



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Programa de Maestría y Doctorado en Música

Escuela Nacional de Música
Centro de Ciencias Aplicadas y Desarrollo Tecnológico
Instituto de Investigaciones Antropológicas

LOS VOLADORES DE PAPANTLA:
Aproximación etnomusicológica a la práctica músico-dancística
del Palo Volador.

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
Maestro en Música (Etnomusicología)

PRESENTA:
Héctor López de Llano

TUTOR:
Mtro. Roberto Campos Velázquez (ENM-UNAM)

MÉXICO, D. F. Septiembre de 2014



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A mis padres

Agradecimientos.

A la Coordinación de Estudios de Posgrado, especialmente al Programa de Becas para Estudios de Posgrado de la UNAM, gracias al cual realicé mis estudios de maestría.

A mi tutor, Roberto Campos Velázquez, quien siguió responsablemente muy de cerca mi proceso de investigación y me ayudó a desarrollar las habilidades necesarias para llevarla a cabo.

A los voladores de la socioregión de Papantla que colaboraron para la construcción de esta tesis.



Voladores de Papantla. Representación del rito del vuelo en el Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México. Al pie de la foto, visitantes del Museo presenciando la representación.

ÍNDICE

| | |
|--|----|
| INTRODUCCIÓN | 1 |
| CAPÍTULO I | |
| 1. EL RITO DE LOS VOLADORES | 9 |
| 1.1 Variantes de la práctica ritual | 9 |
| 1.2 Simbolismo de la danza: fuentes escritas | 10 |
| 1.3 “Equipo de vuelo” y “uniforme” | 15 |
| 1.4 Música y danza | 23 |
| CAPÍTULO II | |
| 2. EL CASO DE LA SOCIOREGIÓN DE PAPANTLA..... | 26 |
| 2.1 El Totonacapan veracruzano | 26 |
| 2.2 Reconstrucción del proceso ritual en contexto religioso | 35 |
| 2.3 Hacerse danzante: notas sobre historias de vida | 42 |
| 2.4 Depositarios de un saber-hacer | 49 |
| CAPÍTULO III | |
| 3. LA REPRESENTACIÓN DE LA DANZA EN CONTEXTOS NO RELIGIOSOS | 53 |
| 3.1 Principales actividades económicas de las comunidades | 53 |
| 3.2 La representación del rito del vuelo como actividad económica alterna .. | 56 |
| 3.3 Organizaciones y plazas principales | 59 |
| 3.4 El efecto de la patrimonialización | 65 |

CAPÍTULO IV

| | |
|---|----|
| 4. FLAUTA Y TAMBOR | 76 |
| 4.1 Instrumentos musicales y artesanías | 76 |
| 4.2 Materiales y herramientas | 88 |
| 4.3 Procesos constructivos | 92 |
| 4.4 Afinación y técnica de ejecución | 96 |

CAPÍTULO V

| | |
|---|-----|
| 5. EL PLANO SONORO-MUSICAL | 101 |
| 5.1 Corpus de estudio: cuatro sones | 101 |
| 5.2 Criterios de transcripción | 107 |
| 5.3 Relación entre música y danza | 115 |

CAPÍTULO VI

| | |
|---|-----|
| 6. ANÁLISIS DEL REPERTORIO | 119 |
| 6.1 Son del perdón | 119 |
| 6.2 Son de los cuatro puntos cardinales | 128 |
| 6.3 Son de la invocación | 135 |
| 6.4 Son del vuelo | 139 |
| 6.5 Recursos musicales | 143 |
| CONCLUSIONES GENERALES | 151 |
| GLOSARIO | 156 |
| BIBLIOGRAFÍA | 160 |

INTRODUCCIÓN

El ritual de los voladores es una práctica músico-dancística de origen prehispánico. Este ritual está ampliamente difundido en distintas sociedades indígenas de México y Centroamérica, y ha despertado el interés de diversos estudiosos desde los inicios de la colonia hasta nuestros días. Hoy día, ésta práctica forma parte de los gestos devocionales de múltiples comunidades indígenas. No obstante, los voladores también han otorgado nuevos usos a esta práctica músico-dancística de tradición oral, y desde mi punto de vista, estos nuevos usos son un objeto de estudio relevante para la etnomusicología mexicana actual. En este estudio me abocaré a la variante del Totonacapan veracruzano de la costa, ya que resulta de mi particular interés la forma en que los grupos de voladores de esta región han logrado incursionar en el mercado del turismo desde hace no pocas décadas.

Es importante subrayar desde el inicio, que a diferencia de las otras variantes, los grupos de voladores que representan la variante del Totonacapan han sabido capitalizar favorablemente el imaginario que gira en torno al rito del vuelo. Como veremos a lo largo del documento, en realidad el ritual de los voladores es un proceso más largo y complejo, sin embargo, pareciera que el aspecto más atractivo para el turismo es específicamente el momento del vuelo.

Los grupos de voladores llevan a cabo la *representación del rito del vuelo* en diversos sitios con afluencia turística. Estos sitios suelen ser ferias "culturales" en el extranjero o ferias regionales en el interior del país, así como zonas arqueológicas, museos, playas, parques temáticos y, ocasionalmente en hoteles principalmente destinados a hospedar al turismo internacional. Además de estos espacios, los grupos de voladores han venido representando dicho rito en centros religiosos con afluencia turística.

Veamos ahora la manera en cómo construí este objeto de estudio. Después de un primer acercamiento a la literatura sobre la práctica, incursioné en el contacto directo con los músicos-danzantes históricamente establecidos en el Museo Nacional de Antropología en la Ciudad de México. Esta aproximación inicial me permitió comprender que la literatura especializada solamente abordaba algunos aspectos de dicha práctica, principalmente aspectos históricos y simbólicos. Por el contrario, estas experiencias de

campo me permitieron percibir que en torno a la práctica actual de la danza había un aspecto del todo relevante para los voladores: los danzantes veían su actividad como un trabajo. Como comprobaría en las posteriores estancias de campo en la región del Totonacapan, esta situación no sería privativa del grupo de voladores instalados en el Museo, sino que sería un aspecto compartido con los grupos y organizaciones de voladores de la región. Dicho de otro modo, la representación del rito del vuelo es vista por los grupos de voladores como una actividad laboral y, como veremos, dicha actividad es medular en la economía de no pocas familias.

Sin embargo, en una búsqueda literaria más profunda, encontré que la práctica de los voladores en el contexto turístico llamó la atención de algunos investigadores desde 1981, fundamentalmente antropólogos (Leonardo Sevilla, 1981; Úrsula Bértels, 1993; Eugenia Rodríguez, 2011 y Gonzalo Camacho, inédito); aún así, el vacío literario en cuanto a este fenómeno es notable. Ahora bien, dicho escenario se ha complejizado con la reciente declaratoria patrimonial que la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) otorgó a esta práctica, con su inclusión en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad en el año de 2009. El número de voladores se ha incrementado notablemente, las plazas de trabajo son más disputadas y otros actores sociales, tales como gestores culturales privados y gestores culturales institucionales, han aparecido en la escena social. Estos aspectos serán revisados en detalle.

¿Y qué es lo que ofertan los grupos de voladores en los contextos turísticos en los que se representa el rito? Varios elementos del saber-hacer que sustentan la práctica: 1) los conocimientos relativos a la mecánica del vuelo; 2) los conocimientos coreográficos y dancísticos; 3) propiamente el saber-hacer musical; y 4) un imaginario materializado en las artesanías. En relación a este último punto, puede decirse que en buena medida, la diada flauta y tambor, así como la réplica en miniatura del vuelo, condensan el imaginario que gira en torno al rito de los voladores e incluso al de la región de Papantla.

Por otro lado, ¿cómo se configuran los contextos turísticos en los cuales los voladores ofertan los elementos anteriormente señalados? y ¿cómo los grupos de voladores se apropian de estos espacios para representar allí el rito del vuelo y, por lo tanto, ofertar

sus saberes? Como veremos, y en la medida en que estos contextos son espacios de trabajo, son motivo de disputa entre los múltiples grupos de voladores. Además, tales espacios no están ausentes de competencia ya que voladores, comerciantes ambulantes y propietarios de comercios establecidos, compiten por atraer la atención y remuneración del turismo, principalmente en lo que toca a la venta de artesanías.

Finalmente, revisemos otro aspecto que en este trabajo ocupará un lugar preponderante: la música. A pesar de que en la gran mayoría de la literatura especializada sobre los voladores se destaca la importancia de la música en la práctica, tal aspecto prácticamente ha pasado desapercibido en dicha literatura. En otras palabras, no se ha profundizado en el estudio de la música. Pero ¿por qué es importante conocer las características musicales del repertorio empleado en la representación del rito del vuelo? Por sencillo que resulte, en ésta como en muchas otras prácticas, sin música no hay danza y tampoco rito. Además, la música de dicha representación es un poderoso instrumento de atracción y parece construir y reproducir toda una imagen acústica del rito y de los mismos voladores.

En relación al marco teórico-metodológico empleado en esta investigación, también es necesario hacer algunas notas introductorias. Si hemos planteado que este trabajo se centra en los grupos de voladores del Totonacapan veracruzano de la costa, cabe preguntarse, ¿cómo caracterizar a este espacio geográfico? ¿Es el Totonacapan veracruzano de la costa el que tendríamos que caracterizar o, en su defecto, el imaginario construido en torno a la región de Papantla? Creemos, que esta última es la pregunta pertinente a responder. Veremos que la región de Papantla corresponde a un imaginario socialmente construido; este imaginario de *lo regional* le ha dado a los voladores una movilidad y una proyección desde este marco, hasta el ámbito internacional. En otras palabras, los voladores se sirven del imaginario de la región de Papantla para representar el rito del vuelo y encontrar en ello, una fuente complementaria de ingresos económicos. Además, la región de Papantla no se reduce a sus límites geográficos; los desplazamientos laborales de los voladores a los diversos contextos de representación del rito, desterritorializan a la región y, a su vez, la diseminan en otras geografías. Entonces, caracterizaré el imaginario socialmente construido del espacio geográfico regional como una "socioregión".

En cuanto a la metodología empleada, se realizaron diversas estancias de campo en múltiples contextos de representación (Ciudad de México, Tulum, Playa del Carmen, Tecolutla y diversas comunidades de la región de Papantla) en las cuales se llevó a cabo observación directa y se realizaron entrevistas semidirigidas relativas a la práctica, al simbolismo, a las formas de organización de los grupos de voladores, etc.

En lo que corresponde a la aproximación al plano sonoro musical he recurrido al método de videograbación, transcripción y análisis de las piezas del repertorio empleado en la representación del rito del vuelo. Con la finalidad de trazar relaciones entre estructuras musicales y elementos coreográficos, presento esquemas con nomenclatura específicamente desarrollada para este fin.

Para el análisis musical, he partido de algunos supuestos teóricos desarrollados por Simha Arom (2004). Dicho análisis ha servido para construir datos relativos a la configuración de la música que acompaña a la representación del vuelo. La transcripción y el análisis me han permitido distinguir las diferentes piezas del repertorio, identificar las características generales de las mismas y observar la relación de los elementos performativos con las estructuras musicales, además de aproximarme a un análisis del impacto que tiene el contexto turístico en la práctica músico-dancística.

Esta investigación parte de la hipótesis de que en el contexto turístico se realiza una *representación* de parte de lo que sucede en el contexto propiamente religioso. Es por eso que caracterizo la ocasión performativa en el contexto turístico como *representación del rito del vuelo*. También, se considera que dicho contexto turístico ha impactado de alguna manera la práctica estrictamente musical.

Estado del arte

En el presente estado del arte no me dispongo a poner en discusión a los autores que han escrito sobre la práctica del palo volador. Más bien, propongo un ordenamiento de las fuentes en función de su pertinencia y/o utilidad para esta investigación.

Puedo identificar dos principales aspectos que se han abordado en la literatura en torno a esta práctica. El primero apunta al énfasis de la configuración histórica de la práctica. Estudios que incluyen desde hallazgos arqueológicos que fijan las probables primeras evidencias de este ritual en Mesoamérica (Phil C. Weigand, 2004), hasta las menciones en códices y crónicas durante el proceso de colonización (Ma. Guadalupe Castro, 1992; Úrsula Bértels, 1993; y Martha Nájera, 2008) ¹.

El segundo aspecto apunta a la interpretación del simbolismo de la práctica de acuerdo a la cosmovisión de la sociedad de cada variante. Podemos encontrar estudios de Nájera (2008) para todas las variantes; de Jaques Galinier (1990, 1998) para la variante otomí; de Guy Stresser-Péan (1948, 2005) para la variante huasteca; y de Walter Krickeberg (1933, 1961), Alain Ichon (1973), Leonardo Zaleta (1992, 2000) y Maritza Ramiro (1996) para la variante totonaca, por mencionar algunos. Es preciso mencionar que una buena parte de los estudios de las variantes mexicanas, de alguna manera u otra, hacen referencia a la variante totonaca ².

Hay que señalar que estos dos aspectos que ha abordado la literatura no son excluyentes el uno del otro, pues cuando se hace énfasis en el primero, los autores refieren algunas interpretaciones del simbolismo en la práctica, pero destaca el seguimiento que ofrecen de las fuentes para proponer una configuración histórica de la práctica. Por otro lado, cuando se enfatiza el segundo aspecto (la interpretación del simbolismo), siempre es abordado a partir de su contextualización histórica-social de acuerdo a la variante estudiada. Por ejemplo, Sevilla (1981) realiza un estudio el cual tiene como uno de sus objetivos hacer una interpretación de la significación histórica que ha tenido la danza de los voladores en las épocas prehispánica, colonial y contemporánea.

¹ También estoy consciente de las descripciones de Diego Durán, Juan de Torquemada, Francisco Javier Clavijero y otros cronistas en torno a la práctica, pero como ya mencioné, hay estudios que profundizan en el estudio de dichas fuentes históricas (p.ej. Jesús Jáuregui y Laura Magriña, 2003 y los ya mencionados), lo cual no es uno de los objetivos de este estado del arte.

² Para todas estas variantes, también encontramos menciones de la práctica que forman parte de estudios más amplios no necesariamente centradas en el rito del volador, p.ej. Pedro Carrasco (1979: 215) y Roberto Williams (2007: 127) sobre la variante otomí; Gutierre Tibón (1981: 182) y Hans Lenz (1994: 63) sobre la variante huasteca; y Bodil Christensen (1950: 97-99) y José Luis Melgarejo (1985: 331-335) sobre la variante totonaca.

Si bien, el aspecto del contexto del turismo cultural es apenas mencionado en algunos estudios sobre la práctica, Galinier (1990: 383, 1998: 279) ya reconoce a la variante totonaca como la única “afectada” por la comercialización. Por otro lado, Felipe Montilla (1954) realiza un bosquejo histórico del ritual (variante maya) en el marco de una representación del mismo en Ciudad Juárez, Chihuahua. Leopoldo Pérez (2005) nos brinda el breve relato de Bulmaro Maldonado (volador de Huachinango, Puebla), en el cual narra sus representaciones del ritual en Europa con su grupo de voladores.

Entre los estudios que tratan el tema más sustancialmente, encontramos los de Bértels (1993), quien en un pequeño apartado habla de su investigación sobre el fenómeno de la comercialización de la danza en el contexto turístico. La autora ofrece un panorama sobre la dinámica de la organización de la *Unión de danzantes y voladores de Papantla A.C.*, los grupos independientes y aquellos que son manejados por agentes particulares como médicos o maestros. La autora considera que debido a que muchos danzantes llevan a cabo sus “actuaciones” como una forma de trabajo, existe el peligro de perder el conocimiento todavía existente en torno al origen y significado de la danza. Camacho (inédito) explica el impacto de las políticas culturales y las declaratorias patrimoniales en las prácticas musicales partiendo del caso de los voladores. El autor señala el efecto cosificador de la patrimonialización en la música y la espectacularización de un saber-hacer comunitario que es transformado en mercancía con capacidad de generar ganancias a las empresas culturales. Camacho se centra en las ventajas comparativas de la variante totonaca sobre la nahua. Rodríguez (2011) realiza un análisis con enfoque de género (feminista) sobre el cambio cultural sugerido por la participación de mujeres en la danza de los voladores, sobre todo, en el contexto turístico de Cuetzalan, Puebla.

El estudio que más abunda sobre el tema, es el de Sevilla (1981). En esta investigación, el autor inicialmente realiza una interpretación de la significación histórica de la práctica en sus diferentes épocas, para después someterla al modelo teórico del materialismo histórico y la filosofía dialéctica, con el cual sostiene la función social e ideológica ambivalente de la danza: por un lado la función contestataria y por otro la enajenante. Para ello, el autor se apoya en el caso de la representación del rito del vuelo en el contexto turístico del puerto de Acapulco, Guerrero. Sevilla trabaja con las variantes de

los grupos totonaca veracruzano de la Costa y nahua de Cuetzalan, Puebla. Sin embargo, debido a la temporalidad de dicho estudio, está desactualizado en cuanto a las nuevas organizaciones de danzantes que han surgido y la reciente patrimonialización de la práctica, lo que ha complejizado el escenario. Además, creo que en su discurso hay una ligera predilección y confianza a los estatutos de la organización de danzantes a la cual estudia sin tomar en cuenta el contradiscurso de los grupos “libres”.

Respecto a los elementos propiamente musicales, las fuentes ofrecen escasa o nula información. Aunque en casi todos los trabajos relacionados a la práctica dancística se reconoce la importancia del músico-danzante y, en la mayoría de los casos, la música se describe poéticamente y no se ofrece profundidad alguna en este aspecto de la práctica.

En la *Historia de la música en México* de Gabriel Saldivar (1934), se menciona de paso el “baile de los Voladores” entre los huastecos. Apenas en un párrafo, el autor señala la dotación instrumental de la práctica y el carácter de la música: “[...] pentafónico típico, en el que se observa una estructura melódica integrada por varias frases musicales de distinto ritmo, que hacen un todo de gran valor artístico” (Ibíd.: 70). Vicente T. Mendoza, en su *Panorama de la música tradicional de México* (1956), en su sección de ilustraciones incluye una fotografía (num. 29) de la flauta y tambor de volador, esto sin referencia alguna en el texto central de la obra.

En otros casos, se ofrecen imágenes de la dotación instrumental y/o un listado de los sonos que son tocados en las diferentes partes del proceso ritual (Samuel Martí, 1961: 299-300), pero son enunciados como un elemento subalterno de la práctica. Jas Reuter (1981) enmarca la danza de los voladores dentro de un subcapítulo titulado “La música indígena”, pero en realidad no ofrece profundidad alguna en el tema, sólo describe cómo son sujetados los instrumentos y en qué momentos son tocados “diversos sonos dedicados al cielo, a la tierra y a los puntos cardinales” (1981: 73).

El único estudio que profundiza en la música en tanto evento sonoro musical, en cierta medida, es el de Nadia Sánchez (2003). Aunque a mi parecer no toma en cuenta la lógica de las músicas de tradición oral, siendo muy totalizadora en su aproximación al

repertorio y carente de un método pertinente. No enuncia criterio alguno para sus transcripciones y no realiza algún análisis de éstas.

Por último, recordemos que este estado del arte es una propuesta de ordenamiento de las fuentes sobre la práctica que obedece principalmente a la utilidad y pertinencia para esta investigación ³. Es preciso señalar que sólo algunas de estas fuentes serán retomadas en el cuerpo central de la tesis, además de otras que no están en este estado del arte, ya que algunos de sus datos me ayudarán a sostener mis planteamientos ⁴.

³ Las síntesis más sobresalientes de las fuentes existentes del volador las he encontrado en Castro de la Rosa (1992), quien escribe sobre los voladores y guaguas del Totonacapan desde los códices y crónicas hasta las investigaciones publicadas hacia 1982 (aunque no incluye la de Sevilla, 1981); y la de Bértels (1993), quien presenta fuentes históricas desde los códices y crónicas hasta 1880, y literatura sobre las variantes de la práctica.

⁴ Cabe señalar, que también existen numerosas referencias de esta práctica dancística en publicaciones que no persiguen fines académicos que no he incluido en este estado del arte, ya que por el momento, no resultan pertinentes para esta investigación.

CAPÍTULO I

EL RITO DE LOS VOLADORES

Este capítulo introductorio tiene como objetivo caracterizar algunas generalidades del ritual. Primero, ubicar la variante totonaca en su conjunto más amplio, además de hacer una revisión general de las interpretaciones que diversos estudiosos han hecho sobre el simbolismo en torno al ritual. Segundo, ya ubicados en la variante totonaca, abordaré conceptos relativos al "equipo de vuelo", ya que es necesario conocer dicho vocabulario dado que se utiliza a lo largo de la tesis. Por último, realizo una introducción general del rol que la música y la danza tienen en el ritual.

1.1 Variantes de la práctica ritual

El rito de los voladores o del palo volador, es una ceremonia de origen prehispánico que llamó la atención de los cronistas, frailes y viajeros desde principios de la colonia ¹. Se encuentra ampliamente distribuida en diversas zonas de origen mesoamericano. Existen registros de su práctica en comunidades totonacas, nahuas, huastecas, tepehuas, cuicatecas y otomíes, en México; quiché, kaqchiquel, achí y zutujil, en Guatemala y pipiles en Nicaragua en donde se piensa que se difundió por migraciones étnicas (Nájera, 2008).

De acuerdo al expediente técnico presentado ante la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO, por sus siglas en inglés) para la postulación de patrimonialización de la *Ceremonia Ritual de Voladores*, esta práctica está difundida en diversas variantes ². Dentro de las denominaciones variantes encontramos Voladores de Papantla, Danza de los Voladores, Danza del Palo Volador, Danza de las águilas o Gavilanes, Danza del Sol, Danza de la Fertilidad, Danza del Mono, Danza al Dios del Cacao y Rito Ceremonial de los Voladores (Expediente UNESCO, 2008: 8).

Acorde al idioma de cada grupo étnico, la práctica recibe una denominación distinta. Para los totonacas, *Kogsni* (Volador); huastecos, *Bixom T'i iw* (Danza de los Gavilanes);

¹ Me referiré indistintamente a la práctica del palo volador o los voladores a lo largo de esta investigación.

² *Ceremonia ritual de Voladores* es como ha sido denominada la práctica de manera global en dicho expediente.

nahuas, *Cuauhpatlanque* (Los que vuelan con la ayuda de un mástil); otomíes, *Ratakxöni* (Los que vuelan); mayas quichés, *Ajxijoj Kiktzoikib´ Pwi´che* (Danza del Mono) y pipiles, *Comelagatoazte* (Danza al Dios del Cacao) (Expediente UNESCO, 2008: 8).

En todas estas variantes los elementos del ritual varían y éste se lleva a cabo de manera diferente. La indumentaria de sus participantes, la música que acompaña la danza, los instrumentos musicales utilizados (por mencionar algunos elementos), así como la manera particular de significar el ritual, es acorde a la cosmovisión de cada sociedad que lo practica. Pero en definitiva, los elementos que se mantienen constantes en todas las variantes son el palo volador y el vuelo de los participantes.

1.2 Simbolismo de la danza: fuentes escritas

Las interpretaciones sobre el significado de esta práctica son diversas de acuerdo a sus variantes. Expondré brevemente algunas de ellas para ubicar la concerniente a la variante de la cual me ocuparé en este estudio, la del Totonacapan veracruzano de la costa.

Nájera (2008) plantea dos modelos de significados a partir de las interpretaciones de Guy Stresser-Péan y Jacques Galinier. Uno en el que los voladores representan a los demonios de la vegetación y de la naturaleza salvaje y fecunda, y otro en el que asumen la identidad de aves.

Para el primero de ellos, Stresser-Péan señala que esta significación es propia del ritual otomí y cita el ejemplo de la comunidad de San Bartolo Tutotepec, Hidalgo en 1954 (citado por Nájera, 2008: 53). Durante el carnaval, se recrea una vuelta al caos anterior a la creación del cosmos y se funda nuevamente el mundo. En este periodo, las fuerzas celestes, luminosas, masculinas y diurnas representadas por Cristo (el Sol), luchan contra las fuerzas terrestres, oscuras, femeninas y nocturnas, las cuales son representadas por los señores de la vegetación (seres que pertenecen a la tierra); en esta lucha, Cristo triunfa y asciende al cielo. Según Stresser-Péan, estos personajes son los voladores, son pecadores sexuales que no pueden regresar a la tierra más que desde lo alto del *mástil*, es decir, del palo volador. La función de estos últimos es tratar que Cristo Sol ascienda al plano celeste. El atavío de los

señores de la vegetación (voladores) varía. Algunas ocasiones se cubren de heno para indicar su naturaleza "salvaje". Otras se disfrazan como diablos vistiendo de negro y rojo, otras como "payasos" o soldados, considerados como personajes anómalos (por su presencia y su conducta), ajenos a la comunidad. Por otro lado, el *Malinche* (hombre que danza en lo alto del mástil) se eleva en la parte superior del eje del mundo. Este último representa lo diurno y sus movimientos simbolizan su ascenso al cielo. El autor concluye que éste se identifica con los pájaros celestes y solares (citado por Nájera, 2008: 53).

Jacques Galinier cita otros ejemplos de danza de voladores de las comunidades otomíes de San Pablito, San Pedro Tlachichilco, Texcatepec y San Lorenzo Achiotepic en la Sierra Madre Oriental que responden al segundo modelo. En esta variante los cuatro voladores asumen el papel de "cabeza de viejo", asociado a lo podrido, la lujuria y a la divinidad del tejido, a lo femenino (Ídem.). El quinto personaje, a veces también llamado *Malinche*, brinca sobre el *tecomate* tratando de ascender al cielo³. Este hombre usa sobre el pantalón un vestido, rebozo, sombrero de charro y una máscara de cartón. Este personaje adquiere características masculino-femeninas, es un ser andrógino que se asimila con Cristo. Esta variante de la danza de voladores es un campo de conflicto entre la deidad solar, bailarín en la cima del mástil personificado por el Malinche, y los voladores ("cabeza de viejo") que simbolizan las fuerzas lunares y terrestres. El Malinche realiza un curso ascendente hacia el cielo a lo largo del eje del mundo representado por el palo, mientras que los voladores vuelven a bajar al abismo del inframundo sin lograr alcanzar a Cristo. Galinier señala que el palo volador simboliza un falo gigantesco, un eje del mundo, la escalera que sube al cielo y que une los espacios terrestres e infraterrestres. El palo volador es el centro del mundo en el que cruzan los rumbos cósmicos. Expresa "una ideología del centro, de la unión y de la separación, del arriba y del abajo, de oposición entre las fuerzas diurnas y nocturnas" (citado por Nájera, 2008: 53-54). El juego ritual es una metáfora de la fecundación del cielo a la tierra, la evolución sobre el mástil, imita el movimiento del prepucio sobre el pene (Ídem).

Otras variantes, cuya significación es propia del primer modelo, son las que encontramos entre las comunidades mayas de Centroamérica. Franz Termer, Ruth Bunzel y

³ El *tecomate* es el artefacto ensamblado en la cima del mástil del cual cuelga el *bastidor*. También sirve como superficie para danzar en la cima del mástil.

Leonhard Shultze, observan alrededor de 1930 la danza descrita en 1690 por Francisco Antonio de Fuentes y Guzmán llamada “Baile de los artistas de las cimas de los árboles”: los monos (Nájera, 2008: 64). El mono capitán es el primero en subir al árbol. Posteriormente recibe a los monos-voladores que escalan haciendo gestos divertidos y movimientos arriesgados. En algunas comunidades los monos se sustituyen por personajes que visten trajes de terciopelo rojo y máscaras de europeos barbudos, imitando la moda de España de la primera mitad del siglo XVII (Termer 1957: 224 citado por Nájera, 2008: 66). Tanto los personajes europeos como los monos, representan seres de otras épocas, ajenos a la comunidad, anómalos. Más recientemente, Carlos García Escobar (1990: 184-186 citado por Nájera, 2008: 66), quien presencié la danza entre 1987-1988 en Chichicastenango el 21 de diciembre (solsticio de invierno), en Joyobaj el 15 de agosto (asunción de la Santísima Virgen), y en Cubulco el 26 de julio (25 de julio se celebra a Santiago Mayor el Apóstol, deidad relacionada con las tormentas)⁴, la danza está compuesta por cuatro monos o micos y ocho voladores que pueden ser llamados “arcángeles”, “sanmiguelés” [*sic*], “sanmiguelitos” [*sic*], “moros y cristianos”, comandados por su “dueño” o dirigente. El palo volador también es llamado “palo de san Miguel” o “palo de san Miguelito”. Los micos visten de negro y los “arcángeles” de rojo con alas en la espalda y pantalones con un sombrero tipo corona adornado con plumas. Nájera dice que lo que se representa es el vuelo de San Miguel Arcángel para anunciar la venida de Jesucristo.

Nájera (2008: 67) señala que en los mitos, los monos son las criaturas sobrevivientes de antropogonías fallidas destruidas por los dioses antes de la creación del verdadero hombre y el surgimiento del Sol. Su parecido con los humanos los convierte en seres intermedios de una antigua etapa indeterminada, cuando el mundo no estaba acabado y reinaba el caos. A los monos se les asocia con el juego, la embriaguez y los excesos sexuales. En el periodo colonial, el rabo de los monos es identificado con el diablo y el pecado. La autora concluye que el vuelo giratorio de los monos en el “Palo Volador” recrea una de las etapas de la antropogonía, cuando los pre-humanos fueron destruidos por los dioses y penetraron a la tierra, ámbito salvaje y no civilizado donde continúan interactuando con los seres humanos.

⁴ Comunidades de Guatemala de los departamentos de El Quiché y Baja Verapaz.

Para el segundo modelo (en el que los voladores asumen la identidad de aves), Guy Stresser-Péan cita como ejemplo el ritual *Bixom T'iiw* o danza de las águilas o gavilanes (citado por Nájera, 2008: 52). El autor presencia la danza entre grupos huastecos de San Luis Potosí en 1938; en Huautla en 1953 y en Tecacahuaco, Hidalgo en 1957. En este ritual, los danzantes águilas acompañan al Sol desde el este hasta el ocaso, y desde entonces las aves continúan como acompañantes del Sol poniente. Entonces, los danzantes son el símbolo de las almas de muertos divinizados que acompañan al Sol de la tarde en su descenso al horizonte. El danzante que desciende a la tierra se ofrenda por la supervivencia del Sol.

Según Stresser-Péan, en Ozomatlán (comunidad en el municipio de Huachinango en la sierra de Puebla) se cree que las danzas fueron creadas para ayudar al héroe cultural Cristo Sol a triunfar sobre el mal y vencer a las tinieblas. Entonces, los danzantes ayudaron a Cristo Sol en su primer ascenso al cielo. Otros piensan que los antiguos voladores fueron hechizados y convertidos en señores del rayo y de la lluvia. El autor sugiere que los que descienden (los voladores), son mensajeros del dios celeste que transportan a la tierra el principio de masculinidad. Dicho principio es transportado en forma de rayos solares, relámpagos o lluvia. Ya que se trata de recorrer un trayecto aéreo, infiere que es natural que los enviados sean aves o tengan algunos de sus atributos (Ídem.).

En el caso de la variante totonaca, Victoria Chenaut señala que el rito del palo volador es parte de los "ritos de merecimiento" y con la celebración de éste, se obtendría prosperidad, salud y larga vida (1955: 198 citado por Nájera, 2008: 54). Por su cuenta, Alain Ichon indica que para los totonaca de la Sierra Norte de Puebla, la danza del volador vino del agua y por eso cada vez que muere un danzante, éste se dirige al Oriente, a la región de este elemento "para regocijarse con aquéllos que lo han enviado" (1973: 389 citado por Nájera, op.cit.: 55). Leonardo Zaleta señala que se trata de una plegaria al sol para que devuelva la fertilidad a la tierra y no permita que los hombres padezcan hambre (1992: 20 citado por Nájera, op.cit.). Walter Krickberg menciona que la danza aérea entre los totonacas del Norte era un rito dedicado a la tierra con el que se aseguraba la fertilidad de la misma. Esta representaba ciertos mitos en los que las víctimas destinadas al sacrificio habrían caído del cielo. Para el autor, los voladores simbolizan las estrellas sacrificadas a la

tierra por las luminosas flechas del Sol y el Lucero de la mañana (1933: 71-72 citado por Nájera, 2008: 55).

Todas estas interpretaciones, Nájera las sintetiza en dos grandes modelos. Uno que se expresa por seres terrestres ligados a la fertilidad y a la sexualidad que luchan contra el astro solar y finalmente descienden al inframundo y otro caracterizado por aves en el cual se incluyen fuerzas celestes asociadas al trueno, la lluvia, los vientos, los rayos solares o acompañantes del Sol en su trayecto vespertino que ayudan a ascender a Cristo-Sol al espacio celeste. Tomando la tipología propuesta por Nájera (2008), el caso de la variante del Totonacapan veracruzano de la costa correspondería al segundo modelo en el cual los voladores asumen la identidad de aves.

Por su cuenta, Jesús Jáuregui (2003: 39-40) sintetiza cinco principales efectos de significación para la práctica:

1) La colocación de los voladores en el cuadro de la cima del palo volador es una representación de los cuatro puntos cardinales. El mismo palo volador, donde se para el caporal, simboliza la quinta dirección, el centro de la tierra.

2) La acción de clavar un poste arbóreo en un agujero cavado en la tierra, simboliza la cópula de un elemento masculino ("de arriba") con otro femenino ("de abajo"). Es un acto metafórico de fecundación.

3) El ritual de los voladores escenifica la unión de las fuerzas luminosas y calientes del mundo superior con las fuerzas oscuras y frías del mundo inferior (inframundo) a través del palo volador (*axis mundi*). Al mezclar estas fuerzas opuestas se logra la fecundidad y la renovación de la vida en el mundo intermedio, donde viven los seres humanos, las plantas y animales.

4) El rito del vuelo expresa un movimiento en sentido antihorario del cosmograma cuadrangular (representado por el cuadro), mientras que los voladores realizan un movimiento circular levógiro del cosmograma circular. De esta manera se escenifica el dinamismo original y permanente del cosmos.

5) La acción del vuelo simboliza principalmente el descenso de las lluvias, indispensables para el cultivo del maíz de temporal; aunque en una situación de sequía, también puede representar un pedimento por las aguas, logrado por la práctica mágica homeopática.

La mecánica del palo volador constituye una exhibición técnica que logra transformar la gravedad en un movimiento giratorio levógiro que representa los remolinos de aire y agua en el hemisferio norte (Jáuregui, 2003: 39-40).

Como podemos advertir, el tema de fondo de ambos modelos, es la renovación de la fertilidad y de la naturaleza. En síntesis, se trata de un rito practicado por sociedades que tuvieron o aún tienen a la agricultura de subsistencia como una de sus actividades económicas principales.

1.3 “Equipo de vuelo” y “uniforme”

En cuanto a la variante del Totonacapan veracruzano de la costa, cuando se va a realizar la danza del palo volador en la propia comunidad de los danzantes o en una lejana, los grupos de voladores deben contar con un “equipo de vuelo”. Dicho equipo consiste en el bastidor, tecomate y juego de lazos. Por lo general, en el lugar donde se va a realizar la ceremonia, o donde se les ha contratado para representar la danza, les deben proveer el mástil o palo volador.

Mástil

Hoy en día, el mástil puede ser de madera, propiamente el tronco del árbol de *Tsakat-Kiwi* (*Zuelania guidonia*) o de metal —ver Foto 1— (Chenaut, 1995: 283). Cuando es de madera, oscila entre los dieciocho y veinte metros de altura y puede tener una vida útil de hasta un año. Las termitas, la humedad y el calor extremo son las principales causas de su deterioro. No hay tratamiento que sea usado para dar mantenimiento al mástil de madera. Cuando es de metal, puede alcanzar más de treinta metros y es ensamblado (soldado) en secciones de siete u ocho metros. La vida útil de este tipo de mástil depende del mantenimiento que se le dé y puede prolongarse por varios años. Generalmente se

aplican capas de anticorrosivo y pintura para mantenerlo en buen estado. Sin importar entonces el material, dicho mástil será reconocido por los voladores como Palo Volador o Árbol de la vida.

Escalerilla

En el caso del mástil de madera, la escalerilla es elaborada con fibras de bejuco o lazos de plástico. En este caso, la escalerilla también es conocida como “vestido” —ver Foto 1—. El montaje de dicha escalerilla al mástil es conocido como “vestir el Palo Volador” (Cruz Ramírez) —de esta manera citaré a los danzantes—. La sección de nudos debe quedar sobre los “codos” del tronco, pues de lo contrario, se pierden los puntos de apoyo de los danzantes para subir al mástil. También puede ser elaborado de tablillas de madera clavadas en el tronco. Cuando el mástil es de metal, la escalerilla es elaborada de ángulos de varilla soldados en los extremos opuestos del poste.

A continuación, un relato relevante sobre la elaboración de la escalerilla. El pasado diciembre de 2013, en el marco de la inauguración de un parque ecológico en la localidad de Papantla, falleció uno de los danzantes al caer del Palo Volador mientras escalaba a éste. Dejando de lado las imprecisiones de la “noticia oficial” en los medios (p.ej. Noé Zavaleta, 2013), de acuerdo a los danzantes que estuvieron en contacto cercano con el evento y que tuve la oportunidad de entrevistarme con ellos, dicho accidente responde a dos cuestiones básicas. La primera, el mástil de madera fue vestido de manera incorrecta, se tejieron los nudos sobre las secciones curvas del tronco y no sobre los codos. Vestir con lazo o bejuco el Palo Volador, es una práctica que ha caído en desuso debido a la practicidad de su contraparte: clavar tablillas de madera que resultan más cómodas para los danzantes al momento de escalar. En cambio, con el vestido de lazo, hay que colocar por lo menos un “descanso” (tablilla de madera a manera de escalón) a la mitad del mástil para facilitar el ascenso, pues subir a través del vestido de lazo resulta más difícil, además que el material plástico de los lazos utilizados hoy en día, es bastante resbaladizo con la superficie de la suela de las botas de los danzantes. La segunda cuestión, se atribuye a la participación excesivamente cercana de mujeres (básicamente reporteras y fotógrafas de los medios de comunicación que subieron a la plaza donde se sembraría nuevamente el árbol y "hasta pasaron por encima de él") al árbol en la ceremonia de arrastre y levantamiento, pues de

acuerdo al relato actual, se trata de una ceremonia de “energías masculinas”, que al sostener contacto con energías femeninas, contribuyen al “desequilibrio del ritual” (Cruz Ramírez). De tal manera se había percibido dicho desequilibrio, que no se pudo realizar el levantamiento con éxito el primer día, sino hasta otro día que tuvo que intervenir maquinaria pesada sobre las que incluso, por poco cae el palo volador en los intentos de erigirlo.



Foto 1. Arriba, escalerilla de madera, Parque Takilhsukut. Abajo-izquierda, escalerilla de lazo, Parque Kwikigolo: ambos en mástil de madera. Abajo-derecha, escalerilla y mástil de metal, Parroquia de Papantla.

Estribo

Es un cuadrado de piezas superpuestas entre sí que servirán de apoyo a los pies de los danzantes para hacer girar el cuadro y enredar los lazos —ver Foto 2—. Cuando el mástil es de madera, el estribo se elabora con tablillas de madera y cuando es de metal, es soldado de piezas de tubular.



Foto 2. Izquierda, estribo de madera, Parque Takilhsukut.
Derecha, estribo de metal, Parroquia de Papantla.

Tecomate o manzana

El tecomate o manzana es la plataforma sobre la cual danza el caporal en la cima del mástil. También es el dispositivo giratorio que está sobrepuesto en el extremo superior del mástil. De este dispositivo cuelga el *cuadro* o *carrete*. Es elaborado de madera sólida de cedro y decorado con los colores de la bandera de México “pues se trata de una danza mexicana”, e íconos de la cruz “para la protección de los danzantes” (Vicente García). Los grupos que suelen dedicarse en mayor medida a la actividad dancística, tienen más de un equipo de vuelo (aparte del que se encuentra montado en el palo volador de su comunidad o en la plaza principal de trabajo), esto para cualquier contrato eventual fuera de su comunidad o incluso para rentarlo a otros grupos de voladores —ver Foto 3—.



Foto 3. Tecomate de Vicente G., Totomoxtle.

Cuadro o carrete

Son cuatro piezas de cedro que son ensambladas para formar un cuadrado. Ya que están ensambladas (sobrepuestas), se hace un amarre en los vértices del cuadro con un lazo que pasa a través del tecomate para amarrar el vértice opuesto. En el centro de cada pieza del cuadro, hay un sesgo por el cual correrá el lazo del que cuelga cada volador —ver Foto 4—. El cuadro también sirve de superficie para que los danzantes se sienten mientras el caporal toca el *son de los cuatro puntos cardinales* y el *son de la invocación al Dios Sol*, tal y como los grupos de danzantes denominan, como veremos, al pequeño grupo de piezas que acompañan la representación del rito del vuelo.



Foto 4. Arriba, piezas del carrete. Abajo, carrete ensamblado y suspendido del tecomate.

Lazos o cables

Los lazos son de materiales plásticos y sirve para los amarres del cuadro al tecomate y los amarres de cada volador. Para estos últimos, son cuatro piezas (que se compran por kilo) que deben ser por lo menos equivalentes al “ciento veinte por ciento de la altura del mástil” —ver Foto 5— (Cruz Ramírez).

Los amarres de los lazos a la cintura de los danzantes rematan en un nudo de “ocho invertido”. Este nudo se mantiene en la posición que se asigne, no se recorre, por lo tanto no aprieta el amarre a la cintura ni se afloja —ver Foto 5—.



Foto 5. Izquierda, lazo de Vicente G., Totomoxtle. Derecha, amarre con remate de nudo de “ocho invertido”, Lorenzo G., Ciudad de México.

“Uniforme”

Se compone de la camisa y “calzón” totonaca blanco de popelina blanca. El calzón totonaca es de piernas anchas en la parte superior y ceñido a los tobillos con una jareta. Sobre el calzón blanco, se usa uno más corto de color rojo con bordados de hilo en los extremos de las piernas que rematan con un flequillo blanco o amarillo (Electra Mompardé, 1976a: 73). La camisa es muy amplia y lleva un gran cuello cuadrado que va suelto y cae más largo por la espalda que por delante. La manga es larga y amplia, estrechándose en el puño alto y angosto que generalmente usan arremangada (Ibíd., 1976b: 134). Usan cuatro medias lunas rojas en pares: un par en el pecho y otro par en la cintura. Las medias lunas tienen bordados de lentejuela y chaquira. Los bordados pueden ser imágenes relacionadas a la naturaleza: aves, vegetación, flores; o imágenes religiosas, generalmente la Virgen de Guadalupe. Dichas medias lunas, también tienen un terminado con flequillo.

