege E. 2008. *El patrimonio biocultural de los pueblos indígenas de México. Hacia la conservación in situ de la biodiversidad y agrobiodiversidad en los territorios indígenas*. 1ra ed. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia y Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, 344 p.
- Cinta-Magallón C. 1997. En: Lujano B. 2013. *Etnozoología de los Amuzgos de Xochistlahuaca, Guerrero: La Danza del Jaguar*. [Tesis de Licenciatura] Universidad Nacional Autónoma de México, p. 29.
- Coutiño C. 1988. *Apuntes para la historia de Tacotalpa*. Tacotalpa, Tabasco, 176 p.
- Cohen JH. 1993. Danza de la Pluma: Symbols of Submission and Separation in a Mexican Fiesta. *Anthropological Quarterly* 66:149-158.

- Cortés P. 2015. Danza de los Tecuanes. 1ra ed. México: Secretaría de Cultura de Morelos. 227 p.
- Covarrubias M. 1945. En: Lujano B. 2013. Etnozoología de los Amuzgos de Xochistlahuaca, Guerrero: La Danza del Jaguar. [Tesis de Licenciatura] Universidad Nacional Autónoma de México, p. 29.
- Croda R. 2005. Entre los hombres y las deidades. Las danzas del Totonacapan. 1ra ed. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 178 p.
- Cottom B. 2010. Patrimonio cultural nacional: El marco jurídico y conceptual. Derecho y cultura. En: Huicochea L, Cahuich M. eds. Patrimonio Biocultural de Campeche: Experiencias, saberes y prácticas desde la antropología y la historia. México: El Colegio de la Frontera Sur y Fondo Mixto, p. 21-44.
- Cottom B. 2008. En: Huicochea L, Cahuich M. 2010. Patrimonio Biocultural de Campeche: Experiencias, saberes y prácticas desde la antropología y la historia. México: El Colegio de la Frontera Sur y Fondo Mixto, p. 9-20.
- Cornelio CJ. 2008. Hacia el rescate de la danza como patrimonio cultural de los grupos indígenas. Espacios Públicos 11:186-195.
- Criado-Boado F, Barreiro D. 2013. El patrimonio era otra cosa. Estudios Atacameños 45:5-18.
- Crespo C. 2005. "Qué pertenece a quién": Procesos de patrimonialización y Pueblos Originarios en Patagonia. Cuadernos de Antropología Social 21:133-149.
- De la Garza M, Izquierdo A, León M, Figueroa T. 1983 (eds.). Relaciones Histórico Geográficas de la gobernación de Yucatán (Mérida, Valladolid y Tabasco). 1ra ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Tomo II. 287 p.
- De la Torre R. 2012. Las danzas aztecas en la nueva era. Estudio de caso en Guadalajara. Cuicuilco 19:145-170.
- Díaz M. 2009. Política, economía y gestión gubernamental. Cincuenta años de encuentros y desencuentros por el arte y la cultura tabasqueña. En: Ruiz C, Fábregas A. coords. Historia Política contemporánea de Tabasco 1958-2008. Tomo III. México: Gobierno del Estado de Tabasco, Secretaría de Gobierno, Editorial Culturas en Movimiento, p. 105-277.
- Dove MR, Carpenter C. 2008. Environmental anthropology: A historical reader. Malden: Blackwell, 480 p.
- Escritura pública. 1913. José Guadalupe Hernández, Notario público República Mexicana Tabasco. Número 9. Ciudad de San Juan Bautista, Tabasco. 4 de marzo 1913.

- [ENADIS] Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación. 2012. Encuesta Nacional sobre discriminación en México. Enadis 2010. Resultados sobre diversidad cultural. México: Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación y Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.
- [FONADAN] Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana. 1975. La Danza del Tecúan. México: Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana.
- [FONADAN] Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana. s/f. Danza los Sonajeros de ciudad Guzmán Jalisco. México: Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana.
- Fonseca LM. 2014. La ciudadanía en los movimientos contrahegemónicos: una aproximación desde el Sur. *Intersticios* 8:263-276.
- Gallegos GM. 2008. El "Baila viejo": Danza y música ritual de la comunidad Yokot'an, de Tabasco, México. *Destiempos* 15:225-246.
- García C. 2008. Puxcatán. Lugar de la Pushcagüa. Tacotalpa, Tabasco, México: H. Ayuntamiento Tacotalpa 2007-2009, 29 p.
- García J. 1989. Tacotalpa en la historia. Monografía. Tacotalpa, Tabasco, México: Gobierno del Estado de Tabasco, 133 p.
- García-Canclini N. 1989. ¿Quiénes usan el patrimonio? Políticas culturales y participación social. Ponencia. Jornadas Taller: El Uso del Pasado. [consultado 2017 Junio 2]. http://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/31732059/39740485-Canclini-Quienesusanelpatrimonio.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1496727889&Signature=RqjKY7Ky6XLTOD9xhUOrIWJ4jVQ%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3D39740485_Canclini_Quienesusanelpatrimoni.pdf.
- García-Sainz G. 2005. En: Lujano B. 2013. Etnozoología de los Amuzgos de Xochistlahuaca, Guerrero: La Danza del Jaguar. [Tesis de Licenciatura] Universidad Nacional Autónoma de México, p. 29.
- Giménez G. 2005. Teoría y análisis de la cultura. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Volumen II. p. 122.
- Giménez G. 2007. Estudios sobre la cultura y las identidades sociales. 1ra ed. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Coahuilense de Cultura, 487 p.
- Giménez GM. 2009. Cultura, identidad y memoria. Materiales para una sociología de los procesos culturales en las franjas fronterizas. *Frontera Norte* 21:7-32.

- Gobierno del Estado de Tabasco. 1988. Tabasco a través de sus gobernantes 1983-87. Villahermosa, Tabasco, México: Gobierno del Estado de Tabasco, Instituto de Cultura de Tabasco, Serie Política, Volumen 14, 352 p.
- Gómez A. 2013. Análisis semiótico del personaje “el domador”. Danza del tigre del poblado Puxcatán, Tacotalpa Tabasco. [Tesis de Licenciatura] Universidad Intercultural del Estado de Tabasco, Oxolotán, Tacotalpa, 101 p.
- Gómez M, Almirón A, González BM. 2011. La cultura como recurso turístico de las ciudades. El caso de la patrimonialización del tango en Buenos Aires, Argentina. *Estudios y Perspectivas en Turismo* 20:1027-1046.
- González Y. 2005. Danza tu palabra. La Danza de los Concheros. 1ra ed. México: Sociedad Mexicana para el Estudio de las Religiones, A.C., Instituto Nacional de Antropología e Historia, Plaza y Valdés, S.A de C.V, 213 p.
- Gundermann KH. 1985. Interpretación estructural de una Danza ritual mapuche. *Chungara: Revista de Antropología Chilena* 14:115-130.
- Gutiérrez J. 2000. La migración indígena en la frontera sur. Causas y perspectivas. 1ra ed. México: Instituto Nacional Indigenista, Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo, 151 p.
- H. Ayuntamiento de Tacotalpa, Tabasco 2001-2003. 2003. La Danza del Tigre. Tacotalpa, Mesopotamia turística de Tabasco 57-59.
- Hammersley M. 1992. Deconstructing the qualitative-quantitative divide. En: Brannen J. ed. *Mixing methods: qualitative and quantitative research*. Aldershot: Avebury, p. 70-81.
- Hernández RJ. 2007. El patrimonio activado. Patrimonialización y movimientos sociales en Andalucía y la ciudad de México. *Dimensión Antropológica* 41:7-43.
- Hernández-Díaz J. 2012. La Danza de la Pluma en Teotitlán del Valle. Expresión de identidad de una comunidad zapoteca. 1ra ed. Oaxaca, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Secretaría de las Culturas y Artes del Gobierno del Estado de Oaxaca, 105 p.
- Hobsbawm E. 2002. Introducción: la invención de la tradición. En: Hobsbawm E, Ranger T. eds. *La invención de la tradición*. Barcelon: Crítica, p. 7-22. [consultado 2017 junio 28]. <http://cesycme.co/wp-content/uploads/2015/07/Hobsbawm.-La-invencion-de-la-tradicion.pdf>.
- Huicochea GL, Cahuich CM. 2010. Patrimonio biocultural de Campeche. Experiencias, saberes y prácticas desde la antropología y la historia. 1ra ed. México: El Colegio de la Frontera Sur y Fondos Mixtos. 247 p.

- Huicochea GL. 2011. Patrimonio biocultural. Voz, expresión y corazón de los campechanos. *FomixCampeche* 9:22-29.
- Huicochea GL. 2013. Patrimonio biocultural de Campeche. *Red Patrimonio, Revista Digital de Estudios en Patrimonio Cultural* 1:1-10.
- [INEGI] Instituto Nacional de Estadística y Geografía. 2010. Información nacional, por entidad federativa y municipio. [consultado 2015 Noviembre 10]. <http://www3.inegi.org.mx/sistemas/mexicocifras/default.aspx?e=15>.
- [INEGI] Instituto Nacional de Estadística y Geografía. 2011. Principales resultados del Censo de Población y Vivienda 2010, Querétaro. México: Instituto Nacional de Estadística y Geografía, 84 p.
- Leopold S. 1977. En: Lujano B. 2013. *Etnozoología de los Amuzgos de Xochistlahuaca, Guerrero: La Danza del Jaguar*. [Tesis de Licenciatura] Universidad Nacional Autónoma de México, p. 22.
- LeCompte MD, Schensul JJ. 2013. *Why are analysis and interpretation necessary?. Analysis and interpretation of ethnographic data. A mixed methods approach*. 2da ed. United States of America: Altamira Press, p.1-25.
- Lechuga R. 1983. En: Lujano B. 2013. *Etnozoología de los Amuzgos de Xochistlahuaca, Guerrero: La Danza del Jaguar*. [Tesis de Licenciatura] Universidad Nacional Autónoma de México, p. 29.
- Lezama J. 2016. *La construcción humana y no humana del sentido del mundo. La mítica tribu maya de los cojós ante el dios Pochó de la muerte*. 1ra ed. México: El Colegio de México, 249 p.
- León CA. 2007. El trueque constructivo: buscando formas respetuosas de trabajo con prácticas contrahegemónicas. *Fermentum* 50:626-645.
- López de la Cruz A. 2013. *Rescate de costumbres y tradiciones de la cultura ch'ol del Poblado Puxcatán, Tacotalpa en el estado de Tabasco: desde una mirada etnográfica*. [Tesis de Licenciatura] Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, 140 p.
- López LL, Vásquez AM. 2006. *Monografía del Poblado Puxcatán, Tacotalpa, Tabasco. Oxolotán, Tacotalpa, Tabasco, México: Universidad Intercultural del Estado de Tabasco*, 42 p.
- Lozano L. 2012. *La Danza del sol en México. Adopción de una tradición lakota*. [Tesis Maestría] Escuela Nacional de Antropología e Historia, 191 p.
- Lujano B. 2013. *Etnozoología de los Amuzgos de Xochistlahuaca, Guerrero: La Danza del Jaguar*. [Tesis de Licenciatura] Universidad Nacional Autónoma de México, 152 p.

- Marion M. 1994. Identidad y ritualidad entre los mayas. 1ra ed. México: Instituto Nacional Indigenista, p. 80-86.
- Matos E. 2005. En: Lujano B. 2013. Etnozoología de los Amuzgos de Xochistlahuaca, Guerrero: La Danza del Jaguar. [Tesis de Licenciatura] Universidad Nacional Autónoma de México, p. 29.
- Martínez C. 2011. Tabasco. Historia breve. 4ta ed. México: El Colegio de México, Fideicomiso Historia de las Américas, Fondo de Cultura Económica, 311 p.
- Martos L. 2014. La cueva de San Felipe o Puyil, Puxcatán, Tacotalpa, Tabasco. En: Rubio M, Perales R, Pérez B. coords. Tabasco: Una visión antropológica e histórica. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Estatal de Cultura de Tabasco, Universidad Nacional Autónoma de México, p. 403-419.
- Morse JM, Peggy AF. 1985. Principles of data collection. Qualitative Research Methods for Health Professionals. India: Sage, p.89-123.
- Navarrete C. 1971. Prohibición de la Danza del Tigre en Tamulté, Tabasco, en 1631. Tlalocan 6:374-376.
- Navarrete F. 2008. Los Pueblos Indígenas de México. Pueblos Indígenas del México Contemporáneo. 1ra ed. México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, 141 p.
- Obregón L. 1972. La investigación sociocultural de la Danza popular. México: Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza popular, 33 p.
- Oleszkiewicz M. 1997. La Danza de la pluma y el sincretismo cultural en México. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana 46:105-114.
- Oviedo G, Maffi L, Larsen PB. 2000. Indigenous and Traditional Peoples of the World and Ecoregion Conservation: An Integrated Approach to Conserving the World's Biological and Cultural Diversity. Gland, Suiza: WWF International, Terralingua, 116 p.
- Patton MQ. 1990. Qualitative evaluation and research methods. Beverly Hills: Sage, p.169-186.
- Pérez T. 1994. El pochó: una Danza indígena bailada por ladinos en Tenosique, Tabasco. En: Navarrete C, Alvarez C. eds. Antropología, historia e imaginativa. En homenaje a Eduardo Martínez Espinosa. México: Gobierno del Estado de Chiapas, Instituto Chiapaneco de Cultura, p. 237-271.
- Pérez T. 2004. El descubrimiento de Palenque, la Danza de El Pochó y la recreación de un viejo mito escatológico Mesoamericano. En: Cobos R. coord. Culto funerario en la sociedad maya. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, p. 485-516.

- Pérez WC. 2013. Patrimonialización, Turistificación y Autenticidad en Exaltación de la Cruz, Argentina. *Estudios y Perspectivas en Turismo* 22:785-804.
- Pérez J. 1988. Los choles de Tila y su mundo. Tradición oral. 1ra ed. Chiapas: Secretaría de Desarrollo Rural, Sub-secretaría de Asuntos Indígenas, Dirección de Fortalecimiento y Fomento a las Culturas, p. 27-36.
- Pérez-Taylor R. 2002. Entre la tradición y la modernidad: antropología de la memoria colectiva. 2da ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México y Plaza y Valdés Editores, 287 p.
- Pinkus M. 2005. De la herencia a la enajenación. Danzas y bailes tradicionales de Yucatán. 1ra ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 120 p.
- Poveda P. 1981. Danza de Concheros en Austin, Texas: Entrevista con Andrés Segura Granados. *Revista de Música Latinoamericana* 2:280-299.
- Prats L. 1998. El Concepto del patrimonio cultural. *Política y Sociedad* 27:63-76.
- Prats L. 2005. Concepto y gestión del patrimonio local. *Cuadernos de Antropología Social* 21:17-35.
- Quintero E. 1991. La Danza del Jaguar. 1ra ed. Caracas, Venezuela: Monte Ávila Editores, 316 p.
- Quiroz H. 2010. La Danza del Tigre de Puxcatán, Raíz de la Cultura Chol. 1ra ed. Villahermosa, Tabasco, México: Gobierno del Estado de Tabasco, Instituto Estatal de Cultura de Tabasco, 47 p.
- Raffestin L. 1980. En: Huicochea L. 2013. Patrimonio biocultural de Campeche. *Red Patrimonio, Revista Digital de Estudios en Patrimonio Cultural* 1:1-10.
- Ramírez TJ. 2011. El jaguar transformado, una hipótesis poliédrica a propósito de la Danza El Caballito Blanco. *Estudios de Cultura Maya* XL 193-225.
- Reyes M, Hernández E, Yeladaqui B. 2011. Cómo elaborar tu proyecto de investigación. 1ra ed. México: Consejo Nacional para la Ciencia y la Tecnología, Fondo Mixto del Estado de Quintana Roo, Consejo Quintanarroence de Ciencia y Tecnología, Universidad de Quintana Roo, 259 p.
- Romeu E. 1996. En: Lujano B. 2013. Etnozoología de los Amuzgos de Xochistlahuaca, Guerrero: La Danza del Jaguar. [Tesis de Licenciatura] Universidad Nacional Autónoma de México, p. 22.
- Rubio M. 2009. El pochó. Análisis de una representación dancístico-teatral asociada al complejo de dramas rituales del tigre-jaguar en el Carnaval de Tenosique, Tabasco. [Tesis de Doctorado] Universidad Autónoma Metropolitana, p. 7-170.

