



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

Facultad de Música
Instituto de Ciencias Aplicadas y Tecnología
Instituto de Investigaciones Antropológicas

LOS VOLADORES DE PAPANTLA:
DEL RITO AL ESPECTÁCULO... Y DE REGRESO

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

PRESENTA
Héctor López de Llano

TUTORA PRINCIPAL
Dra. Marina Alonso Bolaños (Fonoteca - INAH)

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR
Mtro. J. Antonio Machuca Ramírez
(Dirección de Etnología y Antropología Social - INAH)
Dr. Reginaldo Gil Braga
(Instituto de Artes - Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

JURADO
Dra. B. Georgina Flores Mercado (Instituto de Investigaciones Sociales - UNAM)
Dr. Carlos Ruiz Rodríguez (Fonoteca - INAH)
Dr. Roberto Campos Velázquez (Facultad de Música - UNAM)

Ciudad de México. Diciembre de 2018



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.

Héctor López de Llano

LOS VOLADORES DE PAPANTLA

Del **rito** al espectáculo... y de **regreso**



LOS VOLADORES
DE PAPANTLA
DEL RITO AL ESPECTÁCULO...
Y DE REGRESO

HÉCTOR LÓPEZ DE LLANO



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Ciudad de México, 2018

A MIS PADRES
Y A MI HERMANA

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS | 11

NOTAS SOBRE EL MATERIAL ANEXO | 13

INTRODUCCIÓN | 15

1. Acercamiento al caso de estudio | 18
2. Antecedentes | 20
3. Problematicación y supuestos de investigación | 25
4. Metodología y marco referencial | 30
5. Estructura de la tesis | 39

CAPÍTULO I. EL TONACAPAN | 43

1. Conformación regional | 46
2. Apertura de la región | 53
 - a. La fiebre del petróleo | 57
3. La cultura músico-dancística | 62

Anexo QR | 72

Anexo fotográfico | 73

CAPÍTULO II. EL RITO | 81

1. La religiosidad tonaca | 84
 - a. El ritual del Palo Volador en la memoria colectiva | 85
 - b. Religiosidad popular: el culto a los santos | 95
 - c. La agricultura: la sacralidad de la naturaleza | 101
2. El espacio sagrado | 106
3. La ocasión ritual | 109

Anexo QR | 116

Anexo fotográfico | 117

CAPÍTULO III. LA PATRIMONIALIZACIÓN | 125

1. La declaratorio patrimonial | 130
 - a. Candidatura: proyecto de “inclusión” | 132
 - b. Plan de salvaguardia: proyecto de exclusión | 137
2. Efectos a una década de la iniciativa de patrimonialización | 144
3. El día del volador: ¿la re-invención de la tradición? | 153

Anexo QR | 173

Anexo fotográfico | 175

CAPÍTULO IV. EL ESPECTÁCULO | 199

1. Turismo cultural | 202
2. La puesta en escena | 213
 - a. Blanqueamiento del ritual | 214
 - b. Algunos escenarios | 223
3. Apropiación y agencia: los matices de la espectacularización | 229

Anexo QR | 248

Anexo fotográfico | 249

CONSIDERACIONES FINALES. LA PARADOJA TONACA | 253

FUENTES CONSULTADAS | 263

Bibliografía | 263

Vistas orales | 278

Mi más sincero agradecimiento para todos los danzantes tonacas de la región de Papantla con quienes tuve la oportunidad de trabajar y construir esta investigación. A sus familias, que me abrieron las puertas de sus hogares en mis estancias de campo para refugiarme de la noche y que me compartieron su mesa y sus invaluable experiencias y opiniones, las cuales he plasmado muy respetuosamente a lo largo de este trabajo. Asimismo, a los danzantes que interrumpieron sus actividades laborales en diferentes sitios del país para ofrecerme su valioso tiempo y responder mis interminables cuestionamientos. A todos ellos que me compartieron la sensible intimidad de su vida religiosa así como las delicadas problemáticas a las que se enfrentan en la vida diaria.

A mi tutora, la Dra. Marina Alonso Bolaños (Fonoteca-INAH), quien con mucha paciencia, compromiso y esmero me acompañó en este largo proceso; por ayudarme a desarrollar las habilidades necesarias para concretar esta investigación. A los profesores miembros del Comité Tutor: el Dr. Reginaldo Gil Braga (Instituto de Artes-Universidad Federal do Rio Grande do Sul) y el Mtro. Jesús Antonio Machuca Ramírez (Dirección de Etnología y Antropología Social-INAH), por sus valiosos consejos y aportaciones.