Usan dos pañuelos de artisela de colores brillantes con flores bordadas en una esquina y ribeteado con un color contrastante al del pañuelo: usan uno en el cuello y otro en la frente. El “penacho” (como ellos lo llaman) es adornado con flores de plástico, una pieza de madera que contiene dos espejos circulares y un abanico multicolor de papel. Sujetan en el penacho listones largos satinados de diversos colores de aproximadamente un metro de longitud. Calzan botines negros —ver Foto 6—.

Este atavío es propio del contexto religioso y sin embargo, hoy día forma parte de los elementos que les confieren identidad a estos danzantes en los contextos no religiosos en los cuales representan la danza, configurando así, lo que ellos llaman un “uniforme”.



Foto 6. Izquierda, “uniforme” de volador. Ernesto G. Derecha, “penacho” de volador, Lorenzo G., Ciudad de México.

1.4 Música y danza

La música y la danza juegan un papel fundamental en el rito de los voladores. Tanto en el contexto religioso como en el contexto turístico, la práctica no puede ser concebida sin música y danza. Es por eso que también dicha práctica es conocida como la *danza-ritual de los voladores*. En cada grupo de voladores, todos ellos son danzantes, y uno de ellos es el músico que toca los *sones* con su flauta y tambor —ver Foto 7—.



Foto 7. Son del Perdón, caporal Heladio Castaño. Zona Arqueológica El Tajín.

Los sones son las piezas musicales empleadas en esta práctica. Dichos sones son tocados y danzados por el músico-danzante llamado *caporal*, mientras que los demás voladores, también llamados *discípulos*, sólo los danzan. Como veremos en detalle más adelante, el proceso ritual del contexto religioso, en gran medida, es acompañado de diversos sones. La mayoría de los sones son para danzar, pero también existen otros que están provistos de elementos performativos muy específicos.

A pesar de que en el proceso de aprendizaje de la danza propia de la práctica, los sones son reconocidos plenamente por los voladores, sólo son pocos los danzantes que desarrollan las habilidades necesarias para poderlos tocar. Dichas habilidades no sólo se

resumen en la ejecución instrumental, sino que también está involucrado un profundo conocimiento relativo a la construcción y funcionamiento de los instrumentos musicales.

La flauta de carrizo y el tambor son los instrumentos musicales utilizados en la práctica músico-dancística de los voladores —ver Foto 8—. Con la inserción de la práctica en diversos escenarios turísticos, estos instrumentos musicales han adquirido un uso adicional al de la práctica musical, esto es, como artesanías que son comercializadas por los mismos voladores.



Foto 18. Flauta y tambor de Adolfo García. Parroquia de Papantla.

Ya que el presente estudio se centra en la *representación del rito del vuelo* en el contexto turístico, examinaré a través de un análisis musical el repertorio empleado para tal ocasión. El objetivo final del análisis es identificar si dicho contexto tiene afección directa en la práctica musical y de qué forma. También examinaré a detalle el saber-hacer relativo a la construcción y funcionamiento de los instrumentos musicales, pues no sólo resulta fundamental para la práctica musical, sino que también dicho conocimiento ha cobrado relevancia en cuanto a los ingresos económicos complementarios de muchos voladores cuando elaboran los instrumentos para comercializarlos como artesanías.

Conclusiones:

Como pudimos observar, la práctica de los voladores no es una sola. La encontramos en diversas variantes diseminadas en un extenso territorio que va desde el noreste de México hasta países de Centroamérica como Guatemala y Nicaragua. Aunque se componen de diversos elementos en sus variantes, comparten tres aspectos fundamentales: 1) el palo volador mismo, 2) el vuelo (de los participantes) y 3) un significado de fondo que propicia la renovación de la fertilidad y de la naturaleza en sociedades que al origen fueron exclusivamente agrícolas.

Por otro lado, también existe un profundo conocimiento relativo a la mecánica del palo volador y sus partes. Dicho conocimiento es fundamental para llevar a cabo el rito del vuelo en cualquier contexto, además del conocimiento relativo a otros elementos que le confieren identidad a la práctica como lo son el "uniforme" y la música y danza inherente al ritual.

CAPÍTULO II

EL CASO DE LA SOCIOREGIÓN DE PAPANTLA

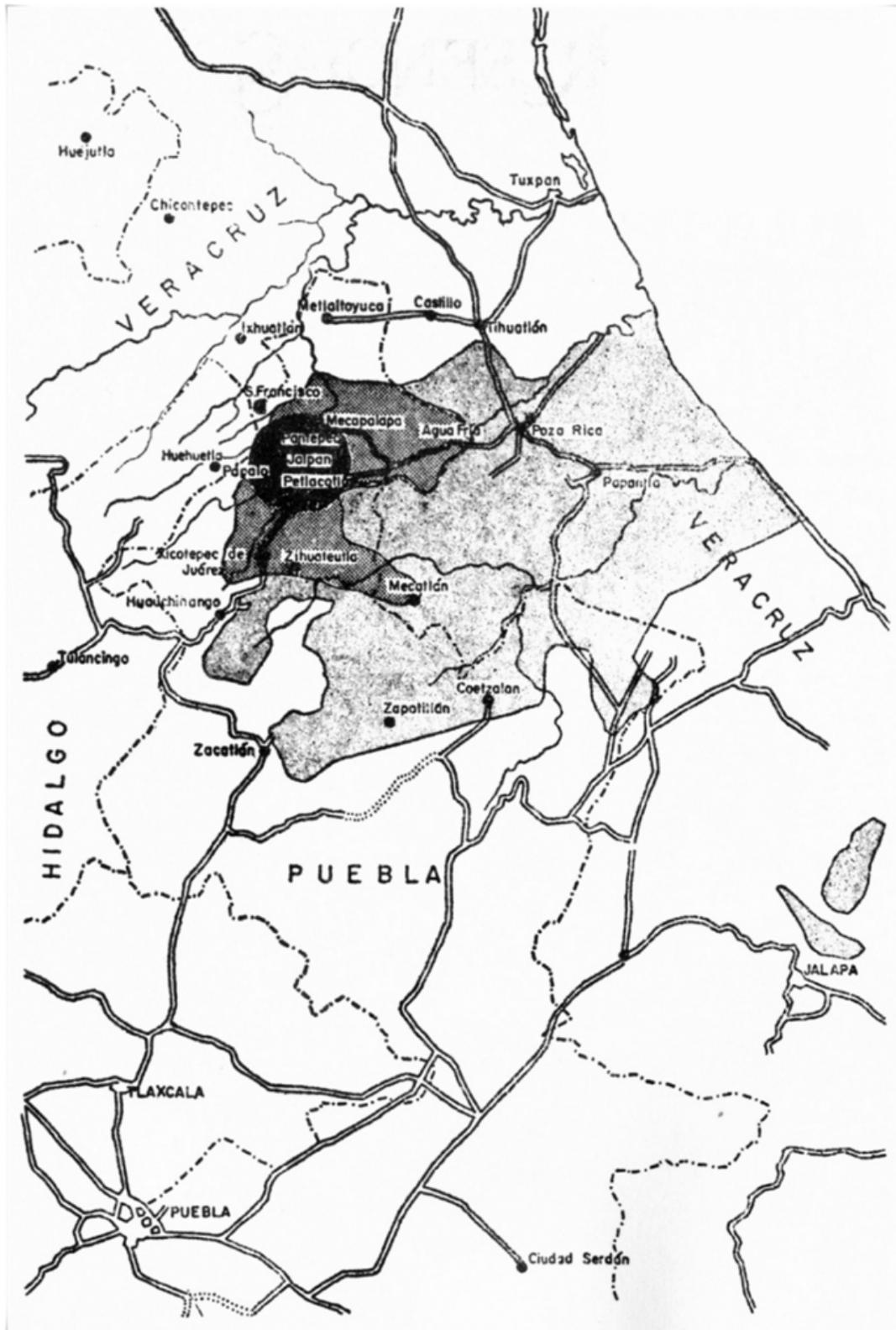
Este capítulo tiene tres objetivos centrales. El primero, caracterizar geográficamente la variante que estudiaremos. Segundo, describir el proceso ritual de la práctica en su contexto religioso. Por un lado, este proceso ritual ha caído en desuso debido a los altos costos de su realización y es llevado a cabo muy esporádicamente en las comunidades de la región. Por otro lado, como un efecto de la patrimonialización, dicho proceso ritual es parcialmente representado como parte del cumplimiento de los compromisos adquiridos ante la UNESCO. De esta manera, con base en dicha representación y los relatos de los voladores, he realizado una reconstrucción del proceso ritual en su contexto religioso. Es importante conocer dicho proceso ritual, ya que sólo una parte de éste es representado en el contexto turístico. Finalmente, caracterizo el saber-hacer que los voladores han capitalizado económicamente desde hace varias décadas en el contexto del turismo. Dicha caracterización la realizo a partir de los relatos de los danzantes sobre cómo se convirtieron en voladores.

1.4 El Totonacapan veracruzano

El moderno Totonacapan es definido como el área en donde el idioma totonaco se habla en considerables proporciones. El territorio abarca desde el río Cazonas (al norte) hasta Jalcingo (en el sur) y de Xilotepe de Juárez y Zacatlán en Puebla, hasta las costas del Golfo. También existe un pequeño grupo totonaco en los alrededores de Jalapa-Misantla, Veracruz (Alejandra Palacios, 1992: 7) —ver Mapa 1—. En las regiones obscurecidas del Mapa 1, se señalan grupos lingüísticos totonacas ¹.

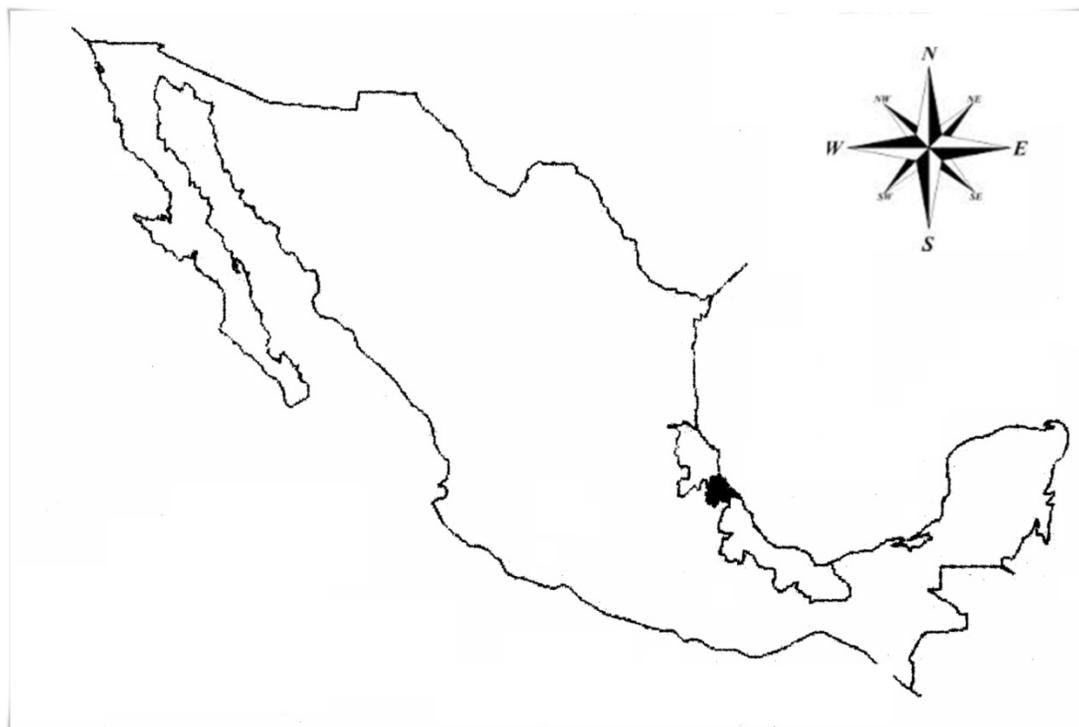
¹ Mapa 1 tomado de Ichon, 1973: 4 (Editado).

Mapa 1
Totonacapan



El Totonacapan veracruzano, conocido también como región de Papantla, abarca quince municipios del norte de Veracruz (Rubén Croda, 2005: 14-16) —ver Mapa 2—².

Mapa 2
Totonacapan veracruzano



Estos municipios están distribuidos en un vasto territorio extendido desde la planicie costera a las montañas. Los municipios son: Zozocolco, Coxquihui, Chumatlán, Mecatlán, Filomeno Mata, Progreso de Zaragoza, Espinal, Coyutla, Coatzintla, Papantla, Poza Rica, Tecolutla, Guitiérrez Zamora, Cazes y Tihuatlán (Ídem.) —ver Mapa 3—³. Esta región se divide en dos subregiones bien diferenciadas: la Sierra, con una gran meseta profundamente quebrada, bañada por nieblas y lluvias; y la Costa, con colinas y terrenos planos (Palacios, op.cit.). El clima de la Sierra es frío, mientras que en la Costa es cálido,

² Mapa 2 tomado de Croda, 2005: 16 (Editado).

³ Mapa 3 tomado de <http://www.lavida.org.mx/media-gallery/detail/501/896> el 7/05/2014 (Editado). Los municipios que conforman la subregión de la costa están delimitados con color negro.

con una reducida temporada seca en primavera (Ídem.). La subregión de la Sierra está conformada por siete municipios y la de la Costa, por ocho —ver Tabla 1—⁴.

Mapa 3
Municipios que conforman el Totonacapan veracruzano

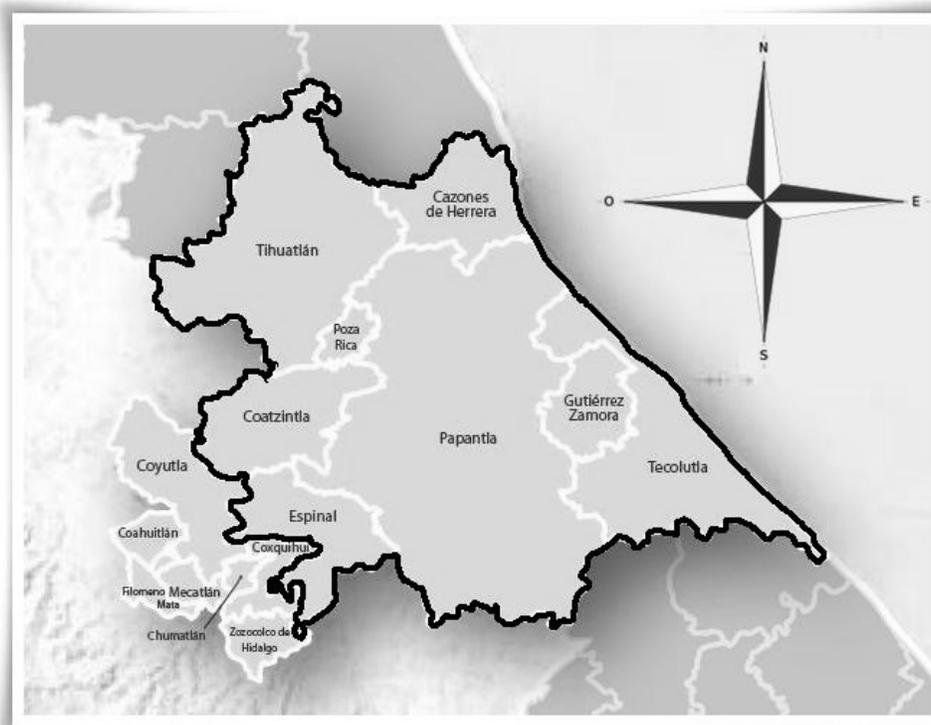


Tabla 1
Municipios que conforman las subregiones del Totonacapan veracruzano

| SUBREGIÓN DE LA SIERRA | SUBREGIÓN DE LA COSTA |
|------------------------|-----------------------|
| Coxquihui | Papantla |
| Zozocolco | Cazonos |
| Chumztlán | Poza Rica |
| Mecatlán | Coatzintla |
| Filomeno Mata | Gutiérrez Zamora |
| Coyutla | Tecolutla |
| Coahuatlán (Progreso) | Espinal |
| | Tihuatlán |

⁴ Los mapas han sido editados en función de la información que quiero ejemplificar. Todas las tablas, esquemas, dibujos, fotografías y transcripciones de esta investigación son de elaboración propia.

También es importante destacar que en ambas subregiones del Totonacapan veracruzano existen diversas expresiones músico-dancísticas. A continuación presento un listado de estas expresiones divididas en las subregiones que se practican y la temática de las danzas, además de señalar la dotación instrumental utilizada (cfr. Croda, 2005) —ver Tabla 2—⁵.

Hay que señalar que las expresiones musicales relacionadas con las danzas no son las únicas existentes en el Totonacapan veracruzano. Éstas coexisten con otras expresiones arraigadas en esta sociedad (como la música de banda, de huapango) así como algunas otras que han sido traídas por los mismos miembros de esta sociedad generalmente debido a los movimientos migratorios o por los medios masivos de comunicación.

⁵ Croda (2005) presenta una recopilación de textos de diversos autores relativos a todas las danzas mencionadas en la Tabla 2. En dichos textos se presentan datos generales sobre los orígenes y el proceso ritual de cada danza, así como los elementos que las conforman.

Tabla 2
Expresiones músico-dancísticas del Totonacapan veracruzano

| SUBREGIÓN | DANZAS | INSTRUMENTACIÓN |
|---|--|--|
| Totonacapan veracruzano de la costa | <i>de vuelo</i> Voladores | Flauta de carrizo y tamborcillo |
| | Guaguas | Flauta de carrizo, tamborcillo y sonajas |
| | <i>de conquista y cristianización</i> Santiagueros | Tambor y flauta de carrizo |
| | <i>cristianización</i> Moros y cristianos | Violín, guitarra y jarana |
| | <i>con reminiscencias</i> Toreadores | Violín, guitarra y cuerno de res |
| | <i>coloniales</i> Negritos | Violín y guitarra sexta |
| | <i>de ancestros</i> Huehues | Violín, guitarra y jarana |
| | <i>de recreación mítica</i> Tejoneros | Violín, guitarra y jarana |
| | <i>de navidad</i> Matarachín | Violín, guitarra y jarana |
| | Xochitiniji | Violín, guitarra y jarana |
| Totonacapan veracruzano de la sierra | <i>de vuelo</i> Voladores | Flauta de carrizo y tamborcillo |
| | Quetzales | Flauta de carrizo, tamborcillo y sonajas |
| | <i>de conquista y cristianización</i> Ormegas | Tambor y flautas de carrizo |
| | <i>cristianización</i> Moros y cristianos | Violín y guitarra |
| | San miguelitos | Violín y guitarra |
| | Danza de malitzin | Violín, guitarra y jarana |
| | <i>con reminiscencias</i> Toreadores | Violín, guitarra y cuerno de res |
| | <i>coloniales</i> Negritos | Violín, guitarra y castañuelas |
| | <i>de recreación mítica</i> Tejoneros | Violín, guitarra y jarana |
| | <i>de navidad</i> Lakgapiscuyos | Violín, guitarra y jarana |
| Lakgakgolos | Violín y guitarra | |

Delimitación “geográfica”.

Para definir la delimitación “geográfica” de mi objeto de estudio, quiero traer a colación el planteamiento de Timothy Rice sobre su modelo de etnografía musical centrada en el sujeto en un espacio tridimensional de la experiencia musical (2004 [2003]: 137-164).

Según Rice, hoy día estamos comprendiendo la gran complejidad en la que siempre ha estado inmersa la teoría musical. Ahora se reflexiona sobre la dinamicidad en la que viven las sociedades, los contactos e intercambios de los productos culturales. Hoy en día, las nuevas tecnologías de viaje, de documentación y comunicación permiten una nueva condición de cercanía entre sociedades que, en otros tiempos, estos contactos no eran tan dinámicos. Arjun Appadurai aboga por un "mundo de una nueva complejidad, un mundo desterritorializado" (citado por Rice, op.cit.: 91). Ahora se proponen estudios más bien centrados en los recorridos de estos productos culturales, más que en sus raíces y en serios encuentros etnográficos con los agentes y escenarios propios de dicho fenómeno tan dinámico.

Rice parte de la idea de que todos los individuos somos culturas musicales ya que, en base a la experiencia, traslados, contactos e intercambios que los individuos tenemos, se va constituyendo nuestro bagaje cultural, que en cierto nivel es homogéneo con los individuos de la misma sociedad, pero en otro nivel es muy particular debido a estos procesos tan dinámicos.

Las tres dimensiones propuestas por Rice para el espacio imaginario e ideal de la etnografía musical son el *tiempo*, la *localización* y la *metáfora musical*. También se pueden entender como dimensiones tempohistórica, sociogeográfica e ideocomportamental.

El parámetro que en este caso me interesa traer a colación para delimitar “geográficamente” mi estudio, es precisamente la dimensión sociogeográfica. Para Rice, el asunto del espacio y la localización, no es tomado como fijo e inmutable, es entendido como una construcción social, algo fluido, dinámico y múltiple, puesto que nosotros y las personas de las sociedades de las que estudiamos sus prácticas musicales, no vivimos en un

punto en el espacio, sino en muchos lugares a lo largo de una dimensión de localización del mismo tipo y experimentamos socialmente la música en múltiples escenarios.

Esta dimensión de localización responde a la imagen de marcos, escenarios y nodos de comportamiento social y musical. Estos marcos abstractos en los que se hace la música pueden influir profundamente en la experiencia musical: el *marco individual*, cuando las personas se entienden a sí mismas como aisladas o únicas; el *marco subcultural*, se refiere a secciones de las sociedades definidas por género, clase, edad, ocupación, el hogar, el barrio, etc.; el *marco local*, comprende unidades sociales y culturales, como un pueblo, una aldea o una ciudad; el *marco regional*, se refiere a los conglomerados extralocales de los pueblos o a grupos identificados discursivamente por los locales; el *marco nacional*, comprende las naciones estado; el *marco de área*, se refiere a las partes del mundo que comparten una experiencia histórica común, como Latinoamérica o la antigua Europa del Este comunista; el *marco de la diáspora*, alude a la conexión entre poblaciones con un origen común pero ampliamente dispersas en el mundo; el *marco global*, se refiere a las relaciones facilitadas por el comercio y los viajes entre pueblos del mundo; y por último el *marco virtual*, que recientemente ha dinamizado las posibilidades de una existencia extracorpórea en lugares creados por la Internet (Rice, 2004 [2003]: 102-104).

A partir de este planteamiento planteo la delimitación “geográfica” de mi estudio más bien como un espacio sociogeográfico, el cual es dinámico y también opera en el orden de lo imaginario. Me centraré en el marco regional que propone Rice, ya que trabajaré con danzantes de diversas comunidades (sobrepasando el marco local). Estas comunidades se identifican unas a otras como parte de la región del Totonacapan. Particularmente trabajaré con la subregión del Totonacapan veracruzano de la costa y en adelante me referiré a este espacio sociogeográfico de marco regional como *socioregión de Papantla*.

A pesar de haber establecido cómo se configura la socioregión en la que estudiaré la práctica, desglosaré las comunidades y los sitios donde tuve la oportunidad de hacer trabajo de campo —ver Tabla 3—. Hay que aclarar, que la socioregión de Papantla comprende muchas más comunidades y demás sitios en los que trabajan sus danzantes y eventualmente habitan. Aclarar dicha información es de vital importancia, pues recordemos que las

principales fuentes de las cuales se obtuvo información y se construyeron los datos para esta tesis, son los mismos danzantes de la socioregión.

Tabla 3
Comunidades y sitios estudiados para esta investigación

| SOCIOREGIÓN DE PAPANTLA | |
|--------------------------------|--|
| | Papantla de Olarte |
| | San Antonio Ojital |
| | Ojital Nuevo |
| Totonacapan | Ojital Viejo |
| Veracruzano de la costa | Reforma Escolín |
| | Totomoxtle |
| | Tecolutla |
| | Tajín - <i>Zona arqueológica</i> |
| | Parque temático <i>Takilhsukut</i> |
| | Ciudad de México - <i>Museo Nacional de Antropología</i> |
| Otros sitios | Playa del Carmen, Quintana Roo - <i>Portal Maya</i> |
| | Tulum, Quintana Roo - <i>Zona arqueológica</i> |

2.2 Reconstrucción del proceso ritual en contexto religioso.

De acuerdo a las entrevistas que realicé en mis estancias de campo en la socioregión de Papantla, la danza de Los voladores debe ser ejecutada en un contexto religioso ⁶. Las fiestas patronales son las ocasiones en las cuales se lleva a cabo dicha práctica. Algunas veces son las festividades de las propias comunidades de los danzantes y otras, son de comunidades vecinas o incluso de comunidades de otros estados de la república.

Según los danzantes, en el contexto religioso, el corte del palo volador es una de las partes más importantes y significativas de todo el proceso ritual, así como el vuelo. Antes y después del corte se realizan actos rituales que evidencian la importancia de esta etapa del proceso ceremonial.

Cuando existen las condiciones para realizar un corte de Palo Volador, esto debe hacerse con varios días de anticipación, pues incluso la preparación para dicho corte, requiere de cierto tiempo. Los danzantes que llevarán a cabo el ritual, inician una etapa de ascesis antes de ir a buscar el árbol a la selva. Esta etapa consiste en un periodo de doce días de ayuno, retiro, abstinencia sexual, de bebidas alcohólicas y de “malos pensamientos”, oraciones y meditación (Anastasio Tiburcio). En esta etapa el grupo de voladores que ejecutarán la ceremonia se enclaustra para recibir orientación de un “rezandero”. Uno de los objetivos de la ascesis, es apartar a los danzantes de la vida cotidiana y a través de la orientación por parte del rezandero, alcanzar la purificación espiritual propia y estar listos para el día de la ceremonia. Durante estos doce días, además de la orientación, los danzantes arreglan sus trajes y penachos, corrigen imperfecciones o desgastes en los bordados, pues es una forma de ocuparse y concentrarse ya que “[...] van a ir al espacio y deben estar concentrados en energía” (Anastasio Tiburcio).

Después de esta etapa, el caporal dirige a sus discípulos, como se les dice localmente a los voladores, para emprender la búsqueda en el monte del palo volador o árbol de *Tsakat-Kiwi*. Antes de ingresar a la selva, deben realizar una ceremonia en la cual

⁶ Esta reconstrucción la hice en base a las entrevistas realizadas a los voladores, en la representación de corte/arrastre/siembra y levantamiento del palo volador que, como ya señalé, se llevó a cabo en el 2012 básicamente para la prensa. Las fotos provienen de dicho trabajo de campo. Esta reconstrucción cobra importancia solamente para subrayar que el rito de los voladores es más amplio y más complejo; lo que se representa para el turismo solamente es la parte correspondiente al vuelo.

piden permiso y perdón al dios del monte, *Kiwikgolo*, para acceder al monte y cortar el árbol. Se hace una ofrenda con máscaras, velas, copal, aguardiente y flores, acompañada de rezos —ver Foto 1—. Ya que está montada la ofrenda, el rezandero comienza los rezos, algunos de ellos en forma de “cantos” y al terminar los mismos, se persignan y arrojan bocanadas de aguardiente a la ofrenda. Ahora el caporal deja caer chorros de aguardiente en las cuatro esquinas de la ofrenda para acceder al monte.



Foto 1. Ofrenda al Dios del monte *Kiwikgolo*. San Antonio Ojital.

Después de terminada la ceremonia del “permiso”, el caporal dirige a sus discípulos internándolos en el monte para buscar el árbol de la especie y altura adecuada (por lo general, unos veinte metros). Esta búsqueda se realiza mientras el caporal toca algunos *sones*. Ya que han encontrado el árbol idóneo, comienzan el chapeo de la superficie circundante mientras el caporal toca más *sones*. Después de esto, deben dejarlo reposar de cuatro a doce días y regresar al lugar de enclaustramiento donde continuarán con la ascesis y recibirán orientación del rezandero sobre cómo cortar el árbol.

Pasados los días de reposo del árbol, los voladores regresan al monte junto con unas ciento cincuenta personas de la comunidad y/o comunidades vecinas de donde será “sembrado” el palo volador. El corte del árbol, lo realizan exclusivamente los danzantes. El

caporal toca el *son del corte* y terminando éste, él mismo da doce hachazos iniciales —ver Foto 2—. Después es tocado el *son del perdón* para proceder al corte definitivo ⁷.



Foto 2. Ceremonia del corte del *Tsakat-Kiwi*. San Antonio Ojital.

Mientras esto sucede, algunos de los hombres que apoyarán en el arrastre, cortan fuertes ramas de los árboles del rededor que servirán como palancas y rodillos para desatascar y desplazar el árbol en el arrastre. Estas palancas y rodillos, en el momento del *levantamiento* del palo volador, servirán como “calzas” para fijarlo.

Ya que se ha derribado el árbol, es el momento de cortar las ramas de éste, para facilitar el arrastre. Ahora se atan lazos a uno de los extremos del tronco, de los cuales van a tirar un grupo de cuarenta o cincuenta hombres.

⁷ Aunque la tala del árbol se realiza de manera estratégica para propiciar su caída en una posición favorable para el arrastre, no siempre sucede así. Para procurar la seguridad de la gente que colaborará con el arrastre, se pide permanezcan alejados del árbol en esta etapa de la ceremonia.

En la etapa propiamente del arrastre, el caporal toca el *son del arrastre* en repetidas ocasiones, pues hay veces en las que el “árbol no quiere irse” (Anastasio Tiburcio.) —ver Foto 3—. Es interesante subrayar aquí las cualidades poderosas que en cierto modo los danzantes, y la gente en general, le confieren a la música.



Foto 3. Son del arrastre. Anastasio Tiburcio, caporal. San Antonio Ojital.

El árbol es jalado con lazos y se desplaza sobre los rodillos que tienen que ir colocando al frente, así que durante el desplazamiento los rodillos que van quedando atrás en el camino son colocados rápidamente al frente del tronco; de esto se ocupan unas veinte o treinta personas. Cuando el árbol se atasca, tiene que ser removido con las palancas y montado nuevamente sobre los rodillos.

Cuando el árbol ha llegado finalmente a su destino, tiene que ser preparado para el levantamiento. La preparación consiste en limpiar la corteza superficial del tronco para “vestirlo” con bejucos que servirán de escalerilla. Dicha escalerilla, en lugar de ser de bejucos o con los lazos con los que se arrastró el árbol, también puede ser elaborada con maderas que serán clavadas a lo largo del árbol. En el extremo superior se arman los estribos y dicho extremo debe ser tallado con un machete para que embone el tecomate.

Antes de proceder al levantamiento, debe estar cavado el hoyo donde será “sembrado” el palo volador. El hoyo debe tener una profundidad de tres metros en el cual, los danzantes colocarán una ofrenda de flores, tabaco, aguardiente y una gallina negra viva. Dicha ofrenda se “ofrece al árbol de la vida, para que no reclame la vida de los danzantes” (Anastasio Tiburcio). Cabe mencionar que el aguardiente es ofrendado en bocanadas y en chorros en forma de cruz.

Ya que el árbol esta “vestido” y en el hoyo se ha colocado la ofrenda, intervienen nuevamente los hombres de la comunidad para el levantamiento. Para lograr dicho cometido se utilizan artefactos llamados “tijeras” elaborados con gruesos y altos tallos de tarro⁸. Éstas son armadas por pares de igual tamaño que van desde los cuatro hasta los diez metros. Las tijeras serán colocadas de a poco para erguir el árbol en el hoyo—ver Foto 4—; sin embargo, la primera levantada del tronco es con las palancas y cargando propiamente el extremo superior del árbol con dichas palancas sobre los hombros de los participantes. También se atan lazos al extremo superior del mástil, los cuales serán tirados por otro grupo de hombres para facilitar el levantamiento del mástil. Cuando el Palo Volador ha alcanzado su aparente posición final, es sostenido con lazos atados en el extremo superior y tensados hacia los cuatro extremos de una superficie cuadrada imaginaria, con la finalidad de corroborar la verticalidad del mismo a través de un “nivel de mano”, que es una pequeña pesa sostenida por un pequeño lazo. Cuando el tronco tiene el nivel correcto, se calza en el hoyo con las palancas y rodillos con que fue arrastrado.

Ahora viene el momento de armar el resto del equipo de vuelo. En el piso es armado el cuadro y el tecomate, es subido con lazos para su ensamble final y se arman los cuatro lazos con los que se atarán lo voladores. Hasta este punto, el Palo Volador debe quedar listo por lo menos un día antes de la fiesta patronal o feria de la comunidad o localidad donde se realizará el vuelo.

⁸ El tarro es una planta parecida al carrizo pero de dimensiones superiores en cuanto a su grosor y espesor.



Foto 4. Levantamiento del Palo Volador. Parque Takilhsukut.

El día propiamente de la festividad, los voladores participan en las procesiones del santo tocando *sones de volador*. “Aproximadamente a las 11:30 hrs., los danzantes entran a la capilla y danzan el *son de la iglesia* (aun habiendo misa), para volar a las doce en punto” (Anastasio Tiburcio). De camino al Palo Volador que se encuentra en la plaza principal de la comunidad (generalmente fuera de la capilla o en la escuela local), se toca el llamado *son de la calle* o *son del camino*.

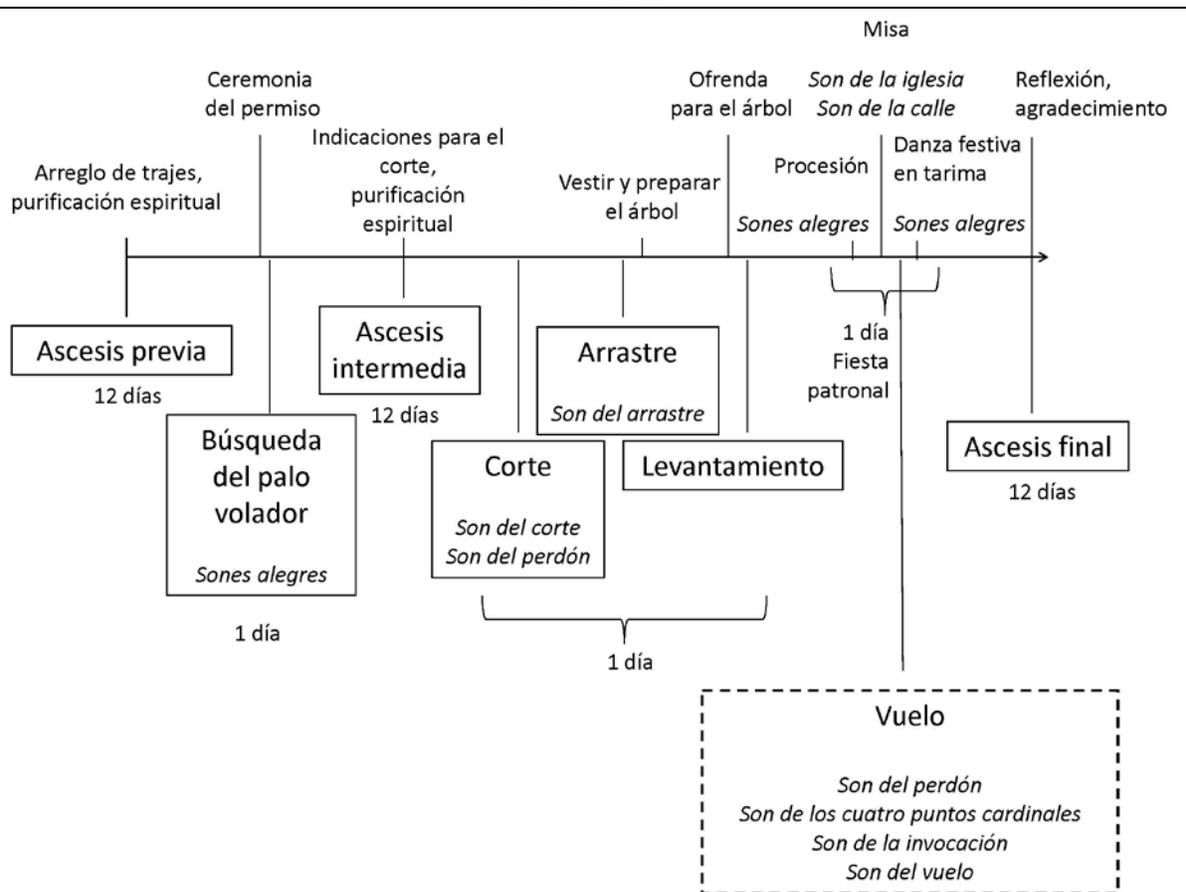
Llegando al palo volador, y ya que es la primera vez que se va a usar, se toca el *son de los cuatro puntos cardinales* (éste es diferente al *son de los cuatro puntos cardinales* que se toca en la cima del mástil). Ahora, en la etapa final, tienen lugar el *son del perdón*, el *son de los cuatro puntos cardinales*, el *son de la invocación* y el *son del vuelo*. Esta etapa final es propiamente el rito del vuelo, la parte más conocida y comercializada de todo el ceremonial ritual.

En el Esquema 1 podemos observar la síntesis del proceso ritual en orden cronológico (de izquierda a derecha), destacando el rito del vuelo, que es la parte del

ceremonial que es representada en el contexto turístico. Hay que subrayar, que una gran parte del proceso ritual está segmentado por los *sones*.

Después de haber realizado el vuelo, los voladores tocan y danzan *sones alegres* sobre una tarima, esta etapa ya no corresponde propiamente al ritual, más bien son “para alegrar a la gente” (Ernesto García), y el evento adquiere un carácter en cierto modo más festivo ⁹. De acuerdo con Anastasio Tiburcio, ya que ha terminado la festividad, los voladores deben regresar al lugar de enclaustramiento por doce días más. Al final de esta “estación”, se hace una comida para “festejar que todo salió bien”. Cuando los danzantes regresan a sus hogares, las familias los esperan con alegría, pues han estado separados de ellos por largo tiempo. Generalmente se les festeja, pues “para los totonacas, la danza de voladores es lo máximo”, además de ser un acto ritual de alto riesgo, en el que algunas veces han perdido la vida.

Esquema 1
Proceso Ritual



⁹ *Sones alegres* es la categoría local utilizada para denominar un grupo de sonos de volador que son utilizados sólo para danzar.

Como podrá advertirse, en la ceremonia del palo volador se pueden distinguir claramente las siguientes fases: ascesis previa, búsqueda del palo volador, ascesis intermedia, corte, arrastre, levantamiento, vuelo, danza festiva en tarima y ascesis final ¹⁰.

Es importante traer a colación los sentidos que le otorgan a dicha práctica los mismos danzantes. Según Anastasio Tiburcio, “de alguna forma [los voladores] son los mensajeros de la naturaleza, la flor para purificar la tierra, [...] para los voladores, ir al espacio es lo máximo, [...] van al espacio a traer lo más puro, [...] son los fecundadores de la tierra después de ejecutar el vuelo, la gente así lo cree”.

Narciso Hernández. afirma que “volar es una manera de pedir las cosas en las alturas para que haya benevolencia en la tierra. [...] se pide a los cuatro elementos generadores de vida: agua, tierra, fuego y aire, además de la benevolencia del padre Sol, que los mande de manera equilibrada. [...] en el vuelo se simboliza la semilla que vendrá a gestarse en la madre tierra, y la madre tierra como toda buena madre tendrá que recibir y procrear para que haya suficiente cosecha para subsistir.”

2.3 Hacerse danzante: notas sobre historias de vida.

A continuación presento cinco casos representativos (de veinte que tuve la oportunidad de conocer) de las historias que relatan los danzantes acerca de su proceso para convertirse en voladores. Me parece que estos casos ilustran la media de las formas en que se han convertido en danzantes y cómo llevan a cabo hoy en día dicha práctica. En cada fragmento de historia de vida hago paráfrasis de relato de cada danzante y en ocasiones transcribo literalmente sus declaraciones en forma de cita. Esencialmente, la información referida corresponde al nombre, edad, comunidad de origen, relaciones con otros danzantes, proceso de aprendizaje y la manera en cómo ejercen la actividad dancística. Dicha información fue obtenida en las entrevistas realizadas en diversas estancias de campo durante 2013 y 2014 en diferentes comunidades y ciudades de la socioregión de Papantla.

¹⁰ He caracterizado las diferentes etapas de ascesis como previa, intermedia y final para distinguir los tres diferentes momentos en que se realiza.

Como veremos en los siguientes casos, la práctica del palo volador hoy día (y desde hace algunas décadas) no se limita al contexto estrictamente religioso. Por el contrario, la práctica de dicha danza, así como todo el imaginario que gira en su entorno, se ha convertido en una importante fuente de empleo para no pocas familias de la socioregión.

Ernesto Bautista Maldonado —ver Foto 5— tiene 67 años y es originario de Reforma Escolín, Papantla. Su padre y demás parientes varones fueron voladores y le enseñaron a danzar a los 16 años. Se inició en la danza de volador ya que ésta era una fuente de empleo. En su primer contrato lo llevaron a Tijuana, Baja California, por un mes. Casi inmediatamente, el jefe de su grupo de voladores, consiguió un contrato en Nueva York por siete meses, en el que Ernesto Bautista trabajó por tres meses y medio. “En Nueva York hacíamos cuatro voladas diarias, [...] no nos permitían pedir propina, pero nos llevaron con todos los gastos pagados más un sueldo”. También trabajó en Cozumel, Isla Mujeres, Puerto Vallarta, Villahermosa y Veracruz, y aunque no estaba casado, enviaba dinero a sus padres, ya sea por medio de una cuenta bancaria de alguno de sus compañeros o con los danzantes de su grupo que iban y venían itinerantemente a sus comunidades. Actualmente ya no vuela, se dedica a elaborar flauta y tambor de volador como artesanías o en ocasiones para los propios voladores. En raras ocasiones tiene encargos para confeccionar “penachos” de volador o guagua.



Foto 5. Ernesto Bautista y su esposa. Reforma Escolín, Papantla.