- Ruz M. 2014. La Sierra una memoria fragmentada. En: Ruz M. ed. Tabasco serrano: miradas plurales. Geografía, arqueología, historia, lingüística y turismo. México: UNAM, Gobierno del estado de Tabasco, p. 239-307.
- Saunders J. 2005. En: Lujano B. 2013. Etnozoología de los Amuzgos de Xochistlahuaca, Guerrero: La Danza del Jaguar. [Tesis de Licenciatura] Universidad Nacional Autónoma de México, p. 29.
- Salazar F. 2010. Figura de una tierra, de la forma y manera según que está. 1ra ed. Tabasco, México: Instituto Estatal de Cultura de Tabasco, 90 p.
- Salazar F. 2014. Los pueblos de la Sierra y los territorios de su región -Los fundamentos del siglo XVI-. En: Ruz M. ed. Tabasco serrano: miradas plurales. Geografía, arqueología, historia, lingüística y turismo. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Gobierno del estado de Tabasco, p. 129-237.
- Sánchez M. 2012. Patrimonio biocultural de los pueblos originarios de Chiapas: retos y perspectivas. En: Ávila A, Vázquez L. coords. Patrimonio biocultural, saberes y derechos de los pueblos originarios. México: Universidad Intercultural de Chiapas, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, p 83-98.
- Sandoval FE, Castillo NM. 1998. Danzas tradicionales ¿Actualidad u obsolescencia?. 1ra ed. México: Universidad Autónoma del Estado de México, p. 9-15.
- Sigl E. 2011. Cuando mujeres se visten de flores y chacras bailan. Danza, fertilidad y espiritualidad en el altiplano boliviano. *Anthropos* 106:475-492.
- Toledo VM, Barrera-Bassols N. 2009. La memoria biocultural. La importancia ecológica de las sabidurías tradicionales. 1ra ed. Barcelona, España: Editorial Icaria, 232 p.
- Toledo M. 2012. Red de etnoecología y patrimonio biocultural. México: Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 58 p.
- Tudela F. 1989. La modernización forzada del trópico: El caso de Tabasco. Proyecto Integrado del Golfo. 1ra ed. México: El colegio de México, Centro de Investigación y de Estudios Avanzados del Instituto Politécnico Nacional, Federación Internacional de Institutos de Estudios Avanzados, Instituto de Investigaciones de las Naciones Unidas para el Desarrollo Social, 475 p.
- [UNESCO] Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. 2014. Salvar el patrimonio vivo de las comunidades. [consultado 2015 Marzo 18]. <http://www.unesco.org/new/es/culture/resources/in-focus-articles/safeguarding-communities-living-heritage/>.
- [UNESCO] Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. 2017. ¿Qué es el patrimonio cultural inmaterial?. [consultado 2015 Noviembre 8]. <http://www.unesco.org/culture/ich/es/que-es-el-patrimonio-inmaterial-00003>.

- Valverde M. 1998. El simbolismo del jaguar entre los mayas. [Tesis de Doctorado] Universidad Nacional Autónoma de México, 329 p.
- Valverde M. 2004. Balam. El jaguar a través de los tiempos y los espacios del universo maya. 1ra ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 301 p.
- Vélez RJ. 2004. Prácticas hegemónicas y resistencias cotidianas. Una perspectiva para estudiar la formación del Estado en Colombia. *Estudios Políticos* 25:89-111.
- Villaseñor AI, Zolla ME. 2012. Del patrimonio cultural inmaterial o la patrimonialización de la cultura. *Cultura y representaciones sociales* 12:75-101.
- Warman A. 1972. La Danza de moros y cristianos. 1ra ed. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 143 p.

Anexos

Anexo I. Apoyo PACMYC a la Danza del Tigre en el año 2003

(<http://transparencia.conaculta.gob.mx/11/pacmyc2003.pdf>).

ENTIDAD	BENEFICIARIOS PACMYC 2003	NOMBRE DEL PROYECTO	MONTO DEL APOYO
TABASCO	LUIS GARCIA GARCIA.	TABASQUEÑAS". MEDICINA TRADICIONAL.	27000
TABASCO	ARACELIS RAMIREZ RODRIGUEZ.	TEATRO GARABATO.	25000
TABASCO	MARINO MONTERO MOLINA	ELABORACION DE PINATAS POPULARES.	15000
TABASCO	YOLANDA SALVADOR BETANCOURT	USO DE PLANTAS MEDICINALES COMO MEDICAMENTO ALTERNATIVO.	15000
TABASCO	MARIA NOEMI PEREZ REYES	TALLER DE ELABORACION DE DULCES REGIONALES DE FRUTAS NATURALES.	20000
TABASCO	ISIDRO ARREOLA DE LA CRUZ	LOS NIÑOS DANZANTES DE TAMULTE	30000
TABASCO	ANEL PATRICIA MENDEZ FRIAS	RESCATANDO NUESTRA MUSICA INDIGENA CHONTAL	12000
TABASCO	JOCABED AGUILAR GARCIA	"PAPAGAYOS: VOLAR CON IMAGINACION"	30000
TABASCO	DULCE MARIA CORDOVA BURGOS	PERSONAJES TIPICOS DEL MUNICIPIO DE TENOSIQUE.	30000
TABASCO	PEDRO ALVARO DEMEZA	ELABORACION DE UNA GUIA TZELTAL PARA PACIENTES HOSPITALARIOS EN TABASCO.	30000
TABASCO	JOSE DEL CARMEN ESCALANTE DE LA CRUZ	TALLER PLASTICO LITERARIO "LA IGUANA SABIA".	30000
TABASCO	ABEL GRACIANO SANCHEZ GOMEZ	RESCATE Y CONSERVACION DE ARTESANIAS DE MIMBRE.	15000
TABASCO	JOSE MARTINEZ SANCHEZ.	RESCATE Y PRESERVACION DE LA DANZA DEL TIGRE	22000
TABASCO	SANTOS HERNANDEZ LOPEZ.	FORTALECIMIENTO DE LA FIESTA TRADICIONAL DE LA INMACULADA CONCEPCION DE MARIA Y DANZA DE DAVID Y GOLIAT.	29000
TABASCO	ORALIA MENDEZ CUSTODIO	TALLERES DE INVESTIGACIONES ANTROPOLOGICAS Y DE LAS ETNIAS	30000
TABASCO	PEDRO ALVAREZ ARIAS	TALLER DE ARTE RURAL INDIGENA CHONTAL	25000
TABASCO	OLAYA RAMOS BARRIENTOS	DULCES Y POSTRES TRADICIONALES DE TABASCO.	24200
TABASCO	FELIPA HERNANDEZ BOLAINA	TALLER DE FLAUTA Y TAMBOR EN CULICO, CUNDUACAN.	11000
TABASCO	DENIA DOMINGUEZ CANABAL	JARDIN BOTANICO DE PLANTAS MEDICINALES DE	15000

Anexo II. Guion de encuesta a pobladores



EL COLEGIO DE LA FRONTERA SUR
Unidad Villahermosa
ENCUESTA A POBLADORES

No. de encuestador: _____

No. de encuesta: _____

Sexo: Masculino Femenino Indefinido

Edad: _____

1. ¿Usted ha visto una representación de la Danza del Tigre?

Sí

No [Vaya a la pregunta 3]

2. ¿Puede nombrarme lugares donde usted ha visto la representación de la Danza del Tigre?

Campo de béisbol

Campo de futbol

Secadero

Parque

Otro (especifique) _____

3. ¿Usted sabe en qué festividad del año representan la DT? [Esperar que la persona dé una respuesta y seleccionarla de la lista siguiente o incluirla en otros].

Fiesta patronal Carnaval Semana Santa Navidad

Año nuevo Posadas No sé Otro (especifique) _____

4. ¿Usted o algún familiar suyo participa en la Danza del Tigre?

Sí Quién (s) _____ Desde cuándo _____

No Por qué _____

_____ [Pasar a la pregunta 6].

5. ¿Cuál es su cargo o responsabilidad en el grupo?

Coordinador Chamán o shi'ba Flautista Tigre

Auxiliar del chamán Tamborilero Portador de bandera religiosa

Auxiliar que edifica la cueva del tigre Otro (especifique) _____

6. ¿Usted o algún familiar suyo ha participado en la Danza del Tigre?

Sí Quién (s) _____ Cuánto tiempo participó _____

No

7. ¿Por qué se retiró del grupo?

8. ¿Es importante para usted la Danza del Tigre en su vida? ¿Por qué?

OBSERVACIONES GENERALES

Anexo III. Ejemplo de guion de entrevista a participantes en la Danza del Tigre



EL COLEGIO DE LA FRONTERA SUR
UNIDAD VILLAHERMOSA

Ejemplo de guion de entrevista a pobladores que han mantenido su participación en la danza desde 1985-90 al 2016

1. ¿Usted sabe quiénes fueron los primeros organizadores de la DT? ¿Qué sabes de esa historia? **(Indagar fechas).**
2. ¿Recuerda desde qué año empezó a participar en la DT? ¿Cuántos años tenía?
3. ¿Por qué ingresaste al grupo de la DT?
4. ¿Quiénes organizaban la danza cuando usted empezó a participar? **(Indagar fechas)**
5. ¿Tenían algún comité? ¿Quiénes lo integraban?
6. ¿Quiénes participaban en la danza cuando tú ingresaste?
7. ¿Qué cargos has tenido en la DT? ¿Qué cargo tienes ahora?
8. ¿**Actualmente**, quienes son los organizadores de la danza?
9. ¿**Actualmente**, quién (s) asignan los cargos o responsabilidades de los participantes? ¿Tienen algún comité? ¿Quiénes lo integran?
10. ¿**Actualmente**, existe algún tipo de reglamento interno? ¿lo tienen escrito o son reglas que ustedes saben? ¿Cuáles son?
11. ¿Cuándo usted ingreso al grupo de la DT tenían algún tipo de reglamento interno? ¿lo tenían escrito o eran reglas que ustedes sabían? ¿Cuáles son?
12. ¿Usted sabe quiénes pueden participar en la DT? ¿Por qué? ¿hay reglas escritas o un acuerdo común de quienes pueden participar?
13. ¿Cuándo usted ingreso en la DT quiénes podían participar? ¿Por qué? ¿había reglas escritas o un acuerdo común de quienes podían participar?
14. ¿Qué tipos de instrumentos o materiales utilizaban?
15. ¿Qué tipos de instrumentos o materiales utilizan?
16. ¿Qué tipo de vestuario utilizaban?
17. ¿Qué tipo de vestuario utilizan?
18. ¿Dónde adquirían sus materiales?
19. ¿Dónde adquieren sus materiales?
20. ¿Dónde adquirían sus vestuarios?
21. ¿Dónde adquieren sus vestuarios?
22. ¿**Anteriormente**, recibieron algún tipo de apoyo por parte de alguna institución? **(Indagar fechas)**

23. ¿Qué instituciones? ¿Qué tipo de apoyo recibieron?
24. ¿**Actualmente**, reciben algún apoyo por parte de alguna institución? (**Indagar fechas**)
25. ¿Qué instituciones? ¿Qué tipo de apoyo reciben?
26. ¿Cuándo ingresó usted a la danza, cómo se organizaban para seguir practicando la danza?
27. ¿**Actualmente**, cómo se organizan como grupo para seguir practicando la DT?
28. ¿Usted sabe si la DT está registrada ante alguna institución? (**indagar quién lo hizo, cómo y cuándo**)
29. Para que las personas que no conozcan la DT tengan su interpretación, ¿Podrías contarme cómo se llevaba a cabo la DT, qué pasa primero y qué después? (**Indagar sobre el procedimiento o las etapas del ritual**).
30. ¿Usted sabe por qué se realizaba cada una de las actividades mencionadas?
31. ¿Actualmente cómo se lleva a cabo la DT, qué pasa primero y qué después? (**Indagar sobre el procedimiento o las etapas del ritual**).
32. ¿Actualmente qué significa cada una de las actividades mencionadas?
33. ¿Cuándo usted ingresó a la DT, en qué fecha del año se realizaba la DT? ¿Sabe por qué en esa fecha?
34. ¿Actualmente, en qué fecha del año realizan la DT? ¿Sabe usted porque en esa fecha?
35. ¿Dónde representaban la DT? ¿Había un lugar especial donde la representaban?
36. ¿Dónde representan la DT? ¿Hay un lugar especial dónde la representan?
37. Durante los años que has participado en la DT pasaron o viste algunos cambios, ¿Qué cosas cambiaron y en dónde cambiaron? ¿Por qué crees que cambiaron?
38. Durante los años que usted empezó a participar en la DT siempre se ha practicado todos los años? (**Indagar si se dejó de practicar en algún tiempo**)
39. ¿Qué representa o significa para ti la DT?
40. ¿Qué piensas sobre la DT que se practica en la actualidad? ¿Usted cree que es la misma danza de otros años? ¿Por qué?
41. ¿Algunos de sus hijos participa en la DT? ¿Quiénes son? ¿Por qué empezaron a participar en la DT?
42. ¿Tiene otros familiares en el grupo de la DT? ¿Quiénes son?

Nombre:

Edad:

Origen:

Estado civil:

No. de entrevista:

Fecha de entrevista:

Anexo IV. Codificación axial en tablas

Nombre del informante			
Historia/origen de la DT	Descripción de la danza <i>Recomendación de velas</i> <i>Ritual de curación del cuero</i> <i>Edificación de la cueva</i> <i>Vestuario</i> <i>Materiales</i> <i>Los pasos para “ejecutar” la danza</i> <i>Música</i> <i>Puntos cardinales</i>	Objetivo de la DT	Organización <i>Perfil</i> <i>Nombramiento</i> <i>Reglamento</i> <i>Número de participantes</i> <i>Cargos</i> <i>Ensayos</i> <i>Comité</i> <i>Fechas de presentación</i>
El carnaval y la DT	Apoyo institucional	Socialización	Motivación/valor cultural
Migración	Cambios	Critica	Expectativa de preservación (ideales de futuro)
Conflictos			

Nombre de informante longevo			
Génesis de Puxcatán	Desarrollo social	Infraestructura social Salud Vivienda Templo católico Educación	Llegada de funcionarios públicos
Prácticas culturales	Historia/origen de la DT	Descripción de la danza <i>Recomendación de velas</i> <i>Ritual de curación del cuero</i> <i>Edificación de la cueva</i> <i>Vestuario</i> <i>Materiales</i> <i>Los pasos para “ejecutar” la danza</i> <i>Música</i> <i>Puntos cardinales</i>	Objetivo de la DT
Organización <i>Perfil</i> <i>Nombramiento</i> <i>Reglamento</i> <i>Número de participantes</i> <i>Cargos</i> <i>Ensayos</i> <i>Comité</i> <i>Fechas de presentación</i>	El carnaval y la DT	Apoyo institucional	Socialización
Motivación/valor cultural	Migración	Cambios	Critica
Conflicto			

Anexo V. Ejemplo de cuadro de análisis por categoría eje

Categoría eje: Origen de la Danza del Tigre	
Informantes	Análisis
Iniciales/número de entrevista/cargo/edad Testimonios por subcategorías	
Iniciales/número de entrevista/cargo/edad Testimonios por subcategorías	
Iniciales/número de entrevista/cargo/edad Testimonios por subcategorías	
Iniciales/número de entrevista/cargo/edad Testimonios por subcategorías	
Iniciales/número de entrevista/cargo/edad Testimonios por subcategorías	
Iniciales/número de entrevista/cargo/edad Testimonios por subcategorías	

Anexo VI. Listado de informantes de la investigación

Alejandro Pérez Gómez, 74 años de edad.
Benancio López López, 51 años de edad.
Felipe Pérez Cruz, 37 años de edad.
Francisco Jiménez Pérez, 55 años de edad.
José Martínez Sánchez, 74 años de edad.
Juan Gómez Martínez, 88 años de edad.
Luis Humberto Martínez Pérez, 29 años de edad.
María Cruz Gómez, 84 años de edad.
Mario López Jiménez, 55 años de edad.
Miguel Pérez Cruz, 42 años de edad.
Pablo López Pérez, 55 años de edad.
Rosa Hernández Parceró, 88 años de edad.
Sixto Pérez Sánchez, 44 años de edad.
Agenor Soberanes Domínguez, director CDI Nacajuca.
César García Córdoba, Cronista Municipal de Tacotalpa.