A los sinodales del jurado, a la Dra. B. Georgina Flores Mercado (Instituto de Investigaciones Sociales-UNAM), al Dr. Carlos Ruiz Rodríguez (Fonoteca-INAH) y al Dr. Roberto Campos Velázquez (Facultad de Música-UNAM), por su puntual lectura y comentarios.

A nuestra Universidad, que me dio la oportunidad de crecer académicamente y sobre todo, como persona. Al Programa de Becas para

Estudios de Posgrado de la UNAM que financió parte de mis estancias de campo y al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología que me brindó una beca de estudios de doctorado sin la cual hubiera sido imposible culminar este gran proceso universitario.

A mis compañeros de trabajo del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez” del INBA, particularmente a Flor Moyao Gutiérrez por el diseño y cuidado editorial de este trabajo. A mis maestros, colegas, alumnos, amigos y familiares que se involucraron de una manera u otra en el desarrollo de este proyecto de vida.

Todo el material fotográfico y de video, las tablas, figuras, y el mapa digital, son de elaboración propia excepto aquellos que estén puntualmente referenciados. Los videos y el mapa digital que acompañan esta investigación están alojados en la web y se puede acceder a ellos de manera libre.

El material videográfico adjunto a la investigación derivado del trabajo de campo está cargado en la plataforma de YouTube y vinculado al texto a través de códigos QR. Para acceder a dicho material en la versión impresa de este trabajo es necesario descargar en algún dispositivo móvil con cámara, ya sea celular o tableta, alguna aplicación lectora de códigos QR; hay diversidad de ellas disponibles en la web de forma gratuita.* Algunos dispositivos más actuales no necesitan dicha aplicación, pues la cámara ya incluye esa función. Para acceder al video alojado en la web, se debe enfocar con la cámara del dispositivo el código QR desde la aplicación, misma que devolverá la dirección URL del video al que se podrá acceder de forma directa. En la versión digital de este trabajo, los códigos QR están cargados con un hipervínculo que direcciona al video con sólo pulsar *Ctrl+click* o solamente pulsando el código cuando se lee en dispositivos táctiles.

El mapa digital lo he elaborado desde la aplicación de Google Maps. En él he marcado de la forma más precisa posible la ubicación de las comunidades con las cuales trabajé en la región de Papantla. En cada marcación del mapa he agregado algunas fotografías representati-

* Se sugiere descargar QR Code Reader de Google Play a través del link <<https://play.google.com/store/apps/details?id=tw.mobileapp.qrcode.banner>>

vas del trabajo de campo así como algunos datos pertinentes con esta investigación. Asimismo, se encontrarán marcaciones en otros lugares del país en donde también se llevó a cabo trabajo de campo esencial, básicamente en el estado de Quintana Roo y la Ciudad de México. En el mapa existen varias *capas* superpuestas que permiten ver algún elemento u otro. Cuando el mapa digital sea referenciado en el texto, puntualmente se indicará la capa que se debe activar para visualizar lo que se quiere comunicar en esa parte específica de la investigación.

De forma adicional, para cada capítulo, he cargado en la web el anexo fotográfico además de agregarlo de forma convencional al final de cada apartado. Es decir, el lector tiene la alternativa de visualizar, en un dispositivo móvil —ya sea celular o tableta— o en una computadora con acceso a internet, las fotografías que se van referenciando a lo largo de cada uno de estos capítulos para lograr una lectura más fluida. Los álbumes electrónicos están alojados en Google Fotos y se puede acceder a ellos también desde un código QR claramente referenciado en cada capítulo siguiendo el mismo procedimiento explicado anteriormente.



INTRODUCCIÓN

1. ACERCAMIENTO AL CASO DE ESTUDIO
2. ANTECEDENTES
3. PROBLEMATIZACIÓN Y SUPUESTOS DE INVESTIGACIÓN
4. METODOLOGÍA Y MARCO REFERENCIAL
5. ESTRUCTURA DE LA TESIS





INTRODUCCIÓN

I 17

El culto al prototipo de la imagen cosmológica de los pilares cósmicos se encuentra ampliamente difundido en el mundo. Hasta su cristianización, los celtas y los germanos conservaban el culto a estos pilares sagrados. Carlomagno, con motivo de una de sus guerras en contra de los sajones en el año 772, hizo demoler el templo y el bosque sagrado de su famoso Irmensul, el pilar que conectaba el cielo y la tierra, la “columna del universo que sostiene casi todas las cosas”, representado por un roble o pilares de madera. Esta misma imagen cosmológica reaparece en Roma; en la India con el Skambha; entre los achipala de Australia con el Kau-wa-auwa; y entre los habitantes de las islas Canarias y entre los kwakiutl de la Columbia británica y los nad’a de Flores en Indonesia.¹