Carlos F. Castaño Santiago —ver Foto 6— tiene 14 años y es originario de la localidad de Papantla de Olarte. Su padre, tío, primos y abuelo también son voladores. Carlos comenzó a bailar a los 6 años, su padre le indicó que “caminara al ritmo del tambor y cada cuatro pasos debía dar un golpe con el pie”. A los doce años comenzó a “pitar”, comenzó aprendiendo el “toque de volador” en el tambor y posteriormente aprendió los sones en la flauta¹¹. Cuando bailaba con su padre le decía que escuchara muy bien los sones y se fijara como movía los dedos, entonces Carlos comenzó a “buscar” los sones en la flauta que su padre le había regalado desde los 2 años¹². Actualmente, Carlos Castaño asiste a la escuela secundaria entre semana, en Papantla, y los fines de semana se desplaza junto con su madre y su pequeña hermana a la playa de Tecolutla para vender artesanías (que compran en las comunidades) y para bailar en restaurantes por una propina. El padre de Carlos trabaja volando en Playa del Carmen, Quintana Roo, y les envía dinero mensualmente a través de una cuenta bancaria.



Foto 6. Carlos F. Castaño. Playa de Tecolutla, Veracruz.

¹¹ En la terminología empleada entre los practicantes de la danza, “pitar” se refiere a tocar la flauta y “toque de volador” se refiere al patrón rítmico en el tambor de los sones de volador.

¹² La gran mayoría de *flauteros* que entrevisté, hablan de “buscar” el *son* en la flauta: esto se debe a que en el proceso de enseñanza-aprendizaje, después de aprenderse el son mentalmente, literalmente deben buscarlo en la flauta, probando y explorando digitaciones y sonidos que no son enseñadas explícitamente por un maestro.

Gilberto García San Juan —ver Foto 7— tiene 36 años y es originario de Papantla de Olarte. Su abuelo, padre y tíos fueron voladores, y su hijo y sobrinos han comenzado a aprender la danza desde los 6 años. Gilberto García comenzó a danzar y a “flautear” a los 8 años y a los 11 años de edad voló por primera vez en un palo volador metálico de treinta y ocho metros de altura en la Parroquia de Papantla ¹³. Posteriormente fue a volar a Los Angeles, California, aún siendo menor de edad. Vivió 17 años en Mazatlán “trabajando de volador”, pero también lo ha hecho en el interior de la república mexicana, “de punta a punta, desde Los Cabos hasta Cancún, así es la vida del volador”. Hace 2 años que vive en Ixtapa Zihuatanejo “trabajando de volador” a través de un contrato con un hotel. Permanece cuatro meses trabajando y regresa un mes a Papantla (debido al rol de trabajo de su grupo), donde también vuela en la plaza correspondiente a su organización. Es artesano, confecciona “penachos”, trajes, flauta y tambor de volador, aunque también compra otras artesanías del Totonacapan para revenderlas ¹⁴.



¹³ “Flautear” es otra categoría utilizada por los danzantes que se refiere a tocar la flauta. Del mismo modo que “pitar”.

¹⁴ Para la gente de la socioregión misma, el hecho de ser volador se ha convertido en una fuente de trabajo; así lo expresa el enunciado local de “trabajando de volador”.

Anastasio Tiburcio Santiago —ver Foto 8— tiene 53 años y es originario de Poza Larga, Papantla. Desde niño, en las fiestas patronales de su comunidad, presenció la danza ritual de los voladores incluida las ceremonias de corte, arrastre y levantamiento. Desde ese momento quiso aprender a volar, pero él no provenía de una familia de danzantes. Su padre falleció a los dos meses de haber nacido él y por esta razón, su madre le prohibió practicar dicha danza tan riesgosa, pues la unidad familiar eran él y su madre. Tuvo que esperar a cumplir 16 años e “imponerse” de alguna manera contra la prohibición de su madre, al mismo tiempo que reunía la “fe y el valor para volar”. Debido a que el grupo de voladores de su comunidad estaba completamente integrado y sólo danzaban en sus propias fiestas patronales, éstos no tenían ensayos, así que tuvo que desplazarse a las comunidades vecinas (a escondidas aún de su madre) para observar los ensayos y eventualmente lo invitaran a participar. Así es como inició su trayectoria de danzante que lo llevó a volar en las festividades de diferentes comunidades de Papantla y otros municipios del país. Actualmente, Anastasio Tiburcio es profesor jubilado en Educación Indígena y es maestro caporal en la escuela de voladores de Arenal Coxquihui en la sierra totonaca, y de danza en la Casa de Cultura Lazara Meldiú en Papantla de Olarte, donde además de enseñar danza de voladores a niños y jóvenes desde 6 años de edad, promueve la danza de guaguas y negritos e imparte clases de lengua totonaca.



Foto 8. Anastasio Tiburcio. Casa de Cultura Lázara Meldiú, Papantla de Olarte.

Heladio Castaño del Valle —ver Foto 9— tiene 42 años y es originario de Nuevo Ojital, Papantla. Su abuelo y su padre fueron voladores, así que él también aprendió a volar, “pues es una tradición que pasa de generación en generación”. Heladio Castaño enseñó a su hijo desde muy pequeño la danza y lo ha integrado a volar en las festividades de su comunidad. Actualmente, Heladio Castaño es socio registrado en una de las organizaciones de danzantes del Totonacapan y tiene oportunidad de trabajar con su grupo en las dos plazas que corresponden a dicha organización unas pocas veces al año. Además de esto, también se dedica al campo, “pues no se vive de ser danzante”. Siembra maíz para autoconsumo (familiar y de sus animales: guajolotes y cerdos) y naranja que vende una vez al año. También tiene un pequeño negocio de comida en el corredor del estacionamiento de la Zona Arqueológica El Tajín, donde las autoridades municipales les han permitido instalarse sin pagar alguna cuota hasta el momento.



Foto 9. Heladio Castaño. Zona Arqueológica El Tajín.

Como se puede observar, los procesos de formación de los danzantes, en su gran mayoría tienen que ver con las relaciones de parentesco. Los padres, en su afán de continuar no sólo la “tradición”, sino también de integrar a sus relativos a una potencial actividad económica alterna, enseñan a sus hijos la danza desde muy temprana edad.

Resulta más selectivo el proceso de aprender a flautear, pues aunque todos los danzantes tienen acceso al particular proceso de enseñanza-aprendizaje de los sones (memoria musical, silbar, buscar los sones), no todos logran desarrollar tal habilidad, además de que tiene que ser aprobada por un maestro caporal. Esta condicionante de las relaciones de parentesco parece ser una de las razones por las cuales casi no hay mujeres en los grupos de voladores, pues la danza se enseña a los hijos varones y en caso de que el matrimonio no tenga hijos varones, se enseña a los sobrinos o ahijados. Sólo en el extraño caso de que no se disponga de los anteriores y la hija tenga deseos de aprender la danza, el padre danzante puede acceder a enseñarla, aunque la cuestión de género es un asunto delicado que según los voladores, resulta contradictorio y “peligroso” para la ceremonia-ritual ¹⁵.

También encontramos casos en los cuales los interesados en aprender la danza no provienen de una familia de danzantes, pero el mismo entorno social les brinda tal oportunidad.

La conclusión de estas historias generalmente sigue dos líneas. La primera, los que han logrado dedicarse en mayor medida a la danza de volador (circunstancialmente por las oportunidades de trabajo), y la segunda, los que se dedican a la actividad dancística sólo ocasionalmente (de igual manera, circunstancialmente por las oportunidades de trabajo). De cualquier manera, deben alternar la actividad dancística con otras actividades económicas (artesanos, comerciantes y/o campesinos) para complementar sus ingresos. Parece ser, que las ocasiones en que representan la danza en un contexto religioso, comparativamente son menores en relación a la representación del rito del vuelo en contextos no religiosos; turísticos, propiamente hablando.

¹⁵ De acuerdo a los relatos de los danzantes, la ceremonia-ritual condensa significados que representan a la masculinidad humana, pidiendo a una deidad masculina (el sol) por la benevolencia de los elementos proveedores de vida y así lograr la fertilidad de la madre tierra (deidad femenina). Entonces, la etapa del vuelo representa a la masculinidad bajando la semilla (que ha provisto el dios sol) para que “la engendre la madre tierra” (Narciso Hernández).

2.4 Depositarios de un “saber-hacer”

Según Ricardo Lucio (1992: 45-48), el *saber-hacer* está asociado a un saber práctico sin especulación teórica en oposición al *saber* (saber teórico), que está asociado al sistema educativo clásico diseñado para un grupo social minoritario que puede dedicarse al ocio intelectual y para el cual el trabajo físico es un desprestigio, un anti-valor. Aprender del oficio artesanal, capacitación dentro de la industria, entrenamiento para el oficio, cualquiera que sea la forma, en el saber-hacer el objetivo es que el sujeto aprenda ciertas habilidades, destrezas y que las ejecute bien. En la medida en que se aprende a ejecutar una acción, se adquiere capacidad de aplicar su esquema a distintos objetos. Se sabe hacer algo en la medida en que se sabe hacer algo sobre un objeto. El saber y el saber-hacer son sociales. Son la herencia cultural de una sociedad en construcción y reconstrucción constante. Hay un saber social que es la concepción del mundo que tiene determinado grupo humano, la manera cómo se representa las relaciones entre sus distintos componentes, la interpretación que da a los fenómenos naturales y sociales. Hay un saber social compuesto por el tipo de prácticas transformativas que tiene cada grupo humano, el modo de preparar sus alimentos, de vestir a sus niños, de edificar sus viviendas, etc.

Las prácticas musicales y dancísticas también corresponden a un saber social de los grupos humanos. Algunas veces es transmitido de forma teórica (en escuelas, cuando se ha reflexionado ya sobre la forma práctica), pero la mayoría de las veces se transmite de forma práctica. La práctica del palo volador es aprendida dentro de la sociedad totonaca a través de la observación y la participación, tanto en el contexto ritual como en los contextos no rituales en los cuales se representa la danza.

Como podemos observar en los fragmentos de historias de vida, por lo menos la generación activa de danzantes (de los casos estudiados, por supuesto) ha capitalizado este saber-hacer en el mercado del turismo. Aunque de acuerdo al relato actual sobre el fenómeno del palo volador dicha práctica se realiza en un contexto religioso, es interesante señalar que me he encontrado con una buena cantidad de danzantes que nunca han presenciado el ritual completo con todas sus etapas. Por lo general, en sus comunidades ya hay un palo volador metálico y esto evita la realización de las etapas del rito previas al

vuelo ¹⁶. Sin embargo, conocen dichas etapas a través de la tradición oral y aprenden la etapa sustancial que realmente es capitalizada: el vuelo. Dicho de otra manera, los grupos de voladores de la socioregión aquí estudiada son portadores de un conocimiento, de un saber-hacer que desde hace décadas ellos han capitalizado en el mercado turístico. Precisamente, este trabajo centra su atención en la representación del rito del vuelo en los contextos no religiosos.

Esta capitalización no es un fenómeno reciente, pero se ha potenciado a partir de la reciente patrimonialización de esta práctica. En ferias regionales, en ciudades turísticas, etc. los voladores representan la etapa del vuelo, venden artesanías cuya temática gira en torno al imaginario de esta práctica: juego de flauta y tambor, así como pequeñas réplicas del palo volador.

Las comunidades de toda esta región se han servido del imaginario del rito del volador para hacerse de una fuente económica complementaria. Es probable que este imaginario del rito del vuelo, y el hecho mismo de ser portadores de un saber-hacer, les haya permitido a los campesinos sin tierra encontrar otro modo de subsistencia. Para algunas familias, en las que los varones se dedican en mayor medida a la danza trabajando en plazas fijas en centros turísticos, la práctica dancística ha llegado a ser la principal fuente de ingresos.

Según Néstor García Canclini, la fascinación por lo rústico y lo natural es una de las motivaciones más demandadas por el turismo. Si el proyecto básico del capitalismo es apropiarse de la naturaleza y someter todas las formas de producción a la economía mercantil, la industria transnacional del turismo necesita preservar como museos vivientes a las comunidades pre-industriales (2002: 120). El mismo Canclini nos dice que para convencer a la gente de que se traslade hasta hoteles remotos no basta ofrecerle la reiteración de sus hábitos, un entorno normalizado en el que pueda sintonizarse rápidamente; es de suma utilidad mantener ceremonias “primitivas”, objetos exóticos y

¹⁶ El palo volador metálico es económicamente conveniente para las comunidades, pues ahorra los grandes costos de la compra del árbol, su traslado y preparación. Considero que las etapas del rito previas al vuelo, siguen siendo socialmente relevantes, pues aunque no se lleven a cabo por la existencia del mástil de metal, se mantienen vigentes en la tradición oral. Inclusive, cuando se instala el palo volador metálico, se ofrecen las respectivas ofrendas a la tierra y se ve al poste como el “árbol de la vida”.

pueblos que los entreguen baratos. Más aún que lo autóctono, lo que el turismo requiere es su mezcla con el avance tecnológico: las pirámides con luz y sonido, la cultura popular convertida en espectáculo (García, 2002: 120).

Es por eso que hoy en día existen políticas por parte del estado que “impulsan” las prácticas tradicionales, pues obedecen a los intereses del desarrollo capitalista ya que lo complementan. La cultura hegemónica no sólo admite las prácticas tradicionales, sino que las necesita para evidenciar su superioridad, pues las ha convertido en atracciones económicas y recreativas de las cuales obtienen fáciles ganancias ¹⁷.

La danza de los voladores, al igual que las artesanías:

[...] son y no son un producto precapitalista. Su papel como recurso suplementario de ingresos en el campo, renovadoras del consumo, atracción turística e instrumento de cohesión ideológica muestra la variedad de lugares y funciones en que el capitalismo las necesita (García, 2002: 126).

Es por eso que el Estado no está interesado en extinguir las prácticas tradicionales, más bien, apelan a la exaltación de la cultura de los pueblos indígenas bajo la forma de patrimonio común de todos los mexicanos y símbolo de identidad nacional.

La realidad socioeconómica de la sociedad totonaca actual se ubica en la frontera del capitalismo y la reminiscencia de prácticas pre-capitalistas. En esta suerte de frontera se inscribe la capitalización económica del imaginario del rito del volador.

Las artesanías (flauta/tambor y réplicas del rito del vuelo) son objeto de una mercantilización cuya cadena implica al artesano (muchas veces danzantes retirados), el intermediario y el turista consumidor. En el mejor de los casos, los intermediarios son otros danzantes, pero en ocasiones, esta cadena intermediaria se extiende por una serie de acaparadores que revenden las artesanías a comerciantes del centro regional o de otras ciudades.

¹⁷ En esta región, un buen ejemplo de ello es la Cumbre Tajín. En ella encontramos un discurso de “salvaguarda” de las tradiciones con la justificación de que se lleva a cabo para el desarrollo de los pueblos indígenas.

Conclusiones:

En este capítulo hemos podido reconocer cómo se configura la región del Totonacapan y, específicamente, el Totonacapan veracruzano de la costa. Esta subregión la he caracterizado como la socioregión de Papantla a partir de los planteamientos de Timothy Rice.

También se ha señalado que no es la única expresión músico-dancística de la socioregión de Papantla, se trata solamente de una de tantas. La danza ritual de los voladores coexiste con otras danzas e incluso está muy relacionada con otras danzas con temática de vuelo. Tampoco hay que perder de vista que esta práctica coexiste con otras expresiones musicales y éstas, en adición a las otras prácticas músico-dancísticas, forman parte del bagaje músico-dancístico de los individuos de la socioregión. Estudiar la variante del palo volador de la socioregión de Papantla aparentemente “aislada” de las otras prácticas músico-dancísticas y expresiones musicales, responde a la necesidad de realizar un corte metodológico.

A mi parecer, el proceso ritual completo de la práctica, está ubicado en una delgada línea fronteriza. Este saber-hacer relativo a la ascensis/corte/arrastre/siembra, es puesto en práctica en un contexto religioso sólo cuando las condiciones socioeconómicas de la comunidad lo permiten (muy esporádicamente) ¹⁸, y más frecuentemente (cada año) es llevado a cabo para el cumplimiento de uno de los compromisos adquiridos a partir de la patrimonialización de la práctica. Este segundo formato, por sus características institucionales, lo he considerado como un contexto no religioso.

En las notas sobre las historias de vida de los voladores, resulta interesante cómo desde la etapa de enseñanza-aprendizaje en buena parte de los casos estudiados, sólo son enseñadas con esmero las cuestiones relativas a la etapa del vuelo, pues en realidad, este es el saber-hacer y el imaginario que es capitalizado económicamente.

¹⁸ Hay comunidades que no han realizado todo este proceso ceremonial desde que se instaló un palo volador metálico. También hay danzantes que nunca han presenciado dicho proceso ceremonial, sólo lo conocen por la tradición oral.

CAPÍTULO III

LA REPRESENTACIÓN DE LA DANZA EN CONTEXTOS NO RELIGIOSOS

El imaginario que gira alrededor de “los voladores de Papantla” (y El Tajín en menor medida) se ha convertido en un importante catalizador de la economía en la socioregión de Papantla. Por supuesto que la explotación de este recurso impacta principalmente en el sector turístico. Aunado a esto, la representación del rito del vuelo se ha convertido en una actividad económica para algunas personas de la socioregión, aunque en la gran mayoría de los casos, sólo alterna con otras actividades generalmente relacionadas a la agricultura de temporal.

3.1 Principales actividades económicas de las comunidades

En términos generales, los voladores de la socioregión de Papantla coexisten en un espacio de estratificación dual. Esto es, dos sociedades fundadas en prácticas y principios económicos diferentes: una sociedad “moderna” de tipo industrial que constituye la parte gobernante y una sociedad “tradicional” representada por la comunidad indígena. La primera habita en un centro regional urbano donde están centralizados el gobierno y los servicios; la segunda, habita en lo que Gonzalo Aguirre Beltrán llama “regiones de refugio” (1967: 11). A pesar del esfuerzo del estado por integrar a las comunidades indígenas al proyecto de estado-nación, proveyéndolos de condiciones de ciudadanía y “modernidad”, estas regiones básicamente continúan siendo economías de subsistencia en las cuales la unidad económica principal es la familia.

En estas economías, una de las principales actividades es la agricultura. De acuerdo a cifras del Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI) 2012 ¹, anualmente son sembradas 47,191 hectáreas en 846.9 kilómetros cuadrados, equivalentes a poco más de la mitad de la superficie de la región. No obstante, de acuerdo a los pobladores del área, la mayor parte de las cosechas son de particulares y grandes productores.

¹ Fuente: Secretaría de Agricultura, Ganadería, Desarrollo Rural, Pesca y Alimentación, Servicio de Información Agroalimentaria y Pesquera (SAGARPA, SIAP).

El maíz es sembrado en 24,250 hectáreas produciendo 41,453 toneladas anuales. Éste se cosecha dos veces al año. En la temporada “fría” tarda seis meses en crecer y en la “caliente” (mayo-julio), tres meses (Cruz Ramírez). Los danzantes que tienen sus parcelas almacenan maíz para los guajolotes, gallinas y cerdos, y el resto es vendido a molinos de localidades vecinas, la mayoría de las veces a través de un “coyote” o en menor medida es vendido directamente al molino ². En este último caso, el dueño de la parcela debe contratar un transporte que traslade la cosecha al molino donde será vendida y la diferencia de la ganancia con el primer caso es de escasos diez o veinte pesos. Cruz Ramírez afirma que a pesar de la extensa caducidad del maíz, ya no es de autoconsumo, como lo era anteriormente, pues ahora las señoras prefieren comprar la masa y las tortillas de máquina y que son vendidas por intermediarios que accesan a las comunidades en motocicletas. Esto no quiere decir que no se siga “echando tortilla”, principalmente en las fiestas, es donde se requiere de grandes cantidades de este producto y es más económico hacerlo a mano.

La naranja es el segundo producto agrícola más cosechado en la región, y es sembrada en 15,425 hectáreas produciendo 150,500 toneladas anuales. Se cosecha cada seis meses: la “tempranera” es de cáscara verde, pero dulce y se vende en noviembre en las fiestas de Todos Santos; la “tardía” se cosecha entre febrero y marzo, y ésta es de cáscara amarilla.

En lo que toca al limón, éste es sembrado en 1,828 hectáreas produciendo 24,700 toneladas anuales. Los danzantes que siembran en sus parcelas naranja y limón prácticamente deben venderlos inmediatamente después de su cosecha, pues corren el riesgo de que se pudran. Por ello, es más redituable la siembra de maíz entre los propietarios de pequeñas parcelas, pues con la fruta tienen que vender sus cosechas a precios excesivamente bajos y no sirven tanto para el autoconsumo.

También se siembra la vainilla, plátano, chile y pimienta, pero a excepción de la vainilla, éstos no representan un producto sobresaliente en la economía. Cabe mencionar que también se ha construido un imaginario alrededor de la vainilla y Papantla, denominando ésta última como “la ciudad que perfuma el mundo”. Por eso entre los

² El “coyote” es una persona que se dedican a comprar cosechas en pequeñas parcelas de las comunidades indígenas, para luego revenderlas a mejores precios.

productos artesanales que son ofrecidos al turismo, se encuentra el extracto de vainilla y figurillas hechas con la vaina seca de esta planta. Estos productos no son elaborados por los danzantes pero si pueden ser vendidos por ellos en ciertos contextos turísticos en los que se representa la danza.

Las sociedades indígenas se han transformado y adaptado a los nuevos retos económicos y realidades que enfrentamos hoy en día, ahora se han incorporado al sector de los servicios. Los danzantes también son jornaleros en campos de cultivo particulares, albañiles, comerciantes y/o artesanos. Cuando hacen artesanías, generalmente elaboran las réplicas del palo volador —ver Foto 1— y la flauta y tambor de volador, aunque también confeccionan ropa bordada a mano y nombres tejidos a mano en pulseras y flautas de carrizo. Para las réplicas del palo volador, confeccionan el traje de volador que montarán sobre figuras de pequeños luchadores de plástico. Las piezas que conformarán la estructura del palo (base, mástil, cuadro, estribo y tecomate), son pintadas, decoradas y ensambladas³. Para la elaboración de la flauta y tambor no es exclusivo que los caporales sean quienes los elaboren, pues hay casos en los que los danzantes retirados llegaron a dominar la técnica de construcción.



Foto 1. Vicente García, caporal: Totomoxtle, Papantla. Producción de réplicas del Palo Volador.

³ Dichas piezas son compradas en carpinterías locales.

3.2 La representación del rito del vuelo como actividad económica alterna

Para las comunidades de la socioregión, la actividad dancística en el contexto del turismo se ha configurado como una actividad económica alterna relativamente reciente. La representación del rito del vuelo tiene lugar principalmente en ferias o festivales culturales, zonas turísticas, zonas arqueológicas y museos. Es conveniente precisar que actualmente existe un debate entre los mismos danzantes, hay quienes afirman abiertamente que en el contexto turístico la danza es un espectáculo y, por el contrario, hay quienes advierten que esta espectacularización de la danza-ritual es una tendencia que se ha venido incrementando con el tiempo y abona al detrimento de los valores fundamentales y significados de la misma.

En cuanto a ferias o festivales culturales tenemos el ejemplo emblemático de Cumbre Tajín o la Feria Nacional de la Cultura Rural en México, pero también hay eventos similares en el extranjero como el “Indian Summer Festival” en Estados Unidos o el “White Nights Festival” en Rusia, en los cuales es requerida la participación de prácticas culturales "tradicionales" para enriquecer su programación ⁴.

Estas ferias o festivales culturales son las que han dado proyección internacional a la práctica de los voladores ⁵. De acuerdo a los datos obtenidos a través de las entrevistas realizadas en campo, dichas actividades son realizadas a través de contratos. Las peticiones llegan al gobierno federal, éste las envía al del estado de Veracruz y posteriormente al del ayuntamiento de Papantla. Anteriormente, los funcionarios del ayuntamiento tenían contacto con algunos grupos de danzantes y eran estos a quienes se les asignaban dichos contratos. Actualmente, el gobierno de Veracruz y el Ayuntamiento de Papantla deben canalizar estas peticiones al Consejo de Voladores, organismo que se declara autónomo y se encargará de repartir las peticiones entre las distintas organizaciones de danzantes que se agrupan en dicho Consejo ⁶. Tengo conocimiento de algunos grupos de danzantes que han

⁴ No discutiré el papel que tienen estas ferias o festivales en las prácticas culturales, sólo voy a delinear aspectos relevantes en cuanto actividad económica alterna de los danzantes.

⁵ Sobre la hegemonía de la variante de la socioregión de Papantla sobre las otras, no voy a tratar en esta ocasión, pero cabe mencionar el papel del estado en la sobre proyección y explotación en diversos sentidos de la variante papanteca.

⁶ Más adelante examinaré con detenimiento la configuración de las organizaciones de danzantes y el Consejo de Voladores, así como su lógica interna.

sido contratados directamente, ya sea por un agente extranjero que ha conocido a determinado grupo de voladores o por un agente nacional que ha servido de enlace con la instancia extranjera. Tal vez, ésta sea una de las razones por la cual hay grupos de danzantes completamente independientes al Consejo de Voladores, pues ya tienen sus propios contactos.

Dichos contratos estipulan el periodo por el cual será contratado el grupo, las presentaciones que son requeridas durante un día regular, los horarios de las mismas y el sueldo que será percibido. De igual manera, los danzantes especifican las características que deberá tener el palo volador, que generalmente será de metal, o en el caso de que el organismo contratante desee el mástil de un árbol, los danzantes especifican las características que éste debe tener y el equipo técnico y humano que necesitarán para realizar la ceremonia de corte, arrastre y siembra ⁷. El resto del equipo de vuelo —cuadro, tecomate y cables—, generalmente es llevado por el grupo de voladores, pues éstos acostumbran tener cuando menos un equipo disponible para dichas contrataciones.

Los contratos van desde algunos días, un par de semanas cuando se trata de ferias o festivales culturales, hasta estancias de algunos meses cuando se trata de zonas turísticas en el extranjero. Generalmente los gastos de transportación aérea, hospedaje y alimentación son cubiertos por el organismo que ha ofrecido el contrato. En estos casos, no les es permitido a los danzantes pedir propina a los espectadores.

En cuanto a las zonas turísticas en el interior de la república, sucede algo parecido, las peticiones se hacen llegar al Consejo de Voladores quien turna la petición a una organización y ésta última a uno de los grupos que congrega. En estos casos encontramos dos situaciones: se firma un contrato que sólo estipula un sueldo sin la oportunidad de pedir propina a los espectadores o un acuerdo en el cual la zona turística les permite realizar la representación del rito del vuelo en un palo volador metálico y recolectar aportaciones

⁷ Tengo conocimiento de un grupo de danzantes que tienen su propio mástil de metal móvil, ellos consiguen contratos con ferias estatales o municipales del país y solicitan el traslado del mástil hasta el lugar donde se realizará el evento. Esto resulta más atractivo a los organizadores, pues el gasto de comprar e instalar un mástil para una feria eventual, resulta muy elevado.

voluntarias, pero sin percibir un sueldo ⁸. Cabe mencionar que en ambos casos, son los danzantes quienes deben cubrir sus gastos de transporte, hospedaje y alimentación en sus estancias de trabajo. Dichas estancias llegan a ser de periodos prolongados o casi permanentes, en los cuales el Consejo de Voladores o el grupo de danzantes que ha conseguido el contrato, desarrollan un mecanismo de rotación para regresar itinerantemente a sus comunidades y dar la oportunidad a otros compañeros danzantes, generalmente del mismo grupo, de participar en esta actividad económica alterna. Estos espacios son generalmente en las playas del pacífico, el golfo y el Caribe mexicano —ver Foto 2—.

En cuanto a las zonas arqueológicas y museos, prácticamente son espacios en los que desde hace algunos años se han generado acuerdos entre autoridades y grupos que solicitaron el espacio para realizar la representación del rito del vuelo. Estos acuerdos se han consolidado con el tiempo y dichos grupos han ganado una “permanencia” que ha sido respetada por los demás grupos y organizaciones de danzantes. Así por ejemplo las plazas de volador en las zonas arqueológicas de El Tajín y Tulum, y la del Museo Nacional de Antropología, en la Ciudad de México.



Foto 2. Playa del Carmen, Quintana Roo.

⁸ Hay un grupo que compró y pagó la instalación y mantenimiento del palo volador metálico para tener su propio espacio de trabajo. Para esto, se requirió del permiso del alcalde municipal para dicha instalación en un embarcadero del río Tecolutla, no en la plaza principal como había hecho la petición el grupo de danzantes.

Cabe mencionar que los grupos de voladores también son invitados y en ocasiones contratados en comunidades de la socioregión de Papantla para participar en las fiestas patronales, algunas veces con paga (cuando son contratados) y otras no. Esta actividad, por no ser siempre remunerada, no es contemplada por los danzantes dentro de las actividades económicas alternas en el sentido estricto, ya que se apega más al contexto religioso, incluso, los danzantes expresan que no es relevante si hay un pago o no en éstas ocasiones performativas, pues más bien se trata de un acto de fe. De igual manera hay danzantes (aunque muy pocos) que no están interesados en lo absoluto en la danza como una actividad económica alterna.

3.3 Organizaciones y plazas principales

La gran mayoría de grupos de voladores de la socioregión se agremian en organizaciones específicas. Las diferentes organizaciones son el resultado de un proceso histórico de desintegración por diferencias y problemas internos entre los grupos y las organizaciones. Hoy día, para que los grupos de danzantes puedan ser contratados a través del Consejo de Voladores (CV, en lo sucesivo), deben estar afiliados a alguna de las organizaciones.

A continuación expongo la configuración general de cada organización y las plazas de trabajo que se han apropiado históricamente.

Unión de danzantes y voladores de Papantla A.C.

Fue la primera organización en ser constituida. Se constituyó el 20 de diciembre de 1975 en Papantla, Veracruz y la integraban secciones regionales (Papantla, Sierra, Libres, etc.). Actualmente la integran grupos de diversas danzas tradicionales de la región: negritos, guaguas, santiagueros y voladores, principalmente. Según Heladio Castaño (danzante de esta organización), el objetivo de la Unión de danzantes y voladores es promover la danzas tradicionales totonacas en México y en el extranjero. Los grupos de esta organización se han presentado en todo México, Canadá, Chile, Cuba, Estados Unidos,

Colombia, Dinamarca, España, Francia, Alemania, Japón, Holanda e Inglaterra. Obtuvieron el primer lugar en el Concurso de Danzas Folklóricas de la Federación Nacional de Artesanos Campesinos en 1983, la mención honorífica del Premio Nacional de la Juventud en 1986 y el Premio Nacional de Ciencias y Artes en el año 2000.

Está integrada por 87 adultos y 26 niños y jóvenes de entre 5 y 20 años de edad ⁹. Tiene un comité directivo que de acuerdo a sus estatutos debe ser renovado cada tres años. Este comité se encarga (entre otras cosas) de elaborar un rol de trabajo para que los grupos de danzantes que conforman dicha organización, tengan oportunidades equitativas de trabajo. En dicho rol, se reparten los días de trabajo de todo el año haciendo tres agendas distintas: una para las vacaciones, otra para los fines de semana y otra para los días entre semana. En cada una de estas agendas se hacen roles para asignar fechas a cada grupo en sus plazas principales de trabajo.

La Unión de danzantes y voladores de Papantla A.C. ha establecido históricamente sus plazas de trabajo en la Zona Arqueológica de El Tajín, ubicada a 14 kilómetros al poniente de la localidad de Papantla de Olarte y en la Zona Arqueológica de Cempoala en Úrsulo Galván, Veracruz ¹⁰. Mantienen un acuerdo con las autoridades de los sitios en los cuales les es permitido representar la danza-ritual de los voladores sin percibir un sueldo. Durante una de mis estancias de campo en el verano de 2013, presencié la representación del rito del vuelo del grupo de voladores en turno, en la cual, antes de iniciar la etapa del vuelo, los *cobradores* se aseguraban de pedir una colaboración de veinte pesos por adulto después de explicar que ellos no perciben un sueldo por dicha actividad ¹¹. Son pocos los espectadores que se negaron a colaborar. Los grupos de esta organización, generalmente no venden artesanías (réplica del palo volador y/o flauta y tambor de volador) en el contexto de la representación, pues se encuentran rodeados de locales y puestos semiambulantes que se dedican exclusivamente a ello.

⁹ Los datos de los integrantes de las organizaciones provienen del censo elaborado en 2011 que me fue facilitado por el presidente del Consejo de Voladores.

¹⁰ Según Álvaro Villalobos, el palo volador de la zona arqueológica El Tajín es administrado por la Escuela Nacional de Danza (1998: 120).

¹¹ Los *cobradores* son danzantes encargados de recolectar las aportaciones de los turistas y así son denominados entre los mismos grupos de voladores.

Daniel Molina relata que hacia 1982, los voladores representaban la danza para los turistas frente a la pirámide de los Nichos en la Zona arqueológica del Tajín. Después de crear una pequeña infraestructura más adecuada para el público y los danzantes, el palo volador fue cambiado de lugar e instalado uno metálico. Desde esas fechas se reconocía la existencia de diversos grupos de voladores que tenían problemas entre sí y a pesar de la posición neutral del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), que se colocó al margen de esta situación, se lanzó una convocatoria para que los grupos que lo desearan se inscribieran y participaran en la configuración de un calendario de presentaciones. En esta convocatoria se presentaron diez grupos: nueve de la Unión y uno independiente (1982: 47-49) ¹². Éste es un antecedente importante de cómo esta organización logró la apropiación simbólica de dicha plaza ¹³.

La Unión cuenta con una escuela que se encarga de atender a los niños y jóvenes interesados en aprender la danza de voladores. Se encuentra montada en la colonia Santa Cruz en la localidad de Papantla de Olarte.

Organización de voladores Tutunakú A.C

De acuerdo a las informaciones obtenidas en campo, esta organización se deriva de la Unión de danzantes y voladores de Papantla. A partir de inconformidades con los estatutos de aquella organización (reglamentos y cuotas), algunos danzantes deciden separarse de ella y conformar ésta en el año 2000. Esta organización se integra por 73 adultos y 36 niños y jóvenes de entre 6 y 18 años. Cabe destacar el registro de tres niñas de 9, 13 y 15 años respectivamente, y un niño ciudadano estadounidense en el censo de Tutunakú. Tienen montada su escuela en un predio privado cerca de la localidad de Coatzintla (municipio vecino de Papantla) en la carretera a San Andrés.

Actualmente los voladores de esta organización tienen su espacio de trabajo fijo en la explanada de la parroquia de Nuestra señor de la Asunción, en la localidad de Papantla de Olarte. No guardan una forma específica para rolarse dicho espacio de trabajo. De

¹² El traslado del palo volador es corroborada por Patricia Castillo (1995: 17).

¹³ Para más información relativa a esta organización en los años ochentas consultar Sevilla (1981).

acuerdo a los datos obtenidos con los danzantes de esta organización, generalmente se presentan viernes, sábado y domingo, días con mayor afluencia turística en Papantla. Desde temprano, alrededor de las once de la mañana, se reúnen algunos danzantes en el palo volador de la parroquia, y en ese preciso momento se organizan para agruparse. Si resultan ser muchos, se dividen en grupos y se alternan durante el día para volar, pero generalmente sólo se conforma un solo grupo. Cuando en el grupo hay varios *flauteros*, éstos se van rolando en cada vuelo para tomar el lugar de caporal ¹⁴. En esta plaza no se percibe un sueldo, sólo se recolectan las aportaciones voluntarias de los espectadores que al fin de cada vuelo son repartidas entre todos los integrantes del grupo. Además, cada danzante suele llevar artesanías para vender al final de cada vuelo, ya que esto representa otra entrada importante de dinero.

En el trabajo de campo me pude entrevistar con un niño de 14 años que participaba como discípulo y cobrador en el grupo que estaba volando en aquella ocasión en la parroquia, y me comentaba que sus padres (que no eran danzantes) le daban permiso de trabajar los fines de semana como volador, pues contribuía de esa manera a preservar las danzas de su cultura además de mantenerse lejos de vicios y contribuir con sus gastos escolares.

Voladores libres de la costa

Esta organización también es una sección desprendida de la *Unión de danzantes y voladores de Papantla*. Aunque sus integrantes reconocen que siempre han sido de alguna manera independientes, pues siempre han buscado trabajo y espacios por su cuenta. Según el censo del CV, esta organización está integrada por 29 adultos y 15 niños de entre 8 y 18 años. Montan su escuela en la localidad de Zapotal Santa Cruz en Tihuatlán (municipio vecino de Papantla). Según el censo del Consejo, en esta organización hay tres grupos de voladores bien definidos y el que constituye el de niños de su escuela de voladores.

¹⁴ El *flautero* es el músico-danzante del grupo de voladores y en los hechos es reconocido como el caporal, cabecilla o líder de la cuadrilla.

Uno de estos grupos ha establecido históricamente su plaza de trabajo principal en el Museo Nacional de Antropología en la Ciudad de México. Ellos tienen un rol de trabajo en el cual los danzantes van y vienen itinerantemente a sus comunidades. Dicho rol consiste en determinar los periodos de descanso (generalmente tres meses) de los danzantes que conforman el grupo, y cuando se desplazan a sus comunidades de origen para efectuar dicho rol, muchas veces son ellos con quienes sus compañeros envían dinero a las familias. El grupo, que generalmente se conforma con un mínimo de cinco o seis danzantes, en este caso, es más numeroso. Así, se establecen en la plaza de trabajo seis de ellos y los restantes se irán rotando de acuerdo al rol de temporadas. Este grupo ha establecido un acuerdo con las autoridades del Museo, quienes les permiten realizar la representación del rito del vuelo sin percibir un sueldo, es por eso que los danzantes recolectan propinas voluntarias y venden artesanías al final de cada vuelo. Este grupo vuela unas quince veces por día, excepto los días lunes que el Museo no abre sus puertas al público. Cabe destacar que a diferencia de los danzantes de las organizaciones anteriormente descritas, los de este grupo se encuentran lejos de sus hogares, por lo cual viven en un hotel del centro de la Ciudad de México, menguando así parte significativa de sus ingresos.

Voladores libres de la sierra

De acuerdo al censo del CV, esta organización está conformada por 23 adultos que configuran tres grupos de voladores bien definidos, y 18 niños de entre 5 y 19 años que configuran dos grupos más. Los municipios de Zozocolco de Hidalgo y Coxquihui situados en la sierra del Totonacapan veracruzano albergan dos grupos cada uno: uno de adultos y otro de niños. Mientras que el municipio de Filomeno Mata alberga uno de jóvenes. De acuerdo al censo del CV, se destaca el registro de tres niñas y dos mujeres en los grupos de Coxquihui y Zozocolco de Hidalgo respectivamente. Esta organización ha montado su escuela de voladores en el municipio de Coxquihui ¹⁵.

¹⁵ Por cuestiones relativas a la delimitación de mi estudio, en el trabajo de campo no tuve comunicación con los grupos de esta organización.

Asociación Civil de Voladores Kgosni S.C.

Esta organización surge en 2005. Inicia con 30 danzantes separados de la Unión de danzantes y voladores de Papantla. De acuerdo al censo del CV, actualmente está formada por 48 adultos que forman siete grupos bien definidos, a saber: grupo de Santa Agueda, grupo de Plan de Hidalgo, grupo de Ojital Viejo, grupo de El Tajín, grupo de Papa de Sol, grupo de Poza Larga Espinal y grupo de “Genaro”.

También forman parte de ella 39 niños que tienen su escuela de voladores en el Centro de las Artes Indígenas con sede en el parque temático *Takilhsukut* (ubicado a un kilómetro de la zona arqueológica de El Tajín). Este espacio también es la plaza de trabajo de esta organización.

El responsable de la Asociación Civil de Voladores Kgosni S.C. afirma que su actividad principal es su escuela de voladores, así que la representación del rito del vuelo como actividad económica alterna no es precisamente relevante en la economía de los danzantes de esta organización, pues solamente tienen oportunidad de trabajar en Cumbre Tajín, de la que el parque Takilhsukut es una de sus sedes principales, junto con Papantla y la Zona Arqueológica de El Tajín. De igual manera, trabajan cuando les es canalizada la petición de algún contrato dentro o fuera del país. El responsable también sostiene que el espacio de Cumbre Tajín es repartido equitativamente entre todas las organizaciones del CV a pesar de que se desarrolla en el espacio en que montan su escuela de voladores. De acuerdo al responsable de esta organización, la repartición es de la siguiente manera: se hace un conteo de todas y cada una de las representaciones que tendrán lugar en el parque durante los días de la Cumbre; del total resultante, se dividen entre cada una de las organizaciones y éstos serán canalizados a los grupos de cada organización de acuerdo a su rol interno de trabajo.

Como puede verse, la representación del rito del vuelo en contextos turísticos ha suscitado el surgimiento de diferentes organismos quienes tratan de poner a su favor este pequeño espacio laboral. Es evidente que todas estas organizaciones se derivan de la Unión de Danzantes y Voladores de Papantla A.C. y surgieron a partir de diferencias básicamente por cuestiones económicas: cuotas y roles de trabajo.

3.4 El efecto de la patrimonialización

El 30 de septiembre de 2009 la ceremonia ritual de los voladores fue declarada Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), entre más de trescientos proyectos que se habían presentado aquel año, convirtiéndola en el primer elemento vivo en México que recibe tal denominación. Dicho nombramiento se confirmó durante la cuarta sesión ordinaria del Comité Intergubernamental de Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial en la ciudad de Abu Dabi en los Emiratos Árabes Unidos, ceremonia a la cual asistieron Cruz Ramírez (representante de la Asociación Civil de Voladores Kgosni S.C. y director de la Escuela de danza y música tradicional del Centro de las Artes Indígenas), Salomón Bazbaz, director ejecutivo de Cumbre Tajín y del parque temático Takilhsukut, y Fidel Herrera, Gobernador de Veracruz.

El expediente técnico fue elaborado en 2008 por un equipo de trabajo interinstitucional liderado por miembros del Centro de las Artes Indígenas, Cumbre Tajín y Parque Takilhsukut, la Comisión para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, la Unión de Danzantes y Voladores de Papantla A.C., el Instituto Nacional de Antropología e Historia, la Asociación Civil de Voladores Kgosni S.C., la Organización de Voladores Tutunakú y el Consejo Supremo Tradicional Totonaca.

Se partió de los Encuentros de Voladores, los cuales se convirtieron en un mecanismo que busca unificar y reconciliar a las organizaciones que a través del tiempo se fueron fragmentando por diferencias. Dichos encuentros que tuvieron lugar en el marco de Cumbre Tajín, tenían como objetivo central realizar mesas de trabajo en las cuales se intercambiaron y analizaron mitos, ritos, significados, historias, experiencias y técnicas de las diversas variantes de los ejecutantes de la ceremonia ritual de los voladores.