Anexo VII. Ex participantes y participantes en la Danza del Tigre

Arsenio López Jiménez (+)	Manuel Pérez Cruz
Fernando Gómez Pérez	Antonio López Jiménez
Ricardo Hernández Juárez	Miguel Pérez Cruz
Rutilo Jiménez Pérez	Emeterio Martínez López
Plácido Hernández Jiménez	Eduardo Pérez López
Jesús Sivilla Pérez Vázquez	José del Carmen Pérez Sánchez
Ponciano Pérez López	Rubén Pérez Ramírez
Mateo Torres Jiménez (+)	Vicente López Sánchez
Mateo Gómez (+)	Jesús Manuel Pérez López
Alejandro Pérez Gómez	Sixto Pérez Sánchez
José Martínez López	José Ramón Pérez Sánchez
Felipe Pérez Cruz	Jesús Edgar López Pérez
Asunción López Pérez	Edgar Jonathan Martínez Gómez

Anexo VIII. Datos históricos del origen de Puxcatán

Los zoques. El pueblo de Puxcatán, -junto con Tacotalpa, Tapijulapa, Oxolotán y Tecomajaca (Martínez 2011; Salazar 2014; Ruz 2014)- fue habitado en tiempos prehispánicos por los zoques (García 2008). Según García (1989) en 1530 se logró la pacificación tras la conquista de los pueblos de la Sierra, entre ellos Puxcatán. Después de la conquista española en México y en el estado de Tabasco, la encomienda fue el principal medio por el que los españoles subordinaban a los diferentes pueblos indígenas (Coutiño 1988).

De acuerdo al testimonio de César García Córdoba, cronista municipal de Tacotalpa, Puxcatán fue convertido en una encomienda y otorgada a un soldado de Cortés llamado Rodrigo de Paz. Era el pueblo prehispánico más pequeño de la región, y se presume que por tal razón no llegó a ser encomendado en la corona española, tal y como lo fueron los demás pueblos originales, pero pagaba tributo a Rodrigo de Paz.

En el libro *Relaciones Histórico Geográficas de la gobernación de Yucatán (Mérida, Valladolid y Tabasco)*, -donde se encuentran las respuestas que el encomendero Melchor de Alfaro de Santa Cruz hizo al cuestionario que elaboró la administración del rey de España, Felipe II, para conocer los recursos humanos y naturales de sus colonias americanas (Salazar 2010)- versa que Alfaro reportó en 1579 que el pueblo de Puxcatán tenía trece indios tributarios, que pagaban su tributo con diez zontes y una fanega de maíz, además de doce gallinas (De la Garza et al. 1983:373).

Según el cronista municipal de Tacotalpa, Puxcatán no se ubicaba en la localización actual (la de 2016), sino que estima se encontraba del otro lado del río Puxcatán, y aduce que se puede localizar un cimiento de lo que pudo ser una gran edificación que iban a construir los dominicos. Nosotros no logramos localizar estudios arqueológicos que lo prueben o lo nieguen. Lo que se encontró fueron los escritos de las *Relaciones*, y se sabe de la existencia del mapa redondo (Salazar 2010) de Tabasco que Melchor de Alfaro de Santa Cruz elaboró en 1579. No es uno de los objetivos detallar la ubicación del Puxcatán prehispánico, pero queremos expresar que en el libro *Figura de una tierra, de la forma y manera según que está* escrito por Flora Salazar Ledesma (2010), observamos un fragmento de la “*pintura de provincia de la villa de Tabasco distrito*

de la gobernación de Yucatán, vistos con la cabeza al norte” y en ella puede situarse el pueblo de Puxcatán, cerca de la cuenca del río Chilapa. Lo anterior, apoya la hipótesis del cronista municipal de Tacotalpa acerca de la antigua ubicación de Puxcatán, pero no es el tema que nos ocupa.

A lo largo de 400 años, con la presencia de los encomenderos, la repartición de tierras por parte de los españoles y todo el proceso de mestizaje, los zoques, especialmente los puxcatecos pudieron haber desaparecido por la entrada de otros grupos, pero también haberse desplazado a otras zonas (García 1989). Sea como fuere, en 2016 no se reporta ni una sola persona que hable la lengua zoque.

Los ch'oles. El segundo dato histórico importante sobre el origen de Puxcatán, trata de que a finales del siglo XIX y principios del siglo XX llegaron los ch'oles a Tabasco (García 1989). En el vecino Estado de Chiapas sufrían diversos problemas: la tenencia de la tierra, el crecimiento poblacional, los bajos precios del café para los productores y otros conflictos generados al interior de sus comunidades. Todo ello provocó el desplazamiento de parte de la población indígena de Chiapas a otros estados vecinos, como Tabasco, Campeche y Quintana Roo (Gutiérrez 2000; Alejos y Martínez 2007). Gutiérrez (2000) menciona que la inmigración y la emigración se establecían mayormente con el estado de Tabasco debido a la cercanía de este con Chiapas, y que se daban en menor medida con Veracruz y Campeche.

De acuerdo al testimonio del cronista municipal de Tacotalpa, César García Córdoba, esos problemas que sufría la población ch'ol en Chiapas produjeron una situación de inestabilidad social y política, que obligó a que hubiera el éxodo de habitantes. Al parecer algunos migrantes [que llegaron a Tacotalpa] vivieron y trabajaron en un tiempo en una finca llamada El Crucero, y posteriormente su líder indígena de nombre Pedro Martínez Mendoza compró un terreno al otro lado del río, a donde se fueron a vivir (García 2008). La compra del terreno que se menciona se realizó en el año de 1913, y fueron los migrantes ch'oles Pedro Martínez de Sabanilla Chiapas y Pedro Parcero de Tila Chiapas, quienes compraron terreno al señor Manuel Orlaineta (Escritura Pública 1913). En el acta de compraventa quedó registrado que el terreno del señor Orlaineta estaba “situada en jurisdicción del Pueblo de Puxcatán de la referida

Municipalidad de Tacotalpa” (Escritura Pública 1913:2), y suponemos que se trataba del Puxcatán prehispánico que habitaron los zoques. Después de este acontecimiento de compraventa refundó el pueblo de Puxcatán.

Según Rosario (88 años) anteriormente los primeros habitantes de Puxcatán elaboraban sus vestiduras de algodón, tejían canastos, sombreros y redes, además fabricaban jabón, comales, ollas y diversos utensilios de cocina; con el tiempo todo fue reemplazado con utensilios modernos. También hizo énfasis en que Puxcatán fue teniendo diversas infraestructuras, la primera fue la construcción de una cárcel, después edificaron la iglesia, una casa ejidal, una escuela, un puente y un centro de salud. Las construyeron en diferentes años, algunas fueron construidas por ellos mismos con materiales como la paja, piedra y madera, aunque al pasar los años las iban remodelando, y otras fueron edificadas por medio de gestión comunitaria y apoyos gubernamentales.

Anexo IX. Artículo enviado a la revista Papeles de Población

El proceso de patrimonialización de la Danza del Tigre del poblado Puxcatán, Tacotalpa, Tabasco, México

Leydi Magaly LÓPEZ-LÓPEZ; Dora Elia RAMOS-MUÑOZ; Laura HUICOCHEA-GÓMEZ;
Pablo MARTÍNEZ-ZURIMENDI; Miguel Ángel DÍAZ-PERERA

El Colegio de la Frontera Sur

Resumen: El artículo aborda el proceso de patrimonialización de la Danza del Tigre en Puxcatán, Tacotalpa, Tabasco desde la década de 1980. La (re)activación como patrimonio ocurrió por la participación de profesores bilingües originarios de Puxcatán, el Instituto de Cultura de Tabasco, otras instituciones y benefactores. Lo que inicia como una práctica contrahegemónica se convierte, por la socialización de la danza con instituciones públicas que buscaban reproducir prácticas hegemónicas, en una danza tradicional “registrada” por el estado de Tabasco. La danza no se escenifica más en Puxcatán, ni hay invitaciones de las instituciones públicas, pero podría llegar a formar parte del contenido turístico de Puxcatán. La investigación ejemplifica en México cómo una expresión identitaria aun con los cambios que proporciona la modernidad, y a veces gracias a ellos, sigue viva.

Palabras clave: Patrimonio biocultural, danza, tigre, Puxcatán, patrimonialización.

Abstract: The article shows the process of patrimonialization of the Tiger Dance in Puxcatán, Tacotalpa, Tabasco since the 1980s. Its (re) activation as a heritage occurred by the participation of bilingual teachers from Puxcatán, the Tabasco Institute of Culture, other institutions and benefactors. What starts as a counterhegemonic practice becomes, through the socialization of dance with public institutions that sought to reproduce hegemonic practices, in a traditional dance listed as "heritage" by the state of Tabasco. The dance is not staged any more in Puxcatán, neither have there invitations from public institutions, but could become part of the tourist content of Puxcatán. Research exemplifies in Mexico how and identity expression as the dance even with the changes provided by modernity, and sometimes thanks to them, is still alive.

Key words: Biocultural patrimony, dance, tiger, Puxcatán, patrimonialization.

INTRODUCCIÓN

En México hay factores como las crisis económicas, las condiciones de pobreza de las regiones y poblaciones indígenas y la migración hacia otros estilos de vida que amenazan la reproducción y expresión sociocultural de las danzas tradicionales¹. También los jóvenes expresan poco interés (Croda, 2005; Cornelio, 2008) y algunas personas de mayor edad no están deseosas o preocupadas por transmitir los saberes locales a sus descendientes; en otras ocasiones la forma de compartir lo que se sabe no está orientada a los jóvenes de arraigo indígena (Navarrete, 2008). En ese contexto social la Danza del Tigre (DT)² en Puxcatán, municipio de Tacotalpa, Tabasco³, un pueblo con mayoría ch'ol, reviste importancia porque desde hace años para algunos de sus pobladores su representación, remembranza colectiva o recuerdo⁴, forma parte del cúmulo de expresiones socioculturales que les son propias. Con lo cual posibilita un beneficio para Puxcatán en distintos ámbitos y esferas públicas al interior y exterior de la localidad. La DT forma parte del patrimonio cultural de Puxcatán porque en ella observamos una expresión de la cultura que un grupo social ha decidido preservar, por ser fundamental para su existencia en el devenir de la historia y porque su expresión forma parte de lo que les es propio (Cottom, 2008)

Si bien el patrimonio cultural, entre otros aspectos, otorga identidad social, dicho proceso, es complejo y se desarrolla bajo situaciones contradictorias y de tensiones en la comunidad que no son siempre de consenso comunitario. El objetivo de la presente investigación es describir en

¹ Tradicional: “acervo intelectual creado, compartido, transmitido y modificado socialmente... No se trata, por tanto, de un mero conjunto cristalizado y uniforme de expresiones sociales que se trasmite de generación en generación, sino de la forma propia que tiene una sociedad para responder intelectualmente ante cualquier circunstancia (López, 1996:51)”.

² En México existen otras danzas en donde interviene el personaje disfrazado de jaguar. Principalmente se encuentran en el sur y sureste del país: Guerrero, Michoacán, Oaxaca, Veracruz, Puebla, Morelos, Tlaxcala, Estado de México, Tabasco y Chiapas, entre otros estados (Lujano, 2013; Cortés, 2015). En otros países de América se bailan danzas parecidas: por ejemplo, en San Juan Nonualco, El Salvador; Colombia, en los pueblos de Otaré, Mompo, Sincé, Teorama y Río de Oro; Perú, en el poblado Puerto Maldonado y en Estados Unidos (Cortés, 2015).

³ En el caso de Tabasco, localizamos estudios académicos de tan solo tres danzas tradicionales; la Danza del Pochó, documentada por autores como Bartellett (1926), Pérez (1994), Pérez (2004), Rubio (2009) y Lezama (2016). La Danza del Caballito documentada por Rubio (2009) y Ramírez (2011). La Danza El Baila Viejo, documentada por Gallegos (2008), probablemente existen otras documentadas localmente. Cabe señalar que, en los años 2009 y 2010, el Instituto Estatal de la Cultura realizó una colección de videos documentales de danzas tradicionales de Tabasco. En esta colección tiene lugar la Danza del Pochó (Tenosique), la Danza del El Baila Viejo (Nacajuca), la Danza David y Goliat de Cúlco (Cunduacán) y la de Puxcatán.

⁴ Memoria colectiva, son los recuerdos, imágenes, sucesos, eventos, que una sociedad va adquiriendo en su devenir histórico y guarda en la memoria, y la transmite a través de la oralidad. Cabe mencionar, que la memoria se convierte en colectiva, pasando de los saberes individuales a los sociales, es compartida, transmitida y construida por el grupo o la sociedad, además, el grupo o individuo puede recordar lo que le sea conveniente (Pérez-Taylor, 2002) La memoria de una sociedad se extiende hasta donde alcanza la memoria de los grupos que componen dicha sociedad (Giménez, 2005).

primera instancia los elementos históricos, socioculturales, ambientales y políticos que caracterizan a la DT⁵, señalar qué permite su reconocimiento como patrimonio cultural, esto es, qué aspectos socioculturales han cambiado o se han resignificado al paso del tiempo y por último, cuál es el contexto actual que permite entender que la DT es un patrimonio en proceso de patrimonialización, de acuerdo a Prats (2005).

Para efectos de esta investigación entenderemos como elementos culturales todas aquellas formas de expresión propias del ser humano que expresa en su cotidianidad. Los elementos culturales son la esencia de un pueblo o un grupo que conforma su identidad⁶ y diferencia ante otras culturas. Estos elementos pueden ser el lenguaje, los hábitos, la vestimenta, la forma de interacción con la naturaleza, las creencias o los valores humanos. El valor cultural de la DT será entendido como el significado que tiene (en lo individual y colectivo) para los pobladores de Puxcatán, es decir, el sentido que le brindan a esta expresión cultural a través de su vida cotidiana.

La danzas tradicionales, patrimonios bioculturales

El patrimonio biocultural expresa la relación entre el patrimonio cultural, lo vital, y su localización en un territorio, es decir, “el espacio apropiado y valorizado -simbólica y/o instrumentalmente- por los grupos humanos” (Raffestin, 1980). Este espacio que se apropia por un grupo social, asegura la reproducción y satisfacción de sus necesidades vitales (materiales o simbólicas) y además en él se desarrollan actividades productivas, sociales, políticas, culturales y afectivas. Es el área de distribución de instituciones y prácticas culturales localizables, como por ejemplo: la vestimenta particular, las fiestas del ciclo anual, rituales del ciclo de la vida -tales como el nacimiento, el matrimonio y la muerte- las danzas lugareñas, las recetas de cocina locales y la lengua indígena (Giménez, 2007).

A lo largo de la historia, los pueblos indígenas han estado en una interacción con la biodiversidad, y ambos han ido “co-evolucionado” (Dove y Carpenter, 2008; Oviedo *et al.*, 2000)

⁵ Los Olmecas, Mayas y Mexicas, consideraban al jaguar a partir de elementos característicos de una deidad, lo veneraban y lo representaban en obras de arte, hacían y se vestían con máscaras y capas pintadas como la piel del jaguar, además era considerado por los pueblos mesoamericanos como el animal más feroz (Cortés, 2015; Lujano, 2013). Así los hombres-jaguar, también eran símbolos de poder y de inframundo, creadores y castigadores, devoradores de hombres, propietarios de los elementos, asociados con el agua, el rayo, la lluvia, la agricultura y la fertilidad de la tierra, el corazón del monte, de la noche, con la destrucción y la muerte. Actualmente entre los pueblos indígenas de México sigue siendo un símbolo importante (Lujano, 2013). De acuerdo con Valverde (1998; 2004) el jaguar es el personaje central de mitos, leyendas, bailes, fiestas y carnavales de las comunidades mayas novohispanas y de las contemporáneas, y en ellas se evidencian las raíces prehispánicas.