El ritual del Palo Volador es una de estas prácticas cosmológicas en torno al pilar cósmico y la evidencia arqueológica sugiere que su origen es de data precortesiana en Mesoamérica. También identificado como Danza de los Voladores, ésta se encuentra distribuida en distintas sociedades indígenas de origen mesoamericano en México y Centroamérica y ha despertado el interés de cronistas, viajeros y estudiosos desde los inicios de la Colonia hasta nuestros días. Encontramos registros de su práctica en grupos totonacas, nahuas, huastecos, tepehuas, cuicatecas y otomíes, en México; quiché, kaqchiquel, achí y zutujil, en Guatemala y pipiles en Nicaragua.

De acuerdo con la lengua de cada grupo étnico que la practica, la danza recibe una denominación distinta. Para los totonacas, Kogsni —Volador—; los huastecos la llaman Bixom T’iiw —Danza de los

¹ Eliade, 1998: 29-31.

Gavilanes o de las Águilas—; los nahuas, Cuauhpatlanque —Los que vuelan con la ayuda de un mástil—; los otomíes, Rataxöni —Los que vuelan—; entre los mayas quichés se denomina Ajxijoj Kiktzoy-kib' Pwi'che —Danza del Mono— y los pipiles la llaman Comelagatoazte —Danza al Dios del Cacao—.

Hoy día, esta práctica forma parte de los gestos devocionales en torno al culto a los santos católicos en la sociedad totonaca, además de transitar por una capitalización² económica en algunos de sus aspectos que se incluyen en la oferta de la industria del turismo cultural. Justamente, me abocaré a esta ambivalencia en la presente investigación.

18 | 1. ACERCAMIENTO AL CASO DE ESTUDIO

Verano de 2004, Tecolutla, Veracruz. Por primera vez conozco la intersección entre un río y el mar durante una excursión escolar en el periodo intersemestral de mis estudios de bachillerato. Mis amigos y yo paseamos por los manglares y esteros del río Tecolutla; me dejan atónito los paisajes tan exuberantes y la fauna del lugar. Casi al terminar el recorrido, el lancharo, que también es pescador, nos invita a no partir de la región sin antes visitar El Tajín y ver a los “auténticos” Voladores de Papantla que se lanzan al precipicio desde 30 metros de altura. Para ese entonces, a mis dieciséis años de edad, no tenía una imagen visual de quiénes eran los Voladores, o cómo es que se lanzaban desde 30 metros de altura, mi única referencia para aquel comentario era la emblemática pirámide de Los Nichos en El Tajín, misma que alguna vez se había mencionado unos años atrás en la clase de Historia de México de la secundaria al estudiar las culturas matriciales de nuestro país.

Como adolescentes curiosos, por supuesto atendimos el consejo y dedicamos un día para visitar la zona arqueológica El Tajín, a unos 55 kilómetros de Tecolutla. Los impresionantes paisajes me dejaron perplejo, nunca había visto tanta vegetación, tan verde y frondosa, plátanos y naranjas colgando casi de cualquier árbol, o por lo menos así lo veía en ese momento; ni tanta humedad en el ambiente y el caudaloso río; pues para mí, que había vivido prácticamente toda mi vida

² Entiéndase *capitalizar* como utilizar en propio beneficio una acción o situación (Real Academia Española).

entre Monterrey y la Ciudad de México, eran imágenes y sensaciones desconocidas hasta entonces.

Al terminar la visita guiada de la zona arqueológica, ya nos habían mencionado en repetidas ocasiones a los “Voladores”, que practicaban “un ritual frente a la pirámide de los nichos para propiciar la lluvia”, mismos que podríamos ver en la entrada/salida de la zona arqueológica. Al salir, sólo vimos un enorme poste metálico al centro de una pequeña explanada circular, pero ningún volador. Creímos que nos habían timado. Entonces nos dispersamos para mirar y comprar *souvenirs* en los puestos aledaños al estacionamiento del lugar.