A partir de la patrimonialización de la práctica, el CV (representante de las organizaciones) adquirió ciertos compromisos con la UNESCO para mantener dicho título. Dichos compromisos radican en un plan de preservación y difusión del patrimonio cultural e incluye medidas como la conformación legal del CV, la continuación del Encuentro

Internacional de Voladores a realizarse anualmente, la Escuela de Niños Voladores del Centro de las Artes Indígenas y un Plan de Salvaguarda.

Consejo de Voladores A.C. (CV)

De acuerdo con Narciso Hernández Jiménez, presidente del consejo elegido por sus compañeros representantes de las demás organizaciones, el CV es una organización autónoma y constituida legalmente la cual engloba las cinco organizaciones revisadas en el apartado precedente: la Unión de danzantes y voladores de Papantla A.C., la Organización de Voladores Tutunakú A.C., la Asociación Civil de Voladores Kgosni S.C., los Voladores Libres de la Costa y los Voladores Libres de la Sierra. También están incluidos en sus filas y actividades, voladores foráneos de Puebla, San Luis Potosí y Guatemala, pero estos no están organizados propiamente ni constituidos legalmente como tal. El CV no tiene plazas fijas de trabajo pero tiene una oficina en las instalaciones del parque temático Takilhsukut el cual se ubica a un kilómetro de la zona arqueológica de El Tajín.

El CV está configurado con un presidente, un secretario, un contralor y un suplente, todos ellos provenientes de las cinco organizaciones. Además, hay un comité representativo por cada organización, que en conjunto, suman unos cuarenta danzantes quienes forman la directiva del Consejo. Estos se reúnen cada quince días para tratar temas relacionados con las peticiones de contratación, medidas de protección, seguros de vida y el “plan de salvaguarda”.

En la Tabla 1, podemos observar una síntesis de cómo está configurado el CV respecto a las demás organizaciones y danzantes. La primera fila (organización) muestra la configuración del CV, el cual está formado por comités representantes de las cinco organizaciones de voladores del Totonacapan, más veintiún voladores foráneos de Puebla que no están propiamente constituidos como una organización pero conformados en tres grupos bien definidos: Xolotla, Atla Pahuatlán y Yoanáhuac. Los danzantes de estos grupos foráneos oscilan entre 12 y 65 años de edad, y destacan seis mujeres entre 11 y 24 años en el grupo de Yoanáhuac. Es preciso señalar, que en el trabajo de campo, tuve conocimiento de voladores activos de la socioregión de Papantla que no tienen relación con ninguna

organización ni el CV, por lo tanto no son “beneficiados ni afectados” con los logros y/o acuerdos de éste. Estos danzantes que los he caracterizado en la Tabla 1 como “voladores no registrados”, no están interesados en formar parte de alguna organización o del Consejo mismo, pues argumentan que “sólo son rumores y no apoyan en nada, además piden muchos papeles y dar cuentas de todo”¹⁶. Por otro lado, el CV también tiene conocimiento de que hay voladores que no pertenecen a ninguna organización y no están interesados en ser representados en el CV, pues son incrédulos de los beneficios que según el CV se pueden obtener a través del organismo; además de que en muchos casos no tienen la documentación básica requerida como acta de nacimiento, la Clave Única de Registro de Población (CURP), identificación y comprobante de domicilio, para afiliarse al organismo.

En la segunda fila de la Tabla 1 (plaza de trabajo), se muestran los sitios en los cuales se lleva a cabo la representación del rito del vuelo como actividad económica alterna para el turismo. Las plazas correspondientes a las tres primeras organizaciones son únicas y fijas por tratarse de espacios asignados o históricamente acordados para aquellas organizaciones. En cuanto a la organización de Voladores Libres de la Costa que tiene tres grupos bien definidos, uno de ellos tiene la plaza del Museo Nacional de Antropología en la Ciudad de México y de los “voladores no registrados” tiene una plaza fija en la playa de Tecolutla. En cuanto a los Voladores Libres de la Sierra y los Voladores foráneos, salen de mi delimitación de estudio y no tuve oportunidad de entrevistarme con danzantes de estos grupos, pero de acuerdo a información de terceros, entiendo que estos grupos no tienen una plaza fija de trabajo para realizar la representación del rito del vuelo como actividad económica alterna, pues sólo la llevan a cabo en el contexto religioso. También podemos observar en la tercera fila de la misma Tabla (escuela), los sitios en donde están montadas las escuelas que coordina cada organización.

¹⁶ Me reservaré el nombre de los danzantes que hacen estas declaraciones.

Tabla 1
Organizaciones de voladores.

| CONSEJO DE VOLADORES | | | | | | | |
|-----------------------------|--|---|---|--|--------------------------------------|---------------------------|---|
| Organización | <i>Unión de danzantes y voladores de Papantla A.C.</i> | <i>Organización de Voladores Tutunakú A.C</i> | <i>Asociación Civil de Voladores Kgosni S.C.</i> | <i>Voladores Libres de la Costa</i> | <i>Voladores Libres de la Sierra</i> | <i>Voladores foráneos</i> | <i>Voladores no registrados</i> |
| Plaza de trabajo | Zona arqueológica de El Tajín, Veracruz. | Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, Papantla de Olarte, Veracruz. | Parque temático Takilhsukut: Centro de las Artes Indígenas, Veracruz. | Diversas: Ej. Museo Nacional de Antropología, México DF. | ¿? | ¿? | Diversas: Ej. Playa de Tecolutla, Veracruz. |
| Escuela | Col. Santa Cruz, Papantla, Veracruz. | Coatzintla, Papantla, Veracruz. | Centro de las Artes Indígenas | Zapotal Santa Cruz, Papantla, Veracruz. | Couxquihui | ¿? | ¿? |

Cabe señalar, que durante la administración pública del Ayuntamiento de Papantla 2010-2013, la Dirección de Cultura montó clases de “Danzas tradicionales” en la Casa de Cultura Lazara Meldiú, las cuáles fueron impartidas por uno de los maestros de la escuela de voladores de la sierra ¹⁷. Estas actividades no las he tomado en cuenta dentro del rubro de las escuelas de voladores, primero porque éstas no eran coordinadas por el CV y segundo, porque no sé si en la actual administración (2014-2017) sigan llevándose a cabo dichas actividades.

El CV ha logrado obtener a través del apoyo de la dirección ejecutiva de Cumbre Tajín, un seguro de vida para los danzantes registrados en las organizaciones. Este seguro de vida es una extensión del paquete que es contratado por Cumbre Tajín con su empresa

¹⁷ Este maestro vive en la localidad de Papantla de Olarte y se desplaza el fin de semana a la sierra para llevara a cabo dichas actividades.

aseguradora, pues éste tiene vigencia de un año y tiene que ser renovado. La directiva del CV admite que no fue fácil obtener dicho beneficio pues afirman que es una “locura” asegurar a personas que realizan una danza a veinte o treinta metros de altura sin medidas de seguridad extremas, pero gracias a la presión de la dirección ejecutiva de Cumbre Tajín a su empresa aseguradora, se logró dicho cometido. El mecanismo para hacer válido el seguro de vida es notificar a la aseguradora con un oficio y una carta de la instancia contratante, cada vez que un grupo es requerido para realizar una presentación y entonces cobra vigencia el seguro desde el día que el grupo se desplaza al lugar del evento, nacional o internacional, hasta el día que regresa.

Encuentro Internacional de Voladores

En 2004 ocurrió el primer encuentro y en 2011 el cuarto y último del que tengo conocimiento, esto en cumplimiento de los compromisos del Plan de Salvaguarda de la *Ceremonia ritual de los Voladores* elaborado en 2008 y patrimonializado en 2009 por la UNESCO¹⁸. En dichos encuentros participan voladores de comunidades totonacas, nahuas, otomíes y huastecas de los estados mexicanos de Veracruz, Puebla, Hidalgo y San Luis Potosí, además de voladores maya-quichés de Guatemala.

En los encuentros se intercambian y comparten los diferentes saberes relacionados a las variantes de la práctica, experiencias de las escuelas comunitarias de los niños voladores y los avances del Plan de Salvaguarda, además de compartir las más recientes necesidades y explorar posibles soluciones a éstas (Cruz Ramírez).

Centro de las Artes Indígenas (CAI) - Escuela de Niños Voladores.

El CAI está localizado en las instalaciones del parque temático Takilhsukut (a un kilómetro de la Zona arqueológica de El Tajín) y es dirigido por Francisco Acosta Báez.

¹⁸ *Ceremonia ritual de los Voladores* es como se ha denominado a la práctica en el expediente técnico presentado ante la UNESCO.

De acuerdo a Narciso Hernández y Cruz Ramírez, los orígenes del CAI se remontan al año 2005, año en el que la Asociación Civil de Voladores Kgosni S.C. plantea un proyecto de Escuela de Voladores ante la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI), quien les otorga un presupuesto de sesenta mil pesos para elaborar trajes y equipo de vuelo en un año. En 2006, cuando terminó el proyecto apoyado por la CDI, dicha organización ingresa un proyecto al Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), el cual les otorga un apoyo de tres mil pesos mensuales para el transporte y desayuno de los niños de la escuela, así como una compensación para los maestros. En este año, los coordinadores de Kgosni S.C. inician su acercamiento con el gobernador de Veracruz, Fidel Herrera, y le plantearon la idea de la escuela “Legado ancestral de los abuelos”. Éste los canalizó con Salomón Bazbaz, director de Cumbre Tajín y el Parque Takilhsukut, quién apoyó dicho proyecto con el espacio del parque temático.

A fines del año 2006, se hizo una especie de graduación en la cual tres grupos de niños y jóvenes voladores encabezaron la ceremonia de corte, arrastre y siembra del palo volador, después de no haber sido realizada durante sesenta años.

A partir de ese momento, ya consolidada la Escuela de niños Voladores, el director de ésta, comienza a integrar más talleres relacionados con los saberes artesanales de la sociedad totonaca: algodón, alfarería, danzas tradicionales y música, dando origen al concepto del CAI, que hoy en día alberga dieciséis casas-escuela de saberes de la sociedad indígena. Las casas-escuela que actualmente conforman el CAI son: La Casa de los Abuelos Sabios, Casa del Arte de Sanar, Casa del Mundo del Algodón, Casa de Alfarería Tradicional Totonaca, Casa de la Cocina Tradicional, Escuela de Danzas Tradicionales, Escuela de Niños Voladores, Casa de la Música, Casa del Teatro, Casa del Turismo Comunitario, Casa de la Agricultura Tradicional, Casa de la Carpintería, Casa de la Tierra Totonaca, Casa de la Palabra Florida, Casa de las pinturas y finalmente la Casa de Medios de Comunicación y Difusión (Cruz Ramírez).

En 2012 la UNESCO incluyó al Centro de las Artes Indígenas en la Lista de Mejores Prácticas en la Salvaguarda del Patrimonio Cultural e Inmaterial. La Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural e Inmaterial fue aprobada por la UNESCO en 2003 con el objetivo de salvaguardar el patrimonio cultural inmaterial; el respeto del

patrimonio cultural inmaterial de las comunidades, grupos e individuos de que se trate; y la sensibilización en el plano local, nacional e internacional sobre este patrimonio.

Plan de Salvaguarda

Según Cruz Ramírez, el Plan de Salvaguarda para la *Ceremonia Ritual de los Voladores* desarrollado por el CAI tiene cinco ejes de acción: preservación, transmisión, revitalización, difusión y conservación del patrimonio natural. Se busca realizar la ceremonia de corte, arrastre y siembra del palo volador por lo menos una vez al año; transmitir el conocimiento relativo a la ceremonia de la manera tradicional; se ha buscado y sembrado de nuevo la semilla del palo volador, esta especie se encontraba casi extinta. Dicho plan, involucra inversión de instituciones federales, estatales, municipales y organizaciones no gubernamentales. El modelo educativo del CAI ha facilitado la obtención de un apoyo mensual del Desarrollo Integral de la Familia (DIF) estatal de Veracruz para el transporte y desayuno de los niños cada vez que van a clases.

En relación a estos aspectos, George Yúdice argumenta que el papel de la cultura se ha expandido al ámbito político-económico y es considerada un *recurso*. El autor destaca el uso de la cultura para el progreso sociopolítico y el crecimiento económico. El sector del arte y la cultura florece dentro de una enorme red de administradores y gestores, quienes median entre las diversas fuentes de financiamiento, los artistas y comunidades. Cuando la Unión Europea, el Banco Mundial, el Banco Interamericano de Desarrollo y las principales fundaciones internacionales percibieron que la cultura constituía una esfera importante para la inversión, se le trató como cualquier otro recurso. El arte y la cultura son un sector que tiene un alto coeficiente de mano de obra, por lo tanto, contribuye a disminuir el desempleo (2002: 23-7).

Para James D. Wolfensohn, presidente del Banco Mundial, “la cultura material y expresiva son recursos desestimados en los países en vías de desarrollo. Pero pueden generar ingresos mediante el turismo, las artesanías y otras actividades culturales” (citado por Yúdice, op.cit: 27). Recurrir a la “creatividad económica” favorece a la clase profesional-gerencial sacando provecho de la retórica de la inclusión multicultural. En este

esquema, los grupos subordinados ocupan un lugar en calidad de obreros no calificados que aportan servicios y también son proveedores de “vida étnica” y otras experiencias culturales (Yúdice, op.cit.: 35). La cultura es útil en tanto recurso para alcanzar un fin (Ídem.: 45). La explotación del trabajo “inmaterial” (por ejemplo, la vida [étnica] que las poblaciones subalternas aportan a la clase profesional-gerencial y a los turistas en las ciudades globalizadas de hoy) y, además, la transformación de artistas e intelectuales en los gerentes de esa expropiación, es llevada a cabo bajo el disfraz del trabajo “centrado en la comunidad” (Ídem.: 51).

El rito de los voladores es una práctica que ya estaba siendo explotada en el contexto del turismo, pero no estaba siendo “administrada” desde el punto de vista del Estado. Este recurso cultural, que de alguna manera administraban los propios danzantes, ahora pasó a ser administrada por gestores e instituciones culturales de distintos niveles.

La administración de este recurso cultural ha generado diversas relaciones de poder entre los actores sociales involucrados y como consecuencia se han marcado aún más las asimetrías entre dichos actores. De acuerdo con los relatos de los danzantes, anteriormente era habitual conseguir contratos directos con los agentes interesados en la danza del volador, en cambio ahora, prácticamente no se consiguen contrataciones directas, la gran mayoría son gestionadas a través de uno o más intermediarios.

Las políticas patrimoniales han traído consigo un doble efecto. Por un lado, la dinamización y proyección de ciertas prácticas culturales, aunque esto implica una mayor explotación por parte de terceros en comparación a la explotación que llevan a cabo los mismos portadores de la cultura. Y por otro lado, el ensombrecimiento de las otras prácticas culturales que no han sido patrimonializadas por aquellas que sí. Este fenómeno ocurre incluso en la misma socioregión de Papantla, ya que los nuevos aspirantes a danzantes, en mayor medida prefieren aprender la danza-ritual del volador en comparación a las otras danzas del Totonacapan.

A propósito de las políticas culturales y patrimoniales relativas a las expresiones musicales de las culturas subalternas, Gonzalo Camacho señala que:

...las instituciones de promoción cultural y los políticos en turno “cumplen” con los compromisos que el Estado ha adquirido con la UNESCO y utilizan estas operaciones para desplegar una acción política que los legitima socialmente. Además de la ganancia abonada a su capital social, se obtienen beneficios económicos que se derraman sobre la misma estructura clientelar que los fortalece. Esta estrategia también refuerza la posición política de quienes realizan y apoyan las gestiones. Dicho de otro modo, las expresiones musicales de las comunidades matriciales de México, que dicho sea de paso reciben un mínimo beneficio, están sirviendo de pretexto para legitimar una acción política estatal y brindar utilidades económicas a una red clientelar que apoya y recibe apoyo de los propios gobiernos estatales. Por ello, la gestión patrimonial se convierte en un campo de lucha del poder político (inédito: 3).

Camacho también señala que Los Voladores de Papantla es la variante que ha sido patrimonializada (inédito: 1). Por otro lado, el Expediente Técnico solicita la patrimonialización de la *Ceremonia Ritual de Los Voladores* que es practicada en diversas variantes en México y Centroamérica (2008). Pero en la declaratoria también encontramos que el título ha sido otorgado a México y se destaca la variante totonaca. Al parecer todo esto responde a los intereses de quienes generaron dicho Expediente, pues entre los compromisos adquiridos ante la UNESCO, predominan los que se llevan a cabo en la región del Totonacapan veracruzano.

Recapitulemos: la conformación legal del CV. Este Consejo, en teoría, sirve como organismo de centralización de todos los danzantes, no sólo del Totonacapan, sino también los que practican las otras variantes. El CV se encargaría de repartir los beneficios que se puedan obtener a partir de la patrimonialización y velar por llevar a cabo la práctica de manera “pura”. En la práctica, la conformación del Consejo parece ser un intento por limar asperezas entre grupos y organizaciones de danzantes que se han fragmentado debido a los conflictos de intereses internos desde la conformación de la primera organización de voladores a mediados de los años setentas.

En teoría, el Encuentro Internacional de Voladores tiene como objetivo central que el CV escuche las necesidades y nuevas experiencias de los grupos de voladores más lejanos (Guatemala y Nicaragua) para buscar mecanismos con los cuales apoyarlos, que en

realidad se traduce en asesoramientos de cómo plantear proyectos ante sus gobiernos. En la práctica, creo que es un espacio que sirve para el discurso oficial de “inclusión”, pues es evidente que dicho Encuentro, al llevarse a cabo en las instalaciones del Parque Takilhsukut y en el marco de Cumbre Tajín, obedece a la legitimación más bien política de algunos de los gestores que elaboraron el expediente.

Respecto al Centro de las Artes Indígenas y su Escuela de Niños Voladores, obedece al mismo orden de ideas anteriormente expuestas. Estos fenómenos tienen lugar en el Parque Takilhsukut (también dirigido por el promotor ejecutivo de Cumbre Tajín) durante todo el año, teniendo su principal foco de atención internacional en el marco de la Cumbre. Cabe mencionar que esta escuela, sólo es una de las cinco coordinadas por cada una de las organizaciones de voladores, denostando de esta manera, una relación asimétrica con las otras. Es del todo evidente que esta escuela tiene cierta ventaja en relación a las otras, ya que, a diferencia de las otras, ésta cuenta con el apoyo económico que reciben alumnos y maestros por parte del DIF, cuenta también con mejores instalaciones y de la legitimidad que le confiere el hecho de presentarse en el contexto de Cumbre Tajín. En este caso, la “exhibición” del CAI y la Escuela de Niños Voladores, resultan ser un importante discurso del festival para atraer a los turistas que gustan de las prácticas “tradicionales”. En la página web del festival se indica que las entradas obtenidas en taquilla de la Cumbre, serán destinadas a la comunidad totonaca, 30% para becas y 70% para el CAI. Hay que señalar que las instalaciones del CAI, son las mismas de una de las sedes de la Cumbre.

Del Plan de Salvaguarda destaca para este estudio, la realización o “representación” de la ceremonia de corte, arrastre y siembra del palo volador por lo menos una vez al año. En 2012 asistí a esta representación la cual, encuentro que, en cierto modo, se realizó para la prensa nacional e internacional. Esto es, durante todo el ritual, se indicaban los momentos importantes para que la prensa y el personal de la UNESCO hicieran sus tomas fotográficas y de video. Recordemos que esta actividad forma parte de los compromisos que se adquirieron frente a la UNESCO.

Conclusiones:

Como pudimos observar, la representación del rito del vuelo en contextos no religiosos se ha convertido en una importante actividad económica alterna para algunas familias de la socioregión. Este fenómeno no es reciente, tampoco es una consecuencia directa de la patrimonialización de la práctica; sin embargo, es claro que la declaratoria patrimonial si está dinamizando más este fenómeno cultural y socioeconómico: la representación del rito del vuelo en contextos no religiosos.

A pesar de que la capitalización económica de este recurso cultural funge como una solución al desempleo, en la gran mayoría de los casos no satisface del todo las necesidades económicas de los danzantes y la representación del rito del vuelo sólo es una actividad económica que alterna con otras.

En general, las políticas patrimoniales han generado nuevos espacios que ahora se disputan no sólo los danzantes, sino también otros actores sociales tales como gestores culturales, organizaciones no gubernamentales e incluso instituciones del Estado. El capital cultural que es explotado no sólo se refleja en capital económico, sino también en capital simbólico y político.

CAPÍTULO IV

FLAUTA Y TAMBOR

En los relatos de las historias de vida de los danzantes llama mi atención las declaraciones relativas al saber-hacer musical. Llevar a la práctica este saber-hacer es una de las últimas metas anheladas por los voladores, ya que no todos pueden desarrollar la habilidad musical de “flautear”¹. En estos mismos relatos también se vislumbra cómo han capitalizado económicamente este saber-hacer en relación a los instrumentos musicales y su construcción. Los instrumentos pueden ser vendidos a otros caporales para ser usados en la práctica estrictamente musical o son insertados en una red comercial en la cual son vendidos como artesanías.

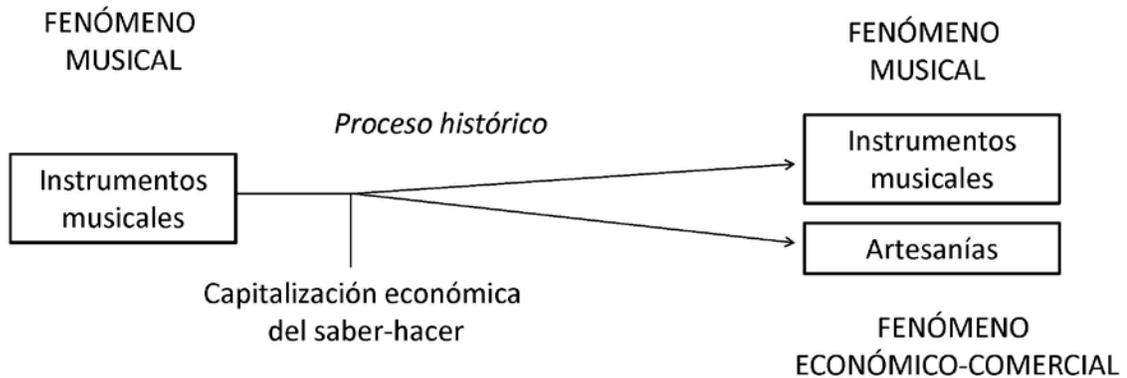
4.1 Instrumentos musicales y artesanías.

La flauta y el tambor de volador tienen dos usos en la representación del rito del vuelo: son los instrumentos musicales inherentes a la práctica músico-dancística y también son las artesanías comerciadas con mayor éxito por los danzantes. En este subcapítulo repasaremos las características de cada uno de los usos dados a la flauta y tambor y en los subsecuentes señalaremos algunas diferencias en los materiales y procesos constructivos empleados para los diferentes usos.

Podemos señalar que inicialmente, la flauta y tambor de volador, provienen de un uso estrictamente musical. En el momento que los danzantes comienzan a capitalizar el saber-hacer en torno a la práctica de los voladores en el mercado del turismo, el uso de la flauta y tambor se bifurca; ya no sólo corresponden al fenómeno musical sino que adquieren un valor dentro del fenómeno económico-comercial —ver Esquema 1—.

¹ En esta investigación no estudiaré la relación que tiene este saber hacer-musical con la función simbólica del caporal (“flautero”) en el rito, ya que el centro de esta investigación es la representación del rito del vuelo en contextos no religiosos.

Esquema 1
Usos de la flauta y tambor de Volador



Hoy en día, al tener estos dos usos, la flauta y tambor son al mismo tiempo un fenómeno musical y uno económico-comercial. De esta última manera es como son insertados en el sistema comercial como una mercancía. Sin embargo, estos instrumentos también mantienen su uso original.

Para dar continuidad al discurso del capítulo anterior sobre la capitalización económica del saber-hacer que gira en torno a la práctica, primero abordaré la flauta y tambor en su uso como artesanías. Posteriormente y hasta el final de la tesis, profundizaré en su uso dentro del fenómeno estrictamente musical.

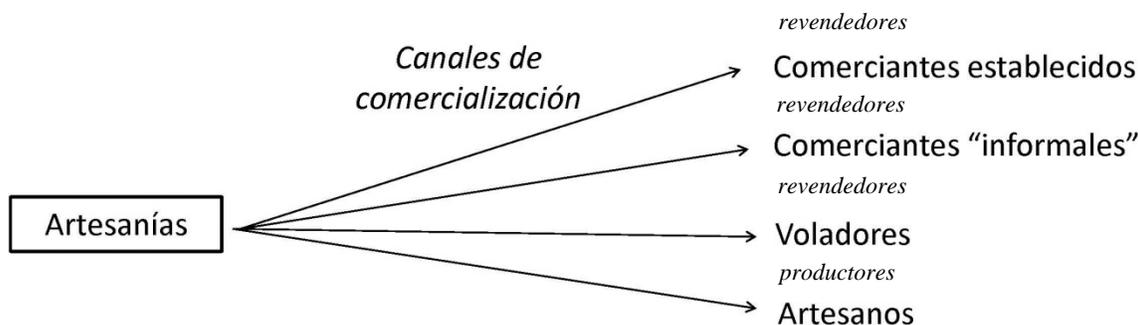
Artesanías

Si bien materialmente se trata de los mismos objetos (la flauta y tambor de volador como fenómeno musical y económico-comercial), social y culturalmente pasan por tres etapas distintas: en la primera, prevalece el valor de uso para la comunidad que lo fabrica, asociado al valor cultural (en este caso al uso práctico como instrumentos musicales); en la segunda, predomina el valor de cambio del mercado, en el que es reconfigurada la fabricación de los instrumentos musicales para ser comercializados a intermediarios como artesanías; y en la tercera, se asocia al valor cultural (estético) del turista, que los inscribe en un sistema simbólico muy diferente y muchas veces enfrentado al primero (García, 2002: 141).

Cuando los danzantes interactúan con sociedades diferentes a la propia comercializando los instrumentos musicales como artesanías, la flauta y tambor contribuyen a reforzar la identidad cultural de ellos, aunque dichos productos sean refuncionalizados y resignificados en el proceso de comercialización. Estos instrumentos musicales transitan por un proceso de un “uso práctico a un uso decorativo (estético-folclórico)” (García, 2002: 167). Inicialmente la flauta y tambor sólo son concebidos para ser utilizados por el caporal en el ámbito de la práctica músico-dancística, es decir, tienen un “uso práctico”. Posteriormente, cuando el danzante se enfrenta al ámbito económico-comercial en el cual está insertada la actividad dancística y comercializa los instrumentos musicales, estos reciben un uso “decorativo (estético-folclórico)” por los turistas que los adquieren.

Puedo distinguir cuatro canales a través de los cuales se comercializa la flauta y el tambor en tanto artesanías: 1) los artesanos que los elaboran y luego los venden (a voladores o intermediarios); 2) los danzantes que alternan sus “voladas” con la venta de artesanías ²; 3) los comerciantes “informales” de la región (ambulantes que ofrecen artesanías al turismo); y 4) los comerciantes que tienen tiendas establecidas en sitios turísticos —ver Esquema 2—. Debido a los intereses de este trabajo, me concentraré en la comercialización llevada a cabo por artesanos y voladores.

Esquema 2
Canales de comercialización



² “Voladas” es un término que los mismos danzantes utilizan para designar a las representaciones de la danza-ritual. Por ejemplo: “en un día hacemos unas quince voladas” (Ernesto García).

Victoria Novelo, explica que el avance del capitalismo en México complejizó el significado de las artesanías y su función en etapas posteriores a la posrevolucionaria (citada por García, 2002: 125). Novelo distingue tres periodos luego de aquel impulso posrevolucionario inicial: en una primera etapa, la explotación comercial de las artesanías ligadas al crecimiento del turismo extranjero y el interés por incrementar la reserva de divisas, generaron su parcial industrialización y la mezcla de objetos de origen indígena con los de otro origen; en una segunda etapa, el fenómeno de la exportación artesanal pretendió contribuir a la política de sustitución de importaciones para equilibrar la balanza comercial; y en una tercera etapa, la promoción de las artesanías formaron parte de la estrategia de creación de empleos y fuentes complementarias de ingresos para las familias rurales con el fin de reducir su éxodo a los centros urbanos (Ídem.).

Ubicaremos la producción artesanal de la flauta y tambor en esa tercera etapa, pues en definitiva, esta actividad ha sido una “solución” al desempleo. La elaboración de artesanías al igual que la actividad dancística para el turismo, solamente es una actividad económica alternativa para complementar los ingresos familiares.

Los artesanos que elaboran la flauta y tambor de volador generalmente son danzantes ya retirados (por su edad o problemas de salud) y/o familiares de estos mismos que han aprendido el oficio. Esta actividad les permite permanecer en sus comunidades de origen y evitar migrar a las grandes ciudades de otros estados de la república o a Estados Unidos en busca de empleo, generalmente como jornaleros o empleados de la construcción. La actividad artesanal es complementada con alguna otra en su misma región, generalmente con el campo, para integrar los ingresos familiares.

Las casas de los artesanos, son al mismo tiempo los “talleres” en donde son elaborados las flautas y tambores que posteriormente serán vendidas a otros danzantes activos que a su vez los comercializarán en el mercado del turismo donde es exhibida la representación del rito del vuelo. Los artesanos generan sus redes comerciales con otros danzantes, inicialmente sus mismos familiares y éstos a su vez los recomiendan con compañeros de otros grupos. Algunos comerciantes de las comunidades de la socioregión de Papantla también forman parte de esta red comercial. Estos intermediarios compran los productos a los artesanos y los venden en los centros turísticos de la región (zonas

arqueológicas, ciudades, playas, etc.) o a otros intermediarios foráneos, quienes comercian las artesanías en centros turísticos del interior de la república.

El volumen de producción de la flauta y tambor para ser vendidos como artesanías supera enormemente a la producción elaborada para su uso como instrumentos musicales. Esto se debe a que la elaboración de éstos para el ámbito estrictamente musical, generalmente depende de los mismos caporales activos, y sólo en ocasiones muy esporádicas (por falta de tiempo o rara vez por falta del conocimiento) son encargados a los artesanos. El volador retirado y ahora artesano Ernesto Bautista, fabrica y vende en promedio unos cuarenta *juegos* artesanales de flauta y tambor por semana, en contraste con un par ocasional por año para ser usados como instrumentos musicales de otros caporales ³.

Cuando estos juegos de artesanías comienzan a circular en dicha red, el costo inicial que fue pagado al artesano puede ser multiplicado desde cuatro hasta diez veces, o más. Ernesto Bautista asegura que sus compradores no están dispuestos a pagar más de veinte pesos por cada juego, o quince pesos por tambor y cinco por cada flauta.

Los voladores activos que se encuentran trabajando en diferentes sitios del país, además de ser danzantes, son intermediarios de los artesanos, pues en sus trayectos itinerantes a sus comunidades se aseguran de surtirse de los suficientes juegos de artesanías para la temporada que les tocará trabajar y así complementar también sus ingresos. Dependiendo del grupo de danzantes y del lugar de trabajo, generalmente realizan de seis a quince “voladas” en un día regular, y durante cada una de ellas se crea el espacio propicio para comercializar artesanías. Cabe mencionar que en los sitios donde están establecidas las “plazas de volador”, es un espacio en donde coexisten, además del grupo de danzantes, otros vendedores ambulantes de artesanías y vendedores de alimentos que ofrecen sus productos a los turistas que observan la representación del rito del vuelo —ver Foto 1— ⁴.

³ Con “juegos” me refiero a la configuración de flauta y tambor de volador.

⁴ La “plaza de volador” son aquellos sitios donde se ha erigido un palo volador para llevar a cabo la representación del rito del vuelo.



Foto 1. Vendedor de dulces. Danzantes: cobrador, vendedor de artesanías y voladores. Museo Nacional de Antropología, México DF.

Hay que señalar que los casos en los que los danzantes no tienen una plaza fija de trabajo, se disponen a vender dichas artesanías en sitios con afluencia turística. Esta actividad la hacen ataviados con el traje de volador e inclusive tocando algún *son* en su flauta y tambor para de esta manera llamar la atención del turismo. Pude ser testigo de esta situación en la playa de Tecolutla (más de cuatro o cinco danzantes recorriendo las calles centrales del poblado y la playa). Sin embargo, a través de las entrevistas realizadas en las estancias de campo, varios danzantes comentan que ésta es una actividad económica alterna que realizan en diversas playas del estado de Veracruz —ver Foto 2—.

Es preciso señalar, que la flauta y tambor no son las únicas artesanías que venden estos danzantes (tanto los que trabajan “volando” en sitios turísticos o sólo comerciando pero valiéndose del atuendo, danza y *sones* como elemento de promoción), también comercializan extracto de vainilla, diversas figurillas elaboradas con la vaina, la *réplica del palo volador*, abanicos de palma y tortilleros de manta bordados con motivos iconográficos propios de la región (pirámide de los nichos de El Tajín, voladores o guaguas).



Foto 2. Niño danzante vendiendo artesanías. Playa de Tecolutla.

Adicionalmente a estos productos, la mayoría de ellos también saben tejer letras con hilo sobre lápices, plumas y pulseras que también comercializan. Esto cobra relevancia porque los danzantes realizan la misma aplicación de tejido a las flautas de volador. Según ellos, hacen esto para que sean más llamativas al turismo. Generalmente tejen “PAPANTLA” o algún nombre que les soliciten los compradores —ver Foto 3—.

Los voladores afirman que cuando los turistas los ven tejer sobre las flautas se terminan de convencer de que se trata de artesanías hechas auténticamente por ellos mismos y esta carga simbólica incrementa el valor de éstas. Es por eso que pueden llegar a multiplicar el costo inicial de cada juego hasta diez veces, o más.

Por un lado, estos juegos de flauta y tambor son las artesanías más vendidas por los danzantes en comparación a los otros productos que ofrecen, y por lo tanto, son las piezas de las cuales obtienen mayores ganancias. Por otro lado, cuando los danzantes comercializan sus productos no están exentos del fenómeno del “regateo”, sobre todo por

parte del turismo nacional ⁵. Tanto las réplicas del palo volador como los juegos de flauta y tambor, son productos que no tienen un precio promedio bien establecido y se ofrecen inicialmente a un precio elevado, anticipándose precisamente al regateo. No sucede lo mismo con los productos relacionados con la vainilla o la manta, pues son artesanías que casi tienen un precio establecido, además que se enfrentan a la competencia de los comerciantes de artesanías establecidos, que normalmente cohabitan en el mismo entorno.



Foto 3. Tejido de hilo sobre flauta de volador. Anastasio Hernández, Papantla de Olarte.

Hay que subrayar que se trata de un entorno de trabajo competido, pues coexisten con otros comerciantes que venden incluso los mismos productos que ellos, y que el comercio de artesanías es una actividad que obligatoriamente alterna con la representación del rito del vuelo.

⁵ El “regateo” es un proceso por el cual un comprador solicita rebajar el precio de un artículo que le ofrece el vendedor. Por lo general se efectúa personalmente, ofreciendo un monto menor, a lo cual el vendedor puede negarse o proponer un precio intermedio.

Instrumentos musicales

Si bien el uso de la flauta y tambor en su forma artesanal es como los danzantes obtienen un mayor beneficio de ellos, la carga simbólica que verdaderamente les da un valor en el mercado es su uso como instrumentos musicales en la representación del rito del vuelo. Pareciera que para los turistas, en la flauta y tambor está codificado el imaginario que gira en torno al ritual del palo volador y por lo tanto, una parte de la identidad del pueblo totonaco.

Hoy en día, la práctica de los voladores en la socioregión de Papantla no puede ser concebida sin música. Como pudimos observar en capítulos precedentes, los sones de volador se encuentran presentes en varios momentos del proceso ritual y no solamente en la fase del vuelo. Estos sones cobran vida a través del caporal y sus instrumentos musicales.

Para aproximarnos a la flauta y tambor de volador como fenómeno musical, primero repasaremos los materiales y procesos constructivos con los que son elaborados, posteriormente nos adentraremos con mayor detalle a la práctica musical en la cual cobran sentido. Después describiremos el proceso de afinación de dichos instrumentos y a partir de este momento y hasta el final del documento, estudiaré su uso práctico dentro del repertorio, pues a través del estudio de éste, podré aproximarme a las características musicales generales de esta configuración instrumental.

Es preciso señalar que en esta investigación no pretendo estudiar el origen de dichos instrumentos, pero es importante señalar algunas generalidades ⁶. Charles Boilés (1966) pone en tela de juicio la asunción generalizada de aceptar el origen hispánico de la configuración instrumental flauta y tambor tocados simultáneamente por un solo músico. Aunque acepta la evidencia que legitima la presencia de esta configuración instrumental en España incluso desde tiempos prehistóricos, propone más bien un paralelismo cultural, pues sostiene que tocar dos instrumentos simultáneamente es una técnica universal.

⁶ Estudiar el origen de los instrumentos, supone abrir una brecha de trabajo organológico que no se pretende realizar en este estudio.

Boilés parte de diversas evidencias arqueológicas mesoamericanas, específicamente figuras de barro, y representaciones ideográficas en diversos códices. En estas evidencias, se muestran personajes que tocan simultáneamente flauta o trompeta de caracol junto con un *huehuatl* o una sonaja. El autor sugiere ampliar el concepto de *flauta-tambor* a la configuración de instrumentos *melódico-percusivos* que se tocan simultáneamente. Esta ampliación conceptual permite proponer un paralelismo cultural que implica que esta técnica instrumental también es de origen precolombino. De este modo, dicho paralelismo habría permitido la asimilación de la configuración hispánica flauta-tambor en los pueblos mesoamericanos.

Por otro lado, también hay que mencionar que la configuración de flauta y tambor tocados simultáneamente por un músico está ampliamente difundida en sociedades indígenas mexicanas. Podemos encontrar dicha configuración instrumental tocada por un solo músico entre los mayos, yaquis, tarahumaras, coras, nahuas, otomíes, huastecos y por supuesto, totonacos (Cfr. José A. Ochoa, 2002). Estos instrumentos musicales tocados por un solo músico acompañan diversas danzas y festividades religiosas (Ídem.).

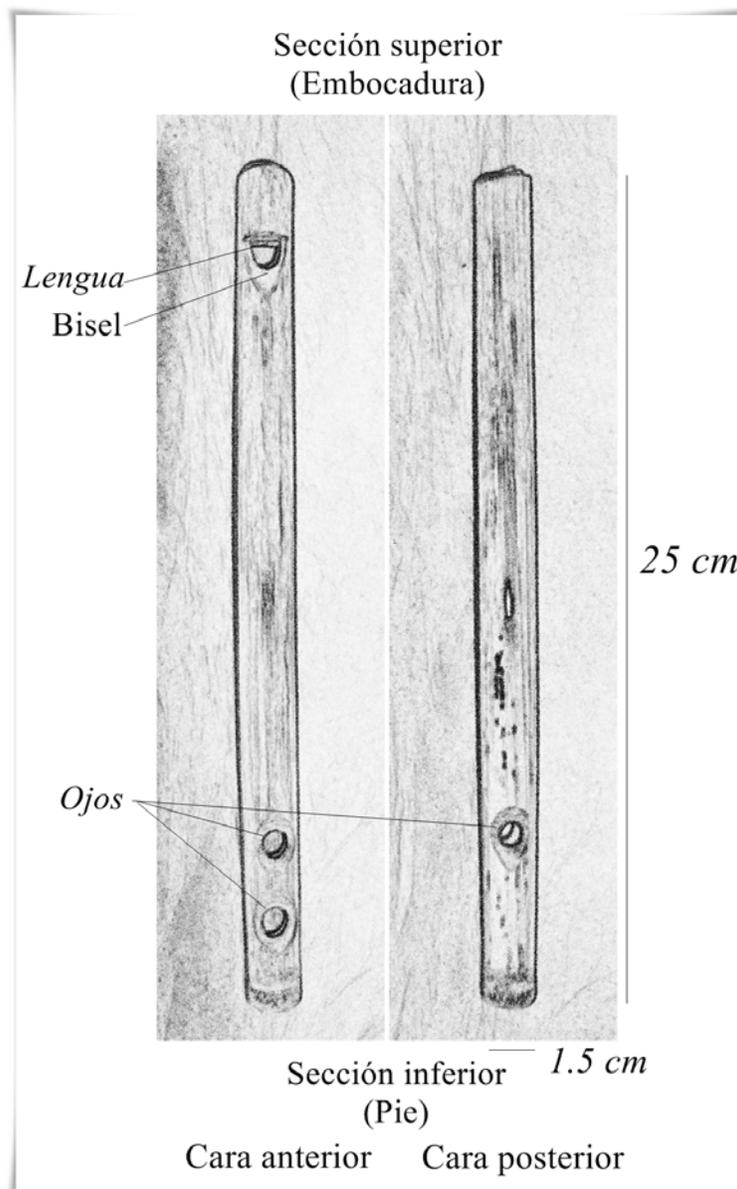
Ahora bien, antes de dar paso a los materiales y técnicas constructivas, es conveniente aproximarnos a los instrumentos y esquematizar sus partes para comunicar de mejor manera el uso de los materiales y los procesos constructivos.

Siguiendo la nomenclatura de Erich M. von Hornbostel y Curt Sachs (1961 [1914]), la flauta de volador puede ser clasificada como un instrumento musical de la familia de los aerófonos [4]⁷. Se trata de un instrumento de viento propiamente [42], la columna vibrante de aire es confinada dentro del instrumento mismo. Flauta [421], la corriente de aire es dirigida hacia un filo rígido o bisel. Con conducto de insuflación [421.2], interno [421.22], individual [421.221], abierto [421.221.1]. Con orificios de obturación [421.221.12].

⁷ Los números dentro de los corchetes cuadrados hacen referencia al sistema numérico de Dewey utilizado en la clasificación de los instrumentos musicales de Hornbostel-Sachs, excepto en (1961 [1914]), que hace referencia a la fecha de la publicación del original alemán de dicha clasificación.

He esquematizado la flauta de volador en cuatro dimensiones. Una sección superior que funciona como embocadura y una inferior a manera de pie. Una cara anterior en la cual está el bisel y dos orificios de obturación que los voladores llaman “ojos”. En la cara posterior se encuentra un tercer “ojo”, casi a la misma altura que el superior de la cara anterior. Un pequeño trozo de carrizo está colocado en la embocadura para dirigir la columna de aire desde el aeroducto hasta el filo bisel. La longitud promedio de la flauta es de unos 25 cm y el diámetro de 1.5 cm. Si tomamos en cuenta el grosor del carrizo, se trata de un diámetro interno menor, aproximadamente de 1 cm —ver Figura 1—.