⁶ Según Giménez (2009) la identidad puede definirse como un proceso subjetivo y los sujetos definen su diferencia de otros por la autoasignación de atributos culturales valorizados y estables en el tiempo.

por lo que no se pueden disociar el uno de la otra. El resultado de esta convivencia humano-naturaleza ha provocado que las personas en general, y grupos de arraigo indígena en particular, sean capaces de transformarla, y crear diversos vínculos o ritos para su comunicación. El patrimonio, entendido como una dimensión biocultural⁷ permite considerar las danzas tradicionales como manifestaciones que entrelazan el contexto natural, la cosmogonía de los pueblos y sus creencias, mitos y supersticiones (Sandoval y Castillo, 1998).

De acuerdo con Hernández-Díaz (2012), las danzas expresan el carácter de un pueblo y constituyen una manifestación social para perpetuar ciertos contenidos de su cultura. Son expresiones artísticas que se forjan, a través del tiempo y de manera colectiva para entender el mundo, relacionarse con el ambiente, con los seres humanos, y con las fuerzas sobrenaturales (Croda, 2005). La danza no es un simple hecho recreativo y estético, es un elemento integrador e integrante de todo el complejo cultural de un pueblo, en el origen de las danzas tradicionales se puede encontrar tanto la manera indígena de ver el mundo, como la herencia occidental en mayor o menor proporción. Su importancia estriba en ser un vehículo de comunicación con las entidades del mundo sagrado, por ello el oficiante (danzante) es quien se convierte en el intermediario del hombre y las deidades (Croda, 2005). Al ser las danzas tradicionales expresiones genuinas de la cultura de los pueblos también deben ser conservadas y fortalecidas como patrimonios bioculturales.

En esta investigación, el patrimonio biocultural se entiende como un proceso en donde un colectivo, en tiempo y espacio determinados, otorga sentido o valor social a los bienes tangibles o intangibles que son propios del pasado de los grupos afines al actual y que guardan una estrecha relación con su entorno natural, así el patrimonio se observa como un proceso activo y cambiante, en patrimonialización.

Patrimonialización

Según Prats (2005) el proceso de patrimonialización obedece a dos construcciones sociales; la “sacralización de la externalidad cultural” y la “puesta en valor o activación del patrimonio.” La

⁷ Algunos autores llaman patrimonio biocultural a la relación que existe entre la cultura y la diversidad biológica, porque a través del tiempo, se crea y recrea la relación ambiente-culturas tradicionales en contextos ambientales, sociales, culturales y económicos específicos (Toledo y Barrera-Bassols, 2009). Esta relación se lleva a cabo cuando los recursos naturales se manejan y utilizan según los patrones culturales (tecnologías, saberes, prácticas y experiencias) y prácticas simbólicas de interacción con la naturaleza (Boege, 2008). Por su parte, Sánchez (2012) sostiene que al hablar del patrimonio biocultural articula a las ciencias naturales y las ciencias sociales, considerando los elementos cosmogónicos y simbólicos que establece el ser humano en su hábitat o territorio.

primera se refiere a que toda sociedad, o buena parte de ella, define un ideal cultural, un objeto de culto y admiración afectuosa que puede estar relacionado con fuerzas sobrenaturales, es decir es la sociedad quien determina qué nombra como patrimonio. La segunda, apunta al modo en que se realiza esa adjudicación de valor del objeto designado como patrimonio.

La sacralización de la externalidad cultural del patrimonio puede ser activada localmente por versiones ideológicas de identidad, que en palabras de Criado-Boado y Barreiro (2013) ocurre a través de la memoria colectiva, los vínculos identitarios y la creación de un sentido del lugar. El principal agente de activación patrimonial es el poder, bien sea legalmente constituido o informal, alternativo e incluso de oposición (Prats, 1998; Prats, 2005). Esto quiere decir que la activación del patrimonio no solo está en función de la sociedad local, sino que hay factores externos que asignan valor al patrimonio. A través de un proceso de socialización ciertas prácticas contrahegemónicas y hegemónicas conducen a una legitimación colectiva de las expresiones sociales, por ejemplo un grupo o sector social, externo a quienes ostentan un patrimonio cultural, pueden ser quienes busquen la conservación de la autenticidad de un repertorio iconográfico grandioso y espectacular por intereses de mercado o proyección sexenal (Villaseñor y Zolla, 2012; García, 1989). Bajo este contexto social, el patrimonio queda a expensas del sentido social y significado cultural de intereses ajenos al origen de la expresión sociocultural (Villaseñor y Zolla, 2012; Crespo, 2005).

Para Hernández (2007) esa intervención del poder en la patrimonialización de la cultura puede convertir lo distinto y autóctono en mero espectáculo de consumo; así el patrimonio se pone en riesgo de folklorización (Villaseñor y Zolla, 2012). Otros autores consideran que el patrimonio es valorado en forma creciente como un recurso de primer nivel para ser explotado económicamente (Gómez, 2011) o bien, se encasilla en forma de productos turísticos (Pérez, 2013), desde una perspectiva de “administración de la etnicidad” (Crespo, 2005).

En la presente investigación, la DT es un patrimonio biocultural que se ha reactivado a partir de prácticas hegemónicas, como las políticas de movilidad de los profesores bilingües, la intervención de instituciones públicas a nivel estatal y municipal (ferias, registro de patrimonio, programas de apoyo económico, infraestructura cultural) y benefactores privados. La investigación, recreación, escenificación y observación de la DT por parte de propios y extraños contribuyó a que tomara sentido o significado en los agentes externos al poblado (Prats, 2005), con lo cual los cambios se harían latentes.

Localización espacial y temporal de Puxcatán

Puxcatán se localiza en la región sureste de Tacotalpa en las coordenadas geográficas 17°26'59" de latitud norte y 92°41'15" de longitud oeste y 40 metros de altitud (INEGI, 2010). Es una de las comunidades que integran la microrregión Sierra de Tabasco (Arreola *et al.*, 2011). De acuerdo con INEGI (2010) su población total era de 1,288 habitantes, 660 masculinos y 628 femeninos, había un total de 1,225 personas hablantes de lengua indígena ch'ol. Orográficamente, Puxcatán está formado por llanuras bajas y húmedas de origen aluvial (López y Vázquez, 2006). Entre los cerros más importantes se encuentran el de la Campana y el cerro San Felipe o Puyil. Este último está localizado a 3.5 kilómetros en línea recta al sureste del pueblo de Puxcatán, y en el existe una cueva del mismo nombre (Martos, 2014). El sistema pluvial está formado por los ríos Puxcatán y Nava. De acuerdo con Martos (2014), en la Región de la Sierra de Tabasco, la selva se conserva aún en buena parte.

Durante el trabajo de campo se documentaron dos datos históricos importantes sobre el origen del pueblo de Puxcatán. El primer dato revela que, a la llegada de los españoles a Tabasco, Puxcatán ya era un pueblo constituido, y estaba habitado por los zoques (García, 2008). El segundo dato manifiesta que Puxcatán fue fundado (o refundado) en 1913 por migrantes ch'oles de Chiapas (Escritura pública, 1913). Estos datos nos permiten situar en el contexto temporal el origen de la danza que se practica en el pueblo de Puxcatán. Por ese motivo, inicialmente indagamos si la DT es de origen zoque⁸ o ch'ol.

Para los habitantes más longevos, la fundación de Puxcatán ocurrió así:

“Mira te voy a contar, primer fundador los que llegaron aquí vinieron de Tila. Son Tilecos... Compró nuestro pueblo que tenemos ahora, cuando fue éste, cuando fue esta tierra, decían que tenía dueño, no lo conozco que cosa se llama... Dicen que era montazal cuando llegó Pedro Martín” [Rosario, longeva de Puxcatán, 20 de abril del 2016].

⁸ Con respecto a la DT, no encontramos ninguna evidencia de que fuera practicada o no por los zoques de Puxcatán. Lo único que tenemos es el testimonio del cronista municipal de Tacotalpa, César García Córdoba, quien supone que en Puxcatán pudieron tener dentro sus rituales zoques la DT, tal como sucedía en Tamulté de las Sabanas (pueblo chontal cercano a Villahermosa). El supuesto del cronista se basa en que Puxcatán tributaba gente de servicio a través del encomendero Rodrigo de Paz, quien al mismo tiempo era encomendero de Tamulté (De la Garza *et al.*, 1983), y de ahí su creencia de que pudo haber existido un ritual similar.

Navarrete (1971) menciona que el siete de junio de 1631, la DT de Tamulté de las Sabanas, fue prohibida por la Santa Inquisición que estaba a cargo del fraile Sebastián de Villela, porque la danza era considerada como pernicioso, ya que se derramaba sangre de animales en sacrificio. La prohibición fue hecha para Tamulté, pero Villela también solicitó que fuera comunicada a todos los pueblos de la provincia de Tabasco, ya que todo aquel que la practicara pagaría penas de 100 azotes públicos, el destierro de su pueblo y la excomuniación (Navarrete, 1971).

Los cambios percibidos en el paisaje se pueden apreciar en el testimonio de Jacinto de 79 años de edad, migrante en 1959, originario de la comunidad de Agua Blanca, Tacotalpa:

“... pero todo esto era montazal, no hijita era montañas aquí, empezó el maestro Oscar, mandó a tumbar todo, a descampar todo, ve como está ahora hijita, ya no se conoce ahora donde era la montaña” [Jacinto, longevo de Puxcatán, 25 de abril del 2016].

En resumen, la selva de principios del siglo veinte, es solo conservada en algunos cerros.

Los primeros pobladores de Puxcatán llegaron al territorio y conforme se adaptaban, iban reconstruyendo y generando sus formas de expresión cultural. De acuerdo al testimonio de Rosario sobre las prácticas culturales que tenía Puxcatán eran: el tres de mayo, la fiesta de la Santa Cruz, el ocho de diciembre, la celebración de la virgen de la Concepción, y el 25 de diciembre la Navidad. Así mismo, practicaban el Carnaval, que siguiendo el calendario católico culmina antes del miércoles de ceniza. Para 2017, esas fiestas se siguen practicando y además se han incluido otras: en 1943 incluyeron la celebración de la virgen María auxiliadora de los cristianos, que en la actualidad celebran como patrona de la iglesia el día 24 de mayo, y desde 1985 (aprox) se empezó a practicar la DT por el maestro Arturo y otros habitantes de la comunidad en el Carnaval.

METODOLOGÍA

El trabajo de campo se llevó a cabo de enero a junio del año 2016. Los sujetos en la investigación fueron: quienes ejecutan la danza, los pobladores no danzantes de Puxcatán, el personal del Instituto Estatal de Cultura de Tabasco (IECT) y la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI). El objetivo fue analizar los distintos aspectos de la vida cotidiana e institucional involucrados en una danza tradicional.

Las técnicas y herramientas metodológicas utilizadas fueron: 1) Entrevistas semiestructuradas a participantes directos en la danza; a responsables claves de la instituciones; a un habitante de Puxcatán y a un participante de “El Enfrentamiento entre toros y tigres” en Tila Chiapas⁹. Entrevistas a adultos mayores para documentar la memoria colectiva e indagar en torno a la DT (Pérez-Taylor, 2002). Para localizar a los adultos mayores se aplicó el muestreo por bola de nieve (Patton, 1990) y se puso como límite la saturación teórica.

⁹ La entrevista a Patricio (ex integrante de la DT), tuvo como objetivo encontrar fundamentos de la integración y separación de la danza en cuestión con el Carnaval de Puxcatán. La entrevista realizada a uno de los danzantes de “El Enfrentamiento entre toros y tigres” realizado en el municipio de Tila Chiapas ayudó a conocer de aquella danza y así poder encontrar similitudes o diferencias con la DT de Puxcatán.

2) Encuesta a los pobladores de Puxcatán para identificar el valor o significado cultural (individual y colectivo) que tiene la DT para los habitantes. Partiendo de los datos de 309 viviendas registrados por INEGI (2010), se hizo un muestreo sistemático con reemplazo en 34 viviendas (una de cada nueve viviendas), con un error estándar del 0.05. La aplicación estuvo a cargo de 5 encuestadores.

3) Observación participativa (Morse y Peggy, 1985) que se registró en el diario de campo, para un mayor entendimiento de las dinámicas que se dan en el grupo de danzantes y las relaciones entre los participantes.

Los datos cualitativos fueron examinados y codificados de acuerdo a la taxonomía descriptiva y se agruparon utilizando códigos conceptuales (LeCompte y Schensul, 2013), excepto las encuestas que se analizaron con el programa SurveyMonkey Inc. Las entrevistas y el diario de campo fueron transcritas en Word, después se realizó una codificación abierta, marcando el contenido de la entrevista y su categoría, la unidades de significado se extraían por líneas o por párrafos, según la respuesta del entrevistado. Para el análisis del diario de campo se decidió extraer de éste sólo información que no quedaron registrados en las entrevistas, y se codificaron.

Después se hizo una lista de codificación abierta y se procedió a realizar una codificación axial (en tablas), agrupando categorías por nivel de generalización. Este paso permitió que diversas categorías se agruparan lógicamente dentro de otras, de manera que se fueron encontrando las categorías ejes y subcategorías, tal como aparecen en los resultados. Finalmente, los datos analizados se interpretaron desde las perspectivas *emic* (punto de vista del actor) y *etic* (punto de vista del investigador o interpretación teórica) (Aguirre, 1995).

RESULTADOS

El origen de la DT en el poblado Puxcatán, Tacotalpa, Tabasco

La tradicional DT que se practica en Puxcatán se originó entre los años 1985 y 1990¹⁰. La danza fue el producto de una investigación realizada en el municipio de Tila, Chiapas por los profesores bilingües Arturo y Benito, oriundos de Puxcatán, y David, nacido en Barreal Cuauhtémoc,

¹⁰ No se sabe con exactitud el año en el que se origina la DT, pero hemos considerado que pudo haberse efectuado entre 1985 y 1990 ya que diversos testimonios enunciaron años diferentes. Por mencionar los más significativos: Rosario, habitante de Puxcatán, de 88 años de edad, cree que ocurrió en 1985; Benito, ex participante de la DT, alude que probablemente fue en el año 1987, y Martín mencionó que el origen en el año de 1990.

Tacotalpa¹¹. La investigación tuvo como objetivo entrevistar a adultos mayores de Tila, Chiapas para conocer cómo se ejecutaba la DT. Los investigadores guardaron en su memoria personal las explicaciones que sus informantes les dieron acerca de la danza, pero también grabaron en un cassette siete composiciones musicales, y trajeron consigo una flauta grande de caña.

Existen diversas interpretaciones sobre qué originó la investigación de la DT. Benito¹² fue claro en señalar que recibieron del Instituto de Cultura de Tabasco (ICT)¹³ una “orientación” o capacitación para el “rescate de la cultura”. Lo que da cuenta de una visión política desde el gobierno de Tabasco en la cual la cultura era indispensable para consolidar el progreso económico (Alatraste, 2008; Díaz, 2009), esto sucedió a la par de una fuerte inyección de recursos económicos procedentes de la industria petrolera (Gobierno del Estado de Tabasco, 1988; Tudela, 1989) y de las ideas de construir un repertorio iconográfico¹⁴ (García-Canclini, 1989). Los profesores bilingües bajo el contexto e incentivo político anterior, realizaron la investigación de la DT en Tila, Chiapas. Buscar el reconocimiento como integrante de un grupo étnico, por parte de la sociedad y el estado¹⁵, fue una fuerte motivación para que el profesor Benito realizara la investigación. El profesor Arturo también participó en dicha investigación por el deseo de ver “florecer culturalmente”¹⁶ a Puxcatán y con ello se diera “alegría”¹⁷. Mientras que Jacinto de 88 años y Silverio (participante de la DT) dieron su punto de vista y mencionaron que la investigación fue parte de un trabajo académico que realizaron los profesores bilingües. Martha de 84 años platicó que Arturo investigó sobre la DT porque antes ésta se escenificaba por personas de Tila que llegaban a Puxcatán. Otras personas comentaron que hubo un “rescate” de la DT después de

¹¹ Posiblemente, durante la investigación fueron acompañados de algunos pobladores de Puxcatán.

¹² Benito, ex participante de la Danza del Tigre. 23 de abril del 2016.