Captó mi atención que nos ofrecieran, entre otras cosas, la “flauta y tambor” de volador, pues yo era un joven estudiante de guitarra del Conservatorio Nacional de Música y mis intereses giraban en torno a todo lo que tuviera que ver con música. Como si se tratase de una extraña coincidencia, a lo lejos se escucha el sobreagudo sonido de una flauta acompañada del persistente acento agudo de una percusión; los vendedores nos advierten que ya van a comenzar a danzar los Voladores. Inmediatamente dejé de vuelta los objetos que estaba dispuesto a comprar para apresurarme a presenciar el promisorio “lanzamiento” de los Voladores, pues hasta ese momento era la única referencia con la que contaba desde nuestro recorrido en los manglares del río, y ya había captado mi interés el saber que también cierta música ocupaba un lugar en dicha práctica.

Presencié la “danza de los Voladores” y me quedé sin palabras. Simplemente me pareció increíble ver cómo una persona podía tocar la flauta y el tambor al mismo tiempo que danzaba en una superficie sumamente pequeña, en la que apenas cabían sus pies, a unos 30 metros de altura para posteriormente sentarse en esa superficie y girar por un mecanismo accionado por el descenso de otros cuatro danzantes amarrados por una cuerda a la cintura cada uno.

Definitivamente ese momento me marcó, pero no tenía idea que definiría remarcablemente los intereses de mi vida académica en torno al estudio de la música algunos años más tarde. Ahora había perdido el interés por llevar a casa cualquier tipo de *souvenir* y estaba decidido a buscar algo que me dejara saber más de los Voladores. Regresé a la tienda de la zona arqueológica que inicialmente había evitado pues me pareció ver sólo libros y postales que no creí me interesarían. Ahora tenía un solo objetivo, entender qué es lo que acababa de observar.

Por lo tanto, la empleada de la tienda me ofreció un pequeño libro del cronista Leonardo Zaleta, originario de Poza Rica, Veracruz, intitulado *La danza de los Voladores*. Mi encanto aumentó cuando en el índice de contenido observé que uno de los cinco capítulos se llamaba “La magia de la flauta y el tambor”, pues ingenuamente pensé que encontraría alguna notación de cómo tocar la música que recién había escuchado. Ya tenía un plan: adquirir el libro y la flauta y tambor de volador. Mi decepción no pudo ser mayor al revisar detenidamente el contenido de ese capítulo pues sólo me encontré con descripciones poéticas de la música de la danza de los Voladores indicando su carácter “melancólico y triste” pero de una “enorme riqueza musical”.³ Eso no me decía absolutamente nada. Mi desilusión desembocó en una larga pausa por indagar sobre aquella práctica fascinante que acababa de descubrir.

No fue sino hasta el año 2005 que, paralelamente a mi formación como concertista de guitarra en el Conservatorio, me inicié en el estudio de la etnomusicología y por supuesto que el fenómeno que guiaría mi interés en este campo de estudio era el de los Voladores y su música. Sin embargo, hasta el año 2012 en que inicié mis estudios de posgrado en música fue que me propuse el objetivo de investigar dicho fenómeno con rigor metodológico.

2. ANTECEDENTES

Durante mis estudios de maestría en música desarrollé la investigación *Los voladores de Papantla: aproximación etnomusicológica a la práctica músico-dancística del Palo Volador*, misma que posteriormente publicó la Coordinación de Estudios de Posgrado de la UNAM en 2015 con el título de *Los voladores de Papantla: una mirada desde la etnomusicología*. Esta investigación, que retoma el evento sonoro musical como primera unidad de análisis, ofrece una aproximación al impacto del advenimiento turístico en la práctica de los Voladores en su expresión totonaca. Dicho estudio es el antecedente más claro y directo de la presente pesquisa, pues en él se desprenden las preguntas que dan origen a la problematización que guía esta investigación.

En mi primera aproximación bibliográfica al fenómeno, identifiqué dos principales aspectos que se habían abordado preponderante-

³ Zaleta, 1992: 55.

mente en la literatura académica en torno a los Voladores. El primero apunta al énfasis de la configuración histórica de la práctica en el cual encontramos los hallazgos arqueológicos de Phil C. Weigand que fijan las probables primeras evidencias de este ritual en Mesoamérica, y las documentaciones y estudios de Ma. Guadalupe Castro, Úrsula Bértels y Martha Nájera de las menciones en códices y crónicas de Diego Durán, Juan de Torquemada, Francisco Javier Clavijero y otros cronistas sobre la práctica de los Voladores durante el proceso de colonización.⁴