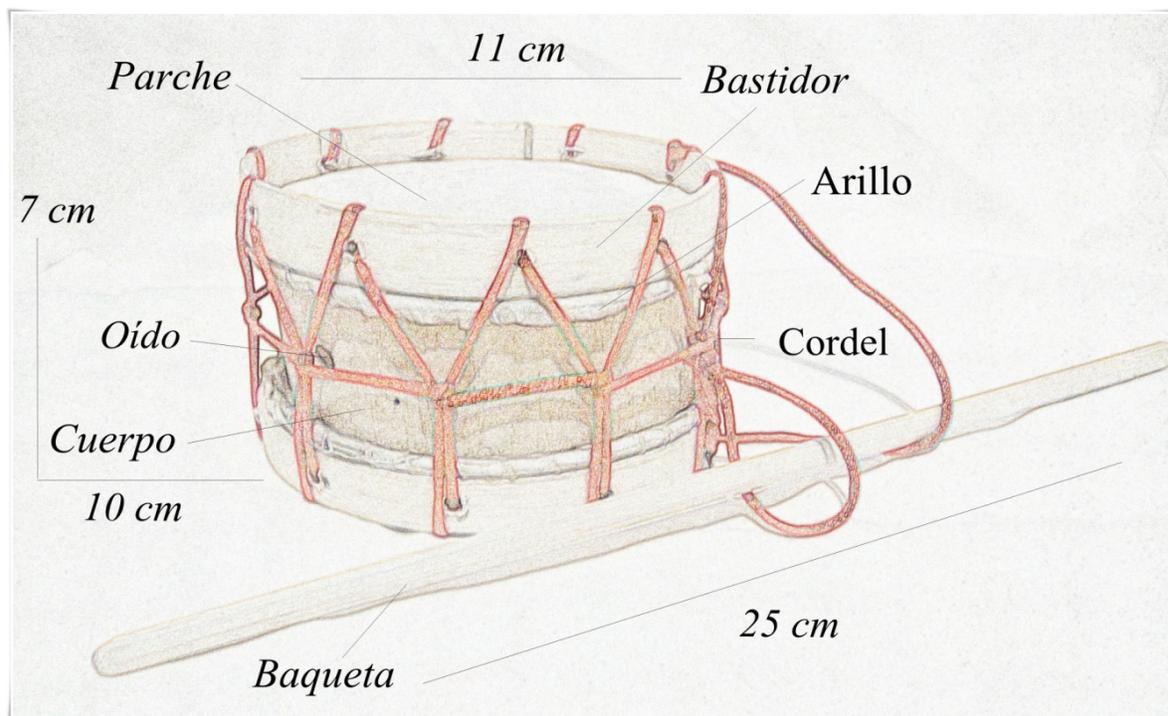
Figura 1
Flauta de volador



Seguendo la clasificación Hornbostel-Sachs, el tambor de volador es un instrumento de la familia de los membranófonos [2], el material vibrante que produce el sonido es una membrana tensa. Tambor percutido [21], de percusión directa [211], en este caso con una ligera baqueta de 25 cm aproximadamente. De cuerpo tubular [211.2] y cilíndrico [211.21], el diámetro de dicho cuerpo es el mismo en el centro y en los extremos. Bimembranófono [211.212], individual [211.212.1]. De membranas ajustadas [211.212.1-9], mediante un aro rígido [211.212.1-92], con mecanismo [211.212.1-922], de cordel [211.212.1-922.3]⁸.

El tubo cilíndrico o *cuerpo* (llamado así por los voladores), tiene unos 7 cm de alto y 10 cm de diámetro. El cuerpo del tambor lleva una perforación lateral que los danzantes llaman *oído*, la cuál es necesaria para que “no se ahogue el sonido” (Ernesto Bautista). El diámetro de los aros o bastidores es superior al del cuerpo del tambor por 1 cm. De igual manera, las membranas antes de ser montadas al cuerpo, tienen un diámetro un poco mayor al de los bastidores —ver Figura 2—.

Figura 2
Tambor de volador



⁸ Esta última categoría (de cordel) la he agregado para describir el mecanismo de ajuste de los aros.

4.2 Materiales y herramientas.

Flauta de volador

La flauta de volador en su configuración artesanal y como instrumento estrictamente musical tiene muy pocas diferencias. En cuanto al material, se trata prácticamente del mismo: la planta de carrizo. Se elige la planta que disponga de un diámetro muy pequeño, pues hay carrizos que llegan a ser muy gruesos y no sirven para la construcción de flautas. También debe tomarse en cuenta el estado de maduración de la planta, se elige aquella que va tornándose de un color amarillo con ligeras líneas de color café oscuro. En esta etapa de maduración se conoce en la región como “*estado recio*” (tiempo de corte) (Sánchez, 2003: 14). La materia prima de la flauta (el carrizo) no está lista hasta pasar por un proceso de secado al sol. Dependiendo de la humedad, este proceso puede llevarse de dos a tres semanas (Ernesto Bautista).

Para fabricar las flautas que serán comercializadas como artesanías la herramienta básica es un alambrón al rojo vivo del diámetro de los orificios que tendrá. Para las flautas que serán elaboradas para ser usadas como instrumentos musicales por caporales, se utiliza un pequeño cuchillo casero con el que se tallarán los orificios y una lija para madera enrollada en una pequeña vara para el acabado de los mismos. En ambos casos se utiliza una segueta con arco que seccionará la vara entera de carrizo en pequeñas secciones, un machete mediano con el que se pulirán las imperfecciones del mismo y pegamento líquido instantáneo para fijar la posición de un pequeño trozo de carrizo en la embocadura de la flauta —ver Foto 4—.



Foto 4. Arriba: pequeña planta de carrizo, Anastasio Tiburcio sostiene una vara de carrizo seca y al fondo, varas de carrizo secándose al sol. Abajo: Anastasio Tiburcio cortando una vara de carrizo con la segueta. Casa de cultura Lazara Meldiú, Papantla de Olarte.

Tambor de volador

En cuanto al material de elaboración del tambor en su configuración artesanal y como instrumento musical guarda una diferencia fundamental: la del cuerpo del tambor. Cuando es elaborado como artesanía, se fabrica con latas de aluminio o PVC —ver Foto 5—⁹. Cuando será utilizado por un caporal en la práctica músico-dancística el cuerpo del tambor es fabricado con madera de cedro.

⁹ PVC es un material derivado del plástico: policloruro de vinilo.



Foto 5. Arriba, cuerpo de tambor de lata de aluminio y cuerda plástica para los *arillos*. Abajo, tubería de PVC para elaborar cuerpos de tambor. Ernesto Bautista y su esposa. Reforma Escolín, Papantla.

Los bastidores del tambor son elaborados con *tarro*, madera de espino blanco o incluso de plástico ¹⁰. Cuando se elaboran de tarro o madera, se deben despostillar tiras longitudinales de unos cuarenta centímetros de largo por uno y medio de ancho que es aproximadamente el grosor de la pared cilíndrica de la planta ¹¹. Este despostillado se hace con el material “tierno” para evitar fracturas en el mismo y facilitar su manipulación, ya que serán taladrados y arqueados hasta formar un aro. Ya que se ha logrado la forma circular de cada tira, se amarra con hilo y son secadas al sol —ver Foto 6—.

¹⁰ El *tarro* es una planta de la región. Tuve conocimiento de un par de casos que con el afán de reparar los bastidores de un tambor recurrieron a los usados para bordar, pues los danzantes se encontraban lejos de su entorno regional y por lo tanto de los materiales para confeccionar dichos bastidores.

¹¹ Los bastidores para los tambores que serán vendidos como artesanías generalmente son de tarro y para los que serán usados como instrumentos musicales, de madera.



Foto 6. Tarro. Arriba, trozos de tarro. En medio, corte longitudinal. Abajo, tiras tiernas de tarro despostilladas para bastidores.

El cordel que sujeta los bastidores y mantiene tensos los parches es de hilo cáñamo para los tambores que serán vendidos como artesanías y de pita o algodón para los que serán utilizados como instrumentos musicales ¹².

Los parches son de piel de gato doméstico o de borrego. En general se considera de mejor calidad la de gato porque produce un sonido “más brillante” (Heladio Castaño). Ernesto Bautista utiliza la piel de borrego para fabricar los tambores de artesanías y los que serán usados por caporales. Cualquiera de los dos tipos de pieles, deben ser sometidos a un proceso de curtido. La piel se remoja en agua con cal para ablandar el pelo y retirarlo a mano y los restos más difíciles con un cuchillo. La piel se estira y clava en una madera para que alcance su máximo tamaño. Se expone al sol de siete a diez días para obtener una

¹² El cordel de fibras de pita o agave ya no es tan utilizado (pues se tiene que confeccionar). Ahora es más práctico comprar el de algodón.

membrana imputrescible. Ya que no desprende olores de putrefacción, es el indicador de que la piel “está lista para montarla al tambor” (Carlos Castaño).

Los parches tendrán un “arillo” de bejuco de chilillo sobre el cual el bastidor tensará la membrana. Para los tambores que serán vendidos como artesanías, dicho arillo se hace de cuerda plástica delgada.

4.3 Procesos constructivos.

Flauta de volador

Cuando las varas de carrizo ya han pasado por el proceso de secado al sol, se trabajarán individualmente. Cada vara de carrizo tiene a lo largo divisiones naturales. Estas divisiones segmentan a la vara en secciones llamadas *canutos*. Con un machete se talla ligeramente la vara de carrizo a lo largo para disminuir los bordes de las divisiones naturales de la misma. Se corta con la segueta los canutos de la vara de carrizo, estos servirán como pieza inicial para fabricar cada flauta. Cada sección cortada no deben contener a lo largo de la misma alguna de las divisiones naturales del carrizo, pues cada división en su interior bloquea el flujo de aire y es difícil conseguir destaparlas sin afectar el resto del cuerpo de la flauta. Las divisiones por lo general quedan en el límite inferior de la flauta.

Ya que se tienen los canutos cortados, con la misma segueta se corta la sección inferior que está tapada por la división natural del carrizo. Ahora se toma como referencia una flauta ya elaborada y de correcto funcionamiento para cortar la sección superior del cuerpo de la nueva flauta e igualar la longitud con la referente.

El siguiente paso es realizar las marcas correspondientes a los *ojos* de la flauta y el bisel, también a partir de un referente de correcto funcionamiento. Estas partes de la flauta pueden ser talladas o quemadas. Cuando serán talladas, las marcas se hacen con un pequeño cuchillo casero, con el cual también se tallarán los orificios. Cuando las flautas serán para vender como artesanías, estos orificios se hacen con un alambón al rojo vivo, es decir, se perfora el carrizo quemándolo.

Este último procedimiento se utiliza para fabricar las flautas en "serie". Como su fin último es la venta, lo realmente importante es la eficiencia en la producción, entonces, las perforaciones, incluso la de la sección inferior donde está bloqueado el carrizo por la división natural, son realizadas con el alambión al rojo vivo. Otra razón por la cual se perforan en "serie" varias flautas, es para aprovechar el calentamiento del alambión, pues éste es puesto al rojo vivo con el fuego de una fogata de leña.

Ya hemos mencionado que la ubicación de los *ojos* de la flauta dependen del referente, pero cuando un caporal es consciente de que es bajo de estatura y por lo tanto de manos y dedos más cortos que la media, fabrica sus flautas un poco más cortas y con los *ojos* de las mismas más próximos para obtener una mayor comodidad al tocar.

En las flautas que fueron talladas, se utiliza la lija de madera enrollada en la pequeña vara de pirul para pulir las imperfecciones del tallado. También dicha lija enrollada es introducida por los extremos del carrizo para pulir las irregularidades de los cortes con segueta. En las flautas que se perforaron con el alambión no se lleva a cabo este procedimiento de pulido, nuevamente apuntando a la eficiencia de la producción. Los caporales que fabrican sus propias flautas también utilizan esta lija pero ahora extendida para repasar ligeramente el cuerpo de la flauta y darle un poco de aspereza y favorecer el agarre de la misma, pues con el sudor y el movimiento mientras es tocada, tiende a resbalarse. Si se cae y se rompe, la flauta ya no será útil como instrumento musical.

El último proceso y según los voladores que construyen sus propias flautas, el más importante, es la colocación de la *lengua*. Se trata de una pequeña pieza de carrizo que es obtenida de la misma vara que junto con la perforación de la sección superior-anterior de la flauta funcionará como bisel y de la colocación de ésta dependerá la sonoridad de la flauta y su éxito constructivo. Para fabricar la lengua se utiliza un canuto del carrizo y se corta longitudinalmente. Esta sección longitudinal aún es grande para insertarla dentro del cuerpo de la flauta en su sección superior, así que se va tallando con el cuchillo. Ya que ha entrado a presión, se corta la sección que se utilizará como lengua: aproximadamente centímetro y medio —ver Foto 7—.

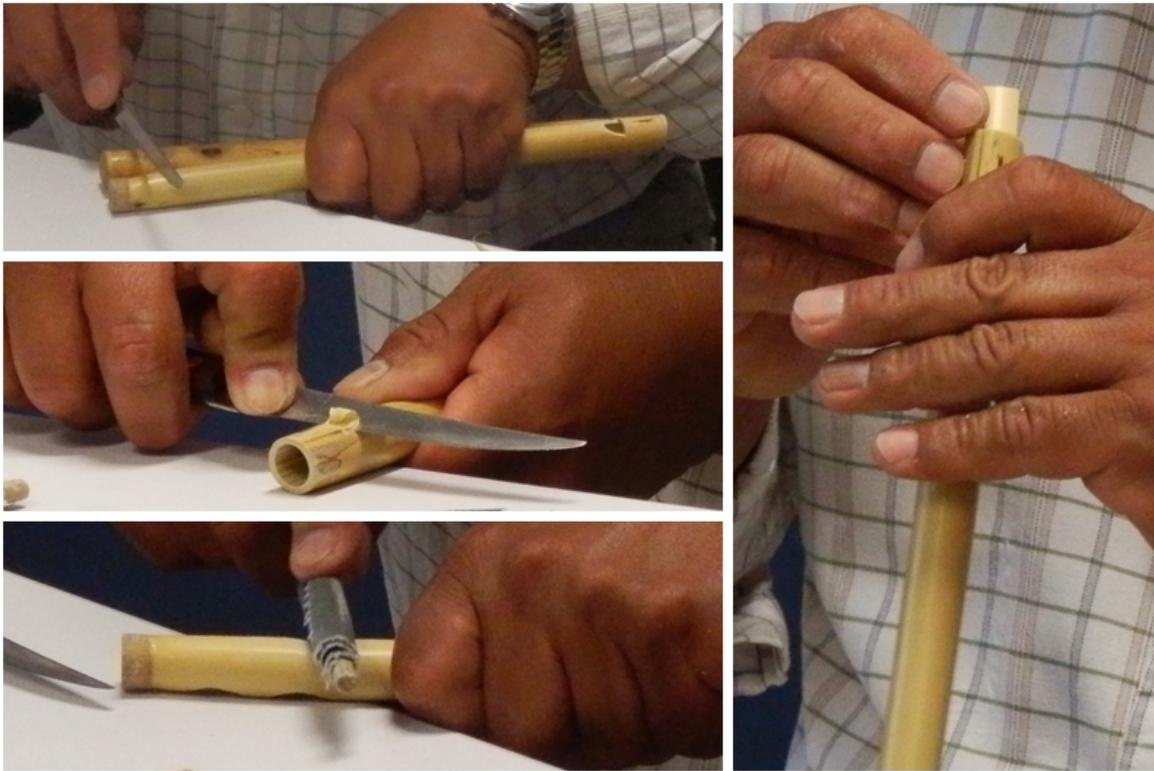


Foto 7. Construcción de flauta, Máximo Juárez. Izquierda-arriba, marcación de la posición de los ojos a partir de una flauta referente. Izquierda-en medio, tallado del bisel. Izquierda-abajo, pulido de los ojos. Derecha, colocación de la lengua.

Tambor de volador

Se inicia trabajando con una rama de cedro. Dicha rama debe ser lo suficientemente gruesa para el diámetro del tambor. Con el serrucho se hace un corte transversal a la rama lo suficientemente grueso para la altura del cuerpo del tambor. Ahora toca dibujar con lápiz la circunferencia que tendrá el tambor en una de las caras planas de la "rebanada" del trozo cortado de madera. Ernesto Bautista utiliza la medida de una lata de frutas de 500 gr. como referente para marcar dicha circunferencia.

Ya que está marcada la circunferencia, con el serrucho se hacen cortes longitudinales para acercarse a la marca y disminuir el grosor sobrante. Ahora viene un trabajo más fino de tallado. Golpeando con otra rama más ligera un cuchillo afilado, se tallará el sobrante que aún queda de la circunferencia hasta llegar a la marca exacta dibujada con el lápiz. Ahora con un machete más afilado se tallarán las imperfecciones que

quedaron del tallado con el cuchillo. En esta etapa ya no se utiliza la rama para golpear el machete, sino que se hace a "pulso".

Ahora, utilizando un taladro de mano o eléctrico, se hacen perforaciones sobre una de las caras planas del trozo de madera para desgastar el interior y facilitar el tallado del mismo. Se da paso a un proceso de más cuidado, el tallado con un formón. El formón es golpeado con otro objeto, en este caso, con la misma rama que fue golpeado el cuchillo para el primer tallado de la parte exterior del cuerpo del tambor. El tallado se realiza desgajando la madera a partir de la sección central hacia los extremos. Ernesto Bautista asegura que "el cedro es delicado en esta parte del trabajo, y si se hace el tallado muy de prisa se puede rajarse y echar a perder toda la pieza". Ya que se ha acercado lo suficiente a la marca de la circunferencia se continúa el tallado con la misma herramienta pero a "pulso". Para el acabado final de la pared interna y externa del cuerpo del tambor se utiliza un limatón grande de media caña para desbastar las irregularidades. Cuando se va acercando el proceso de acabado final de las paredes del tambor, se da paso a un limatón más fino y posteriormente a una lija para madera.

Para realizar el cuerpo del tambor desde el recorte de la rama y los procesos de dar forma al trozo de madera, Ernesto B. utiliza un banco de trabajo que ha adecuado para apoyarse al realizar los cortes y desbastado de la pieza de madera —ver Foto 8—.

Cuando el cuerpo del tambor será de lata de aluminio o PVC, sólo se realizan los cortes correspondientes a la altura del mismo: siete centímetros aproximadamente. Como estos tambores serán vendidos como artesanías, Ernesto B. y su esposa los adornan con papeles de colores para cubrir el material del cuerpo y al mismo tiempo, hacerlos más atractivos para el turismo.

Para preparar los parches que serán montados al cuerpo del tambor, primero se dibujan con lápiz las circunferencias sobre la pieza grande de piel (previamente curtida) con un diámetro un poco mayor a los bastidores: aproximadamente doce centímetros. Ya que se recortan con tijeras los círculos de piel, se remojan en agua para ablandarlos nuevamente y coser con aguja e hilo los arillos de bejuco de chilillo o de cuerda plástica por toda la circunferencia. Ya que los bastidores de tarro o madera fueron secados al sol y se tornaron

rígidos, se montan sobre el parche ya preparado con su arillo y aún húmedo. Esto se hace en ambas caras del cuerpo del tambor y se comienza a tejer el cordel por los orificios de un bastidor al otro.



Foto 8. Construcción del *cuerpo* del tambor. Ernesto Bautista. Izquierda, corte de la rama de cedro. Derecha-arriba, tallado de la circunferencia golpeando un cuchillo. Derecha-en medio, tallado a pulso con un cuchillo. Derecha-abajo, vaciado interior golpeando un formón.

4.4 Afinación y técnica de ejecución.

Afinación

Para verificar la afinación de la flauta, es necesario tocar algún *son* para asegurarse de que el instrumento es capaz de producir los sonidos necesarios. Como ya mencioné, el éxito de la fabricación de la flauta depende, en gran medida, de la colocación de la *lengua*. Cuando no se producen los sonidos necesarios en la flauta, se prueba reajustando la posición de la lengua o incluso fabricando otra e introduciéndola de nuevo. Si esto no resulta, será “prácticamente imposible arreglarla”, pues seguramente ese carrizo no era adecuado para una flauta (Ernesto García). Cuando esto sucede, no todo está perdido, basta

con acomodar la lengua de tal manera que la flauta sea capaz de producir algunos sonidos (como las flautas fabricadas para “venta”) y será útil para ser comercializada como artesanía.

Los caporales consideran muy importante que cada quién realice su propia flauta para tocar, pues hay flautas que "necesitan más aire y otras que con menos son igual de eficientes" y dependerá de la capacidad pulmonar de cada caporal la flauta “con que se acomode tocar” (Máximo Juárez).

Para afinar el tambor es necesario humedecer lo parches del mismo para ajustar gradualmente el cordel de los bastidores. Se debe procurar ajustar de manera equilibrada, para esto, se toma como referencia el *oído* del tambor y cuando se completa una vuelta (es decir, que se han ajustado todos los puntos de los bastidores), se deja descansar unos minutos el tambor. En promedio se necesitan unas tres vueltas para conseguir una tensión adecuada de las membranas —ver Foto 9—.



Foto 9. Ajustando el cordel del tambor (afinación). Ernesto Bautista.

Después del último ajuste, es necesario dejar al tambor secar al sol para que los parches se ajusten y recuperen su dureza. Si el sonido buscado no se consiguió, se deben humedecer nuevamente los parches y dar una vuelta más de ajuste.

Como pudimos observar, la elaboración de flautas es un proceso que conocen bien la gran mayoría de los danzantes, pues prácticamente deben elaborar una flauta que vaya con su capacidad pulmonar para poderla tocar eficientemente. También, en comparación con la elaboración del tambor, la de la flauta es un proceso más simple que es dominado más rápidamente por los caporales. Incluso, porque la materia prima y el tiempo invertido en la fabricación, no representa una gran inversión (de tiempo, herramientas y material) en caso de fallar en la elaboración. Sin embargo, cuando se trata de la elaboración en serie de flautas para venta, delegan esta tarea a los artesanos a quienes se las compran a precios muy bajos para posteriormente revenderlas con un buen margen de ganancia. Aún así, muchos de los danzantes activos fabrican flautas en sus ratos libres para tener un buen repuesto en caso de que se “ahogue” o eche a perder la que comúnmente utilizan.

No sucede lo mismo con el tambor, pues se trata de un proceso en el cual deben saber trabajar la madera para el cuerpo cilíndrico del tambor, pues es la sección con más riesgo de fracasar. Generalmente los artesanos (aunque sea con pocos encargos al año) desarrollan una habilidad más precisa para este proceso. Los caporales, por lo menos saben montar los parches al tambor y afinarlo, pues lo más común, es que por algún descuido se rompan.

Técnica de ejecución

La flauta y tambor de volador se tocan simultáneamente por el caporal. La mano derecha sostiene la pequeña baqueta que percute el tambor —ver Foto 10—. La mano izquierda tiene tres tareas fundamentales: 1) sostener el tambor a través de la gaza del cordel que va de un arillo a otro entre los dedos pulgar e índice y con la gaza pequeña de los amarres centrales del cordel con el dedo meñique; 2) sostener el pie de la flauta con el dedo anular junto con el labio inferior en el cual descansa la embocadura y 3) realizar las digitaciones en la flauta con los dedos pulgar, índice y medio —ver Foto 11—.



Foto 10. Técnica de ejecución, mano derecha. Carlos Castaño. Tecolutla, Veracruz.



Foto 11. Técnica de ejecución, mano izquierda. Kevin García, Reforma Escolín, Papantla.

El tambor es percutido con el accionar de la muñeca derecha, mientras que la flauta requiere de las digitaciones además del suministro de aire por parte del caporal. Es preciso señalar que hay una incidencia acústica cuando hay movimiento del dedo anular de la mano izquierda al sostener la flauta. Esto se debe a que dicho movimiento modifica el flujo de aire a través del instrumento y por lo tanto hay una variabilidad en el resultado acústico. A través del estudio del papel de los instrumentos en el repertorio musical de la representación del rito del vuelo (el cual profundizaré en los siguientes capítulos), he concluido que dicho movimiento no es propio de las digitaciones empleadas, simplemente es un resultado de la mecánica de sujetar el instrumento, y dicha incidencia acústica, no es relevante para los danzantes.

Conclusiones:

Como se puede advertir, el papel ambivalente de los instrumentos musicales de esta práctica se origina a partir de la capitalización económica de este saber-hacer musical. La comercialización de la flauta y tambor como artesanías, ha reconfigurado los procesos constructivos, materiales y herramientas a favor de la eficiencia y economía constructiva. También hay que señalar, que este saber-hacer no sólo es explotado mientras los danzantes están activos como voladores, sino que de alguna manera, cuando ya no pueden continuar con la actividad dancística por alguna razón, siguen capitalizando el saber-hacer musical que gira en torno a la práctica a través de la elaboración de los instrumentos musicales como artesanías.

CAPÍTULO V

EL PLANO SONORO MUSICAL

Como hemos observado en los capítulos anteriores, el saber-hacer musical que han capitalizado los danzantes está conformado, entre otras cosas, por la fabricación de la flauta y tambor, y un repertorio a través del cual cobran sentido estos instrumentos para su finalidad estrictamente musical (en oposición a la artesanal).

En el capítulo anterior me aproximé en mayor medida al papel que juegan los instrumentos musicales de esta práctica como artesanías en el mercado del turismo. En cuanto a su papel estrictamente sonoro, apenas me he aproximado con los procesos de afinación y técnica de ejecución. Para tener una idea más clara del papel de la flauta y tambor en el plano sonoro-musical de esta práctica, considero necesario estudiar el repertorio en el cual estos instrumentos cobran sentido.

En este capítulo delinearé la metodología y los criterios con los cuales abordaré el estudio de dicho repertorio.

5.1 Corpus de estudio: cuatro sonos

Primero, recordemos que podemos distinguir dos contextos diferentes en los cuales son interpretados repertorios de la danza: contexto religioso y contexto no religioso.

El repertorio usado en el *contexto religioso* está totalmente relacionado al ciclo festivo ritual de las comunidades, básicamente con sus fiestas patronales. Este repertorio abarca todos los sonos tocados a lo largo del proceso ceremonial completo, tal y como lo vimos en el capítulo 2.2. Hay que tener claro, que este proceso ceremonial ha caído en desuso en su manera “natural”, es decir, como anteriormente era auspiciado y llevado a cabo por las mismas comunidades sin alguna presión política o institucional ¹. De este repertorio no me ocuparé en este estudio, pues a pesar del *rapport* logrado con la gente de

¹ La ceremonia de corte, arrastre y siembra de palo volador ya no forman parte ineludible del rito en el contexto festivo ritual de las comunidades, debido a la escasez de la especie del palo volador y los altos costos que implica su realización hoy en día.

las comunidades de la región, aún no es lo suficientemente fuerte para tener acceso a todas sus festividades religiosas, además de que es necesario cubrir el ciclo festivo ritual por lo menos un par de veces, para tener un corpus mínimo de estudio, y esto requeriría de prolongadas estancias de campo.

El *contexto no religioso* corresponde a las ocasiones performativas relacionadas con el turismo. Por un lado, tenemos lo que he caracterizado como la representación del proceso ceremonial que realiza el Consejo de Voladores anualmente en cumplimiento de uno de los compromisos de revitalización adquiridos ante la UNESCO a partir de la reciente patrimonialización de la práctica ². Por otro lado, la representación del rito del vuelo en sitios como zonas arqueológicas, museos, ferias, parques temáticos, etc., como actividad económica alternativa de los danzantes. En este estudio me ocuparé del repertorio empleado en este último contexto para aproximarme a las características generales del mismo.

Esta ocasión performativa la llamaré *representación del rito del vuelo*, pues considero que en este contexto se hace una representación de parte de lo que sucede en el contexto religioso. Me refiero precisamente a la sección del rito del vuelo. En las comunidades de la socioregión de Papantla, el rito del vuelo sigue siendo parte de los gestos rituales y devocionales que la gente despliega en los contextos de las fiestas en honor a los santos católicos.

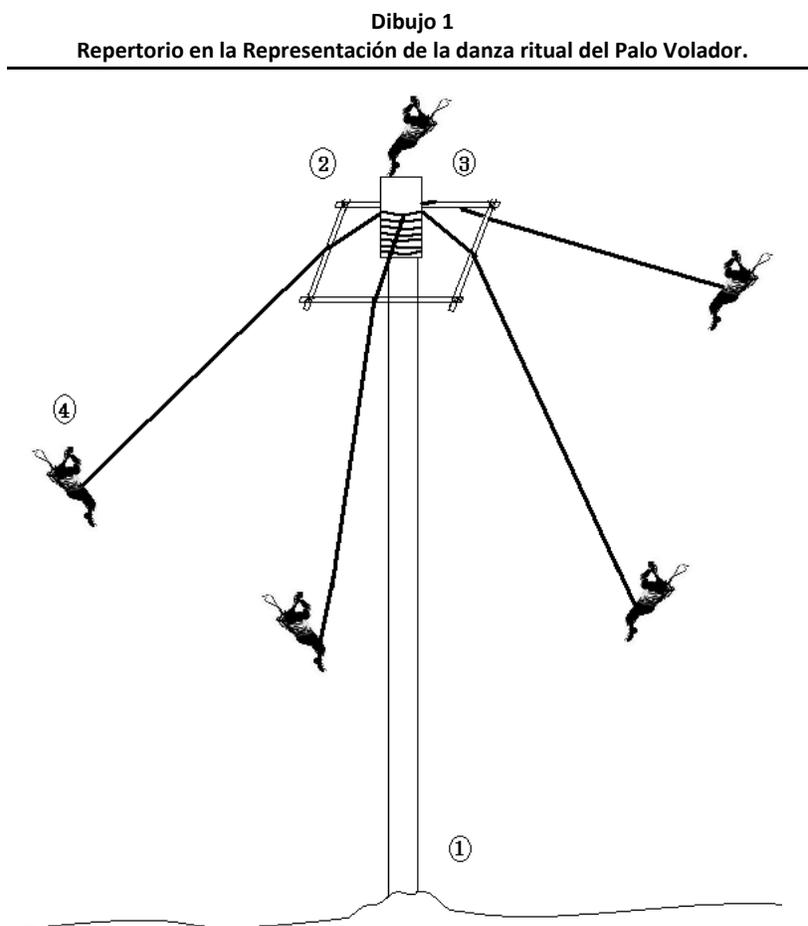
Recordemos que los grupos de voladores se componen de por lo menos seis individuos, al menos cuando están trabajando, ya que los grupos llegan a ser más numerosos, pero existe un rol de trabajo con el cual se turnan las temporadas o días de trabajo. Todos son danzantes. Cuatro de ellos vuelan, otro es el caporal y otro más se encargará de recolectar las propinas de los espectadores. En cada grupo de voladores puede haber más de un caporal o *flautero*, pero sólo uno dirige la representación del rito del vuelo por vez. Cuando el grupo de danzantes es mayor a seis, los restantes de los cinco danzantes que ejecutan la danza, se encargan de recolectar las propinas y vender artesanías, todo esto sucede antes y durante la última etapa de la danza: el vuelo.

² La ceremonia de corte, arrastre y siembra de palo volador que presencié en 2012, responde a este contexto.

En un caso muy particular, cuando el grupo es de cinco, el caporal es uno de los cuatro voladores y emprende el vuelo al mismo tiempo que toca el son del vuelo, pues es sumamente importante que haya uno de ellos en tierra recolectando las propinas antes de volar o durante el vuelo.

El repertorio en las representaciones se compone de los siguientes sones: 1) son del perdón, 2) son de los cuatro puntos cardinales, 3) son de la invocación y 4) son del vuelo³.

El *son del perdón*, se toca y danza antes de subir al poste; cuando todos los danzantes están en la cima del poste, ya preparados con su amarre a la cintura, el caporal, sentado en el tecomate, toca el *son de los cuatro puntos cardinales*; a continuación el caporal se pone de pie para tocar y danzar en la cima del poste el *son de la invocación*; y el *son del vuelo* es tocado cuando los voladores emprenden el descenso —ver Dibujo 1—.



³ Estos son los nombres que les dan a las piezas musicales de este repertorio los mismos voladores.

Distingo dos diferentes contextos de los cuales obtendré el corpus a estudiar: contexto experimental y contexto performativo ⁴.

El *contexto experimental* consistió en realizar videograbaciones de manera controlada, en un sitio cerrado. Las tomas cerradas y centradas en las digitaciones que realizaron los flauteros favorecieron el trabajo de transcripción.

Por *contexto performativo* entiendo al momento de ejecución de la representación del rito del vuelo, esto es, en un museo, zona arqueológica, feria, o algún otro sitio destinado para esta representación. En este caso, es difícil obtener una toma siquiera cercana al caporal y sus digitaciones, porque éste se encuentra en la cima de un poste que puede medir desde 18 hasta 30 metros de altura.

Las videograbaciones obtenidas en este segundo contexto, principalmente fueron empleadas para cotejar la correspondencia entre las estructuras formales obtenidas a partir de las transcripciones de las versiones del contexto experimental. Además estas últimas videograbaciones me permitieron observar cuestiones relativas al performance: puntualmente la danza y su relación con la música.

La importancia de la construcción de este corpus radica en la necesidad de hacerme de materiales que me permitan hacer un primer corpus de transcripciones cuyo objetivo general es conocer las estructuras generales de las cuatro piezas empleadas en la representación del rito del vuelo. Este tipo de transcripciones me permitieron aproximarme al conocimiento de este repertorio y, sobre todo, observar la manera en cómo dicho repertorio es realizado en el contexto de representación.

Del *son del perdón* analicé cinco variantes: tres en contexto experimental que fueron transcritas y dos en contexto performativo ⁵. Del *son de los cuatro puntos cardinales* analicé seis variantes: tres en contexto experimental que fueron transcritas y tres en

⁴ Entiendo que todas las ocasiones musicales son ocasiones performativas con un determinado contexto, lo que en este estudio he llamado *contexto experimental* y *contexto performativo* son categorías que me ayudan a delimitar dos ocasiones musicales muy específicas.

⁵ Después de haber recolectado las variantes correspondientes al *son del perdón*, me di cuenta que en gran medida no correspondían las videograbadas en contexto experimental con las del contexto performativo. Esto se debe a una situación de permutabilidad que explicaré en el apartado correspondiente al análisis de esta pieza. De momento, hay que señalar que esto fue un problema metodológico que derivó en tener una cantidad menor de variantes del contexto performativo.

contexto performativo. Del *son de la invocación* analicé tres variantes: una en contexto experimental que fue transcrita y dos en contexto performativo. Es preciso señalar, que este son fue particularmente difícil de recolectar en ambos contextos, pues una buena cantidad de los grupos con los que construí mi corpus de estudio, sólo lo tocan cuando se reúnen las condiciones propicias (que explicaré más adelante) y por esta razón, algunos de ellos ni siquiera lo tomaron en cuenta cuando realizaron las tomas en contexto experimental. Esta situación derivó en la recolección limitada de variantes de esta pieza del repertorio. Del *son del vuelo* analicé seis variantes: tres en contexto experimental que fueron transcritas y tres en contexto performativo. En la medida de lo posible, se procuró obtener las versiones de ambos contextos del mismo caporal, esto, para observar si hay elementos del contexto performativo que modifiquen el material musical que se presentó en contexto experimental. El corpus final a estudiar fue de veinte piezas de las cuales diez fueron transcritas, analizadas y digitalizadas. Las diez piezas restantes obtenidas del contexto performativo, contrastaron las estructuras generales de las primeras, además de ser el corpus fundamental para establecer relaciones entre música y danza de cada pieza del repertorio.

A pesar de que recolecté versiones de nueve músicos de diferentes grupos, diferentes organizaciones y en diferentes locaciones, inicialmente partí de la colaboración de tres músicos-danzantes: Máximo Juárez García, Ernesto García García y Anastasio Tiburcio Santiago. Cabe mencionar que las versiones de los otros seis músicos siguen siendo de mucha utilidad solamente para cotejar las conclusiones preliminares a las cuales he llegado respecto al repertorio.

La decisión de partir del análisis musical con las versiones de los tres músicos anteriormente mencionados obedece a tres razones fundamentales: 1) con los otros seis músicos, sólo fue posible recolectar versiones en uno de los dos contextos y no en ambos; 2) la necesidad de comparar las versiones del repertorio tocado por caporales de un mismo grupo y explorar límites de variación; y 3) la forma en que los músicos explicitaban su conocimiento respecto al repertorio —ver Tabla 1—.

Tabla 1
Corpus de estudio.

| Pieza o Son | Contexto experimental (Transcripciones) | Contexto performativo |
|--|--|------------------------------|
| Son del perdón | Ernesto García | Ernesto García |
| | Máximo Juárez | Fernando Jiménez |
| | Anastasio Tiburcio | |
| Son de los cuatro puntos cardinales | Ernesto García | Ernesto García |
| | Máximo Juárez | Gilberto García |
| | Anastasio Tiburcio | Heladio Castaño |
| Son de la invocación | Anastasio Tiburcio | Gilberto García |
| | | Heladio Castaño |
| Son del vuelo | Ernesto García | Ernesto García |
| | Máximo Juárez | Gilberto García |
| | Anastasio Tiburcio | Heladio Castaño |

Máximo Juárez y Ernesto García participan en el mismo grupo de voladores y en muchas ocasiones comparten temporadas de trabajo. La plaza en la cual trabajan de manera estable es en el Museo Nacional de Antropología, en la Ciudad de México, lo cual favorece esta investigación en dos aspectos: al trabajar en el mismo grupo, puedo atender el cuestionamiento de ¿por qué si al trabajar juntos, al referirse a una pieza, ya sea el son del perdón o cualquiera otra del repertorio, ellos las conciben como iguales y yo las percibo tan diferentes?; y al encontrarse constantemente en la Ciudad de México, me ha dado la oportunidad de visitarlos continuamente para cotejar y contrastar con ellos mis ideas acerca del repertorio. Un obstáculo metodológico con el que me encontré, es que los caporales de este grupo por lo general no tocan el *son de la invocación* en su representación del rito del vuelo, pero este hecho me hizo dimensionar los testimonios de otros danzantes sobre la peligrosidad de esta etapa de la representación y otros aspectos del contexto performativo del turismo. He intentado resolver este obstáculo usando las versiones en contexto

performativo de músicos de otros grupos de voladores: Gilberto García San Juan y Heladio Castaño del Valle.

Anastasio Tiburcio fue muy explícito durante la entrevista relativa al repertorio y la grabación del mismo, lo cual resultó fundamental para construir los datos finales sobre el repertorio. A pesar de que él ya no lleva a cabo la danza en ocasiones performativas religiosas ni como fuente suplementaria de ingresos económicos, su condición de maestro en una de las escuelas de voladores, me ayudó a clarificar de manera muy didáctica mis preguntas sobre el repertorio y su relación con la danza. Es por eso que de él sólo pude obtener versiones en el contexto experimental.

5.2 Criterios de transcripción

La notación musical es la representación de la música mediante medios distintos al evento sonoro musical. Para la etnomusicología la transcripción es una actividad fundamental en el estudio de los sistemas simbólicos y de comunicación en las culturales musicales.

Por su cuenta, E. Fernando Nava señala que la música es una expresión lineal de naturaleza sonora, susceptible de ser transcrita en sistemas gráficos. Dichas transcripciones son una materia cuya forma puede ser analizada en términos estructurales. Generalmente, el evento sonoro musical es transcrito al convencional pentagrama occidental. Las transcripciones son elaboradas ya sea en atención a la linealidad natural del sonido o considerando algunos constituyentes estructurales de la música (Nava, inédito). Es decir, la transcripción puede ser solamente una representación lineal o una representación analítica. En el caso de las transcripciones que he realizado del repertorio de la representación del rito del vuelo, hay un análisis que antecede a su elaboración y corresponden a representaciones analíticas.

Según Ter Ellingson, las transcripciones siempre son artificiales, son modificadas por los estudiosos a partir de sistemas de notación preexistentes o sistemas recién inventados sin referencia a modelos preexistentes (Ellingson, 1992: 153).

El término “notación” se usa frecuentemente en etnomusicología siguiendo distinciones teóricas trazadas por Benjamin Ives Gilman y Charles Seeger como forma abreviada de notación “prescriptiva”, es decir, que prescribe los eventos sonoros que los músicos tocarán. El término “transcripción” se usa regularmente como forma abreviada de “notación descriptiva”. Tales usos simplifican excesivamente las cuestiones teóricas que plantea el estudio de los sistemas de notación. En el lenguaje común, “notación” implica un sistema gráfico escrito que representa la altura, el ritmo y otros rasgos de la música, generalmente con propósito prescriptivo. Sin embargo, los sistemas de notación que concuerdan con esa definición los encontramos en culturas de Europa y Asia. Según el mismo Ellingson, tal definición basada en la experiencia musical europea, no revela la abundancia de los sistemas de representación musicales del mundo (Ellingson, 1992: 153).

Debemos tener en mente que las transcripciones que he realizado de los *sones de volador* no están hechas para que puedan ser tocadas por los caporales. Simplemente son una representación visual para ayudarme a entender un evento sonoro musical, y como tal, son una herramienta indispensable para el análisis. Se trata de una *notación descriptiva*.

Para la transcripción que realicé, he partido de parte de los supuestos teóricos empleados por Simha Arom (2004). Para ellos, es necesario determinar cuáles son los criterios pertinentes de la música que se va a transcribir y analizar. En este caso, los parámetros que son necesarios inicialmente para describir la estructura y el contenido de las piezas son las formas en que organizan las alturas y las duraciones del sonido.

Alturas

En el caso de la música de la danza de los voladores, la altura absoluta no es un criterio pertinente a transcribir, ya que ésta depende de las características físico-acústicas de los instrumentos, “impresas” a través de procesos de construcción muy particulares. En la flauta, que es el instrumento melódico de esta configuración, las variaciones en cuanto a longitud y diámetro del carrizo, ubicación de las perforaciones, posición de la “lengua” (parte de la embocadura que funciona como bisel) e inclusive el flujo de aire proporcionado por el flautero en el momento de la ejecución, influyen directamente en la altura real de sus sonidos. Esta variabilidad no representa un problema para los músicos, pues lo importante

es la combinación de los sonidos o los perfiles melódicos de los sonos. Es decir, la altura es relativa. La noción de altura absoluta es completamente extraña a los voladores.