¹³ En el gobierno estatal de Enrique González Pedrero (1983-1987) se creó por decreto el ICT y se definió una política cultural formal a nivel estatal descrita por Díaz (2009).

¹⁴ Algunos ejemplos son: la edificación de la biblioteca Pino Suárez, y la Casa de Arte “José Gorostiza”, el Centro de Estudios e Investigación de las Bellas Artes y el Centro de Investigaciones de las Culturas Olmeca y Maya, también el Laboratorio Teatro Campesino e indígena con sede en Oxolotán, que tuvo alcances internacionales y la impresión de un importante acervo de publicaciones (Díaz, 2009).

¹⁵ “*Los motivos q’ nos llevaron a inv. esta danza fue para buscar ser reconocidos como grupo étnico y demostrar al gobierno q’ existimos y q’ también el gobierno nos reconociera y demostrarnos q’ aún existen raíces netamente culturales que fuimos reconocidos al nivel estatal y nacional en eventos de feria y que el gobierno del Edo. nos permitiera demostrar que existimos como grupo cultural.*” Benito, ex participante de la Danza del Tigre. 23 de abril del 2016.

¹⁶ Testimonio de Benito, ex participante de la Danza del Tigre. 23 de abril del 2016.

¹⁷ Alejo, participante de la DT, 02 de marzo del 2016.

haberse olvidado¹⁸ y porque la danza se practicaba por los primeros pobladores ch'oles de Puxcatán.

La llegada de la DT en Puxcatán y su inserción en el Carnaval

Tras el viaje a Tila, Arturo, Benito y acompañantes, al regresar a Puxcatán crearon un grupo de danza para recrear, con dificultades, la DT. Arturo fue el responsable de la organización de las actividades y reuniones. Martín, hermano de Arturo, menciona que, al llegar a Puxcatán una de las actividades fue ensayar las siete composiciones musicales que grabaron en el cassette. Alejo adquirió la responsabilidad de ejecutarlas con la flauta grande que trajeron de Tila, y continuó haciéndolo hasta el 2016. Después de que los tamborileros y Alejo aprendieron a ejecutar las siete composiciones musicales, Arturo buscó más integrantes para el grupo de danza, todos hombres porque, en palabras de Benito, son quienes tienen la fuerza para ser tigres, de acuerdo a los informantes de la comunidad de Tila, Chiapas. Todos los integrantes eran mayores de 17 años de edad, y sólo algunos pertenecían a la misma familia.

Una vez conformado el grupo, Arturo les enseñó cómo debían de bailar de acuerdo a la música. Además, Arturo recibió apoyo por parte de Mateo (entonces longevo de la comunidad), acerca de los puntos cardinales. Como primer vestuario, los que personificaban a los tigres usaban mantas pintadas de colores, mientras que los demás usaban sus ropas civiles. El grupo danzante ensayaba en la palapa del albergue indígena, donde el director les permitía el acceso.

Paralelamente, los profesores sistematizaron la información de su investigación, y elaboraron una monografía de la danza. Solo fue posible encontrar una hoja de esa monografía, con la lista de quienes integraban la DT inicialmente. En el testimonio de Martín, menciona que el grupo que se formó se llamó “Los Kichaño”¹⁹. En la monografía aparece el nombre de “Los Kichanes de Puxcatán” o amigos de Puxcatán.

No se sabe durante cuánto tiempo se prepararon para escenificar por primera vez ante la comunidad de Puxcatán la DT, pero se hizo sin la lucha entre cuerpos que tiene la danza en Tila²⁰. En Puxcatán adquirió un sello diferente, pues los profesores “decidieron no entregar cuerpos”²¹ al bailar y que el contacto no fuera violento.

¹⁸ De los testimonios. Jesús, participante de la DT, agosto 2015; Cesar García Córdoba, cronista municipal de Tacotalpa, 30 de septiembre del 2016; López (2013).

¹⁹ En español “Los Tíos”.

²⁰ Testimonio de Luis Héctor, participante tigre en el juego del Toro y del Tigre durante el Carnaval de Tila, Chiapas. 29 de marzo del 2016.

²¹ Testimonio de Benito, ex participante de la Danza del Tigre. 20 de junio del 2016.

Los participantes comentan que se bailaba solo en el Carnaval de Puxcatán, y cuando el grupo de la danza participaba en él no tenían un nombre establecido, el título de “la Danza del Tigre” llegó durante la escenificación fuera del pueblo. Su inclusión en el Carnaval se dio con facilidad porque sus organizadores y personal del Carnaval eran los mismos.

De acuerdo a los testimonios de Félix, Silverio y Martín, la DT era parte de la moranza del Carnaval²² donde participaban personas con diversos disfraces, y al incluir la DT, pasaron a ser un complemento. En la moranza los tigres simulaban una lucha con las vacas que en el mismo Carnaval bailaban. Para Jesús, era como un “juego” dentro del Carnaval y con ello, replicaron parte de lo que se escenifica en Tila, sin tanta violencia. Según Patricio, además de la participación del tigre en la moranza, el grupo hacía otra escenificación de la DT como parte de la clausura del Carnaval.

Cuando los organizadores del Carnaval no fueron los mismos, la danza no participó más. No se sabe con exactitud cuándo ocurrió esta separación, sin embargo, algunos informantes expresaron que tenía cinco años o más (2012 aproximadamente).

Socialización de la DT

No sabemos exactamente el año de la primera escenificación de la DT en Puxcatán, pero entre los longevos se comenta que era una práctica conocida solamente por los habitantes, desconociéndose a nivel municipal y estatal. La primera socialización de la danza fue en el mismo Puxcatán, cuando personas externas llegaron a la comunidad y la conocieron. Martha (longeva de la comunidad) recuerda que llegaban presidentes municipales como espectadores, y Jesús relató que todavía utilizaban las mantas como pieles de tigre en sus primeras escenificaciones; fue justo después de ser conocidos, cuando recibieron una donación de pieles originales de tigre. Un gran logro para ellos.

Al transcurrir los años, la DT fue llevada a diferentes escenarios; de acuerdo a Benito, las dos primeras se hicieron en la feria anual del estado de Tabasco, y en Tapijulapa, esto es, los últimos años del gobierno de Pedrero (1983-1987). Posteriormente, en las comunidades circunvecinas como Miraflores, Agua Blanca, Arroyo Seco, Raya Zaragoza. Desde el punto de vista del cronista municipal de Tacotalpa, César García, la escenificación de la DT fuera de Puxcatán, se llevó a cabo entre 1989 y 1991, cuando el reconocido jurista Guillermo Narváez Osorio fungía como presidente municipal de Tacotalpa. El cronista enfatizó que la DT se mostró en eventos culturales de Tacotalpa

²² La moranza es el evento de clausura que se celebra en martes, antes del miércoles de ceniza.

y la feria local porque era un acto “representativo de las costumbres y tradiciones” del municipio, siendo que la DT aún tenían algunos años de existencia.

A partir de 1990, uno de los profesores asumió el cargo de director en el albergue indígena en Puxcatán y recibió a cubanos y polacos para documentar la cultura del poblado. Después llegaron otros estudiosos por parte de ICT. El grupo de la danza decidió que no proporcionarían información alguna²³. A pesar de ello, el grupo de la danza participaba anualmente en la feria del Estado, y esto les permitió difundirse como el grupo danzante de Puxcatán.

Para la socialización de la danza los actores no locales fueron fundamentales. Uno de los principales fue la Dirección de Educación, Cultura y Recreación de Tacotalpa, por su medio el grupo recibía las invitaciones. Después otros actores conocían directamente al organizador-chaman y con él se contactaban. Actualmente, los participantes aluden que el organizador-chaman, tiene una mayor participación política y es el intermediario inmediato.

El beneficio que la danza ha tenido a partir de su socialización, es el reconocimiento en la sociedad tabasqueña como parte de la tradición de Puxcatán.

“Que está muy bien porque ya se está dando a conocer, ya no es propiamente de Puxcatán lo conoce, ya en otros municipios se da a conocer, ya en la ciudad conocen la DT, para mí eso es muy grato porque ya no está a escondidas, ya está a la luz, y lo que queremos es que se vea y que conozcan” [Félix, participante de la DT, 22 de febrero del 2016].

Para algunos informantes, la DT da renombre para Puxcatán, sin embargo, la socialización implicó dependencia a las invitaciones y a gratificaciones monetarias, como mostraremos más adelante.

Apoyo institucional

Las pieles de tigre. El grupo recibió una donación de cuatro pieles de tigre por parte de Alicia González Lanz, la ex primera presidenta municipal de Tacotalpa (1974-1976). No se sabe cuándo sucedió, pero para los integrantes fue un importante acontecimiento, a partir de entonces portarían las pieles con lo cual el símbolo “tigre” pasaría a ser una representación cultural y de poder, fuerza y destreza felina.

Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias (PACMYC). A través del Instituto Nacional Indigenista (INI), aproximadamente en 1992, el grupo recibió un apoyo de \$32,000.00. Para el año 2003, la DT recibió otro por la cantidad de \$22,000.00 con el proyecto

²³ Cuentan que la danza fue filmada sin el consentimiento de los organizadores en Tapijulapa y eso provocó que decidieran no dar entrevistas.

titulado “Rescate y preservación de la DT”. El grupo debió de conformar un comité para la administración. De acuerdo a los testimonios, nuevos participantes se agregaron, algunos por la oportunidad de obtener un ingreso económico.

El registro estatal de la DT. En el año 2010, el Instituto Estatal de Cultura de Tabasco (IECT)²⁴ realizó el registro de la DT para que formara parte de la Colección de Danza y Música Tradicionales de Tabasco²⁵. El testimonio del actual coordinador-chamán dice que no existe un documento oficial que indique que ha sido registrada a nivel estatal, solo el libro y CD entregado al grupo danzante. En 2016 el IECT nos informó que el video y el libro son la prueba del registro estatal. El “registro” generó beneficios a corto plazo p.ej. el nombramiento que hizo el IECT como Guardián de Tradición al señor Alejo, más invitaciones para participar en la feria del estado de Tabasco y en otros eventos culturales, en comparación de otros años, fue en el sexenio como gobernador estatal del QFB Granier (2007-2012) cuando más presentaciones tuvieron. Otra ventaja fue que se acabó el temor de ser detenidos por usar las pieles de los tigres.

Apoyos municipales a la DT. La presidencia municipal de Tacotalpa 1989-1991, apoyó al grupo con una mensualidad de \$2,500.00 durante un año y medio; en el segundo apoyo les fueron entregados \$5,000.00 para la compra de tambores. Durante la presidencia en 2001-2003 la DT participó cotidianamente en eventos del municipio de Tacotalpa. No hay registros de apoyos posteriores.

La casa de la cultura de Puxcatán. Fue inaugurada en 2016, y de acuerdo a varios testimonios fue gestionada a partir de la DT, por eso el grupo ha tratado de ocupar dicha infraestructura para sus reuniones y ensayos. Se considera que con la apertura de la Casa de la Cultura, la DT puede ser parte del producto turístico de Puxcatán.

La descripción de estos cinco apoyos institucionales proyecta la perspectiva económica, política estatal y municipal con la cual fue observada y valorada la danza. Los años en los que no percibieron apoyo, el grupo buscó participar en eventos culturales con cualquier enfoque: político, educativo e incluso privado. Lo anterior, fue factible por algunos años y permitió a la DT escenificarse, con altibajos y sin depender totalmente de los apoyos institucionales. Sin embargo, del 2010 a la fecha, como se verá, la situación cambió.

²⁴ El 16 de diciembre del 2006 se nombró por decreto de ley como Instituto Estatal de Cultura (Díaz, 2009)

²⁵ Los productos de este registro fueron: un libro que lleva por nombre *La Danza del Tigre de Puxcatán raíz de la cultura chol* y un video documental (IECT, 2010).

Las gratificaciones. Las primeras escenificaciones de la DT se hicieron por orgullo, no tenían fines de lucro²⁶. Posteriormente, los participantes recibieron gratificaciones con \$50.00 por persona por su representación en las Feria, los apoyaban con el traslado y la alimentación; ocasionalmente también para los materiales del ritual. Este acto motivó a los participantes a seguir esmerándose con la danza. En la actualidad la DT no se ejecuta si no se recibe una remuneración económica al grupo, además de la alimentación y el traslado.

Durante los últimos cuatro años el apoyo institucional municipal y estatal hacia la DT ha sido nulo. Así, los participantes buscan ingresos escenificándola en eventos privados, p.ej. en 2016 se presentaron en las instalaciones de una empresa platanera en Pichucalco, ante la presencia de un ex presidente Nigeriano²⁷. La ausencia de apoyos ha provocado que se disminuya el número de participantes en 2016 y que el comité esté inactivo. Parece que sin los apoyos externos, la danza ya no se escenifica fuera de Puxcatán.

Los cambios socioculturales en la DT

La mayoría de los participantes en la DT, señalaron que no han ocurrido cambios trascendentales en la escenificación de la danza, aunque si cambió el coordinador-chamán del grupo y las personas que representan el personaje del tigre. En su opinión, la danza sigue siendo la misma y no puede modificarse, ya que perdería su “originalidad”.

*“En la danza no cambia porque no se puede modificar el baile, no se puede modificar ni la música tampoco, tiene que ser la única, por ejemplo los pasos no se pueden modificar, porque es una danza ancestral de nuestros, de años, de nuestros abuelos, entonces no puedo cambiar ni los bailes, ni los pasos tampoco, tiene que ser a como es, desde antes y como sigue siendo en la actualidad...
Sigue siendo lo actual desde antes, la misma piel de tigre, no sé, tiene que ser la misma la original, las flauta, las músicas es autóctonoma, es exclusivo para la danza no se puede meter música moderna en la danza porque no sería igual” [Félix, participante en la DT, 22 de febrero del 2016].*

Este testimonio contradice los cambios que veremos a continuación, pero ayudará a ejemplificar los cambios observados y la percepción de la danza.

Los diferentes organizadores-chamanes en la DT. Desde 1985 la DT ha tenido cuatro organizadores-chamanes. Arturo fue el primer organizador-chamán, se retiró por cuestiones de

²⁶ Del testimonio de Benito, ex participante de la Danza del Tigre, 20 de junio del 2016.

²⁷ El periódico Tabasco Hoy, reportó que el 25 de enero del 2016 el ex presidente Nigeriano, el general Olusegun Matew Okikiola Aremu Obasanjo visitó Pichucalco, hubo entonces la participación de danzas folklóricas. [<http://www.tabascohoy.com/nota/293073>].

salud sin fecha exacta. Martín, al ver que la danza se estaba dejando de escenificar, tomó la iniciativa de ser el segundo organizador-chamán. Él se retiró del grupo aproximadamente en el año 2010, al ser nombrado Comisariado Ejidal de Puxcatán. Jesús tomó el mando del grupo en 2010 y por cuestiones de salud se retiró en el año 2015. Desde ese año la danza decayó y Félix, participante de la danza fue a quien el grupo eligió como el cuarto organizador-chamán.

Rosario, Jacinto y Martha, los más longevos de Puxcatán, aluden a que la DT entró en una decadencia cuando Arturo se enfermó; y fue la situación de salud del primer chamán el origen del declive de la danza, ya que afectó sentimentalmente a sus participantes. Al enfermarse el tercer chamán vino a desestabilizar la organización de la danza. Un participante considera que la danza está empezando de nuevo, y es Félix quien la impulsará. Los diferentes organizadores trataron de recrear lo que aprendieron de Arturo y quienes los antecedían en el cargo, sin contar con videos, fotografías o documento alguno para sustentar la práctica.

Cambios en el número de participantes. En la encuesta que se realizó a los pobladores de Puxcatán (34 encuestados) se registró que en algún momento el 35 % de la población participaba en la danza, pero actualmente sólo lo hacen el 9 %. Los argumentos para retirarse fueron: que no les gustó seguir participando; no contaban con el tiempo suficiente para estar en los ensayos, ni en las escenificaciones fuera de la comunidad; por motivos de salud, cambio de domicilio, conflictos personales y migración hacia las ciudades principalmente.