Por su cuenta, Bruno Nettl señala que para determinar un sistema tonal se tienen que tomar en cuenta todas las notas que se utilizan en un conjunto de piezas musicales de un mismo estilo. Sin embargo, el indicador más importante del carácter tonal es la distancia entre las alturas de las notas. La escala que se deduce de una pieza musical debe ser un diagrama condensado de sus materiales y reglas melódicas (1996 [1985]: 33).

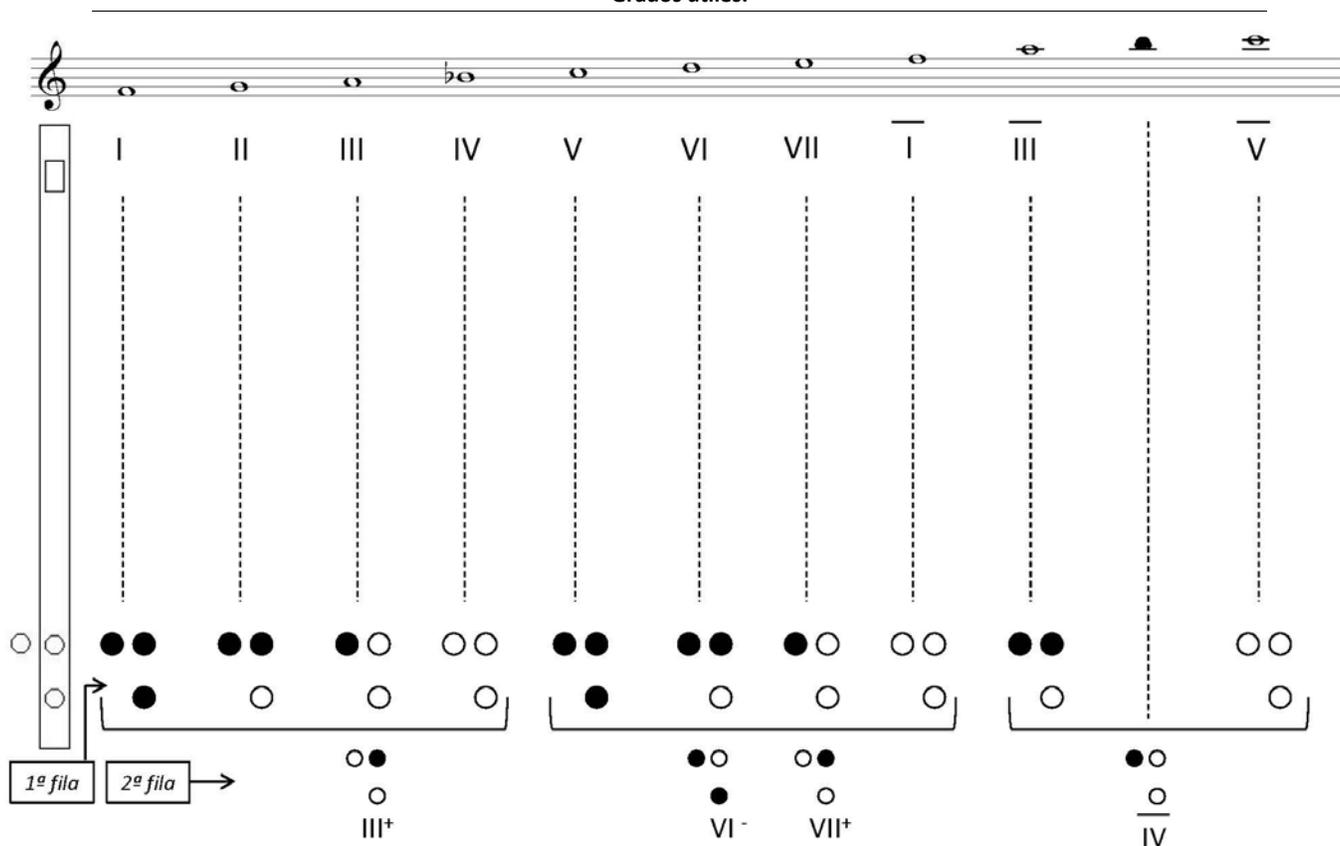
Evidentemente, para determinar el campo preciso de variación de las relaciones interválicas del sistema tonal de la música de la danza de los voladores, se necesitaría una serie de mediciones de dichos límites de variación. Esto implica un nivel de análisis más profundo que el aquí propuesto, con herramientas y técnicas especializadas para tal fin.

Si bien la altura del sonido es relativa y además, cada flauta presenta diferencias respecto a otras en cuanto a su afinación debido a los procesos constructivos y los materiales empleados, podemos realizar una aproximación inicial al estudio de la melodía y el carácter de la escala del repertorio musical empleado en la representación del rito del vuelo. Esta aproximación inicial servirá de punto de partida para un estudio futuro más profundo del sistema tonal empleado en la práctica músico-dancística de los voladores.

Ahora bien, en las piezas analizadas son utilizadas una serie de digitaciones que en sus diferentes registros, dan como resultado acústico una aproximación a lo representado en el Esquema 1. En este momento, es conveniente precisar que los sonidos representados en el pentagrama, no corresponden a alturas absolutas, más bien a grados útiles (alturas relativas). Dicha representación, ayuda a los fines de la transcripción y el análisis, así como a distinguir gráficamente un sonido de otro relacionándolo con una digitación determinada.

El grado I es a veces más cercano al mi^5 y otras veces al fa^5 , esto depende de las características físico-acústicas de la flauta con la cual se toque la pieza. Debido a la interválica resultante en el ordenamiento que propongo de los grados útiles (que es parecida a una escala mayor), he realizado todas las transcripciones en un hipotético fa mayor, lo cual favorece el análisis en dos aspectos: la centralidad para escribir en el pentagrama y la menor cantidad de “alteraciones” gráficas posibles.

Esquema 1
Grados útiles.



Para organizar estos grados útiles primero intenté encontrar un sonido central sobre el cual se desarrollaran las ideas musicales de las piezas del repertorio, pero descubrí que cada músico desarrolla sus enunciados musicales sobre diferentes grados, incluso tratándose de la misma pieza. Por esta razón he ordenado los grados útiles a partir del sonido más grave que es utilizado en la flauta y así sucesivamente en su orden de aparición ascendente. La primera fila de digitaciones corresponde a sonidos utilizados tanto en enunciados musicales como en adornos; la segunda fila son digitaciones que sólo son utilizadas en adornos.

Los signos + y - en superíndice significan que hay un resultado de frecuencia un poco mayor o menor a la digitación de la primera fila, pero es equivalente al mismo grado. Las digitaciones están agrupadas en tres corchetes cuadrados, pues se utilizan cuatro posiciones básicas pero en tres registros diferentes. Los registros van cambiando dependiendo del flujo y la potencia con la que se le proporciona aire a la flauta.

Las pequeñas líneas horizontales sobre el número de grado representan el mismo grado pero a la “octava”. ($\bar{\text{I}}$, $\bar{\text{III}}$ y $\bar{\text{V}}$) No se trata de una octava del sistema musical occidental temperado, más bien es una forma de verbalizar que se trata del mismo sonido pero “más agudo”, como dice Anastasio Tiburcio.

En esta práctica musical no se usa una escala temperada, pues los intervalos entre cada grado de la escala van desde lo que parece una segunda mayor (I a II y V a VI), otros más pequeños que éstos pero sin llegar a la segunda menor (II a III y VI a VII) y otros definitivamente más pequeños que la segunda menor (III a IV y VII a $\bar{\text{I}}$).

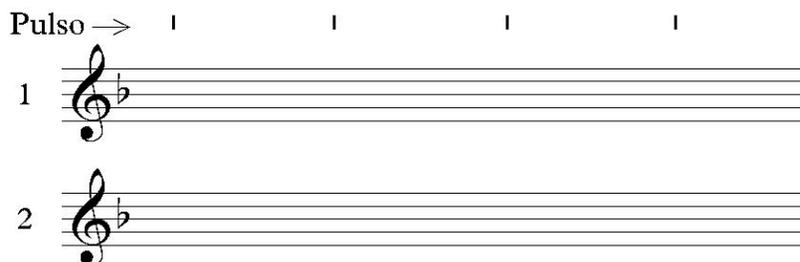
Métrica y rítmica

Todas las duraciones, no importa si se trata de sonidos o silencios, pueden ser representados por los signos de la notación musical convencional (Arom, 2004: 227). Es decir, con las figuras rítmicas de la notación occidental convencional, se puede representar la forma en que se organizan las duraciones del sonido y el silencio en el tiempo.

Por otro lado, el *pulso* resulta el parámetro métrico culturalmente pertinente a transcribir, pues éste parece ser la guía en el ordenamiento de las realizaciones rítmico-melódicas. En las primeras aproximaciones al repertorio, mi perspectiva *etic* me dictaba que existían dos organizaciones rítmicas fundamentales en las piezas del repertorio: la primera, una aparente organización de 3/8 y otra de 2/8. De hecho, con esta concepción sobre la organización del tiempo realicé las primeras transcripciones, pero al momento de contrastar las primeras ideas sobre dicha organización con los músicos, había una gran diferencia. Mientras yo percibía un continuum métrico de “octavos” organizados con acentos periódicos cada tres unidades o cada dos, lo cual interpreté como 3/8 o 2/8, ellos verbalizaban ese fenómeno como una aceleración. Fue hasta que cambié mi atención a la organización de los acentos, no de forma aislada en las piezas que se organizan los valores de tres en tres, sino en las piezas que se encuentra el fenómeno de “aceleración”. Entonces, esos acentos en los cuales se percibía la aceleración eran su referente métrico, es decir, la pulsación. Ahora, a luz de esta evidencia, decidí retomar dicha organización de acentos como referente principal en la organización temporal del sonido. Se trata de una pulsación

subdividida en valores minimales operacionales, algunas veces en organización ternaria y otras en binaria. Entonces, en las transcripciones, prescindo de las compás, pero transcribo la pulsación con pequeñas líneas verticales sobre el primer sistema que también servirán para facilitar una lectura sincrónica en los sistemas superpuestos verticalmente —ver Figura 1—.

Figura 1
Transcripción del pulso.



Una notación legible por lo tanto requiere que cada duración que se extienda por más de dos pulsaciones o *beats* sea reescrita con ligaduras. Transcribir duraciones nos posiciona en un dilema involucrando una decisión entre dos tipos de notación: *rítmica* o *métrica* (Arom, 2004: 228). La primera representaría cada duración con un sólo símbolo independientemente si esta cruza de una pulsación a otra. Esto haría más fácil visualizar los elementos constitutivos de una figura rítmica, pero tendría la desventaja de "desincronizar", y de este modo "obscurer" una lectura vertical (Ídem.). La notación métrica, por otro lado, representa valores rítmicos respecto a una unidad de referencia isocrónica, en este caso, la pulsación. Mientras este tipo de notación requiere utilizar una gran cantidad de ligaduras, tiene la ventaja de facilitar una lectura sincrónica de partes superpuestas verticalmente (Ídem.).

Por ello las transcripciones del siguiente capítulo aparecen en notación métrica. La notación rítmica será utilizada en algunos ejemplos para señalar ciertos principios de la organización rítmica.

Volvamos a algunas ideas sobre la pulsación. La pulsación es una unidad de referencia isócrona usada por una cultura dada para la medición del tiempo. Consiste en una secuencia regular de puntos de referencia en relación a la cual serán ordenados los

eventos rítmicos, por lo tanto, la pulsación es la unidad básica de tiempo respecto a la cual están definidas todas las duraciones (Arom, 2004: 230).

La pulsación puede ser subdividida en tres diferentes formas: binaria, cuando está dividida en dos o cuatro partes iguales; ternaria, cuando está dividida en tres o seis partes iguales; compuesto, cuando está dividida en una combinación de las dos formas anteriormente mencionadas, en cinco partes iguales. El valor operacional minimal es la duración relevante más pequeña obtenida después de la subdivisión; todas las demás duraciones son múltiplos de este valor (Ibíd.: 231). En este caso, dichos valores operacionales minimales están representados con corcheas (♪).

Ahora bien, según Kolinsky, citado por S. Arom “Hay cinco maneras de definir la relación de una figura rítmica y la pulsación. Dicha relación puede ser cométrica o contramétrica” (Ibíd.: 241) y también regular o irregular, en cada caso. Sin embargo también pueden ser mezcladas. Una figura rítmica tiene una organización *cométrica* cuando los acentos tienden a coincidir con las pulsaciones. La cometricidad es regular si todos los acentos (o más de la mitad de ellos) coinciden con la pulsación. Es irregular si más de la mitad de los sonidos son acentuados fuera de la pulsación (Ibíd.: 241-242).

Por su cuenta, la relación de una figura rítmica con la pulsación es *contramétrica* cuando los acentos ocurren predominantemente fuera de la pulsación. La contrametricidad es regular cuando la posición del elemento acentuado con respecto a la pulsación siempre es la misma. Es irregular cuando el elemento acentuado no está siempre en la misma posición con respecto a la pulsación (Ibíd.: 242).

Según los planteamientos de S. Arom, hasta aquí ampliamente referido, la relación de la pulsación es mixta cuando los elementos cométricos y contramétricos se presentan en igual cantidad en una figura rítmica (Ibíd.: 243).

La subdivisión de la pulsación provee el criterio a determinar como la unidad de referencia será escrita: cuando la pulsación contiene dos valores operacionales minimales, dicha unidad será representada con una negra (♩) (subdivisión binaria). Cuando la pulsación contiene tres valores operacionales minimales, la unidad de referencia temporal

será escrita con una negra con punto (♩.) (subdivisión ternaria). La pulsación en esta práctica musical está materializada en el acento de las organizaciones rítmicas del tambor. Además, guarda una relación *cométrica regular* con las organizaciones rítmicas.

Por otro lado, la disposición paradigmática ayuda a vislumbrar algunos de las estrategias y recursos que utiliza un músico en su realización musical, así como la estructura general de una pieza. El objetivo es cruzar los datos de las versiones para determinar cuáles son los elementos musicales que le confieren identidad a las piezas y la estructura de las mismas.

La construcción de los materiales

Todas las transcripciones contenidas en esta investigación se realizaron a través de videograbaciones. Primero se escuchó las piezas varias veces y después se transcribió reproduciendo la grabación a una velocidad reducida. Posteriormente se contrastó las transcripciones con la videograbación a velocidad normal.

Como señalé, las transcripciones no tienen indicación de compás ni barras de compás, en lugar de ello, he tomado la decisión de escribir el referente métrico que es el pulso. Se indica con una pequeña línea vertical en el momento que coincide con la melodía. He marcado con corchetes en la parte superior de la transcripción la pulsación binaria y la ternaria, y con una línea punteada cuando ésta se pierde. Por último, el movimiento metronómico de cada pieza está escrito en el extremo superior izquierdo de la transcripción. Las piezas que presentan el fenómeno de “aceleración” en la pulsación, están escrito el movimiento metronómico justo cuando sucede.

Estas transcripciones se escriben y se leen a partir del primer sistema y de izquierda a derecha. Cuando el flautero toca un enunciado musical igual o similar, se escribe en el sistema siguiente pero debajo de donde se presentó por primera vez. Si se presenta material musical diferente a lo que ya se ha tocado, continuamos en el mismo sistema pero en una sección a la extrema derecha donde no exista material musical escrito. Este procedimiento continúa a lo largo de la pieza, de tal manera que nos dará como resultado columnas de material musical igual, similar o equivalente. Las notas escritas entre paréntesis, indican que el sonido no es propiamente el transcrito por dos posible situaciones: el flujo de aire no

fue suficiente o fue demasiado y ha resultado un sonido que no corresponde a la digitación. Sin embargo, como se ha transcrito a partir de la observación de digitaciones, estos sonidos se han inferido a partir de las mismas o de sus enunciados equivalentes. Las transcripciones se leen de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo.

Al analizar el corpus de transcripciones en el contexto experimental, se desprenden formas estructurales irregulares. Esto se debe a que los músicos-danzantes tocaron los sonos en algunas ocasiones completos y en otras sólo alguna sección o secciones de ellos, posiblemente por la falta de la referencia coreográfica. Recordemos que uno de los objetivos de estas transcripciones analíticas es identificar la organización estructural de la pieza. La manera en que se contrastaron dichas estructuras, además de las transcripciones iniciales obtenidas en contexto experimental, fue con las entrevistas relativas a la ejecución de los sonos y las tomas videograbadas de los sonos ejecutados en contexto performativo.

5.3 Relación entre música y danza

Como mencioné anteriormente, de los ejemplos obtenidos en el contexto experimental (es decir, las videograbaciones en las que no se está representando la danza), es imposible determinar cuál es la relación de las estructuras musicales con los elementos coreográficos debido a la ausencia de estos últimos por las características del mismo contexto, para esto fue necesario estudiar ejemplos en contexto performativo. Estos últimos ejemplos ayudaron a determinar la relación de las estructuras musicales con los elementos coreográficos y fue la forma más efectiva de obtener las estructuras completas de las piezas.

Para analizar dichos elementos coreográficos en relación con la estructura musical, me sirvo de una nomenclatura con la cual intento sintetizar la información en pequeños esquemas —ver Tabla 2—. La simbología intenta ser lo más precisa posible, la única salvedad, es con el símbolo de “reverencia”, ya que hay diferentes tipos de éstas y van a depender del son en el que se realicen. De igual manera, en las secciones de “Zapateado”. En el análisis de cada pieza, se agregarán las especificidades de estos elementos coreográficos.

Tabla 2

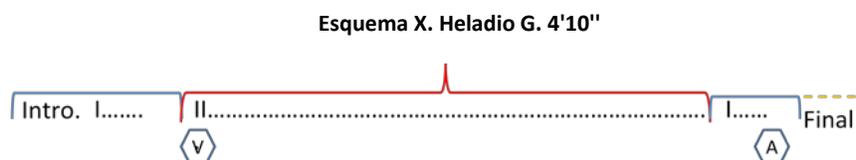
Nomenclatura, relación entre música y danza.

| NOMENCLATURA | SIGNIFICADO |
|-----------------|--|
| | Pulsación ternaria |
| // | Pulsación binaria |
| Intro. | Se pierde la pulsación |
| I..... | Cesura breve |
| II..... | Introducción |
| III..... | Exposición o reexposición de frase I |
| Final | Exposición o reexposición de frase II |
| C (D-I) | Exposición o reexposición de frase III |
| C (D-I) a tempo | Sección final |
| C (I-D) a tempo | Caminar de derecha a izquierda |
| Zapateado | Caminar de derecha a izquierda c/pulso |
| | Caminar de izquierda a derecha c/pulso |
| | Sección con zapateado |
| | Reverencia |
| V | Giro a la izquierda |
| <u>V</u> | Giro a la derecha |
| I | Medio giro a la izquierda |
| D | Medio giro a la derecha |
| | Pie izquierdo, zapateado |
| | Pie derecho, zapateado |
| | Voltear cabeza y torso de derecha a izquierda y de izquierda a derecha repetidas ocasiones |
| | Girar 90 grados de derecha a izquierda |
| | Girar 180 grados de derecha a izquierda zapateando con el pie derecho |
| | Girar 180 grados de izquierda a derecha zapateando con el pie derecho |
| | Inicia el vuelo |
| | Aterrizaje |

Los esquemas generados que contienen la información de la estructura musical en relación con los elementos coreográficos se leen de izquierda a derecha. Además de tener el nombre del *son* y del músico-danzante que lo tocó, el lugar donde fue videograbado, el ejemplo en contexto performativo y la organización a la cual pertenece el grupo de voladores, tendrá la duración de dicha pieza en minutos y segundos. Estos datos resultan útiles al momento de compararlos para identificar cuestiones relativas al “estilo” de cada músico, la altura el palo volador (en el caso del *son del vuelo* respecto a la duración), y cuestiones propias del performance que afectan directamente las estructuras musicales.

Los esquemas lucirán de la siguiente manera:

Son del vuelo. Heladio García -caporal-. Zona Arqueológica del Tajín. Grupo de la organización “Unión de danzantes y voladores”



Después de presentar los esquemas de las estructuras de las piezas estudiadas, intentaré determinar una estructura genérica que contenga los elementos mínimos que hagan reconocible cada son. La intención es que la determinación de dicha estructura me permita comparar otras versiones y explicar las características generales de las piezas, ya sean los elementos coreográficos y/o su relación con los aspectos formales y estructurales de los *sones*.

Conclusiones:

En este capítulo he planteado la necesidad de abordar el papel que juegan los instrumentos musicales en el plano sonoro-musical a través del estudio del repertorio en el cual cobran vida, además de aproximarme a un análisis del impacto que tiene el contexto turístico en la práctica músico-dancística a través del análisis musical. He delimitado el repertorio y el contexto del mismo del cual realizaré dicho análisis. Como se puede

advertir, también he delineado la metodología y criterios a partir de los cuales realizaré dicho análisis.

También he señalado la importancia de la danza para la perspectiva de este análisis musical. Por un lado, en cuanto a elemento sonoro y por otro lado, en cuanto a elemento coreográfico que puede mantener relaciones directas con las estructuras musicales. Para abordar los elementos dancísticos en el análisis del repertorio, he desarrollado una nomenclatura que sintetiza dichos movimientos, la cual tendrá un papel importante en el análisis integral de las piezas del repertorio.

CAPÍTULO VI

ANÁLISIS DEL REPERTORIO

Ya delineados los criterios de transcripción y análisis, en este capítulo me aproximo al repertorio músico-dancístico de los voladores. Dicha aproximación la realizaré mediante un análisis musical inspirado en la metodología desarrollada por Simha Arom (1985) y aplicada a músicas tradicionales de África Central. El análisis que he aplicado al repertorio musical de la representación del rito del vuelo estará articulado con descripciones relativas a la ocasión performativa de su contexto y esquemas con la nomenclatura que he desarrollado. Estos esquemas tienen como finalidad mostrar gráficamente las estructuras generales de las piezas y su relación con los elementos coreográficos.

Los objetivos centrales de este análisis son: 1) determinar cuáles son los elementos que le confieren identidad a cada una de las cuatro piezas del repertorio empleado en el vuelo; 2) trazar las relaciones existentes entre música y danza en esta práctica; 3) explicitar los recursos musicales de los cuales se valen los músicos para las realizaciones de las piezas; y 4) determinar si el contexto turístico tiene una afección directa a nivel de la práctica estrictamente musical.

6.1 Son del perdón

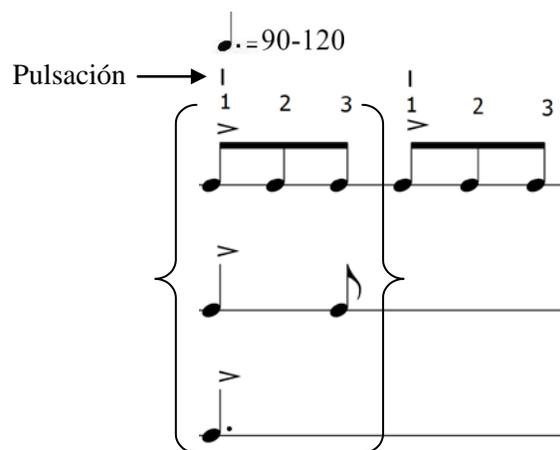
Dependiendo del grupo y del lugar donde se desarrolla la danza, en un día normal de trabajo se vuelan de seis a quince veces al día. En el primer vuelo del día debe tocarse el *son del perdón* como primera pieza del repertorio de la representación del rito del vuelo —ver Foto 1—. En el transcurso del día, este primer son puede ser intercambiado por algún *son alegre*. De éstos hay una gran variedad y están más asociados al contexto religioso, pues son tocados en las procesiones de las fiestas patronales y en las tarimas; en el primer caso a manera de ofrenda para los santos católicos y en el segundo, para “alegrar a la gente” (Ernesto García)



Foto 1. Zona arqueológica de El Tajín, Veracruz. Caporal, Heladio García.

El Son del Perdón es tocado siempre en pulsación ternaria. Esto significa, que el tambor subdivide el referente métrico (pulso) en tres partes iguales. El referente está materializado en un acento métrico en el toque de tambor. No siempre son tocadas las subdivisiones (representadas con corcheas en la Figura 1), sino que a veces se presentan las variantes mostradas en la Figura 1.

Figura 1
Paradigma del tambor, pulsación ternaria.

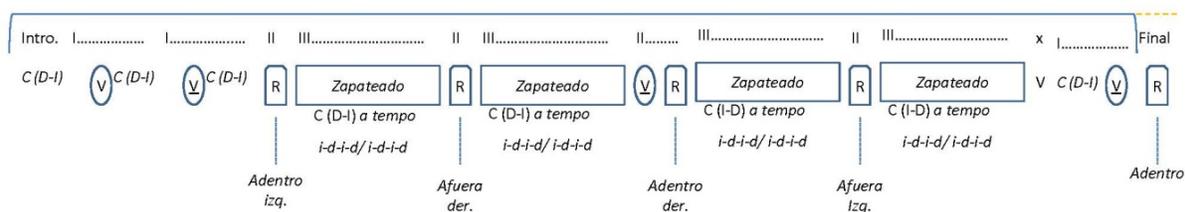


La velocidad de la pulsación oscila entre 90 y 120 pulsaciones por minuto, la negra con punto. Esta cifra metronómica la he determinado con base a las variantes de todos los sonos transcritos del corpus de estudio ¹.

Los elementos coreográficos mantienen una estrecha relación con la estructura musical de esta pieza, “pues este es un son para danzar” (Ernesto García). A continuación podemos observar dichos elementos sintetizados en esquemas.

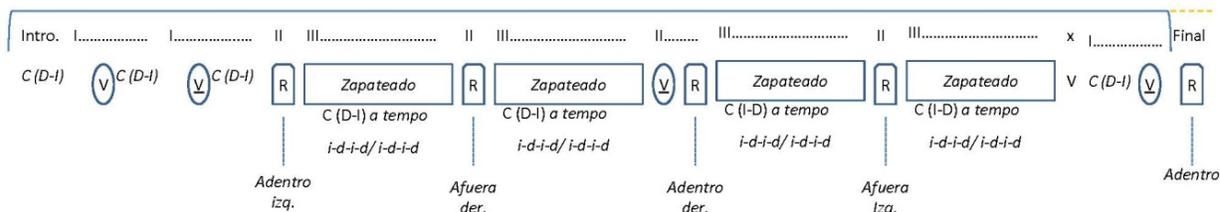
Son del perdón. Caporal Ernesto García —ver Esquema 1—. Museo Nacional de Antropología. Grupo de la organización “Libres”.

Esquema 1
Son del perdón (3'25''). Ernesto García.



Versión del caporal Fernando Jiménez —ver Esquema 2—. Museo Nacional de Antropología. Grupo de la organización “Libres”.

Esquema 2
Son del perdón (3'40''). Fernando Jiménez.



¹ Me he basado en la cifra metronómica de todos los sonos puesto que la pulsación ternaria es un factor común del repertorio.

Como podemos observar en estas primeras dos versiones, la única diferencia aparente son quince segundos en la duración total entre cada una de ellas. Esto se debe a una importante variación en cuanto al material musical de la frase I de ambas versiones; además de diferentes, los enunciados de Fernando Jiménez son más extensos ². Sin embargo, las versiones de estos dos caporales son exactamente iguales en cuanto a elementos dancísticos ³. En este caso, tomaré la versión de Ernesto García —Esquema 1— como *estructura genérica* de este son. Dicha estructura genérica, es una categoría que emplearé para distinguir las estructuras generales de cada una de las cuatro piezas del repertorio utilizadas en la representación del rito del vuelo. Recordemos que las estructuras genéricas desprendidas del análisis, tienen los elementos estructurales mínimos que debe tener la pieza para ser identificada como tal. La ventaja de partir de la versión de Ernesto García, es que señalaré algunas particularidades a partir de su versión en contexto experimental.

A continuación, describo la estructura genérica de la pieza —ver Esquema 1— articulando múltiples referencias a las transcripciones de las versiones recolectadas en contexto experimental.

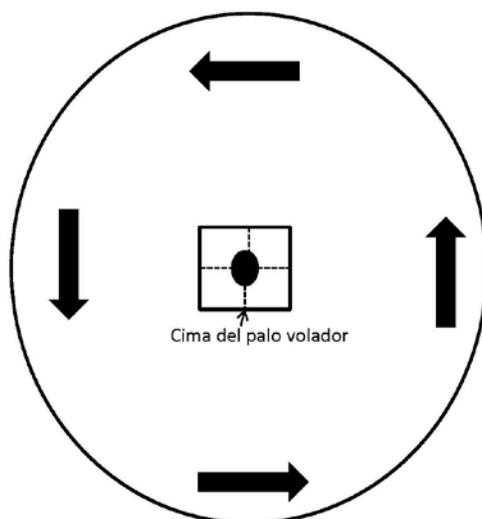
Tenemos una breve introducción del tambor solo, el cual establece la velocidad del referente métrico: el pulso. Dicha introducción puede ir desde una hasta cinco pulsaciones. Desde la introducción, los danzantes (los cuatro voladores, el caporal y el/los cobrador[es])

² La versión de Fernando Jiménez no forma parte del corpus transcrito, pero a partir de la transcripción de la versión de Ernesto García pude llegar a esta conclusión.

³ Como ya mencioné anteriormente, la recolección de las diferentes versiones de esta pieza se vio afectada por el fenómeno de permutabilidad. Cuando cuestionaba a los danzantes sobre el repertorio empleado en la representación del rito del vuelo, ellos afirmaban que la primer pieza de este repertorio es el *son del perdón*. Por esta razón, en la etapa de sistematización del material recolectado en campo, las primeras piezas grabadas en cada representación fueron catalogadas como versiones del *son del perdón*. Fue hasta que terminé las transcripciones del corpus y los esquemas estructurales de los sones cuando contrasté mis ideas respecto al repertorio con el grupo de danzantes del Museo Nacional de Antropología de la Ciudad de México. Debido a que detecté bastantes variaciones de los elementos dancísticos y musicales de este son en particular, los cuestioné nuevamente sobre el papel de este son en el repertorio y seguí muy de cerca sus realizaciones durante varios días. Fue entonces que juntos detectamos el "problema": la permutabilidad del son, es decir, esta primera pieza del repertorio es susceptible de ser intercambiada por algún *son alegre* a lo largo del día. Entonces, yo tenía catalogados una diversidad de *sones alegres* y versiones del *son del perdón*. Es por eso que decidí integrar únicamente las versiones del contexto performativo que estoy completamente seguro se trata del *son del perdón*. A pesar de que cuento con la versión en contexto experimental de Máximo Juárez (caporal de este mismo grupo), recolectar una versión de él en contexto performativo fue imposible debido al rol de trabajo que mantiene el grupo, pues se encontraba "volando" en otro estado de la república en esta etapa de la investigación.

caminan formados alrededor del “árbol de la vida” (Ernesto García). Dicha caminata sucede de manera desincronizada entre los danzantes, no tiene relación con el pulso de la pieza y va de derecha a izquierda, en sentido contrario a las manecillas del reloj, sobre la plaza circundante al palo volador. Ejemplifico la circulación de la caminata en el Dibujo 1.

Dibujo 1
Plaza circundante del palo volador: vista superior. Circulación de derecha a izquierda.



Se expone una primer frase musical (I) en la cual todos los danzantes dan un giro completo sobre su propio eje a la izquierda⁴. El giro se lleva a cabo en una nota larga como podemos ver en el recuadro del enunciado A-1/2 de la Transcripción 1⁵. Aunque la nota tenida se mantiene casi cinco pulsaciones, el giro se lleva a cabo en las últimas tres. Entonces, esta nota larga, funciona inicialmente como “aviso”, aunque los danzantes están siguiendo visualmente la guía coreográfica del caporal. Cuando retoman la posición que

⁴ Llamaré frase musical al conjunto de pequeños enunciados musicales (representados en las transcripciones con letras, A, B, C, etc.).

⁵ Si usted está leyendo la versión digital de la tesis, las transcripciones de cada pieza se encuentran al final de cada subcapítulo respectivo de análisis. Si usted está leyendo la versión impresa, las transcripciones se encuentran en el CD anexo en formato PDF. A-1/2 de la Transcripción 1, es la forma en que referenciaré ejemplos en las transcripciones. Esto es, enunciado musical A en el sistema 1 y 2 de la Transcripción 1, en este caso, *son del perdón*, versión de Ernesto García, contexto experimental. También es conveniente señalar que, aunque en las versiones recolectadas en contexto experimental no habían elementos coreográficos o dancísticos, las referencias cruzadas que hago de ambos contextos, las he inferido a partir de versiones del mismo caporal. Además, en cada transcripción, añadiré un breve análisis respecto a las realizaciones musicales particulares de cada caporal y los puntos de encuentro con sus homólogos.

tenían antes del giro, continúan con la misma caminata. El caporal reexpone la frase I en la cual realizan el giro en sentido opuesto y de igual manera, continúan con la caminata.

Ahora tenemos una segunda frase (II) bien definida en este son que corresponde a las reverencias. A partir de las comparaciones hechas entre otras versiones de ambos contextos ⁶, en la mayoría de los casos dicha frase obedece a variaciones de la desarrollada en el sistema 8-D/E/F/G de la Transcripción 3 ⁷. El elemento clave de esta frase, que se mantiene constante en la mayoría de las versiones, son las notas tenidas de cada enunciado: mi⁶, fa⁶, do⁶ y si bemol, respectivamente ⁸. En cuanto a las reverencias o más bien, grupo de cuatro reverencias, se inician con la primera hacia adentro, o hacia el palo volador. La reverencia consiste en inclinar el torso hacia el suelo con los pies cruzados pero sosteniendo el peso del cuerpo con uno solo, en este caso, con el derecho (señalado en la Transcripción 3 con una “D” enmarcada o “I” para izquierdo), mientras levantan ligeramente hacia atrás el izquierdo (o en su caso, el opuesto). Cuando inicia el siguiente enunciado musical —8-E de la Transcripción 3—, es el aviso para cambiar a la siguiente posición, girar 45 grados a la izquierda. También quedan con los pies cruzados, pero ahora el pie izquierdo sostiene el peso del cuerpo. Se continúan con dos giros más de 45 grados a la izquierda, que corresponderían a los enunciados 8-F y 8-G de la Transcripción 3, para quedar en la posición que tenían antes de iniciar las reverencias.

La siguiente frase (III) corresponde a la sección de zapateado. Tomemos en cuenta que los danzantes terminaron la última reverencia del grupo de cuatro, sosteniendo el peso de su cuerpo con el pie izquierdo. Esto es relevante, porque en la primera pulsación del primer enunciado de la frase III, los danzantes inician una caminata pero esta vez al ritmo de la pulsación con el pie derecho (*a tempo*) —ver 4-D de la Transcripción 1—. Algunas veces este primer paso no lo hacen, pero en su lugar, en ese preciso momento bajan al suelo

⁶ Me refiero a un análisis comparativo que rebasa las versiones del corpus propuesto, pues recordemos que recolecté versiones de unos nueve caporales. Las versiones de los músicos que no pertenecen al corpus, no fueron propiamente transcritas o modelizadas en una estructura genérica, pero a partir de las que si lo fueron, se hizo un análisis de manera auditiva.

⁷ 8-D/E/F/G es otra forma de leer los ejemplos en las transcripciones, es decir, sistema 8 en los enunciados musicales D, E, F y G. Momentáneamente retomaremos ejemplos de la Transcripción 3, debido a las inconsistencias ya mencionadas de las versiones de ambos contextos de Ernesto García (Transcripción 1) que no ayudan a explicar las características generales de la pieza.

⁸ Recordemos que las notas enunciadas en este capítulo no son alturas absolutas, más bien corresponden a una abstracción de las digitaciones de la flauta utilizadas en este repertorio. Las notas sin superíndice, corresponden a los grados representados en el registro que corresponde al subíndice 5 del pentagrama.

el pie derecho (recordemos que lo tenían levantado) y en la segunda pulsación dan el paso correspondiente con el pie izquierdo. La caminata *a tempo* continúa hasta rematar un zapateado en la cuarta pulsación del enunciado con el izquierdo (señalado en la Transcripción 1 con una “i” enmarcada o una “d” para derecho) —ver 4-D de Transcripción 1—. Es muy importante subrayar, que la caminata *a tempo* se continúa con el pie que recién ha zapateado, para que en la octava pulsación del enunciado, corresponda zapatear al pie opuesto, en este caso, al derecho. Si observamos la repetición de este enunciado, siguiendo la lógica antes mencionada de continuar con la caminata con el pie que recién ha zapateado, los pasos y zapateados corresponden perfectamente en la repetición —ver 5-D en Transcripción 1—. El siguiente enunciado de la frase es una respuesta melódica al primero con su respectiva repetición —ver E-5/6 de Transcripción 1—. En cuanto a la danza, continúa con la misma lógica, por lo cual, los pasos y zapateados siguen correspondiendo, inclusive en la transición de un enunciado a otro —ver E-5/6 y 5-D/E de Transcripción 1—.

Después tenemos tres secciones más de reverencias y zapateado con características coreográficas prácticamente iguales. Veamos ahora las diferencias. Esta segunda vez que se presentan las frases II y III que corresponden a otro grupo de cuatro reverencias y zapateado respectivamente, en las reverencias encontramos una diferencia fundamental: ahora la primera del grupo de cuatro, no será hacia adentro (hacia al palo volador), sino hacia afuera y los giros de cada una, serán a la derecha. La tercera vez que se presentan las reverencias, antes de la nota tenida del primer enunciado de esta frase (II), los danzantes hacen un giro de 270 grados a la derecha para quedar ya en la posición hacia adentro de la primer reverencia y continuar girando en las consecuentes para terminar ahora en sentido opuesto al que tenían antes de comenzar esta tercera sección de reverencias. Entonces ahora la caminata *a tempo* del zapateado será de izquierda a derecha, en el sentido de las manecillas del reloj, pero con la misma lógica ya antes mencionada. La cuarta vez y última que se presenta la sección de reverencias y zapateado, la diferencia radica en la posición de la primera reverencia: ahora corresponde hacia afuera y girar a la izquierda. Después de la cuarta repetición del zapateado, en una nota tenida de un pequeño enunciado, los danzantes dan medio giro a la izquierda para retomar la posición y dirección inicial de la caminata de la primera frase —ver 11-x de Transcripción 1—. En esta caminata que ya no guarda relación alguna con la pulsación de la pieza, también se hace un último giro a la derecha en

una nota tenida —ver 12-A de Transcripción 1—. Estos constantes cambios de dirección en las secciones de caminata y reverencias, los voladores los caracterizan como “encadenamientos y desencadenamientos de la danza” debido al carácter opuesto de las direcciones de dichos movimientos (Anastasio Tiburcio).

Por último, el enunciado musical final remata con una sola reverencia hacia el palo volador (hacia adentro). En esta sección final, la pulsación se pierde ⁹. El tambor hace un golpeteo que se acelera durante unos dos o tres segundos y remata con un acento mientras que la flauta siempre termina con la nota tenida en re⁶, adornado con un trino que igualmente se acelera. Este fenómeno sucede en la sección final de los cuatro sones del repertorio.

Cada danzante posee enunciados musicales muy particulares para desarrollar sus frases. Dichas frases y por lo tanto enunciados son diferentes si observamos las variantes tocadas por cada músico —ver 1-A/B de Transcripción 1, 1-A/B/C de Transcripción 2, y 1-A/B y 3-C de Transcripción 3—. Lo que si resulta consistente, es que los tres elaboran frases a las que recurren a lo largo de la pieza para segmentarla —ver las notas sobre la conformación de la frase I en las Transcripciones 1-3—.

En este son, hay que destacar la participación activa del caporal y los danzantes, pues todos coordinan elementos coreográficos con la pieza musical. Los elementos que le confieren identidad a esta pieza son: 1) los elementos coreográficos estrechamente relacionados a los enunciados musicales: las secciones de giros, reverencias y zapateados —p. ej. A-1/2/12 y x-11 de la Transcripción 1, 8-D/E/F/G de la Transcripción 3, y D-4/5 y E-5/6 de la Transcripción 1, respectivamente—; 2) los grados de las notas tenidas en la sección de reverencias (mi⁶, fa⁶, do⁶ y si bemol) —ver 8-D/E/F/G de la Transcripción 3—; y 3) los enunciados musicales de la sección de zapateado —ver D-4/5 y E-5/6 de la Transcripción 1 y H-8/9 e I-9/10 de la Transcripción 3—.

⁹ A pesar que durante la nota tenida de la sección final de la versión de Anastasio Tiburcio se distingue la pulsación binaria, no he destacado esta característica métrica en los elementos formales del *son del perdón*, pues considero que se trata de una equivalencia de la sección final sin pulsación. He llegado a esta conjetura a partir de la comparación de otras versiones no incluidas en el corpus de estudio.

Los rasgos coreográficos antes mencionados que mantienen una estrecha relación con los enunciados musicales, lo hacen debido al carácter de “aviso” de las notas tenidas (para los giros y reverencias) y a la métrica de la danza y la música (en cuanto al zapateado).

A pesar de que los elementos formales admiten variación, la versión de Máximo Juárez representa una bastante alejada a la gran mayoría de las versiones que escuché. Esta versión varía sustancialmente en los enunciados musicales característicos de esta pieza (los correspondientes a las reverencias y zapateado) ¹⁰. Entonces, otro elemento fundamental que le confiere identidad a esta pieza del repertorio es su función dentro del mismo, “pues en este son se pide perdón al árbol de la vida, [...] y es para danzar” (Máximo Juárez).

¹⁰ Las observaciones sobre la versión de Máximo Juárez están junto con la transcripción de la misma.

1) La *introducción* del tambor es de una pulsación. Hay que señalar que la rítmica del tambor se mantiene presente todo el tiempo (a veces, con las respectivas variantes anteriormente referidas), es por eso que no se ha transcrito su continuidad en ninguna de las versiones del corpus, pero está implícita.

2) La *frase I* está construida con A y B. La repetición de la frase I (A-2, B-2/3/4) es más larga debido a la reiteración de material musical de B en B-3 y B-4. En las notas tenidas en A-1/2/12, se infiere que se llevan a cabo los giros mostrados en el Esquema 1 (recordemos que las versiones recolectadas en contexto experimental carecen de elementos coreográficos. Se han inferido dichos elementos sobre las estructuras musicales a partir de la comparación de las versiones del mismo caporal en ambos contextos. Eventualmente señalaré estos elementos coreográficos para ejemplificar en las transcripciones las relaciones entre música y danza).

3) La *frase II*, correspondería a las reverencias (utilizaré el condicional del verbo, dado que se trata de una conjetura). Los enunciados de esta frase no corresponden a los del contexto performativo. En este último, la frase se compone de cuatro enunciados equivalentes a los de 8-D/E/F/G de la Transcripción 3, antes de pasar a la sección de zapateado (frase III). En esta versión, para la frase II, tenemos un solo enunciado reiterado que además alterna incongruentemente (por el desarrollo interno de la sección) con una sección del zapateado. En esta versión tenemos tres vestigios de reverencias (C-4/5/7/8/10), cuando en contexto performativo, el caporal tocó cuatro equivalentes a 8-D/E/F/G de la Transcripción 3.

4) La *frase III*, corresponde a la sección de zapateado (los mordentes de D-4 y E-5, están recorridos a la derecha de la nota a la que corresponden debido a una limitación de edición del software). Dicha frase se compone de D-4/5 y E-5/6. En esta frase, he señalado los pies de la caminata *a tempo* (con “i” para izquierdo y “d” para derecho) y zapateados (con una “i” enmarcada para izquierdo y “d” enmarcada para derecho) que guardan relación con la pulsación de la pieza. En todo caso, las repeticiones de la sección de zapateado, mantendrían paradigmáticamente la nomenclatura en esa misma posición. A pesar de tener las dos primeras realizaciones completas de esta frase, en la tercera, faltaría la reiteración de D, además de una cuarta realización, según la versión recolectada en el otro contexto.

5) Hay un pequeño enunciado (x-11) en el cual tendría lugar un giro. Este enunciado da paso a la reexposición de material musical de la frase I, en la cual solamente se retoman y reiteran materiales equivalentes de A (A-12/13), para dar paso a la sección final (*final*-13). En esta última sección referida, hay una cesura breve en la cual el tambor no es tocado en el segundo y tercer octavo de esa pulsación. En la última nota con trino, se reincorpora la percusión del tambor, pero ahora sin una pulsación clara.

6) Como se puede observar, prácticamente al final de cada enunciado hay notas tenidas que dan paso a otros enunciados, excepto en la sección de zapateado. Creo que esta excepción se debe al carácter preciso y rítmico que tiene dicha sección. Considero que las inconsistencias de esta versión respecto a la del contexto performativo, se deben a la falta de la referencia coreográfica. Por otro lado, Ernesto G. tiene muy clara la composición interna de los enunciados musicales en ambas versiones. Pero a mi parecer, estos se conjugan integralmente en frases gracias al referente coreográfico.

- 1) Máximo Juárez hace una *introducción* con el tambor de cinco pulsaciones. La *frase I* está construida con 1-A/B/C (no tengo algún referente para señalar sobre qué enunciado se llevarían a cabo los giros referidos en la estructura genérica del Esquema 1). A mi parecer, Máximo Juárez presenta una suerte de exposición de todo el material musical que utilizará en la pieza. Dicha exposición está enmarcada en 2/3-A/B/C y 3/4/5-D/E.
- 2) Posteriormente tenemos las cuatro secciones correspondientes a las reverencias y zapateados, también enmarcadas de manera individual. Para las reverencias, Máximo Juárez utilizaría material musical de A y equivalente de B —A/B-6/7/10/11/14/15/18/19—. En la sección correspondiente al zapateado, Máximo Juárez utilizaría los enunciados D y E —ver D/E-7/8/9/11/12/13/15/16/17/19/20/21—.
- 3) En la nota tenida de 21-F, tendría lugar el giro y la caminata —21-G— que da paso a la reexposición final del material musical de la frase I. Esta reexposición final utiliza inicialmente A y C —24-A y 24/25/-C—, y en su repetición, A y B —26-A/B—.
- 4) Por un lado, las secciones de reverencias y zapateados anteriormente referidas, segmentan la pieza de acuerdo a la estructura genérica del Esquema 1. Por otro lado, los enunciados de dichas secciones, se alejan bastante de los de la mayoría de las versiones que escuché.
- 5) Debido al fenómeno de la permutabilidad y a las características generales de esta pieza, posiblemente este sea un *son alegre*. Recordemos que el *son del perdón*, al igual que los *sones alegres*, “es un son para danzar” (Máximo Juárez)
- 6) Una característica peculiar de cómo Máximo construye su frase I, es el cambio de registro de la flauta. Es decir, A y B (por lo menos en A-1/2/3 y B-1/2/3) se elaboran a partir de las mismas digitaciones en la flauta, sólo hay un cambio de registro debido al flujo y potencia de aire suministrado al instrumento.

Son del perdón
Máximo Juárez
Contexto experimental

♩ = 120

introducción.....

s/P.
final

The musical score is divided into sections A through G. Section A (measures 1-10) includes staves 1-10. Section B (measures 11-15) includes staves 11-15. Section C (measures 16-19) includes staves 16-19. Section D (measures 20-23) includes staves 20-23. Section E (measures 24-26) includes staves 24-26. Section F (measures 27-28) includes staves 27-28. Section G (measures 29-30) includes staves 29-30. The score concludes with a final cadence marked 's/P. final'.

1) En esta versión, la *introducción* del tambor dura cuatro pulsaciones. A juzgar por las versiones de Anastasio Tiburcio de las otras piezas del repertorio, el enunciado A, funciona como un recurso musical introductorio de la flauta —ver 1-A en Transcripción 3,6,7 y 10—.

2) A mi parecer, la *frase I* está construida con B y C. El material melódico de B es reutilizado dentro del mismo —B-2/3/5/6/4/8—. Esta primer frase (I) se repite —ver 1/2/3-B/C y 4/5/6/7/8-B/C— antes de dar paso a la sección de reverencias (no tengo algún referente para señalar sobre qué enunciado se llevarían a cabo los giros referidos en la estructura genérica del Esquema 1).

3) La *frase II*, que corresponde a la sección de reverencias, está construida con 8-D/E/F/G. Cada enunciado de esta frase, corresponde a una reverencia (recordemos que en la estructura genérica de la pieza hay cuatro secciones de cuatro reverencias). Los grados de las notas tenidas (mi⁶, fa⁶, do⁶ y si bemol) son una de las características formales que le confieren identidad a esta pieza. En la tercer pulsación de cada enunciado, se señala un elemento coreográfico: el pie sobre el cual se sostendría el peso del cuerpo en la reverencia.

4) La *frase III* de la sección de zapateado (H-8/9 e I-9/10) es equivalente con los enunciados D y E de la Transcripción 1 que conforman la misma frase. Hay que subrayar, que estos dos músicos no se conocen en lo absoluto y no tienen en común siquiera la comunidad de origen, dónde viven, el grupo u organización que trabajan. Los puntos de encuentro son: la socioregión y la práctica. Cabe señalar, que en esta sección (H-8/9 e I-9/10) también corresponderían los mismos elementos coreográficos señalados en D-4/5 y E-5/6 de la transcripción 1. Al final del enunciado I-10, Anastasio hace una cesura breve en la cual interrumpe la continuidad de la segunda y tercera corchea del tambor durante esa pulsación. En la siguiente pulsación, que corresponde a la sección final, el tambor recupera el continuum de corcheas.

5) Cuando videograbé esta versión a Anastasio Tiburcio, me indicó que lo que recién había tocado, “sólo es una parte, [...] en total, se toca cuatro veces, encadenando y desencadenando”. Como podemos observar, el referente de las cuatro secciones marcadas por cada grupo de reverencias y zapateado, son los elementos coreográficos que le dan forma a la pieza, y por lo tanto, son elementos fundamentales que le confieren identidad a la misma.

6) En la sección *final* que toca Anastasio Tiburcio, la última nota tenida es tocada con un trino en la base métrica binaria.

Son del perdón
Anastasio Tiburcio
Contexto experimental

♩=113

Introducción..... A B C D E F G H I final.....

1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

9.

10.

♩=165

6.2 Son de los cuatro puntos cardinales

Al terminar el *son del perdón*, uno a uno, los danzantes suben al palo volador, mientras un par de ellos —generalmente los *cobradores*— juntan los lazos en pares y los alejan del palo para facilitar el ascenso.

Cuando los cuatro danzantes están en la cima y sentados en su posición, dos de ellos, quienes estarán frente a frente, serán encargados de enredar los lazos. Cada danzante se encarga de dos de los lazos mientras que los otros dos danzantes, que también se encuentran frente a frente, se encargan de hacer girar el cuadro de izquierda a derecha (en el sentido de las manecillas del reloj), apoyándose en los estribos del poste. Hay algunos grupos en los cuales el caporal toca un son mientras se enredan los “cables”¹¹; esto se hace, para llamar la atención de los espectadores.

Ya que los cuatro voladores han terminado de enredar los cables, realizan su amarre a la cintura con un nudo llamado “número ocho” (Anastasio Tiburcio). Este nudo no se ajusta ni se afloja; donde se amarra, allí permanece. El amarre debe hacerse entre la cadera y las costillas flotantes, ya que si se amarra a la altura de la cadera, existe el riesgo de que resbale el amarre del danzante.

Ahora el caporal debe subir al tocomate en la cima del palo volador. Se sienta mirando al oriente, que es la dirección “donde nace el sol y comienza a pitar el *son de los cuatro puntos cardinales*” (Ernesto García) —ver Foto 2—.

En este son los elementos coreográficos están a cargo del caporal. Las reverencias, ahora son realizadas solamente por el caporal y son distintas a las del *son del perdón*.

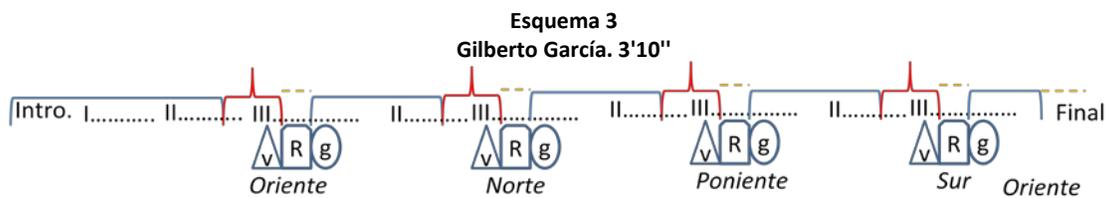
¹¹ Los lazos también son llamados “cables” por los danzantes.



Foto 2. Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México. Caporal, Máximo Juárez.

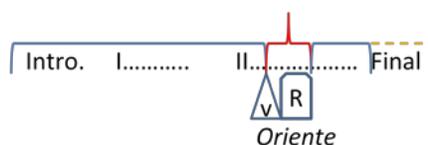
Primero ubiquemos las reverencias de los caporales en las variantes estudiadas y posteriormente en la estructura genérica, para después describirla con detenimiento y explicar su relación con la estructura musical.

Son de los cuatro puntos cardinales. Caporal Gilberto García. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, Papantla. Grupo de la organización “Tutunaku” —Esquema 3—.



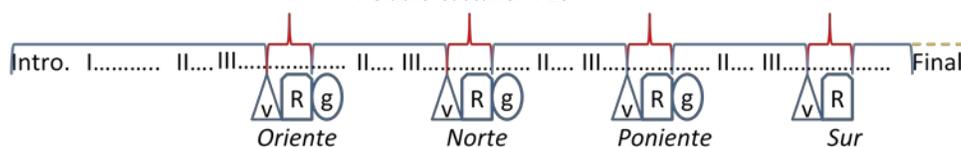
Versión del caporal Ernesto García. Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México. Grupo de la organización “Libres” —ver Esquema 4—¹².

Esquema 4
Ernesto García. 1'22"



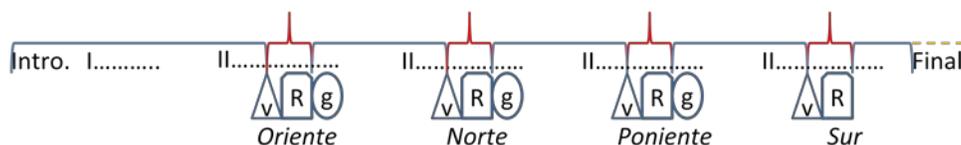
Versión del caporal Heladio Castaño. Zona Arqueológica del Tajín. Grupo de la organización “Unión de danzantes y voladores” —ver Esquema 5—.

Esquema 5
Heladio Castaño. 4'20"



A partir de estas tres variantes, infiero la siguiente estructura genérica para este son —ver Esquema 6—:

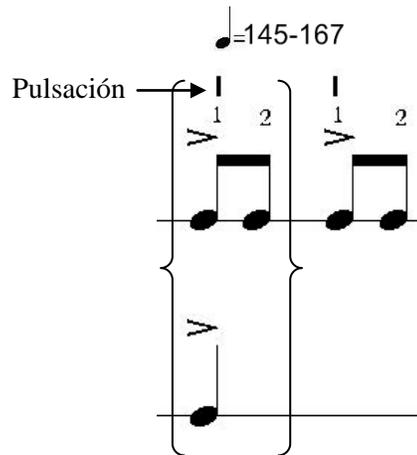
Esquema 6
Son de los cuatro puntos cardinales, estructura genérica.



Esta pieza está segmentada, “como su nombre lo indica” (Anastasio Tiburcio), en cuatro partes. Cada una de ellas está marcada por una reverencia en cada uno de los puntos cardinales. En las secciones donde hay *reverencia* cambia el metro de la música, de pulsación ternaria a binaria. Esta última también es subdividida en dos unidades mínimas representadas con corcheas, aunque también presenta una clase de equivalencia. La velocidad de la pulsación binaria va desde 145 hasta 167 pulsaciones por minuto, la negra —ver Figura 2—.

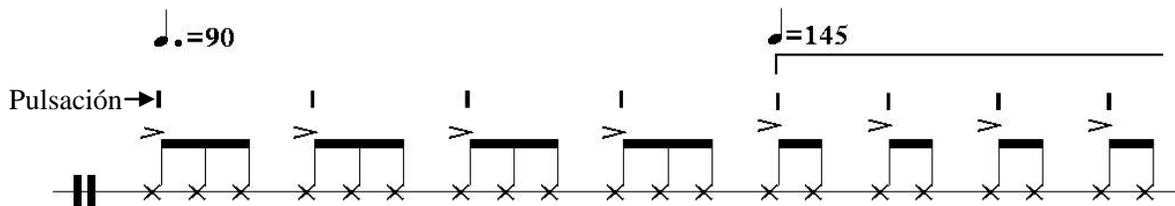
¹² En unas páginas más adelante, explicaré la variante particular de Ernesto García.

Figura 2
Paradigma del tambor, pulsación binaria.



En este son se presenta por primera vez el fenómeno de cambio de pulsación, de ternaria a binaria. En este cambio, hay que destacar que las unidades minimales (representadas con corcheas) mantienen la misma duración. Es decir, si despojáramos del acento métrico de dichas unidades minimales, no se percibiría el cambio de pulso. Sin embargo, los músicos perciben una aceleración en este cambio de pulsación, esto refuerza la idea de que el referente métrico es el acento de las realizaciones rítmicas del tambor. Dicho de otro modo, el criterio métrico pertinente a transcribir es el pulso, representado con una pequeña línea vertical sobre la corchea con acento métrico —ver Figura 3—.

Figura 3
Cambio de pulsación, tambor.



En las transcripciones, podemos observar este fenómeno en el enunciado C de la Transcripción 4, de D a E en la Transcripción 5 y al final del B de la Transcripción 6.

Regresando a la estructura genérica, al igual que en el primer son, tenemos una introducción con el tambor que va de dos a cuatro pulsaciones. Dicha introducción tiene lugar en la sección inicial de pulsación ternaria. Luego se expone una primer frase musical con determinados enunciados musicales que dependerán del “estilo” de cada músico ¹³.

Después hay una segunda frase musical bien diferenciada de la primera que es la que dará lugar a las reverencias. En esta segunda frase, la pulsación cambia a binaria. En el caso de las versiones revisadas de los tres músicos, existe una regularidad en un enunciado melódico de perfil ascendente utilizando los grados I-IV-VI- \bar{I} y reposando en una nota larga en el grado VI durante la sección de pulsación binaria. Este enunciado es el que “anuncia” la reverencia (Ernesto García) —ver Figura 4— ¹⁴.

Figura 4
Reverencia, “aviso”. Perfil melódico I-IV-VI-I'-VI

Después de este aviso de reverencia, el caporal mueve su cabeza y torso de izquierda a derecha y al contrario en repetidas ocasiones. Este movimiento sucede mientras el caporal toca material melódico que se reitera en fa⁶ y re⁶ —ver los recuadros de líneas discontinuas en D de la Transcripción 4, E de la Transcripción 5 y C de la Transcripción 6—.

Después, el caporal realiza la reverencia al sol echando su torso hacia atrás y con un impulso debe recuperar la postura sentada. Se ayuda de sus piernas, pues se detiene con los

¹³ En las notas del análisis de cada transcripción podremos observar la forma en que cada caporal construye esta primera frase.

¹⁴ En las transcripciones, podemos ver estos enunciados en E de la Transcripción 5, D de la Transcripción 4 y C de la Transcripción 6, respectivamente.

pies de los lazos que sujetan la manzana y el cuadro. Cuando el caporal realiza su reverencia, el danzante que se encuentra a sus espaldas, debe inclinar su cuerpo a un lado para evitar un choque y provocar alguna desconcentración o un accidente. En el momento cúspide de la reverencia, tiene lugar un enunciado musical bien diferenciado del precedente. Este enunciado es elaborado de acuerdo al estilo de cada danzante —ver los recuadros en E-5/11/15/19 de la Transcripción 4, F-10/27/42/56 de la Transcripción 5 y D-5 de la Transcripción 6—.

Después de recuperar la postura, el caporal gira 90 grados a la izquierda, a la siguiente posición del cuadro, es decir, al rumbo norte. Toca la sección (II) correspondiente con su respectiva reverencia y así continúa hasta completar los cuatro rumbos y pasar a la sección final.

En el caso particular de la versión en contexto performativo de Ernesto García —Esquema 4—, sólo hace una reverencia y al terminar la frase musical pasa a la sección final. Esto se debe a que el grupo voló con tres danzantes más el caporal. En este caso, para tocar el *son de los cuatro puntos cardinales*, el caporal, que ha sido el cuarto en subir al palo volador, se ha sentado en el *cuadro* para enredar los cables junto con sus compañeros y ha tenido que desplazarse de su posición en uno de los extremos del cuadro al *tecomate*. Esta situación ocasiona un desequilibrio en el *cuadro* por el peso de los danzantes, pues uno de ellos no tiene su contrapeso. Recordemos que cuando el caporal debe girar 90 grados para hacer cada reverencia, sus compañeros danzantes se mueven al extremo de su sección del cuadro para evitar un choque al momento de la reverencia, lo cual en este caso particular, generaría una situación de riesgo para los danzantes, pues tendrían que estarse moviendo con el *cuadro* desequilibrado.

Este es un ejemplo de cómo el *contexto performativo* mismo, así se trate de una representación para el turismo, suele incidir las estructuras musicales. En la versión grabada en *contexto experimental*, Ernesto García ha tocado todas las secciones musicales, imaginando las cuatro reverencias. Ernesto García conoce la estructura de este son, pero cuando lo toca en un día normal de trabajo, y las circunstancias lo imponen, sólo toca la sección correspondiente a una reverencia por la situación ya mencionada.

Los elementos que le confieren identidad a esta pieza son: 1) elementos estrictamente formales (el cambio de pulsación de ternaria a binaria y viceversa); 2) el perfil melódico que anuncia la reverencia; 3) la relación de la estructura general de la pieza con las reverencias del caporal, que básicamente obedece a cuatro partes asociadas a las reverencias de los cuatro puntos cardinales.

- 1) La *introducción* del tambor es de dos pulsaciones. La *frase I* de la pieza está construida con los enunciados A y B. Hay que subrayar, que estos enunciados son equivalentes a A y B de la versión del *son del perdón* —A/B-1/2 de la Transcripción 1—.
- 2) La *frase II* correspondiente a las reverencias, está constituida por C, D y E. El anuncio de la reverencia se llevaría a cabo en el marco melódico enmarcado de D-1/6/13/17. En la sección delimitada con líneas punteadas de D, el caporal realizaría el movimiento de cabeza y torso de lado a lado. En la sección enmarcada de E-5/10/11/15/19, sería el momento cúspide de las reverencias.
- 3) Antes de repetir la frase II, hay una sección de transición con F, G y material musical de B. La primera la constituyen F-5 y B-6; la segunda F-11, B-12 y G-12; la tercera B-16, G-16 y B-17; y la última que da paso a la sección final, B-20, G-20 y B-21.
- 4) Hay que destacar en el enunciado C, el cambio de pulsación ternaria a binaria. En el caso de C-1 y C-6, este cambio se lleva a cabo durante una nota tenida. De igual manera, en el enunciado E, tiene lugar el cambio de pulsación binaria a ternaria. Resulta interesante, como en la sección enmarcada de E-5/15/19 el cambio sucede en una realización rítmica completamente fuera de la norma en este repertorio.
- 5) En esta transcripción, se pueden distinguir claramente las cuatro secciones de reverencias (enmarcadas) correspondientes a los cuatro puntos cardinales —ver C/D/E-de 1 a 19—.

Son de los cuatro puntos cardinales
Ernesto García
Contexto experimental

The musical score is organized into seven sections labeled A through G. Section A is marked with a tempo of quarter note = 95 and includes the instruction 'introducción.....r'. Section B is also marked with quarter note = 95. Section C is marked with quarter note = 145. Section D is marked with quarter note = 95. Section E is marked with quarter note = 95. Section F is marked with quarter note = 95. Section G is marked with quarter note = 95 and includes the instruction 'final.....'. The score concludes with the instruction 's/P.'. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings across all 21 staves.

- 1) Máximo Juárez hace una *introducción* con el tambor de cuatro pulsaciones. La *frase I* de la pieza se constituye por A, B y C. Hay que subrayar, que estos enunciados son equivalentes a A y B de su versión del *son del perdón* —A/B-1/2/3/24/26 de la Transcripción 2—.
- 2) Los enunciados D y E junto con A y B, sirven de transición y para seccionar la pieza en las cuatro partes correspondientes a las cuatro reverencias. Antes de dar paso a la *frase II*, Máximo Juárez toca reiteraciones melódicas equivalentes en D-1/2 y E-3/4 además de retomar A y B —5-A/B—.
- 3) La *frase II*, que corresponde a las reverencias, está constituida por F y G. El enunciado F siempre inicia solamente con las realizaciones rítmicas del tambor correspondientes a la pulsación binaria —ver F-5/18/37/51— (excepcionalmente he transcrito las realizaciones rítmicas del tambor en F, sólo para dar cuenta que no se trata de silencio absoluto). El marco melódico inicial de F, constituiría el anuncio de la reverencia. En la sección delimitada con líneas punteadas de F, el caporal realizaría el movimiento de cabeza y torso de lado a lado. En la sección enmarcada de G-10/27/42/56, sería el momento cúspide de las reverencias.
- 4) La siguiente sección de transición sería: D-11/12/13, B-14, A/B-15, E-15/16/17 y A/B-18.
- 5) El cambio de pulsación ternaria a binaria se lleva a cabo solamente con las realizaciones rítmicas del tambor. El cambio de pulsación binaria a ternaria, tiene lugar en G. Este cambio está marcado por una aparente cesura del tambor, pero en realidad, sucede que se toca en el primer octavo de esa pulsación ternaria, una negra con punto —G-10/27/42/56— (para ejemplificar esta situación, también he transcrito la línea del tambor en esta pulsación).
- 6) Las siguientes secciones de transición, no corresponden precisamente a la primera, pero son equivalentes en cuanto a su conformación con material musical de A, B, D y E.
- 7) En esta transcripción, se pueden distinguir claramente las cuatro secciones de reverencias (enmarcadas) correspondientes a los cuatro puntos cardinales —ver F/G-de 5 a 10, de 18 a 27, de 37 a 42 y de 51 a 56—.

Son de los cuatro puntos cardinales
Máximo Juárez
Contexto experimental

The musical score is composed of 12 staves, numbered 1 through 12 on the left margin. The notation is organized into sections labeled A through G, with measure numbers 1 through 120 indicated at the top. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The notation is presented in a clean, black-and-white format with a clear layout of staves and measures.

- 1) La *introducción* del tambor es de cuatro pulsaciones. La *frase I* está construida con A y B. Hay que subrayar, que A es equivalente al enunciado A de su versión del *son del perdón* —A-1 de la Transcripción 3—.
- 2) Los enunciados D y E junto con A y B, sirven de transición y para seccionar la pieza en las cuatro partes correspondientes a las cuatro reverencias. Antes de dar paso a la *frase II*, Anastasio Tiburcio toca reiteraciones melódicas equivalentes en D-1/2 y E-3/4 además de retomar A y B —5-A/B—.
- 3) La *frase II*, que corresponde a las reverencias, está constituida por C y D. El enunciado C da lugar al cambio de pulsación ternaria a binaria con una nota tenida del enunciado anterior (B) —C-2—. El marco melódico en corcheas de C-2, constituiría el aviso de reverencia, y éste se prolonga con una nota tenida hasta una sección sin pulsación. En este enunciado, he resaltado con un marco de líneas discontinuas, la sección en la que el caporal realizaría el movimiento de cabeza y torso de lado a lado. En la sección enmarcada en D-5, tendría lugar el punto cúspide de la reverencia.
- 4) La sección de transición consta de material de B y el enunciado E. Como podemos observar, en esta versión sólo se ha tocado el material musical de una de las cuatro reverencias. Anastasio Tiburcio señala, que lo que recién ha tocado, es sólo una parte que debe repetirse tres veces más, hasta completar los cuatro rumbos.
- 5) Hay que destacar que en la sección final de esta pieza, Anastasio Tiburcio remata con una nota tenida en pulsación binaria.

Son de los cuatro puntos cardinales
Anastasio Tiburcio
Contexto experimental

♩=110
introducción.....

A..... B..... C..... D..... E..... final.....

♩=165 *s/P.* ♩=165 *s/P.* ♩=110 ♩=165

6.3 Son de la invocación

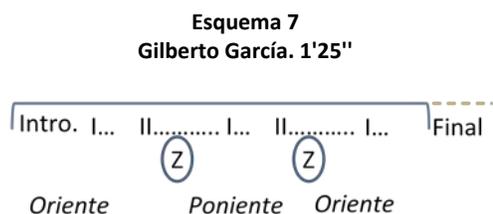
También conocido por algunos danzantes como *son de la invocación al dios sol*. El caporal toca esta pieza parado sobre el tecomate, en la cima del poste. Los compañeros danzantes que se encuentran sentados en el cuadro, deben estar al pendiente de la danza del caporal. Cuidan el balanceo del cuerpo y el zapateado sobre el tecomate. Si por alguna razón el caporal se orilla a uno de los extremos de éste último, es obligación de sus compañeros tocar el pie que se está saliendo del centro, a manera de aviso, para que se centre de nuevo. A pesar de que el caporal siempre trata de ver el sitio donde está zapateando, por el reducido tamaño de la circunferencia de la manzana, prácticamente depende del cuidado de sus compañeros, pues el poste de todas maneras se está moviendo, ya sea por el viento o por las mismas vibraciones de la danza —ver Foto 3—.



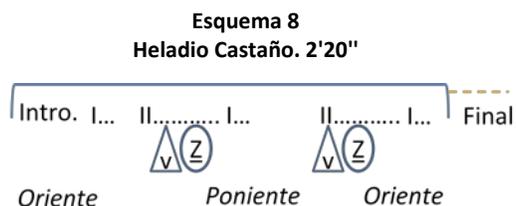
Foto 3. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, Papantla, Veracruz. Caporal, Gilberto García.

Este son no siempre lo vemos ejecutado en el contexto de representación del rito del vuelo, debido a su alto grado de peligrosidad. Si el caporal cree que no vale la pena correr el riesgo por las condiciones atmosféricas, las condiciones anímicas del grupo o inclusive, si no hay la cantidad suficiente de espectadores, esta pieza no se realiza.

A continuación los esquemas estructurales de las variantes estudiadas en contexto performativo. *Son de la invocación*. Caporal Gilberto García. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, Papantla. Grupo de la organización “Tutunakú” —ver Esquema 7—¹⁵.



Versión del caporal Heladio Castaño. Zona Arqueológica del Tajín. Grupo de la organización “Unión de danzantes y voladores” —ver Esquema 8—.



A partir de las características mínimas que debe tener este son, retomaré la versión de Gilberto García como estructura genérica —ver Esquema 7—.

Como todos los sones del repertorio, tenemos una introducción por parte del tambor que marcará la velocidad de la pulsación, en este caso ternaria. Se presenta una primera frase musical la cual servirá para segmentar las secciones siguientes. A continuación tenemos una segunda frase musical bien diferenciada de la primera. Esta segunda frase es muy importante, porque durante ésta, tiene lugar la sección de zapateado. Este elemento coreográfico está solamente a cargo del caporal.

¹⁵ En el Esquema 7 y 8, adicionalmente he señalado el rumbo al que se encuentra mirando el caporal (oriente o poniente). Esto cobra relevancia porque la sección de zapateado implica un cambio de rumbo.

El zapateado guarda una relación métrica con la música, pues el golpe debe coincidir con el acento métrico de las realizaciones rítmicas del tambor como podemos observar en el ejemplo de Anastasio Tiburcio —ver Figura 5—¹⁶.

Figura 5
Relación métrica, pulso-zapateado.

The image shows a musical score with three staves. The top staff is for Flauta (Flute) in treble clef, 2/4 time, with a tempo marking of quarter note = 90. The middle staff is for Tambor (Drum) with a rhythmic pattern of eighth notes, each with an accent (>). The bottom staff is for Zapateado (Footwork) with a series of eighth notes corresponding to the Tambor pattern. Vertical lines connect the notes in the Zapateado staff to the notes in the Flauta staff, showing their alignment.

El zapateado consta de diez a dieciséis golpes con el pie derecho sobre la manzana, dependiendo del régimen de giro. Esto sucede mientras el caporal gira 180 grados desde la posición donde se encuentra (oriente) sobre su propio eje vertical. El giro puede ser de derecha a izquierda o viceversa y lo hace semi encogido para tener un centro de gravedad más amplio.

Ya que el caporal se encuentra de frente al rumbo opuesto del cual partió, recompone su postura erguida y reexpone la primer frase musical para después hacer el zapateado nuevamente y quedar de frente al rumbo inicial (oriente).

Anastasio Tiburcio declara que los muy jóvenes o quienes realmente nacieron para esto, hacen el zapateado más complejo. Cada sección de zapateado es precedida por una *reverencia* ejecutada con un enunciado musical en pulsación binaria —D-8/9/10/11 de la Transcripción 7—, en la cual el caporal inclina su cuerpo hacia atrás, y cuando recompone su posición erguido, hace el zapateado con el enunciado correspondiente —E-12/13/14/15 de la Transcripción 7— girando 450 grados de derecha a izquierda, es decir una vuelta y cuarto, para quedar frente al rumbo siguiente: norte. Según Anastasio Tiburcio, en una versión compleja de este son, esta sección de reverencia y zapateado se repetirá tres veces más hasta regresar al punto de partida: frente al rumbo oriente. Estas tres secciones restantes, estarían conectadas con material musical de transición —F-15/16, G-16/17,

¹⁶ La relación de la música y danza en este son la he podido ejemplificar gracias a que en la versión de Anastasio T. en contexto experimental se incluyeron los elementos coreográficos.

H-17/18/19/20 de la Transcripción 7— y antes de pasar a la sección final, se retoma una vez más la sección de transición y material de B-21/22 y C-23/23 de la Transcripción 7.

Regresando a la estructura genérica, ya que el caporal ha realizado el zapateado dos veces y recuperado su posición inicial, reexpone la frase I con la cual da paso a la sección final de la pieza.

En el caso particular del *son de la invocación*, elementos que le confieren identidad son los rasgos coreográficos: 1) es tocado de pie en la cima del palo volador y 2) las secciones de zapateado mientras gira el caporal. Recordemos que éste último, guarda relación al menos con un aspecto formal: el pulso materializado en el acento métrico de las realizaciones rítmicas del tambor. Debido a la escasez de versiones en contexto experimental, es difícil concluir algún otro rasgo formal como elemento de identidad de la pieza.

- 1) Anastasio toca una *introducción* con el tambor de tres pulsaciones. A juzgar por las versiones de Anastasio Tiburcio de las otras piezas del repertorio, el enunciado A, funciona como un recurso musical introductorio de la flauta —ver 1-A en Transcripción 3,6,7 y 10—.
- 2) A mi parecer, la *frase I* está construida con B y C. El material melódico de B es reutilizado dentro del mismo —B-2/3/5/6/4/8—. Esta primer frase (I) se repite antes de dar paso a la sección de la reverencia —ver B/C-1/2/3 y B/C-4/5/6/7/8— (según Anastasio Tiburcio, las versiones más complejas de esta pieza, cada sección de zapateado es precedida por una reverencia en la cual el caporal inclina su cuerpo hacia atrás).
- 3) La reverencia tendría lugar en el enunciado D-8/9/10/11 (resaltado en un marco de líneas discontinuas) que está elaborado un la base métrica binaria. Sobre la nota tenida final de este enunciado, tiene lugar el cambio de pulsación binaria a ternaria —ver D-11—. Ya que se ha regresado a la pulsación ternaria, material musical en C-12 sirve de transición para la sección de zapateado.
- 4) La sección de zapateado que correspondería a la *frase II* está resaltada con un marco en E-12/13/14/15. En la Figura 5 del subcapítulo que corresponde al *son de la invocación*, se puede apreciar la relación con el zapateado.
- 5) Después hay una sección de transición diferente a la primera. En la primera, se transita de la reverencia al zapateado, y en la segunda, dicha sección transita del zapateado a la nueva reverencia. Esta segunda sección de transición se constituye de F-15/16, G-16/17, H-17/18/19/20.
- 6) Al igual que en las otras versiones de Anastasio Tiburcio, sólo ha tocado una de las partes de esta pieza para esta transcripción. Entonces, tendríamos una segunda reverencia y una segunda sección de zapateado. Antes de pasar a la sección final, se retoma una vez más la sección de transición y material de B-21/22 y C-23/23.

Son de la invocación
Anastasio Tiburcio
Contexto experimental

The image displays a musical score for a piece titled "Son de la invocación" by Anastasio Tiburcio, set in an experimental context. The score is written for 23 staves, numbered 1 through 23. It begins with a tempo marking of $\text{♩} = 111$ and is divided into sections labeled A, B, C, D, E, F, G, and H. Section D is marked with a tempo change to $\text{♩} = 160$, and section H is marked with a tempo change to $\text{♩} = 115$. The score concludes with a tempo marking of $\text{♩} = 160$ and a "final" marking. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. A dashed box highlights a specific passage in measures 12-14 across staves 8, 9, and 10. The score is presented in a clean, black-and-white format.

6.4 Son del vuelo

Cuando el caporal retoma su posición sentado en el tecomate, comienza a tocar el son del vuelo y mediante un enunciado musical, indica a sus *discípulos* el momento de emprender el vuelo. Los voladores se tiran de espaldas, la mayoría de las veces sujetando con los pies el lazo para asegurar una posición un poco más vertical —ver Foto 4—.

A parte de tocar el son, el caporal debe estar pendiente de que los cables se desenreden correctamente y sigan su curso por la hendidura de cada una de las secciones del cuadro, pues ocasionalmente estos se pueden salir de las hendiduras, ocasionando un enredo entre los danzantes. Un hecho así resultaría muy peligroso, ya que el cuadro se desbalancearía y todos los voladores podrían caer. Si alguno de los lazos llega a salir de la hendidura, el caporal tiene que encargarse de regresarlo a su posición.



Foto 4. Embarcadero, Tecolutla, Veracruz. Caporal, Vicente García. Grupo independiente.

Los cuatro voladores deben salir del cuadro, si alguno de ellos no lo hace por alguna razón, el cuadro comienza a girar y se acumula el lazo del volador que no salió de éste, pudiendo ocasionar también un enredo de cables y a su vez un accidente. Otra circunstancia de riesgo en la salida del cuadro es cuando los danzantes se tiran hacia atrás, pues el

movimiento brusco puede ocasionar que los cables salgan de las hendiduras donde deben correr. Con una mano, cada volador apunta su respectivo lazo a la hendidura del cuadro, y con la otra, se empujan desde el lazo enrollado en el palo volador. Ya que los danzantes han emprendido el vuelo, mantienen una posición vertical ayudada de sus propias piernas que sujetan su respectivo lazo, o una posición de mucha soltura en la cual el cuerpo toma cierta horizontalidad. El cuadro va a girar en movimiento levógiro, en el mismo sentido que la primera caminata del *son del perdón*, el de los giros en las reverencias del *son de los cuatro puntos cardinales* y en el del zapateado del *son de la invocación*. Los danzantes que se presentan en público ya han pasado por un proceso de ensayos en los cuales van superando estas vicisitudes.

Los danzantes que vuelan tienen que tener un peso corporal similar, ya que si alguno de ellos está excedido notablemente, genera un desequilibrio en el desenredo de los cables y el giro del cuadro.

Al llegar los danzantes a tierra, generalmente el caporal desciende por la escalerilla del palo volador. En algunas ocasiones, el descenso lo hace mientras los danzantes aún están volando; y antes de que toquen tierra, el caporal se desliza por uno de los cables.

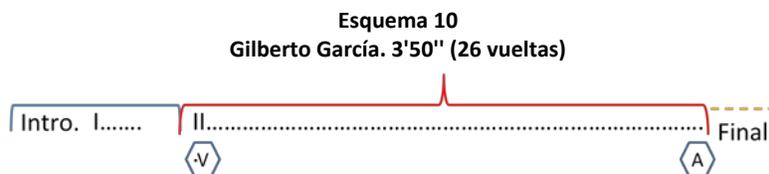
Observemos a continuación los esquemas estructurales de las variantes estudiadas en *contexto performativo*. En los datos de los esquemas he incluido una cifra entre paréntesis que representa la cantidad de vueltas que han dado los voladores con la música en pulsación binaria, y con el signo de más (+), las vueltas con la música en pulsación ternaria.

Son del vuelo. Caporal Ernesto García. Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México. Grupo de la organización “Libres” —ver Esquema 9—.

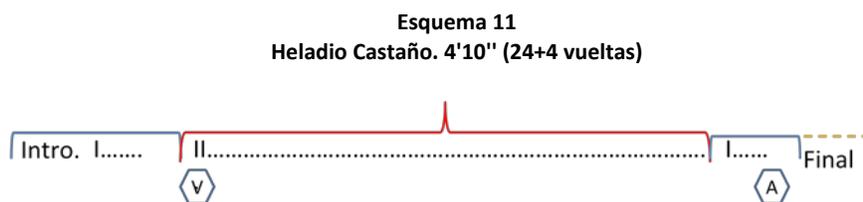
Esquema 9
Ernesto García. 4'30" (29+5 vueltas)



Versión del caporal Gilberto García. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, Papantla. Grupo de la organización “Tutunaku” —ver Esquema 10—.



Versión del caporal Heladio Castaño. Zona Arqueológica del Tajín. Grupo de la organización “Unión de danzantes y voladores” —ver Esquema 11—.



Esta última versión —Esquema 11—, es la que retomaré como estructura genérica. De acuerdo a las versiones que estudié en *contexto experimental*, los músicos reconocen perfectamente una sección inicial en pulsación ternaria, una sección central en pulsación binaria o de “golpe doble” (Carlos F. Castaño) y una tercera sección nuevamente en pulsación ternaria para dar paso a la sección final.

En el caso de la versión de Ernesto García que carece de la sección inicial —ver Esquema 9—, recordemos que trabaja en un grupo que generalmente vuelan tres danzantes y el caporal, así que Ernesto García es propiamente uno de los voladores y vuela mientras toca este son. Para que suceda esto, primero coordina la salida del cuadro con sus compañeros (aún sin música), y después de un par de vueltas, toma su flauta y tambor que tiene asegurados en el pantalón, para después comenzar a tocar. En el caso del ejemplo de Gilberto García que carece de la tercera sección en pulsación ternaria —Esquema 10—, fue debido a que no se percató de que los danzantes ya habían tocado tierra, entonces pasó directamente de la sección de “golpe doble” al final.

Regresando a la estructura genérica —Esquema 11—, en las secciones con pulsación ternaria se expone una frase musical bien diferenciada de la que se toca en la sección de pulsación binaria —p. ej. ver A/B/C/I de la Transcripción 9—. Esta sección central de golpe doble, de inicio, es la señal para que los danzantes salgan del *cuadro* —ver D-2 de la Transcripción 9—. En dicha sección se presenta una segunda frase musical que se repetirá periódicamente hasta antes que los voladores hayan aterrizado —ver B/C/D/E de la Transcripción 8—. Mientras continúan las últimas vueltas del vuelo, se toca la frase musical inicial de la sección de pulsación ternaria para que cuando finalmente los voladores aterricen, el caporal toque la característica sección final de las piezas —ver I-11/12 y A/B/C-14/15/16 de la Transcripción 9—.

Los elementos que más claramente le confieren identidad al *son del vuelo* son: 1) el aspecto formal de la sección llamada de golpe doble, pues a diferencia de cuando se presenta una sección de pulsación binaria en los otros sones del repertorio, en éste es bastante larga, y medida proporcionalmente, dura casi la mayor parte de la pieza; y 2) el aspecto coreográfico propiamente del vuelo.

- 1) La *introducción* del tambor es de dos pulsaciones. Ernesto García cumple con la sección inicial de pulsación ternaria con apenas 5 pulsaciones, contando la introducción. La nota tenida de este mismo enunciado musical — A-1— da paso a la pulsación binaria. Recordemos que en el grupo de voladores en el que trabaja Ernesto García, frecuentemente el caporal es uno de los voladores y va tocando mientras vuela. Asumo que esta es la razón de tocar solamente una muy pequeña sección inicial de pulsación ternaria.
- 2) La sección central de pulsación binaria, propiamente del vuelo, se conforma por B/C/D/E. La frase que se repetirá periódicamente está conformada de manera equivalente con los enunciados B-1/2 y C-2; B-3/4, D/E-4 y C-5; B-6/7, D/E-7 y C-8 (igual que el anterior); y B-9/10 y D/E-10/11. He señalado en algunos recuadros de esta sección central, equivalencias con material musical de pulsación ternaria. A saber: una nota tenida en D-10/11; un marco melódico en E-10/12 y una equivalencia del enunciado D en D-12/13.
- 3) Estas equivalencias anteriormente mencionadas, constituyen el regreso a la pulsación ternaria, complementadas con los F/G-11-12.
- 4) La equivalencia en D-13 da paso a la sección final de la pieza.