El tema de la migración en Puxcatán, afecta a la DT, porque disminuye el número de participantes. P. ej. en 2015, Jesús, el tercer organizador-chamán de la danza, mencionó que aproximadamente tenía 15 participantes y debió retirar el uso de las banderas, porque no había quien las portara. El mayor registro de integrantes fue cuando recibieron el apoyo de PACMYC, cuando registraron de 25 a 30 participantes. En la actualidad, los integrantes son en su mayoría de una sola familia. De tal forma que el patrimonio cultural resultó sectorizado.

Los cambios en los personajes. Otro cambio que se da en la danza es en el personaje del tigre, ya que al llegar a una edad adulta no se tiene la misma flexibilidad y agilidad corporal para danzar, y las pieles les quedan pequeñas.

“...lo que se cambia es el danzante del tigre, a veces cuando llega a una edad mayor, a una edad adulta y ya no tiene la misma agilidad que antes, por eso va variando, se elige a un adolescente, joven que tenga la agilidad suficiente para bailar” [Martín, ex participante de la DT, 13 de febrero del 2016].

En el primer grupo de la danza, los tigres eran jóvenes entre 12 y 17 años de edad, después fueron niños de siete años a 15 aproximadamente, quienes asumían el cargo. En algunos casos quienes fueron tigres, pasaron a tomar otros cargos en la danza, por mencionar, portador de bandera, tamborilero o auxiliar que edifica la cueva. Uno de los objetivos que tiene el actual organizador de la danza es abrir los espacios para que los niños hereden este patrimonio cultural, pues cuentan con mayor flexibilidad y agilidad corporal.

Cambios en instrumentos musicales y número de composiciones musicales. Algunos instrumentos musicales como la guitarra y el violín ya no se ejecutan en la DT, pues los intérpretes son ahora adultos mayores y se retiraron del grupo por motivos de salud.

Un instrumento musical muy importante era un “carrizo grueso” que compraron y trajeron de Tila Chiapas cuando fueron a realizar la investigación de la DT, con el carrizo se podían ejecutar las melodías para el ritual, pero al romperse se perdió su sonido. Algunos participantes lo recuerdan como un elementopreciado, de toque especial a la música de la danza y con su pérdida desapareció la esencia musical.

Según el testimonio de Martín, en la DT del primer grupo ejecutaba siete composiciones durante la escenificación, pero en 2016, se reporta que solo cinco se ejecutan²⁸. El riesgo que se presenta en la danza es carecer de grabación o registro musical alguno. Alejo (74 años) es la única persona que ejecuta las melodías desde que la danza llegó a Puxcatán.

Cambios en el vestuario. Los tigres utilizaban mantas pintadas y posteriormente fue reemplazada por pieles de tigre originales. El resto del grupo se vestía con ropas civiles y luego cambiaron a vestuarios de manta comprado con recursos del PACMYC. Actualmente, el vestuario está deteriorado, las pieles están en malas condiciones por su uso, y por la falta de cuidados especiales.

Cambio en el uso de materiales naturales. El primer grupo de la DT utilizaba materiales naturales como el xate (*Chamaedorea sp-*), el ch’ox que es el bejuco (*Philodendron longirrhizum*) y las hojas de lengua de tigre llamado en ch’ol como k’umajtye’ (*Siparuna nicaraguensis*). El bejuco era más presentable al momento de edificar la cueva; las hojas de tigre se usaban porque son de olor fuerte, Arturo sabía el significado preciso de utilizar aquella hoja. Actualmente, ya no se utiliza el bejuco porque se extinguió en los cerros cercanos y buscarlo se tornó difícil, ahora se corta más la guaya (*Chamaedorea elegans*), y ocupan poca cantidad de xate. Ambos recursos son ahora los elementos

²⁸ De acuerdo con el testimonio de Benito, la documentación que el grupo tenía de la danza, incluidos los cassetes grabados en Tila, se perdieron a causa de una inundación en la comunidad en 1994.

para edificar la cueva, y el grupo danzante sembró cerca de la comunidad dichas plantas para acceder a ellas fácilmente.

Cambios en la escenificación de la danza. La Tabla 1 ha sido construida a partir del análisis de dos testimonios de chamanes. La descripción del ritual en tiempos de Arturo, el primer chamán en la DT, fue a partir de una tesis de licenciatura (López, 2013)²⁹ y en un video en formato VHS (proporcionado por el bibliotecario de Puxcatán) filmado en 1991 por Margarita Azevedo de Abreu, quien grabó las costumbres y tradiciones de Puxcatán, y donó las grabaciones a la iglesia católica.

En la tabla 1, podemos identificar las fases de cómo Arturo y Martín realizaban la DT, y la versión actual de Félix. A simple vista, observamos que los tres chamanes coincidieron en seis fases. Martín, fue el chamán que reportó nueve fases para llevar a cabo la danza.

Tabla 1. Comparación de las fases del ritual de la DT

Fases	Ritual con Arturo	Ritual con Martín	Ritual con Félix
1	La preparación: Encomienda al Tata Trueno y la Madre Tierra; Curación de pieles; Disfrazar al danzante con la piel	La preparación de los materiales	La preparación de los materiales en la casa del mayordomo
2	El traslado al lugar de la escenificación	El traslado al lugar de la escenificación	El traslado al lugar de la escenificación
3	La entrada del chamán al escenario para dejar la piel. Sahumar el escenario	La entrada del chamán al escenario para dejar la piel	La entrada del chamán al escenario para hacer una limpia en el lugar
4	Edificación de la cueva del tigre	Edificación de la cueva del tigre	Edificación de la cueva del tigre
5	Recomendación de vela a la Madre Tierra y al Tata Trueno	Recomendación de vela a los cuatro puntos cardinales	Recomendación de vela a la Madre Tierra y al Dueño del Cerro
6	El juego del tigre y el shi'ba	La DT	El chamán vacila a los tigrillos
7	La salida del escenario y la purificación del espacio	La salida con una vuelta al escenario	Agradecimiento al público
8		Purificación del espacio por el chamán	
9		Agradecimiento del chamán ante el público	

²⁹ López (2013) al parecer fue la única persona que documentó el testimonio de Arturo.

Fuente: Elaboración propia a partir de los testimonios de los coordinadores-chamanes.

Al analizar las versiones de cómo acontece la DT con los diferentes chamanes, se diferencia que uno relata más puntualmente las fases del ritual que el otro. Esto se debe a que, en el caso de Martín, fue uno de los ayudantes de Arturo en el primer grupo de la danza, después Martín pasó a ser el segundo chamán; y eso le dio mayor oportunidad de aprender las fases y los significados, considerando además que Arturo era su hermano. Otra de las ventajas que tuvo Martín fue que el auge de socialización de la danza le permitió aprender y practicar.

Félix danzante tigre, también fue uno de los primeros integrantes en la danza después fue portador de bandera, y posteriormente, ayudante del tercer chamán. Es poco probable que pudiera aprender a detalle las fases del ritual como Martín. Además, durante los últimos cuatro años, aproximadamente, las escenificaciones de la DT han disminuido por la falta de invitaciones externas.

Entre los cambios que identificamos en el ritual de la DT, destacamos los siguientes: Arturo iniciaba su preparación haciendo una encomienda a las deidades autóctonas: al Tata Trueno y la Madre Tierra, y curaba las pieles antes de que los danzantes tigres las portaran. En cambio, en el testimonio de Martín, se percibió que lo más importante en la preparación era asegurar que todos tuvieran sus respectivos materiales; en Félix, la preparación se dirige a la bandera y la piel de tigre, y debe ocurrir en la casa del chamán, denominado también principal o mayordomo. La mayordomía para Félix tiene como símbolo la bandera.

En la fase número tres, pudimos identificar que el ayudante debe sahumar el espacio; el chamán al entrar en el escenario debe hacer un ritual para bajar al suelo la piel que trae cargando en el marco de madera, y debe hacerlo bailando hacia los cuatro puntos cardinales, según Martín, con dirección a la derecha. Arturo también hacía el ritual de los puntos cardinales, pero además besaba el suelo cada vez que se dirigía de un punto a otro. En cambio, en la versión de Félix, ya no se mencionan los puntos cardinales; se da importancia ahora a sahumar el espacio y verter licor en forma de cruz para bendecir el lugar de la escenificación, para evitar las malas vibras.

Otro cambio en la fase cinco es que, al realizar el ritual de la recomendación de velas, Arturo era acompañado por adultos mayores para orar. Mientras que después es sólo el chamán quien asume el papel de pronunciar la oración. Las deidades autóctonas a las que se dirigen las oraciones y peticiones han adquirido nombres diferentes: Arturo recomendaba las velas o cirios a la Madre Tierra y al Tata Trueno; en el testimonio de Martín, la recomendación de velas la realizaba a los

cuatro puntos cardinales y no menciona ninguna deidad; Félix recomienda velas a la Madre Tierra y al Dueño del Cerro. Al parecer, en este ritual de recomendación de velas, también fue importante sahumar a los cuatro puntos cardinales, y en los dos primeros chamanes sí lo encontramos, pero ya no en la versión de Félix.

La fase seis, es cuando realmente se lleva a cabo la DT. El chamán dirige cada acto de los tigres. Arturo hacía salir a los siete tigres de la cueva, soplando una flauta que el mismo elaborada con una hoja larga. En la versión de Martín, eran cuatro tigres que salían de la cueva cuando se cambiaba la música. En la interpretación de Félix de esta fase, solo mencionó que el chamán es quien “vacila” con los tigres que salen de la cueva.

Los cambios que han ocurrido a partir de la escenificación externa son que se omite la “preparación”, y en lugar de realizarla en la comunidad dentro de la casa del chamán o mayordomo, se preparan ahora detrás de un telón. La omisión de una fase nos habla de la transformación de la DT, que se ha ido resignificando.

Del gusto a la monetarización/folklorización

Durante las entrevistas realizadas a los ex participantes en la DT pudimos darnos cuenta de que repetidamente explicaban que la danza se escenificaba por gusto, sin recibir remuneración. Consideraban que la DT que existe en la actualidad sí recibe gratificaciones económicas en sus escenificaciones.

“Durante la conversación con un danzante mencionó que “las salidas” se los pagan. Este mes [enero] fueron a bailar a Chiapas en un rancho y que les pagaron, y se repartieron el dinero” (Tomado del diario de campo, 26 de enero del 2016, pág. 2-8).

Durante las conversaciones con los participantes actuales mencionaron que, la DT tiene dos tipos de escenificaciones. El primero incluye la preparación de los materiales en la casa del chamán, la procesión de los participantes al lugar de escenificación y la danza como tal. El segundo, solo la procesión de los participantes y la danza. Aunque no se mencionó a cuánto asciende cada paquete, lo anterior evidencia que hay que pagar por verla. Con lo anterior, consideramos que se está dando una monetarización de la danza, quizás sí hay todavía un gusto por escenificarla, pero existe también un interés monetario.

Conflictos entorno a la DT

Hay descontento por la forma de representar actualmente la DT, se opina que antes era “mejor” cuando Arturo era el chamán, que con Jesús se mantenía y que existía ese sentimiento inexplicable

en el ritual. Para algunos de los participantes la DT ha “perdido la originalidad” y ya no produce el mismo sentimiento de sus primeras escenificaciones.

Las disputas registradas han sido 1) cuando se recibía algún recurso económico o material, 2) cuando percibían desvíos de recursos económicos por algunas personas del grupo, 3) cuando se negó el acceso a documentos valiosos para el grupo, por ejemplo, la monografía de la danza, 4) cuando algunos integrantes se apropiaron de los instrumentos musicales, 5) cuando un ex coordinador y chamán se negó a enseñar cómo debía realizarse la danza y trató de lograr un beneficio económico a cambio de su conocimiento, 6) cuando se solicitaron recursos para proyectos a nombre de la danza y no se incluyó a todos los participantes, 7) cuando existió algún producto de investigación acerca de la danza, fuera tesis, grabaciones, folletos, libros y sólo se entregó un ejemplar, 8) cuando no otorgan el reconocimiento a los primeros participantes en la danza. De acuerdo a los testimonios, a los conflictos y críticas, se suman resentimientos, manipulaciones y problemas de ego entre los participantes. Si bien, pareciera que el común denominador en los conflictos es el recurso económico o los bienes materiales más representativos de la DT, este hecho va acompañado por las diferencias al no verse considerados todos y cada uno de sus integrantes en momentos decisivos de la organización y trayectoria de la danza. Con ello, se fracturan sentimientos de comunión social o identidad pues no se está más convencido de que la DT forme parte de ese arraigo cultural de origen o genere los sentimientos de apego a su representación social permeando en el colectivo de Puxcatán, de esta manera la danza, como patrimonio biocultural de Puxcatán, es la que se observa bajo conflicto y disputa.

Ideales de futuro en torno a la DT

Los participantes de la DT tienen una impresión desalentadora sobre su futuro, porque es dependiente de las invitaciones que les lleguen para su escenificación. Aunque, se asume que la casa de la cultura en Puxcatán puede ser una oportunidad para promover entre los locales, la preservación de sus costumbres y tradiciones.

“Quizás sí se puede seguir, pero así como el gobierno o cualquier parte que nos inviten sí, ya si de veras que ya no nos van a seguir invitando, pues ahí terminamos, ya no vamos a salir” [Silverio, participante de la DT, 03 de marzo del 2016].

Una de las estrategias de preservación que conciben los participantes hacia la DT es que se les herede este patrimonio a los niños y jóvenes de la comunidad. De acuerdo con el testimonio de Silverio, él trata de motivar a los niños participantes en la danza y los instruye para que dancen

correctamente cuando sean invitados, para que de esta forma aprendan y tengan buenas escenificaciones.

“...nosotros le hacemos la invitación a los niños, en las escuelas, hemos hecho invitaciones a los maestros, para que motiven a sus alumnos también, que quieran aprender y así para que se siga preservando, conservando esta danza” [Félix, participante de la DT, 22 de febrero del 2016].

En los planes del actual coordinador-chamán está abrir talleres para que el único flautista y conocedor de la música de la danza transmita esos conocimientos musicales a los niños y jóvenes de la comunidad. Dichas estrategias de preservación pueden quedarse en planes e intentos porque según la opinión de los participantes en la danza y opiniones externas como la del cronista municipal, César García Córdoba, las nuevas generaciones de la comunidad no muestran interés en involucrarse en las prácticas culturales de su pueblo, porque los atrae más aquello que proporciona la modernidad.

El valor cultural de la DT

Se entiende por valor cultural el significado que, en lo individual y colectivo, se le otorga a la DT. Los significados documentados son 1) el sentir de los ex participantes y participantes actuales en la danza, y 2) las valoraciones y significados de los pobladores registrados a partir de una encuesta.

Los ex participantes en la DT expresaron que la danza representó “alegría”, aluden a que les brindó “tranquilidad” cuando la escenificaban, además de que era un “gusto” y motivo de “orgullo” al ser parte de ella. La danza también representó la conexión con el origen de Puxcatán, recordemos que es aquella que se origina en Tila, Chiapas a partir de la migración de ch’oles a Tabasco.

“La DT u otras danzas para mí representa mis raíces tradicionales, es lo más enorme que pueda haber reconocido de mis los valores y los extrañaré por siempre, hablar y valorar mi cultura hasta la muerte” [Benito, ex participante de la DT. 23 de abril del 2016].

Para los participantes actuales, la DT sigue siendo motivo de orgullo; el “gusto” y la “alegría” siguen siendo motivos de participación, pero ahora esa alegría, se percibe diferente:

“Se siente una alegría, porque estás en otros lugares, no es igual como tu pueblo, es que la gente que le gusta ver la danza se llena cuando va a comenzar la danza, al mirar se admira la gente” [Silverio, participante de la DT, 03 de marzo del 2016].

Anteriormente, la alegría era por escenificar la DT en el pueblo para el pueblo, ahora esa alegría es por los diversos lugares que se conocen al escenificar la danza para beneficio del pueblo.

“Sí es una alegría, es beneficio del pueblo, no es para los grupos no más” [Alejo, participante de la DT, 02 de marzo del 2016].

El valor cultural que se le atribuye a la danza en la actualidad se debe a que existe un reconocimiento por parte de los participantes de que la danza pertenece a los abuelos y por eso debe preservarse, además de que forma parte de la cultura del pueblo de Puxcatán en el contexto de Tabasco.

La encuesta aplicada en Puxcatán, deja ver que, para el 82 % de la población, la DT sí es importante y tiene un valor cultural; en cambio el 18 % expresa que no es importante para ellos porque “no tiene sentido lo que bailan”, “no tienen buenas presentaciones” y “no se ve bonito lo que bailan”.

Ahora bien, la importancia o el valor que los demás pobladores atribuyen a la danza es, porque la consideran “una tradición de la comunidad”, “una costumbre” y “parte de su cultura”. Por ello, esta “tradición” es la que transmite la “alegría” y la “diversión” a los pobladores de Puxcatán.

“Porque es una tradición para la comunidad; para el pueblo es la alegría. Me siento contenta cuando lo veo” [Femenino, 65 y más años].

Los mismos encuestados expresaron que la DT fue impulsada por el maestro Arturo, pero debido a su deceso, esta danza puede encontrarse en riesgo de desaparecer. Por eso consideran que las nuevas generaciones deben heredar dicho patrimonio para “llevar una tradición larga”.

“Es una cultura que dejó el profe, porque ninguno de su familia lo realiza ya. Él se fue y ya no es el mismo estilo que hacía el profe, lo hacía más bonito. El profe es el autor y lo sacó de su pensamiento, el mismo elaboraba cómo lo iba hacer. Para el pueblo es importante porque le dio el reconocimiento, con la DT se dio a conocer Puxcatán” [Masculino, 26 a 64 años].

Al igual que los participantes, los pobladores ven en la danza como un patrimonio de gran importancia. Seguramente, la apropiación por parte de los pobladores, se dio desde que ésta se empezó a difundir internamente, pero poco a poco ha ido cambiando entre las nuevas generaciones y por ende el significado también.

DISCUSIÓN

Prats (1998) considera que el patrimonio es una construcción social y al examinar el origen y desarrollo sociocultural de la DT de Puxcatán se documenta un ejemplo de ese proceso. Reconocimos cuatro momentos que hablan de cómo y por qué inició la investigación de la danza por parte de los profesores bilingües en Tila Chiapas: la capacitación impartida en el ICT, el trabajo

académico en la escuela Normal, el referente de las antiguas escenificaciones de danzas de los Tilecos en Puxcatán y la autoconciencia del rescate de una antigua tradición. Si bien parecen distintas explicaciones, todas inician en Tila porque los profesores bilingües sabían que los primeros pobladores de Puxcatán provenían de ese municipio, por ello, evocaron la memoria colectiva de un origen como Tilecos (Criado-Boado y Barreiro, 2013), con la danza resignificaron su origen, sus creencias y supersticiones, entrelazándola con el contexto natural de Puxcatán (Sandoval y Castillo, 1998; Criado-Boado y Barreiro, 2013). Expresaron en la DT una forma de entender el mundo, buscaron relacionarse con el ambiente, el ser humano y las fuerzas sobrenaturales (Croda, 2005).

Siguiendo a Prats (2005), los profesores actuaron como esa parte de la sociedad puxcateca que definió que era en Tila, Chiapas donde podían depositar parte de sus ideales culturales de origen. Los profesores buscaron construir un vínculo identitario (Criado-Boado y Barreiro, 2013) con el lugar de procedencia y evidenciar el sentido de ser ch'ol. Más aun, expresaron que con la danza buscaban un reconocimiento como grupo étnico ante el Estado, y florecer la cultura en Puxcatán. El inicio de la danza en Puxcatán concuerda con el periodo de gobierno estatal (1983-1987) que invirtió en una política cultural (Alatríste, 2008; Díaz, 2009), por eso no podemos descartar la posibilidad de que algún interés económico existiera entre quienes hicieron la investigación de la DT.

Aunque los profesores vieron en la DT de Tila su ideal cultural, la trajeron a Puxcatán con algunos cambios y la adecuaron por decisión propia. Tal como documentamos, en la danza de Puxcatán no hay violencia física, pero sí se alude a una cueva, se observan personificaciones de tigres, cueros de tigres e instrumentos autóctonos como la flauta de carrizo y el tambor (Pérez, 1988). Más aún, las particularidades del territorio aparecen en el uso de hojas de plantas locales y en la manera en que se representa la cueva, en un esfuerzo de hacer presente el medio circundante (Raffestin, 1980; Giménez, 2007; Criado-Boado y Barreiro, 2013). Al recrear la DT en Puxcatán, los profesores la integraron como parte del Carnaval de Puxcatán para seguir la tradición de Tila, y simularon la lucha o el enfrentamiento entre el toro y el tigre (Marion, 1994), aunque sin violencia física. De esta forma, se fue construyendo lo que Prats (2005) considera es la sacralización de la externalidad cultural, que se constituye con memoria colectiva, vínculos identitarios y la creación de un sentido del lugar (Criado-Boado y Barreiro, 2013).

Como expresamos al inicio de este apartado, la presencia del ICT pudo influir desde antes de la investigación en Tila, por ejemplo, con la capacitación que les dieron a los profesores bilingües. Sin embargo, los profesores iniciaron la sacralización y activación de valor local de la danza como patrimonio (Prats, 2005), posteriormente, por el rol que tomó la DT en el Carnaval, ésta fue apropiada por los habitantes de Puxcatán que le adjudicaron también un valor.

Después de tener una activación patrimonial local, la DT, pasó a tener una activación patrimonial dada por externos (Prats, 1998). Identificamos el inicio de esta activación con la llegada de funcionarios y público externo a ver la escenificación de la danza en Puxcatán, tal y como se ha documentado aquí.

Si bien, existen contradicciones en cuanto al tiempo transcurrido entre las escenificaciones locales iniciales y las externas, pudieron ser meses o años. De acuerdo con los informantes, las escenificaciones externas se hicieron exponiendo a la danza, ya como un ícono representativo de costumbres y tradiciones de Puxcatán, en las ferias anuales del Estado y en diferentes eventos culturales. Esta socialización de la danza habla de un impacto local y una sacralización externa muy rápida.

La activación del valor patrimonial, que se conformó durante las escenificaciones externas, tomó fuerza a partir de la documentación de la danza por extranjeros y por el ICT, las grabaciones de videos, y las participaciones en ferias. Los contactos y amistades de los organizadores-chamanes fueron claves en las invitaciones y ellos se consolidaron como intermediarios y no solo como intérpretes. Probablemente las constantes escenificaciones externas separaron a la DT del Carnaval local, y la hicieron de facto una danza tradicional de Puxcatán en el contexto tabasqueño.

La socialización de la DT generó apoyos municipales y estatales para quienes participaron, como la compra de las pieles y los recursos económicos que el PACMYC les otorgó. La culminación de este proceso fue el registro en el IECT como Danza Tradicional del estado de Tabasco con lo que obtuvo su valor patrimonial como resultado del poder político que propone Prats (1998; 2005). Pero esto ilustra una coyuntura entre la sociedad puxcateca, que apenas comenzaba a evocar su identidad ch'ol con la danza, y el Estado de Tabasco, particularmente el ICT, que buscaba engalanar los eventos mostrando la cultura y tradiciones particulares tabasqueñas. Así, la sacralización de la danza integrada al Carnaval en Puxcatán se deslinda de él y quienes ejercen el poder en las instituciones públicas la exponen definiéndola desde ópticas externas, enfatizando lo grandioso y espectacular, orientándola hacia los asistentes a las ferias

donde se representa (Villaseñor y Zolla, 2012). Esto mismo, llevó a la danza a depender de las invitaciones para ser representada en eventos externos, políticos y académicos. Y después, ante la ausencia de invitaciones y de apoyos por parte de las instituciones públicas, la danza empezó a presentarse en escenarios privados, por ejemplo, dentro de las instalaciones de una hacienda platanera en enero de 2016. Recordemos también que actualmente el grupo tiene dos tipos de escenificaciones, uno incluye la preparación de los materiales en la casa del chamán, la procesión de los participantes al lugar de escenificación y la danza, el otro es solo la procesión de los participantes y la danza.

Por lo anterior, consideramos que la socialización de la DT a partir de las prácticas hegemónicas señaladas, contribuyó a su folklorización (Villaseñor y Zolla, 2012). Y aunque en la actualidad no se escenifique constantemente, puede llegar a consolidarse como producto turístico local, municipal y estatal (Pérez, 2013), tomando en cuenta que en Puxcatán ya tienen una Casa de la Cultura y los participantes ocupan las instalaciones para organizarse cuando son invitados, por lo que no dudamos que formará parte de ella. Como veremos, la espectacularidad adquirida ha transformado la danza.

La DT expresa una particular manera indígena de ver el mundo de los ch'oles de Tila (Croda, 2005). La diferencia que marcaron los profesores en la danza se debió a que como pueblo y como individuos fortalecieron y mantuvieron el vínculo de comunicación y armonía con entidades del mundo sagrado (Croda, 2005). De esta forma, construyeron y dotaron de características particulares a la DT de Puxcatán. Los elementos culturales que caracterizan a la DT como patrimonio biocultural son; la música autóctona, los músicos (tamborilero y flautista), el vestuario de manta, los personajes (el chamán, el tigre, los auxiliares, los portadores de banderas y cruces), los materiales naturales que utilizan (almis, hojas de tigre, un tabaco, guayas para cubrir la cueva, hojas xate y pieles de tigre), la cueva, el ritual de preparación de materiales, el ritual de peregrinación del lugar de presentación, el ritual de recomendación de velas, el ritual de curación de pieles, el ritual de purificación del ambiente, los saberes tradicionales sobre los puntos cardinales, las oraciones en ch'ol, las deidades autóctonas (Dios Trueno y la Madre Tierra), la acción de santiguarse, las cruces y los saberes tradicionales en cuanto a las complicaciones en el mal uso de las pieles. De lo anterior, los elementos principales son:

- 1) El jaguar o tigre, personaje principal en la DT de Puxcatán, su presencia detona una conexión con creencias indígenas (Valverde, 1998; Valverde, 2004).

- 2) El chamán, es el encargado de dirigir y ejecutar la danza, él es quien se convierte en un intermediario de comunicación entre el hombre y las deidades autóctonas: el Tata Trueno y la Madre Tierra (Croda, 2005).

Durante el proceso de socialización de la DT, los elementos contenidos en ella fueron siendo menos evidentes en sus escenificaciones. Esos cambios pueden deberse a la sucesión de cuatro coordinadores-chamanes, donde faltó claridad en la trasmisión del contenido de la danza, así las nuevas generaciones reprodujeron lo que lograron aprender del primer coordinador-chamán.

Otra situación que provocó los cambios es que la danza pasó de escenificarse localmente a hacerlo externamente lo que demandó menos tiempo de ejecución, y de esta forma la apropiación y valorización del espacio escénico fueron diferentes (Raffestin, 1980); otros cambios surgieron porque los primeros materiales naturales que utilizaban ya no fueron accesibles, y por otra parte, la música de algunos instrumentos se dejó de ejecutar, por la falta de los mismos.

Al ser local la danza en Puxcatán, y cuando Arturo era quien dirigía el grupo y escenificaba la danza, él hacía la preparación no sólo de los materiales, sino también le daba importancia a la preparación espiritual inicial de la danza³⁰. El espacio donde presentaba la danza se lo apropiaba y lo valorizaba simbólicamente (Raffestin, 1980), utilizando sus patrones culturales para interactuar con la naturaleza (Boege, 2008), y lo hacía a través de rituales antes, durante y después de la danza. Uno de estos rituales era la purificación del espacio al principio y final de la presentación. Los siguientes coordinadores-chamanes, actuaron de distinta forma: presentaban la danza haciéndola cada vez más compacta, alejándola de sus raíces en su sentido de memoria colectiva, identidad, y territorio, es decir, desvalorizando su significado cultural (Villaseñor y Zolla, 2012).

Como hemos mencionado, la DT tuvo una sacralización local y externa rápida. Por lo tanto, creemos que tan pronto los habitantes de Puxcatán empezaron a presenciar las escenificaciones de la danza dentro de Puxcatán, le adjudicaron valor y también la designaron como patrimonio (Prats, 2005).

Pero al socializarse la danza fuera del ámbito local y bajo otros intereses, poco a poco se fue desintegrando de la vida local. Un golpe fue cuando se separó del Carnaval, y dejó de escenificarse anualmente; las presentaciones eran más frecuentes fuera de Puxcatán, comenzaron a recibir los apoyos institucionales y aparecieron espectadores externos a la danza. La socialización de la danza sirvió entonces para dar a conocer en Tabasco al poblado de Puxcatán y sus costumbres

³⁰ Tal como se observa en la Tabla 1, al comparar la fase uno en los tres rituales.

y tradiciones, lo cual hoy en día esto es importante para sus pobladores, como se observó en la encuesta. Tanto ha sido el reconocimiento que se dice que la Casa de la Cultura fue promovida y construida a consecuencia de gestiones que hizo el grupo de la danza. Con ello se inició la construcción de contenido turístico en Puxcatán, construyéndolo a partir de un patrimonio localizado como lo es la danza, del que ya casi no existe en la escenificación local (Prats, 2005; Villaseñor y Zolla, 2012). Ante la falta de escenificaciones en Puxcatán y por el deceso del maestro Arturo, los habitantes externaron que la danza está en declive, mencionando que la danza que han presenciado durante los últimos tres o cuatro años ya no es la misma que el maestro Arturo ejecutaba.

¿Desaparecerá la DT? Lo que hemos documentado es la construcción de un patrimonio biocultural en un contexto ch'ol, en el cual un grupo de la sociedad investigó y logró reproducir la danza, y consiguió en medio de una coyuntura estatal que Puxcatán se localizara en el mapa tabasqueño con una tradición sacralizada de una manera muy rápida. De 1985 a la fecha hay grandes cambios, el espectáculo tiene mayor presencia en la danza, el Estado de Tabasco ahora, se ha desentendido y una parte de la sociedad local no muestra interés por su reproducción y salvaguarda.

Más aún, los procesos de migración masculina ponen en jaque la danza, pues así lo expresaron los participantes, aunque es digno de subrayarse que se han escrito tres tesis al respecto, todas de mujeres locales, dos trabajos de licenciatura y uno de maestría, esta última corresponde a la primera autora del presente artículo. Cada vez hay mejores niveles educativos y lo que inició como una investigación de profesores rurales en 1987, hoy es objeto de una mayor documentación y análisis de la danza por parte de las habitantes locales. Sin duda eso habla de una sociedad puxcateca comprometida para hacer valer su voz y la de otros. Quizá sea capaz de construir, reconstruir y legitimar sus tradiciones en un contexto mundial y local, con grandes presiones debidas a la migración y eficiencia académica, pero también a una arraigada cultura masculina.

CONCLUSIONES

En esta investigación hemos descrito los elementos históricos y socioculturales que caracterizan a la DT como patrimonio biocultural de los pobladores de Puxcatán. El 82 % de la población puxcateca, cree que la DT es importante, porque representa al pueblo de Puxcatán, al ser una tradición de Puxcatán y porque transmite alegría, por lo que argumentamos que es un patrimonio

biocultural, aunque no se practique tan frecuentemente como a su inicio. En contraposición el 18 % de los encuestados externaron que la danza no es importante y esto puede deberse a: 1) Una erosión identitaria o de pertenencia al lugar en los pobladores que no les permite reconocer sentido ni belleza en la danza, y debido a la cual no se apropian la danza como parte de su identidad, pero también por los cambios de la DT que ha desvalorizado su significado cultural. 2) Las nuevas generaciones no dan importancia, y no buscan salvaguardar las costumbres y tradiciones de Puxcatán porque son atraídos, y asombrados por todo aquello que proporciona la modernidad (migración, acceso a nuevas tecnologías con nuevos entretenimientos, nuevos roles, etcétera) en lo cual la danza no se ha podido integrar. Ambas razones ponen en juego el valor cultural e histórico de la danza.