Son del vuelo
Ernesto García
Contexto experimental

The musical score consists of 13 staves, numbered 1 through 13. The score is divided into sections A, B, C, D, E, F, and G, with a final section marked 'final'. The tempo is indicated as ♩=90 at the beginning and ♩=148 at the start of section A. A second tempo change to ♩=95 occurs at the beginning of section F. The score includes various musical notations such as treble clefs, notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'p'. A double bar line with repeat dots is present in section F, and a dashed box highlights a specific passage in section G. The score concludes with a double bar line and a fermata.

- 1) La *introducción* con el tambor es de dos pulsaciones. A/B/C constituyen la sección inicial de pulsación ternaria. Hay que señalar que A y B de esta pieza, corresponden perfectamente con A y B de las versiones de Máximo Juárez del *son del perdón* y el *son de los cuatro puntos cardinales* —ver A/B en Transcripción 2 y 5—
- 2) La sección de pulsación binaria, correspondiente al vuelo, está construida con D/E/F/G/H. La frase que se repetirá periódicamente está conformada de manera equivalente con los enunciados D/E/F-2, E/G/H-3, E/F/G/H-4 y F/G-5; D-6, F-6/7 y G-7; y D/F/G/H-8, E/F/G-9, H-9/10, E/F/G-11. Como podemos advertir, la longitud de esta frase admite variación, sin embargo, está construida con material musical equivalente.
- 3) La pulsación ternaria es recuperada con una nota tenida proveniente de G. Como podemos observar en I, la nota se queda tenida pero ahora con las realizaciones rítmicas del tambor correspondientes a la pulsación ternaria.
- 4) Antes de dar paso a la sección final, Máximo Juárez reexpone A/B-14-15-16 y C-12/13/14.
- 5) En el subcapítulo correspondiente —Figura 8 y 9—, ya se ha descrito el fenómeno de modelo y progresión melódica con iguales — A/B-1— o distintas digitaciones en la flauta —F/H-8—.

Son del vuelo
Máximo Juárez
Contexto experimental

The musical score is written for 17 staves, numbered 1 through 17. It begins with a tempo marking of $\text{♩} = 120$ and a section labeled "introducción.....". The score is divided into sections A through I, with section I starting at measure 123. Section I concludes with a *S.P. final* marking. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *f* and *sfz*. The piece features a complex, multi-layered texture with frequent melodic and rhythmic changes across the staves.

1) La *introducción* con el tambor es de cuatro pulsaciones. A constituyen la sección inicial de pulsación ternaria. Hay que subrayar que A de esta pieza, corresponden perfectamente con A de las versiones de Anastasio del *son del perdón*, *son de la invocación* y el *son de los cuatro puntos cardinales* —ver A en Transcripción 3,6, y 7—. Posiblemente se trate de material melódico introductorio para todas las piezas.

2) Antes de pasar a la sección propiamente del vuelo, Anastasio elabora una frase con enunciados en pulsación binaria, ternaria y secciones sin pulso. B-1 da lugar al primer cambio de pulsación ternaria a binaria, además de rematar al final de este enunciado con una sección sin pulsación. En C-1, B/2 se retoma la pulsación binaria, para también rematar en una sección sin pulsación —D-2—. Este último enunciado termina con una nota tenida que da lugar nuevamente a la pulsación ternaria. En el recuadro de C-3 podemos ver la equivalencia de un intervalo con la segunda nota tenida en ambas pulsaciones. E-3, es el enunciado que da paso a la sección central de pulsación binaria, la que correspondería al vuelo.

3) Según Anastasio Tiburcio, la frase E/F/G/H-2 constituye el referente que será repetido las “veces necesarias hasta que los danzantes aterricen”. En esta frase podemos observar como material musical de E, es retomado de manera equivalente pero ahora en pulsación binaria E-5/6/10 (resaltado con un recuadro de líneas discontinuas). La frase referente no es repetida íntegramente, sino que se vale de I y J para la repetición —E-5/6, I-6/7/8 y F/G/J-9—

4) Antes de pasar a la sección final que se mantiene en pulsación binaria (contrario a la estructura genérica —Esquema 11—), Anastasio retoma nuevamente E en pulsación binaria.

Son del vuelo
Anastasio Tiburcio
Contexto experimental

The musical score is written for 10 staves. It begins with a tempo marking of $\text{♩} = 110$ and a section labeled "Introducción". The score is divided into sections A through J, with tempo markings of $\text{♩} = 155$ for sections A, B, and C; $\text{♩} = 115$ for section D; $\text{♩} = 170$ for sections E, F, and G; and $\text{♩} = 115$ for sections H, I, and J. The score includes various musical notations such as dynamics (e.g., *pp*, *sfz*, *f*), articulation (e.g., *tr*), and phrasing slurs. A large section of the score, spanning from the beginning of section C to the end of section G, is enclosed in a dashed rectangular box. The score concludes with a "final" marking.

6.5 Recursos musicales

Los músicos danzantes tienen un estilo propio para desarrollar sus enunciados musicales. Se construye a partir de los estilos de otros músicos de quienes han aprendido los sones. Recordemos que en esta práctica musical, el proceso de enseñanza-aprendizaje se basa en la escucha de los sones tocados por alguien más; silbarlo (memoria musical) y “buscarlo” en la flauta (Anastasio Tiburcio) —ver Tabla 1—.

Tabla 1
Proceso de enseñanza-aprendizaje

1) Escuchar (un referente modelo)

2) Retenerlo en la memoria (generalmente silbando)

3) “Buscarlo” (digitando en la flauta)

Las frases se componen de enunciados musicales que son generalmente cortos y son terminados por sonidos largos que van desde cuatro hasta ocho pulsaciones. Un recurso recurrente para elaborar enunciados musicales es la prolongación de una nota después de pequeñas frases —ver Figura 6—.

Figura 6
Recursos musicales: prolongación de notas.

The figure displays three staves of musical notation in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). A tempo marking of quarter note = 95 is shown at the beginning. The first staff, for Máximo Juárez, features a sequence of eighth notes followed by a dotted quarter note with a trill (tr) and a final quarter note. The second staff, for Ernesto García, shows a more complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, including a trill and a final dotted quarter note. The third staff, for Anastasio Tiburcio, consists of a series of eighth notes with various ornaments (trills and grace notes) and a final dotted quarter note.

Estos sonidos largos también son usados para conectar a otros enunciados o para el fenómeno métrico de cambio de pulsación.

Dependiendo la creatividad de cada músico, hay quienes pueden desarrollar enunciados musicales melódicamente equivalentes tanto en pulsación binaria como en ternaria, es decir, construidos sobre los mismos grados y con los mismos perfiles melódicos —ver Figura 7, E-10/12 de la Transcripción 8—.

Figura 7
Enunciados equivalentes en pulsación binaria y ternaria.

Ernesto García

Debido al funcionamiento mecánico-acústico de la flauta (cada digitación produce de dos a tres sonidos útiles en el sistema), hay enunciados musicales con el mismo perfil melódico que se presentan sobre diferentes grados útiles, como si se tratara de una transposición. Generalmente, dichas transposiciones se construyen sobre el grado correspondiente al registro inferior o superior de la flauta, de tal manera que con las mismas digitaciones realizadas sobre determinado grado, se genera la transposición a la quinta baja, —ver Figura 8, A/B-1 de la Transcripción 9—. También hay excepciones para esta generalidad, pues hay transposiciones construidas sobre grados que requieren cambiar por completo las digitaciones empleadas —ver Figura 9, F/H-8 de la Transcripción 9—.

Figura 8
Transposición con las mismas digitaciones.

Máximo Juárez

Figura 9
Transposición con diferentes digitaciones.

Máximo Juárez

Modelo

Transposición

Por otro lado, reconozco dos tipos de adornos. El primero en un nivel superficial: mordentes y trinos. Estos adornos siempre son *téticos*, es decir, parten en el momento preciso que se materializa el pulso y no antes (anacrúsico). Los mordentes y trinos siempre son superiores, en el grado útil inmediato del cual parte (hipotética segunda mayor ascendente), esto quiere decir que no elaboran estos adornos sobre los grados III y VII. Los trinos sobre los grados del segundo y tercer registro, producen un *batimento* si son tocados con la suficiente potencia e intermitencia entre el grado de partida y el de adorno.

El segundo nivel de adorno, es uno adyacente a la melodía, es decir, que éste es de vital importancia en el enunciado musical, si no estuviera, el enunciado sería “irreconocible” (Ernesto García). Se trata de una especie de *acciatura*. Se realiza a partir del grado III al IV, del V a VI, del VI al VII y del VII al \bar{I} ; aunque predomina el uso del primer y último tipo. En mi opinión, y después de escuchar las versiones de unos diez músicos, éste es un recurso que le brinda unidad estilística al repertorio de sones de volador —ver Figura 10—.

Figura 10
Acciaturas.

Estos dos tipos de adornos son tocados con las digitaciones convencionales y/o con las alternas. Esto depende del músico, pues puede tener predilección por un grupo u otro de digitaciones para adornar sus enunciados musicales. En las versiones transcritas, las digitaciones alternas más utilizadas son en la acciacatura de III⁺ a IV y de VII⁺ a \bar{I} .

Conclusiones:

A partir de los objetivos propuestos en este análisis, podemos concluir que:

1) Cada una de las piezas de este repertorio tiene elementos que le confieren identidad. La *realización* que hace un músico del *son del perdón*, por ejemplo, puede ser formalmente muy diferente de la realización que otro músico hace del mismo son; sin embargo, ambas realizaciones son consideradas como *equivalentes* por los *músicos*. Sin embargo, los elementos coreográficos (p.ej. reverencias, zapateados o el mismo vuelo) y contextuales propios de la ocasión performativa (p.ej. *son del perdón*: es un “son para danzar”), le confieren identidad en mayor medida a las piezas de este repertorio. No obstante, pudimos encontrar algunos elementos formales que se suman a los anteriores y que le otorgan identidad a los sones (métrica binaria o ternaria, marcos melódicos, enunciados musicales). En un nivel más amplio de análisis, podemos hablar de elementos formales que le dan identidad al repertorio, por ejemplo, la nota final tenida (re⁶) con trino si un referente métrico que concluye todas las piezas del repertorio ¹⁷.

2) Algunos elementos coreográficos mantienen una estrecha relación con los elementos formales de las piezas. Las secciones de zapateado se relacionan con la métrica de la pieza y las realizaciones rítmicas. También es el caso de una sección de caminata. Las reverencias están anunciadas por algunos enunciados musicales particulares, y en el caso de las del *son de los cuatro puntos cardinales*, otros enunciados marcan el momento cúspide de la misma. El vuelo es emprendido a partir del anuncio de un enunciado musical.

¹⁷ A pesar de la excepción en las versiones de Anastasio Tiburcio que dicha nota final es tocada en pulsación binaria; el resto de las versiones recolectadas en ambos contextos, inclusive más allá del corpus de estudio, dicha nota final es tocada sin referente métrico. De cualquier modo, esta es una prueba de que los elementos de esta práctica admiten variaciones.

3) Los recursos musicales de los cuales se valen los caporales son variantes. Las estrategias de construcción de las frases musicales de cada caporal, admite variaciones. En general, estas frases están construidas con enunciados musicales particulares de cada músico que responden a un estilo propio con excepción de los que le confieren identidad a algunas de las piezas (que deben ser equivalentes). La prolongación de notas y la reiteración de material melódico, a mi parecer, son recursos que ayudan a alargar los enunciados que en general contienen elaboraciones simples y cortas. Por otro lado, también creo que estos recursos son utilizados como especies de “muletillas” para recordar las frases o enunciados siguientes de las piezas. Ha quedado claro que, en cuanto a la métrica, hay tres posibilidades: pulsación binaria, ternaria o sin pulsación. El funcionamiento mecánico-acústico de la flauta, genera un recurso más: la posibilidad de generar más de un sonido con cada digitación (hasta tres en algunos casos). Esta situación permite elaborar transposiciones de material melódico a partir de las mismas digitaciones, también son realizables sin partir de esta característica organológica de la flauta. Algunos caporales, desarrollan la habilidad de realizar sus enunciados musicales de forma equivalente tanto en pulsación ternaria como binaria. Los adornos (mordentes, trinos y acciacaturas), son recursos que son aplicados constantemente al material melódico.

Un elemento primordial es el que se refiere al momento de la representación. Es decir, *el vuelo*, como una de las partes de un ritual que en otro momento fue más complejo; se subdivide en varias partes claramente segmentadas por los danzantes. A cada una de estas partes le corresponde una pieza específica.

Las realizaciones que cada caporal hace de cada una de las cuatro piezas de este repertorio, en realidad admite variaciones en cuanto a las estructuras y a los elementos formales. En menor medida, también admite variaciones en los aspectos coreográficos. Aún así, hemos podido determinar cuáles son los elementos mínimos que le confieren identidad a cada una de las piezas del repertorio empleado en la representación del rito del vuelo.

4) Sobre la afección del contexto turístico sobre la práctica estrictamente musical podemos decir que:

Los voladores han admitido la variabilidad de la primera pieza del rito del vuelo. El son del perdón, aunque es tocado en el primer vuelo del día, en los restantes es permutado por una amplia variedad de sones alegres. Dichos sones sirven de igual manera que el son del perdón, para danzar alrededor del árbol. Aunque parece ser que la función vital del son del perdón en el primer vuelo del día responde más bien a cuestiones relativas del sistema de creencias de los danzantes.

También se pudo detectar, que el primer son, ya sea el son del perdón o los sones alegres tocados en su lugar, son susceptibles de ser alargados. Este alargamiento se realiza reutilizando material musical del mismo son, es decir, se repite alguna sección. La intención de este alargamiento es llamar la atención de la gente que visita los sitios turísticos donde está instalado el palo volador. Entonces, cuando los danzantes han obtenido la atención de los espectadores, inmediatamente inician el acenso al palo volador.

Algunos caporales tocan algún son mientras los discípulos suben al palo volador. Este son no es parte del repertorio del rito del vuelo, su única función es continuar llamando la atención de los espectadores. La intensidad del sonido de la flauta se llega a escuchar hasta unos 50 metros a la redonda, así que los turistas que aún no se han percatado que se está llevando a cabo la representación del rito del vuelo y se encuentran alejados de la plaza de volador, se percatan mediante la música que toca el caporal.

Retomemos la idea de que los danzantes consideran la representación del rito del vuelo en los contextos turísticos un espacio laboral. Este espacio laboral es repartido entre diversos grupos de danzantes o en algunos casos, entre los danzantes de un mismo grupo. La repartición se lleva a cabo mediante un rol de trabajo el cual indica quienes volarán en determinadas temporadas. Algunas veces, cuando los danzante se desplazan entre sus comunidades y los sitios de trabajo, el grupo de voladores se ve reducido y algunas veces limitado en cuanto a danzantes. Recordemos que es indispensable que uno de los danzantes tenga el rol de cobrador para recolectar las aportaciones de los espectadores. Entonces, si el grupo de voladores cuenta en ese momento solamente con cuatro danzantes más, esta situación afectará las estructuras musicales del son de los cuatro puntos cardinales y del son del vuelo.

En cuanto al son de los cuatro puntos cardinales, dado que el caporal es el cuarto danzante que sube al tecomate a tocar el son, uno de los espacios del cuadro queda vacío. Entonces, el caporal sólo toca una sección de las cuatro correspondientes a este son, pues si intentara girar sobre su propio eje y hacer las respectivas reverencias, los discípulos que deben esquivar dichas reverencias podrían desequilibrar el cuadro y generar una situación de riesgo.

En algunas ocasiones, el son de la invocación no es tocado cuando no se reúne la cantidad suficiente de espectadores que reflejarían una hipotética aportación económica significativa. Recordemos que en la danza de este son, el factor de riesgo es muy alto ya que se realiza de pie en la cima del palo volador sin ningún mecanismo de seguridad. Por otro lado, la omisión de esta pieza también puede responder a factores climáticos a anímicos del caporal, aunque el factor de la cantidad de espectadores resulta predominante para omitir o no el son.

Siguiendo con la situación ya mencionada sobre los grupos con cantidad limitada de danzantes por los traslados de los mismos a sus comunidades, también encontramos afección directa en las estructuras musicales del son del vuelo. Al faltar un quinto danzante que permita al caporal realizar sus funciones normales en la manzana del palo volador, ahora el caporal tiene que asumir el papel de un discípulo que vuela. Como ya se ha señalado en los capítulos anteriores, es indispensable que cuatro danzantes emprendan el vuelo, pues solamente así es posible el funcionamiento de la mecánica del desenredo y giros del cuadro y carrete. Ya que el vuelo es la parte más atractiva para los espectadores, ésta no puede estar desprovista de música. Entonces, el caporal emprende el vuelo tocando el son que corresponde.

Esta situación trae consigo una modificación fundamental en el nivel estrictamente musical. Con base en el análisis de los casos estudiados, se ha determinado que el son del vuelo tiene una sección introductoria de pulsación ternaria con una primera frase musical bien diferenciada de la que tendrá lugar en la sección de pulsación binaria y que corresponde propiamente al vuelo. En los casos en los que el caporal emprende el vuelo por la falta de un quinto danzante, el caporal omite esta sección introductoria. Simplemente, emprenden el vuelo juntos y después de un par de vueltas en las que el caporal saca su

flauta y tambor del amarre de su pantalón, comienza a tocar el son del vuelo pero a partir de la sección de pulsación binaria. Hay que notar que cuando el caporal está volando y tocando al mismo tiempo, se añaden elementos que dificultan la ejecución instrumental ya que el caporal está de cabeza y en constante movimiento por la mecánica del vuelo. Estas condiciones pueden generar ocasionales interrupciones en dicha ejecución instrumental y por lo tanto en la linealidad y flujo de la música. Por último, otro elemento que es afectado por la situación planteada, es el final del son. En este caso, el son terminará antes de como sucedería en una ocasión normal, pues el caporal debe guardar nuevamente los instrumentos musicales en el amarre de su pantalón para recomponer su postura antes del aterrizaje.

En suma, el contexto turístico ha tenido cierta afección en la práctica estrictamente musical. En este primer acercamiento hemos podido observar que la afección incurre al nivel de la organización del repertorio empleado en la representación del rito y en las estructuras musicales de los sonos.

CONCLUSIONES GENERALES

La variante del palo volador de la socioregión de Papantla, es apenas una de tantas que están diseminadas en sociedades indígenas que habitan en territorios de México, Guatemala y Nicaragua. Sin embargo, la variante de la socioregión Papantla es la que principalmente ha logrado incursionar en el mercado del turismo. Esta práctica músico-dancística coexiste con otras prácticas musicales de la región y con otras danzas, incluso, danzas con temática de vuelo. No obstante, la danza de los voladores se ha convertido en un elemento que le confiere identidad a la región.

La representación del rito del vuelo en el contexto del turismo cobra relevancia en la vida actual de los danzantes, pues se ha llegado a convertir en una importante actividad económica alternativa que aporta a los ingresos de algunas familias totonacas. Para algunos otros danzantes, es la actividad económica más importante, aunque no deja de alternar con otras como la agricultura o el comercio de artesanías.

La capitalización económica de este saber-hacer de tradición oral no es un fenómeno reciente ni mucho menos es un efecto directo de la patrimonialización de la práctica en 2009. De acuerdo a los testimonios de los voladores, este fenómeno ha existido desde la década de 1940. No obstante, las dinámicas resultantes de “volar como un trabajo”, tales como competitividad, posiciones de poder, sitios de trabajo en disputa, rencillas, desintegración de las organizaciones y grupos de voladores, y explotación por parte de terceros, sí se dinamizaron con la patrimonialización, además de un notable incremento numérico de voladores en la región.

Ya que predomina el uso de la práctica en contextos turísticos, muchos jóvenes voladores nunca han presenciado el proceso ritual completo, sólo lo conocen por la tradición oral. Debido a los altos costos de adquisición y logística para obtener y trasladar el árbol de *Tsakat-Kiwi*, muchas comunidades de la región han optado por instalar un mástil de metal que con el debido mantenimiento puede durar varios años en condiciones óptimas para ser usado, a diferencia del mástil de madera que dura máximo un año en condiciones útiles. Este cambio, implica la modificación del proceso ritual completo, del cual se omiten

las etapas correspondientes a la búsqueda, selección, corte, arrastre, preparación y levantamiento del palo volador, junto con los respectivos rituales de los danzantes. Sin embargo, en los últimos años se ha llevado a cabo una representación del proceso ritual que incluye estas etapas. Esta representación es parte de los compromisos de salvaguarda adquiridos con la UNESCO a partir de la patrimonialización de la práctica.

Respecto al saber-hacer musical, también pudimos constatar que los danzantes que logran desarrollar las habilidades de ejecución instrumental que giran en torno a esta práctica, tienen mayor acceso a las oportunidades de trabajo, e incluso, en los roles de sus mismos grupos, ya que la demanda de caporales para la ejecución musical propia de la danza es más alta en comparación a la demanda de danzantes-discípulos. El caporal resulta ser el elemento integrador de los grupos de voladores.

Por otro lado, el análisis musical reveló la estrecha relación que guardan las estructuras musicales con los elementos coreográficos. A pesar de que los discípulos no ejecutan las piezas musicales propias de la danza, si conocen las características del repertorio y las secciones musicales en las que se lleva a cabo algún elemento coreográfico, pues además de guiarse con el caporal, también lo hacen a través del "toque de la flauta".

La relación entre música y danza es un elemento que le confiere identidad a las piezas del repertorio. Es decir, a través del análisis musical encontramos que hay elementos formales y de la misma ocasión performativa que le dan unidad estilística al repertorio. En un nivel de análisis más profundo, encontramos elementos coreográficos como las secciones de zapateado, las reverencias, la caminata y propiamente el vuelo que mantienen una estrecha relación con elementos formales de las piezas como la métrica, las realizaciones rítmicas y determinados perfiles melódicos.

Los caporales utilizan recursos musicales como la prolongación de notas, la reiteración y variación de material melódico, y adornos para elaborar sus enunciados musicales. Estos enunciados, a su vez conforman frases más grandes que responden al estilo de cada caporal. En la comparación de frases musicales de una pieza entre versiones de diferentes caporales, admiten un amplio margen de variación. No sucede lo mismo en relación a las estructuras generales de las piezas, pues hay secciones que obedecen a partes

muy específicas de la coreografía. Los elementos coreográficos de las piezas, también admiten variaciones, pero en menor medida respecto a los elementos formales. Las piezas del repertorio resultan ser elementos de segmentación y ordenamiento del mismo rito del vuelo.

También pudimos observar que el contexto performativo incide en diversos aspectos del repertorio musical. Por ejemplo, la ocasional adición de sones alegres que no corresponden al rito del vuelo para llamar la atención de los espectadores antes de iniciar la representación de la danza o mientras los discípulos suben al cuadro y enredan los lazos. La integración de sones alegres a lo largo de los vuelos del día en lugar de la primera pieza de la danza, el son del perdón. La omisión del son de la invocación, el cuál contiene la sección coreográfica más riesgosa de toda la representación del rito del vuelo, cuando no hay suficientes espectadores cuyas hipotéticas contribuciones reflejen una relación favorable de riesgo-beneficio. La prolongación de algunas piezas a través de la repetición de secciones internas en función de situaciones diversas como la altura del palo volador, la cual determina la duración del son del vuelo, o la prolongación del son del perdón en el primer vuelo del día para lograr captar la atención de más espectadores, así como la disminución del son de los cuatro puntos cardinales, como en uno de los casos estudiados que el mismo caporal es una de los voladores y al estar sentados sólo tres danzantes en el cuadro, se corre el riesgo de desequilibrar el mismo y sufrir un accidente.

Además de la capitalización antes referida de este saber-hacer músico-dancístico, sin el cual la danza no podría ser concebida, también encontramos otra forma de capitalizar dicho saber-hacer en el ámbito del turismo: la comercialización de la flauta y tambor de volador como artesanías. Hemos observado que la comercialización de estas artesanías, contribuye a configurar un imaginario relacionado a la imagen visual y acústica de los voladores y a la socioregión de Papantla. De alguna manera, este imaginario también ha articulado ideas relacionadas a la "ritualidad" y el "primitivismo" de las sociedades indígenas, una idea construida en torno a la supuesta relación armoniosa de los pueblos indígenas con la naturaleza. Este imaginario se ha convertido en capital cultural que es consumido por el turismo gracias a la demanda de prácticas "exóticas". Presenciar este tipo de prácticas en su contexto "original", o de manera "original", implica realizar viajes a

lugares recónditos. El consumo de este tipo de objetos culturales se refleja capturando alguna fotografía o video con los voladores, o adquiriendo las artesanías que "ellos mismos realizan", en este caso el juego flauta/tambor y la artesanía miniatura del vuelo. Con este intercambio económico las artesanías pasan a tener un valor estético en la repisa de algún turista y simbolizan aquel viaje a un sitio alejado de la modernidad y en armonía con la naturaleza. En otros casos, estas prácticas "exóticas" son llevadas a centros turísticos donde pueden ser consumidas desde la cercanía de todas las comodidades que ofrece la tecnología y modernidad de algún hotel. No hay que perder de vista, que la representación del rito del vuelo en el contexto turístico, necesariamente ha traído consigo la reconfiguración de los procesos constructivos y los materiales empleados en la flauta y tambor como artesanías, pues lo que buscan los artesanos es eficiencia en la construcción y una mínima inversión en los materiales.

En nuestros días, la práctica músico-dancística de los voladores es un fenómeno muy complejo y con muchos componentes. La aproximación que he realizado a las ocasiones performativas en el contexto del turismo y al saber-hacer musical propio de dichas ocasiones no agota las posibilidades de análisis y/o enfoques que podrían aplicarse al mismo fenómeno.

Esta primera aproximación me ha permitido problematizar otros componentes del fenómeno. Los datos construidos a través del análisis del repertorio musical me han llevado a cuestionarme sobre la permutabilidad del primer son del repertorio: el son del perdón. Parece ser, que a pesar de que en el imaginario de los danzantes esta es la primera pieza del repertorio, la inclusión obligatoria de ésta sólo en el primer vuelo del día refleja aspectos que tienen que ver con su sistema de creencias.

Por otro lado, la representación del proceso ritual completo como parte del cumplimiento del compromiso de revitalización de la práctica ante la UNESCO se ha programado el 29 de septiembre de cada año, día de la celebración de San Miguel Arcángel, santo patrono de los danzantes y voladores. Este hecho crea una relación entre un contexto no religioso (la revitalización de la práctica) y el culto a los santos en el sistema de creencias de la sociedad totonaca.

Lo anterior me ha planteado la necesidad de abordar aspectos religiosos de la sociedad totonaca en una futura investigación. Parece ser que no sólo el contexto del turismo ha “modificado” una práctica que se desarrollaba exclusivamente en contextos religiosos, sino que estos nuevos usos en el contexto turístico también llevan de vuelta elementos que reconfiguran el sistema de creencias, es decir, la práctica coexiste en ambos contextos y se implican de forma recíproca.

Por todo lo anterior, podemos observar que los voladores son depositarios de un profundo conocimiento de una práctica músico-dancística de tradición oral, misma que han sabido capitalizar a su favor y adaptar a los cambios socioeconómicos de nuestro país. No obstante, otros actores sociales se han adherido a esta capitalización a través de la brecha de las políticas patrimoniales de nuestro país, adquiriendo también capital económico, simbólico y político. A pesar de esta situación, la práctica de los voladores se ha seguido dinamizando y reconfigurando (con sus altibajos), generando así, nuevas temáticas de estudio en torno a esta práctica tan dinámica y cambiante.

GLOSARIO

Ajxijoj Kiktzoykib' Pwi'che - “Danza del mono” en maya quiché.

Bixom T'üw - “Danza de los gavilanes” en huasteco.

Caporal, Flautero - Es el capitán del grupo de voladores en el momento del ritual.

Carrete o cuadro - Es la estructura cuadrada giratoria colgante que distribuye los cuatro lazos.

Ceremonia ritual de voladores - Denominación genérica de las variantes del ritual para su integración en el expediente técnico de la UNESCO 2008.

Cobradores - Son los danzantes encargados de recolectar las propinas de los espectadores.

Codos - Son las protuberancias del mástil de madera.

Comelagatoazte - “Danza al dios del cacao” en pipil.

Contexto experimental - Contexto controlado para realizar videograbaciones de sonos de volador.

Contexto performativo - Contexto de ejecución en la representación de la danza.

Cuauhpatlanque - “Los que vuelan con la ayuda de un mástil” en nahua.

Cuerpo del tambor - Base cilíndrica sobre la cual se montan los bastidores y parches del tambor.

Descanso - Es una tablilla colocada a manera de escalón a la mitad del mástil cuando éste es vestido.

Discípulos - Son el resto de los danzantes aparte del caporal.

Equipo de vuelo - Son los elementos que conforma la estructura para volar: mástil, carrete, estribo, tecomate, escalerilla y lazos.

Escalerilla - Es la estructura que sirve para escalar el mástil.

Estado recio del carrizo - Cuando está lista la planta para ser cortada.

Estribo - Son las cuatro piezas ubicadas en la cima del mástil que sirven de apoyo a los danzantes para hacer girar el carrete y enredar los lazos.

Estructura genérica - Estructura inferida con los elementos mínimos compartidos a través del análisis de las estructuras obtenidas de otras versiones.

Golpe doble - Ritmo de distribución binaria en el tambor.

Juegos artesanales - Flauta y tambor de volador.

Kiwikolo - Es la deidad del monte en totonaco.

Kogsni - “Volador” en totonaco.

Lengua - Pequeña pieza de carrizo colocada en la embocadura para dirigir la columna de aire al bisel de la flauta.

Malinche - Es el danzante que se ubica en la cima del mástil en la variante otomí.

Mástil, Árbol de la vida, Tsakat-Kiwi - Hacen referencia a la estructura de 17 a 30 metros de altura equivalente al tronco del árbol. La última categoría es el nombre del árbol en totonaco.

Nudo número ocho - Tipo de nudo utilizado en el amarre del lazo para volador.

Oído del tambor - Es un pequeño orificio realizado en el cuerpo del tambor.

Ojos de la flauta - Hoyos de obturación de la flauta.

Palo volador - Es la estructura completa para volar: mástil, carrete, estribo, tecomate, escalerilla y lazos.

Pitar, flautear - Acción de tocar la flauta.

Plaza de trabajo - Es un mástil de volador instalado en algún lugar con afluencia turística donde los grupos de voladores llevan a cabo la danza como una actividad económica.

Plaza de volador, plaza del Palo volador - Es el sitio donde está instalado el Palo Volador.

Preparación del árbol - Se refiere al montaje de la escalerilla y esculpido de la punta superior para el montaje del tecomate.

Puxcu - Es la forma de nombrar al caporal en totonaco.

Ratakxöni - “Los que vuelan” en otomí.

Roles de trabajo - Son los mecanismos elaborados por los grupos u organizaciones de danzantes para distribuir los días laborales en su plaza de trabajo.

Siembra del palo volador - Es la etapa en la cual se hace la ofrenda y levantamiento del mástil.

Son, sones - Piezas musicales que conforman el repertorio del ritual de voladores (variante del totonacapan veracruzano de la costa): Son del perdón, Son del corte, Son del arrastre, Son de la iglesia, Son del camino, Son de los cuatro puntos cardinales, Son de la invocación, Son del vuelo.

Sones alegres - Este es un corpus diverso de piezas musicales más asociado al contexto religioso.

Sonido ahogado - Categoría de los músicos-danzantes para designar el sonido de un tambor de construcción fallida.

Tarro - Planta de la región parecida al carrizo pero de dimensiones superiores.

Tecomate o manzana - Es el dispositivo cilíndrico y giratorio que está ensamblado en la cima del mástil. Sobre este dispositivo se sienta y danza el caporal. También de este dispositivo cuelga el carrete.

Tijeras - Son estructuras en forma de equis elaboradas con tarro que van desde los cuatro hasta los diez metros que sirven para ir sosteniendo el levantamiento gradual del mástil.

Toque de volador - Ritmo básico (distribución ternaria) de los sones de volador.

Uniforme - Es la indumentaria utilizada por los danzantes.

Vestido, vestir - El primero, se refiere a la escalerilla específicamente de bejuco o lazo. El segundo, es la preparación del mástil con el vestido.

Volador, voladores - Es la categoría que identifica a todos los danzantes que practican la danza de voladores.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguirre Beltrán, Gonzalo. (1967), *Regiones de Refugio*. México: Instituto Indigenista Interamericano.
- Arom, Simha. (2004), *African Polyphony and Polyrythm. Musical Structure and Methodolgy*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Bertels, Úrsula. (1993), *Das Fliegenspiel in Mexiko: Historische Entwicklung und gegenwartige Erscheinungsformen*. Hamburgo: LIT.
- Boilés, Charles L. (1966), "The Pipe and Tabor in Mesoamerica" en *Anuario*, Vol. 2. Texas: University of Texas Press, pp. 43-74.
- Camacho, Gonzalo. (inédito), "El fetichismo de la música. Políticas patrimoniales en torno a las expresiones musicales de México".
- Carrasco Pizana, Pedro. (1979), *Otomíes: cultura e historia prehispánica de los pueblos de habla otomiana*. México: Gobierno del Estado de México.
- Castillo Peña, Patricia. (1995), *La expresión simbólica del Tajín*. México: INAH.
- Castro de la Rosa, María Guadalupe. (1992), *Voladores and hua-huas: from the pre-columbian to the present: an ethnography and ethnohistory*. Tesis: Doctorado en Antropología. Los Angeles California: University of California.
- Chenaut, Victoria. (1995), *Aquéllos que vuelan. Los totonacos en el siglo XIX*. México: CIESAS/INI.
- Christensen, Bodil. (1950), "Oraciones del culto del volador" en Lorenzo Ochoa. (1989) *Huastecos y totonacos : una antología historico-cultural*. México: CONACULTA, pp. 97-99.
- Croda, Rubén y Francisco Acosta. (2005), *Entre los hombres y las deidades : las danzas del Totonacapan*. México: CONACULTA.

- Ellingson, Ter. (1992), "Transcription" en Helen Myers (coord.), *Ethnomusicology. An Introduction*. Londres: Macmillan, pp.110-152.
- Expediente técnico "Ceremonia Ritual de Voladores" (2008), UNESCO, Lista representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial. México.
- Galinier, Jaques. (1990), *La mitad del mundo. Cuerpo y cosmos en los rituales otomíes*. Trad. de Angela Ochoa y Haydé Silva. México: UNAM/CEMCA/INI.
- (1998), "El palo volador. Vía real para el desciframiento de una cosmovisión mesoamericana" en Herón Pérez Martínez (ed.) *México en Fiesta*. Zamora: El Colegio de Michoacán.
- García Canclini, Néstor. (2002) [1982], *Las Culturas Populares en el Capitalismo*. México: Editor Nueva Imagen, Grijalbo.
- Hornbostel, Erich M. von y Curt Sachs. (1961 [1914]), *Classification of Musical Instruments*. The Galpin Society Journal, Vol. 14, pp. 3-29. Trad. de Anthony Baines y Klaus P. Wachsmann. Oxford: Galpin Society.
- Ichon, Alain. (1973), *La religión de los totonacas de la sierra*. México: INI, SEP.
- Jáuregui, Jesús y Laura Magriña. (2003), "El ritual del volador en las doctrinas de Xochimilco durante el siglo XVIII", en *Antropología Nueva Época*, núm. 70, abril-junio, México: INAH. pp. 38-47.
- y Carlo Bonfiglioli (coords.). (1996), *Las danzas de conquista. I México contemporáneo*. México: CONACULTA/Fondo de Cultura Económica.
- Krickeberg, Walter. (1933), *Los totonaca. Contribución a la etnografía histórica de la América Central*. México: SEP.
- (1961), *Las antiguas culturas mexicanas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lenz, Hans. (1994), *La tierra será como los hombres sean*. México: Porrúa.

- Lucio, Ricardo. (1992), "La construcción del saber y del saber hacer" en *Revista de educación y pedagogía*. No. 8 y 9, pp.38-56.
- Martí, Samuel. (1961), *Canto, danza y música precortesianos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Melgarejo Vivanco, José Luis. (1985), *Los totonaca y su cultura*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Mendoza, Vicente T. (1956), *Panorama de la música tradicional de México*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Molina, Daniel. (1982), "Algunos datos estadísticos sobre los voladores de la zona arqueológica del tajín" en *Centro Regional de Veracruz 2*, México: INAH.
- Mompardé, Electra L. y Tonatiúh Gutiérrez. (1976a), *Historia general del arte mexicano. Danzas y bailes populares*. México: Hermes.
- Mompardé, Electra L. y Tonatiúh Gutiérrez. (1976b), *Historia general del arte mexicano. Indumentaria tradicional indígena*. México: Hermes.
- Montilla Duarte, Felipe. (1954), *Bosquejo histórico del palo volador*. Ciudad Juárez: Movimiento Fronterizo Nacional.
- Nájera, Martha. (2008), "El rito del palo volador: encuentro de significados" en *Revista Española de Antropología Americana*. Vol. 38, núm. 1, pp. 51-73.
- Nava L., E. Fernando. (inédito), *Trazos y retrasos en el análisis formal de música indígena mexicana*.
- Nettl, Bruno. (1996 [1985]), *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*. Trad. de Miren Rahm. Madrid: Alianza.
- Ochoa Cabrera, José Antonio y Claudia L. Cortés Hernández. (2002), *Catálogo de instrumentos musicales y objetos sonoros del México indígena*. México: FONCA - Grupo Luvina.

- Palacios Sánchez, Alejandra. (1992), *Material etnográfico del grupo lingüístico totonaco*. México: INAH.
- Pérez Gómez, Ricardo Leopoldo. (2005), “No todos los voladores son de Papantla” en Valencia Valera, Víctor Hugo Y Lesly Mellado May, coord. *Huauchinango: haciendo su historia*. México: INAH, pp. 79-98.
- Ramiro Bravo, Maritza. (1996), *Simbolismo en la danza (juego) del volador*. Tesis: Licenciatura en Etnohistoria. México: ENAH.
- Reuter, Jas. (1981), *La música popular de México: origen e historia de la música que canta y toca el pueblo mexicano*. México: Panorama.
- Rice, Timothy. (2004) [2003], "Tiempo, lugar y metáfora en la experiencia musical y en la etnografía" Trad. de Carlos Villar-Taboada en Martín Galán, Jesús y Carlos, Villar-Taboada (coord.). (2004), *Los últimos diez años de la investigación musical: Cursos de Invierno 2002 "Los últimos diez años"*. Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 137-164.
- Rodríguez, Eugenia. (2011), “Las mujeres que vuelan: género y cambio cultural en Cuetzalan” en *Perfiles Latinoamericanos*, núm. 38, pp. 115-143.
- Saldívar, Gabriel. (1934), *Historia de la música en México: Epocas precortesiana y colonial*. México: SEP.
- Sánchez, Nadia. (2003), *La música de las danzas de volador y guagua de la región del Totonacapan Veracruzano*. Tesis: Licenciatura en Educación Musical, Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Sevilla Villalobos, Leonardo. (1981), *Recuperación y el uso de la danza de los voladores*. Tesis: Licenciatura en Antropología Social, México: ENAH.
- Stresse-Péan, Guy. (1948), “Los orígenes del volador y del comelagatoazte” Trad. De Mario H. Ruz en Ochoa, Lorenzo (1989) *Huastecos y Totonacos: una antología histórico cultural*. México: CONACULTA, pp. 83-95.

Stresse-Péan, Guy. (2005), “El Volador. Datos históricos y simbolismo de la danza”.
Arqueología Mexicana. No. 75, pp. 20-27.

Tibón, Gutierre. (1981), *Ombbligo como centro cósmico: una contribución a la historia de las religiones*. México: Fondo de Cultura Económica.

Villalobos, Alvaro. (1998), *Sincretismo tradición o modernidad: aproximación a los voladores de Papantla y una acción plástica*. Tesis: Maestro en Artes Visuales (Arte Urbano), México: UNAM.

Weigand, Phil C. (2004), “La tradición Teuchitlán del Occidente de México” en Efraín Cárdenas García (ed.) *Tradiciones arqueológicas*. Zamora: El Colegio de Michoacán, pp. 217-242.

Williams García, Roberto. (2007), *Danzas y andanzas: etnología*. Xalapa: Editora del Gobierno de Veracruz, Instituto Veracruzano de Cultura.

Yúdice, George. (2002), *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.

Zaleta, Leonardo. (1992), *La danza de los voladores. Origen y simbolismo*. Poza Rica de Hidalgo: Grupo Editorial Eón.

----- (2000), *Tajín: misterio y belleza*. México: Ediciones y Gráficos Eón.

Hemerografía

Zavaleta, Noé. (2013), “Muere volador de papantla al caer de una altura de 22 metros”
<http://www.proceso.com.mx/?p=360675>

Fuentes orales
(*Entrevistas*)

- Adolfo García Licona, 43 años. Papantla de Olarte (9 de julio de 2013).
- Anastasio Hernández, 63 años. Papantla de Olarte (9 de julio de 2013).
- Anastasio Tiburcio Santiago, 53 años. Papantla de Olarte (13 de julio de 2013).
- Carlos F. Castaño Santiago, 14 años. Papantla de Olarte (Tecolutla, 6 de julio de 2013).
- Cruz Ramírez Vega, 53 años. Ojital Viejo (10 y 13 de julio de 2013; 2 de febrero de 2014).
- Ernesto Bautista Maldonado, 67 años. Reforma Escolín (8 de julio de 2013 y 31 de enero de 2014).
- Ernesto García García, 38 años. Ojital Nuevo (Ciudad de México, 10 y 24 de septiembre de 2012; San Antonio Ojital, 20 de enero de 2013; y Ciudad de México, 14 de marzo de 2014).
- Fernando Jiménez Malpica. 37 años. San Antonio Ojital (20 de enero de 2013 y Ciudad de México, 14 de marzo de 2014).
- Gerardo García García. 30 años. Reforma Escolín (12 de julio de 2013).
- Gilberto García San Juan, 36 años. Papantla de Olarte (9 de julio de 2013).
- Heladio Castaño del Valle, 42 años. Ojital Nuevo (10 y 14 de julio de 2013).
- Kevin García Castañeda, 7 años. Reforma Escolín (11 de julio de 2013).
- Lorenzo García. 25 años. Ojital Nuevo (Ciudad de México, 14 de marzo de 2014).
- Máximo Juárez García, 44 años. San Antonio Ojital (Ciudad de México, 10 y 24 de septiembre de 2012; San Antonio Ojital, 20 de enero de 2013).
- Narciso Hernández Jiménez, 53 años. San Antonio Ojital (9 de julio de 2013).
- Vicente García García, 70 años. Totomoxtle (10 de julio de 2013).