La escenificación de la DT ha prevalecido desde hace aproximadamente 30 años, en buena medida gracias a personas que decidieron seguirla preservando y organizando y porque la danza sigue siendo para ellas un referente de su memoria colectiva fundamental para su existencia y para su expresión identitaria. También persiste porque la DT se convirtió en una oportunidad de ingreso económico al grupo, gracias a la coyuntura del ICT y de las diversas presidencias municipales, quienes con una tendencia hacia la “administración de lo étnico” invirtieron recursos. La danza se ha podido reactivar con los diferentes organizadores a veces apoyándose en el IECT o en las presidencias municipales, o por parte del sector privado -como la compañía platanera San Carlos en Pichucalco- o de benefactores. De esta forma quienes la escenifican y la valoran en Puxcatán buscan en diferentes estilos la supervivencia de una expresión que aun con los cambios que proporciona la modernidad, y a veces gracias a ellos, sigue viva.

La DT está reconocida por el Estado como una de las danzas tradicionales de Tabasco, pero es indispensable solicitar al gobierno estatal el respeto y la defensa de este patrimonio, porque, aunque está reconocida y “registrada” estatalmente, no se llevan a cabo acciones que garanticen su escenificación y salvaguarda a nivel local. Consideramos que la DT debe recuperar su escenificación y puede ser conservada y fortalecida como patrimonio biocultural de Puxcatán. Lo anterior, se logrará si hay un trabajo colaborativo entre los que conforman el grupo de la danza, los pobladores de Puxcatán y las instituciones que velan por salvaguardar las costumbres y tradiciones de los pueblos indígenas, llámense IECT, CDI o DECUR. Lamentablemente no todas las visiones políticas del Estado buscan promover la cultura de los pueblos a partir de lo que ellos mismos

identifican o promueven, ya que otras son las prioridades. Además, los recursos económicos en Tabasco son altamente dependientes de los vaivenes de los precios del petróleo.

La DT y su escenificación constituyen un patrimonio biocultural que está en disputa. Hay pobladores que consideran que una familia se ha adueñado de ella y ha excluido al resto de la comunidad. En la investigación de campo que se realizó fue evidente observar en algunos de los entrevistados, participantes directos en la danza, gestos de enojo, reprobación en cuanto a la manera de organización, y de cómo se escenifica la danza en la actualidad. Reprueban no sólo el acto sino también mostraron desacuerdo hacia quien encabeza el grupo, así el gozo de buena parte de la población se enfrenta a que sólo una familia organiza la escenificación. Se disputa también el resguardo de los materiales importantes, como las pieles, los tambores, hasta documentos como la monografía que los profesores bilingües alguna vez escribieron, y de los materiales que el IECT produjo.

Esta investigación ha sido un buen ejercicio de reconocimiento de la práctica y de su proceso de patrimonialización puesto que el patrimonio está en constante construcción. Sin embargo, hace falta documentar las composiciones musicales que se utilizan, explicar cómo transcurren diferentes rituales en la danza, y los significados culturales que tiene cada elemento contenido en ella.

*Los nombres de los pobladores de Puxcatán mencionadas en este artículo han sido modificados para proteger su anonimato.

AGRADECIMIENTOS: Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, por la beca otorgada a la primera autora para la realización de su Posgrado. Al pueblo de Puxcatán, a los participantes y ex participantes de la Danza del Tigre.

BIBLIOGRAFÍA

AGUIRRE, Silvia, 1995, “Entrevistas y cuestionarios”, en AGUIRRE Ángel (coord.), *Etnografía. Metodología cualitativa en la investigación sociocultural*, Alfaomega y Marcombo, Barcelona.

ALATRISTE, Sealtiel, 2008, “Julieta Campos: Los años y el mar”, en GONZÁLEZ Enrique (comp.), *Una pasión compartida. Homenaje a Julieta Campos*, Fondo de Cultura Económica, México.

ARREOLA, Arturo, José SÁNCHEZ, Alma Liz VARGAS DE LA MORA, Luis HERNÁNDEZ, 2011, *Ordenamiento Territorial: Microrregión Sierra de Tabasco*, Secretaría de Recursos Naturales y Protección Ambiental, Gobierno del Estado de Tabasco, Instituto para el Desarrollo Sustentable en Mesoamérica, Petróleos Mexicanos, Villahermosa, Tabasco, México.

BARTELETT, Manuel, 1926, “El Pochó. Cojoes, Tigres y Pochoveras. Interesantes y curiosas costumbres tradicionales de Tenosique, Tabasco”, en *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía*, vol. 4, núm. 3.

BOEGE, Eckart, 2008, *El patrimonio biocultural de los pueblos indígenas de México. Hacia la conservación in situ de la biodiversidad y agrobiodiversidad en los territorios indígenas*, Instituto Nacional de Antropología e Historia y Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, México.

CORTÉS, Oscar, 2015, *Danza de los Tecuanes*, Secretaría de Cultura de Morelos, México.

CRODA, Rubén, 2005, *Entre los hombres y las deidades. Las danzas del Totonacapan*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.

COTTOM, Bolfy, 2008, en HUICOCHEA Laura y Martha CAHUICH, 2010, *Patrimonio Biocultural de Campeche: Experiencias, saberes y prácticas desde la antropología y la historia*, El Colegio de la Frontera Sur y Fondo Mixto, México.

CORNELIO, Jaime, 2008, “Hacia el rescate de la danza como patrimonio cultural de los grupos indígenas”, en *Revista Espacios Públicos*, vol. 11, núm. 21.

DE LA GARZA, Mercedes, Ana Luisa IZQUIERDO, Ma. del Carmen LEÓN, Tolita FIGUEROA, 1983, *Relaciones Histórico Geográficas de la gobernación de Yucatán (Mérida, Valladolid y Tabasco)*, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

DÍAZ, Miguel, 2009, “Política, economía y gestión gubernamental. Cincuenta años de encuentros y desencuentros por el arte y la cultura tabasqueña”, en RUIZ Carlos y Andrés FÁBREGAS (coords.), *Historia Política contemporánea de Tabasco 1958-2008 Tomo III*, Gobierno del Estado de Tabasco, Secretaría de Gobierno, Editorial Culturas en Movimiento, México.

DOVE, Michael y Carol CARPENTER, 2008, *Environmental anthropology: A historical reader*, Blackwell, Malden.

ESCRITURA PÚBLICA, 1913, José Guadalupe Hernández, Notario público República Mexicana Tabasco, Número 9, Ciudad de San Juan Bautista, Tabasco.

- GALLEGOS, Miriam, 2008, “El “Baila viejo”: Danza y música ritual de la comunidad Yokot’an, de Tabasco, México”, en *Destiempos*, vol. 3, núm. 15.
- GARCÍA, César, 2008, “Puxcatán. Lugar de la Pushcagüa”, H. Ayuntamiento Tacotalpa 2007-2009, Tacotalpa, Tabasco, México.
- GIMÉNEZ, Gilberto, 2005, *Teoría y análisis de la cultura Volumen II*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.
- GIMÉNEZ, Gilberto, 2007, *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Coahuilense de Cultura, México.
- GIMÉNEZ, Gilberto, 2009, “Cultura, identidad y memoria. Materiales para una sociología de los procesos culturales en las franjas fronterizas”, en *Frontera Norte*, vol. 21, núm. 41.
- GOBIERNO DEL ESTADO DE TABASCO, 1988, *Tabasco a través de sus gobernantes 1983-87 Serie Política Volumen 14*, Instituto de Cultura de Tabasco, Villahermosa, Tabasco, México.
- GÓMEZ, Mariana, Analía ALMIRÓN, Mercedes GONZÁLEZ, 2011, “La cultura como recurso turístico de las ciudades. El caso de la patrimonialización del tango en Buenos Aires, Argentina”, en *Estudios y Perspectivas en Turismo*, vol. 20, núm. 5.
- HAMMERSLEY, Marlyn, 1992, “Deconstructing the qualitative-quantitative divide”, en Julia Brannen, (ed), *Mixing methods: qualitative and quantitative research*, Avebury, Aldershot.
- HERNÁNDEZ, Javier, 2007, “El patrimonio activado. Patrimonialización y movimientos sociales en Andalucía y la ciudad de México”, en *Dimensión Antropológica*, vol. 4, núm. 14.
- HERNÁNDEZ-DÍAZ, Jorge, 2012, *La Danza de la Pluma en Teotitlán del Valle. Expresión de identidad de una comunidad zapoteca*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Secretaría de las Culturas y Artes del Gobierno del Estado de Oaxaca, Oaxaca, México.
- HUICOCHEA, Laura y Martha CAHUICH, 2010, *Patrimonio biocultural de Campeche. Experiencias, saberes y prácticas desde la antropología y la historia*. El Colegio de la Frontera Sur y Fondos Mixtos, México.
- HUICOCHEA, Laura, 2013, “Patrimonio biocultural de Campeche”, en *Red Patrimonio, Revista Digital de Estudios en Patrimonio Cultural*, vol. 1, núm. 1.
- INEGI, 2010, *Información nacional, por entidad federativa y municipio*, Instituto Nacional de Estadística y Geografía, Disponible en: <http://www3.inegi.org.mx/sistemas/mexicocifras/default.aspx?e=15>.
- INEGI, 2011, *Principales resultados del Censo de Población y Vivienda 2010*, Instituto Nacional de Estadística y Geografía, Querétaro, México.
- IECT, 2010, *La Danza del Tigre de Puxcatán, Raíz de la Cultura Chol*. Instituto Estatal de Cultura de Tabasco, Villahermosa, Tabasco, México.

LECOMPTE, Margaret y Jean SCHENSUL, 2013, “*Why are analysis and interpretation necessary?*”, *Analysis and interpretation of ethnographic data. A mixed methods approach*, Altamira Press, United States of America.

LEZAMA, José, 2016, *La construcción humana y no humana del sentido del mundo. La mítica tribu maya de los cojós ante el dios Pochó de la muerte*. El Colegio de México, México.

LÓPEZ, Alfredo, 2001, “El núcleo duro, la cosmovisión y la tradición mesoamericana”, en: BRODA Johanna y Félix BÁEZ-JORGE (coords.), *Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y Fondo de Cultura Económica, México.

LÓPEZ, Ana, 2013, *Rescate de costumbres y tradiciones de la cultura Ch’ol del Poblado Puxcatán, Tacotalpa en el Estado de Tabasco: desde una mirada etnográfica*, Tesis de Licenciatura, Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, Villahermosa, Tabasco, México.

LÓPEZ, Leydi y Mariela VÁZQUEZ, 2006, *Monografía del Poblado Puxcatán, Tacotalpa, Tabasco*, Universidad Intercultural del Estado de Tabasco, Oxolotán, Tacotalpa, Tabasco, México.

LUJANO, Billy, 2013, *Etnozoología de los Amuzgos de Xochistlahuaca, Guerrero: La Danza del Jaguar*, Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

MARION, Marie-Odile, 1994, *Identidad y ritualidad entre los mayas*, Instituto Nacional Indigenista, México.

MARTOS, Luis, 2014, “La cueva de San Felipe o Puyil, Puxcatán, Tacotalpa, Tabasco”, en RUBIO Miguel, Rebeca PERALES y Benjamín PÉREZ, (coords). *Tabasco: Una visión antropológica e histórica*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Estatal de Cultura de Tabasco, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

MORSE, Janice y Anne PEGGY, 1985, “*Principles of data collection*”, *Qualitative Research Methods for Health Professionals*. Sage, India.

NAVARRETE, Carlos, 1971, “Prohibición de la Danza del Tigre en Tamulté, Tabasco, en 1631”, en *Revista Tlalocan*, vol. 6, núm. 4.

NAVARRETE, Federico, 2008, *Los Pueblos Indígenas de México. Pueblos Indígenas del México Contemporáneo*, Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, México.

OBREGÓN, Luis, 1972, *La investigación sociocultural de la danza popular*, Fondo Nacional para el Desarrollo de la danza popular, México.

OVIEDO, Gonzalo, Luisa MAFFI, Peter LARSEN, 2000. *Indigenous and Traditional Peoples of the World and Ecoregion Conservation: An Integrated Approach to Conserving the World’s Biological and Cultural Diversity*, Gland, WWF International, Terralingua, Suiza.

PATTON, Michel, 1990, “*Designing Qualitative Studies*”, *Qualitative evaluation and research methods*. Sage, Beverly Hills.

PÉREZ, Tomás, 1994, “El pochó: una danza indígena bailada por ladinos en Tenosique, Tabasco”, en NAVARRETE Carlos y Carlos ÁLVAREZ (eds.), *Antropología, historia e imaginativa. En homenaje a Eduardo Martínez Espinosa*. Gobierno del Estado de Chiapas, Instituto Chiapaneco de Cultura, México.

PÉREZ, Tomás, 2004, “El descubrimiento de Palenque, la Danza de El Pochó y la recreación de un viejo mito escatológico Mesoamericano”, en COBOS Rafael (coord.), *Culto funerario en la sociedad maya*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

PÉREZ, Cecilia, 2013, “Patrimonialización, Turistificación y Autenticidad en Exaltación de la Cruz, Argentina”, en *Estudios y Perspectivas en Turismo*, vol. 22, núm. 4.

PÉREZ, José, 1988, *Los choles de Tila y su mundo. Tradición oral*, Secretaría de Desarrollo Rural, Sub-secretaría de Asuntos Indígenas, Dirección de Fortalecimiento y Fomento a las Culturas, Chiapas, México.

PÉREZ-TAYLOR, Rafael, 2002, *Entre la tradición y la modernidad: antropología de la memoria colectiva*, Universidad Nacional Autónoma de México y Plaza y Valdés Editores, México.

PRATS, Llorenç, 1998, “El Concepto del patrimonio cultural”, en *Política y Sociedad*, vol. 27.

PRATS, Llorenç, 2005, “Concepto y gestión del patrimonio local”, en *Cuadernos de Antropología Social*, núm. 21.

RAFFESTIN, Claude, 1980, en HUICOCHEA Laura, 2013, “Patrimonio biocultural de Campeche”, en *Red Patrimonio, Revista Digital de Estudios en Patrimonio Cultural*, vol. 1, núm. 1.

RAMÍREZ, Juan, 2011, “El jaguar transformado, una hipótesis poliédrica a propósito de la Danza El Caballito Blanco”, en *Estudios de Cultura Maya XL*, 193-225.

REYES, María del Rosario, Ezequiel HERNÁNDEZ y Brenda YELADAQUI, 2011, *¿Cómo elaborar tu proyecto de investigación?*, Consejo Nacional para la Ciencia y la Tecnología, Fondo Mixto del Estado de Quintana Roo, Consejo Quintanarroence de Ciencia y Tecnología, Universidad de Quintana Roo, México.

RUBIO, Miguel, 2009, *El pochó. Análisis de una representación dancístico-teatral asociada al complejo de dramas rituales del tigre-jaguar en el Carnaval de Tenosique, Tabasco*, Tesis de Doctorado, Universidad Autónoma Metropolitana, México.

SÁNCHEZ, Miguel, 2012, “Patrimonio biocultural de los pueblos originarios de Chiapas: retos y perspectivas”, en ÁVILA Agustín y Luis Daniel VÁZQUEZ (coords.), *Patrimonio biocultural, saberes y derechos de los pueblos originarios*. Universidad Intercultural de Chiapas, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, México.

SANDOVAL, Eduardo y Marcelino CASTILLO, 1998, *Danzas tradicionales ¿Actualidad u obsolescencia?*, Universidad Autónoma del Estado de México, México.

TOLEDO, Víctor, Narciso, BARRERA-BASSOLS, 2009, *La memoria biocultural. La importancia ecológica de las sabidurías tradicionales*, Editorial Icaria, Barcelona, España.

TUDELA, Fernando, 1989, *La modernización forzada del trópico: El caso de Tabasco*, El Colegio de México, Centro de Investigación y de Estudios Avanzados del Instituto Politécnico Nacional, Federación Internacional de Institutos de Estudios Avanzados, Instituto de Investigaciones de las Naciones Unidas para el Desarrollo Social, México.

VALVERDE, María del Carmen, 1998, *El simbolismo del jaguar entre los mayas*, Tesis de Doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

VALVERDE, María del Carmen, 2004, *Balam. El jaguar a través de los tiempos y los espacios del universo maya*. Universidad Nacional Autónoma de México, México.

VILLASEÑOR, Isabel y Emiliano Zolla, 2012, “Del patrimonio cultural inmaterial o la patrimonialización de la cultura”, en *Cultura y representaciones sociales*, vol. 6, núm. 12.