El segundo aspecto preponderante apunta hacia la interpretación del simbolismo en torno al Palo Volador de acuerdo con la cosmovisión de cada sociedad que la practica. Martha Nájera se aproxima a todas las expresiones documentadas; Jaques Galinier estudia la expresión otomí; Guy Stresser-Péan aborda la expresión huasteca; y Walter Krickeberg, Alain Ichon, Leonardo Zaleta y Maritza Ramiro se abocan a la expresión totonaca, por mencionar algunos. Resulta muy interesante que una buena parte de los estudios de las diferentes expresiones mexicanas, de alguna manera u otra, hacen una referencia comparativa con la totonaca.⁵

Desde este momento es importante aclarar nuestro primer posicionamiento epistemológico. En la totalidad de los estudios mencionados cuando se aborda el caso del Palo Volador en determinada sociedad se hace referencia al caso como una “variante”. Inevitablemente se alude a un pensamiento exclusivamente difusionista, mismo que presupone la existencia de un modelo original del cual derivan variantes, lo que a su vez podría llegar a conjeturar que las variaciones por ser más o menos distantes a su original tienen mayor o menor valor. En mi trabajo de campo en el Totonacapan me he encontrado con este discurso en el cual los danzantes afirman que sus ancestros son los “auténticos” y “originales” Voladores. Por supuesto, este problema de autenticidad también lo encontramos entre los nahuas de Puebla o

⁴ Weigand, 2004: 217-242; Castro, 1992; Bértels, 1993; Nájera, 2008.

⁵ Galinier, 1990, 1998; Stresser-Péan, 1948, 2005; 2016; Krickeberg, 1933, 1961; Ichon, 1973; Zaleta, 1992, 2000; y Ramiro, 1996. Para todas estas expresiones, también encontramos menciones de la práctica que forman parte de estudios más amplios no necesariamente centradas en el rito del Palo Volador, p.ej. Pedro Carrasco (1979: 215) y Roberto Williams (2007: 127) sobre la expresión otomí; Gutierre Tibón (1981: 182) y Hans Lenz (1994: 63) sobre la expresión huasteca; y Bodil Christensen (1989: 97-99) y José Luis Melgarejo (1985: 331-335) sobre la expresión totonaca.

los huastecos en San Luis Potosí; sin embargo, este no es uno de los intereses de esta investigación y mucho menos asumir que algún caso u otro es más o menos auténtico. Aquí retomaré un caso de estudio particular por la pertinencia de las preguntas de esta investigación. Es por eso que en lugar de denominar “variantes” a los diferentes casos, aquí serán denominados “expresiones”.

22 | Retomando la literatura en torno a la práctica, hay que señalar que los dos aspectos arriba señalados 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 misma. Por otro lado, cuando se enfatiza en la interpretación del simbolismo, siempre se aborda a partir de su contextualización histórico-social de acuerdo con la expresión estudiada. Por ejemplo, Leonardo Sevilla realiza un estudio el cual tiene por 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.⁶

Con estas referencias bibliográficas incursioné en el contacto directo con los Voladores totonacas establecidos en el Museo Nacional de Antropología en la Ciudad de México en el año 2012. Esta aproximación inicial me permitió comprender que la literatura especializada en el tema del Palo Volador solamente abordaba algunos aspectos de dicha práctica, pero estas primeras 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 en ciertos espacios performativos. Como comprobaría en las posteriores estancias de campo en la región del Totonacapan, esta situación no sería privativa del grupo instalado en el Museo, sino que sería un aspecto compartido con los numerosos grupos de Voladores de la región. Dicho de otro modo, la representación del rito del vuelo es vista por los danzantes como una actividad laboral en determinadas ocasiones performativas, particularmente en el contexto del turismo, y, como veremos, dicha actividad es medular en la economía de no pocas familias.

Si bien, el aspecto del contexto del turismo es apenas mencionado en algunos estudios sobre la práctica, Jaques Galinier ya reconoce a la

⁶ Sevilla, 1981.

expresión totonaca como la “única afectada” por la comercialización.⁷ Por otro lado, Felipe Montilla realiza un bosquejo histórico del ritual, en su expresión maya, en el marco de una representación del mismo en Ciudad Juárez, Chihuahua.⁸ Por su parte, Leopoldo Pérez recopila el relato de Bulmaro Maldonado, volador nahua de Huachinango, Puebla, en el cual narra sus representaciones del ritual en Europa con su grupo de Voladores.⁹

Entre los estudios que tratan el tema más sustancialmente encontramos el de Úrsula Bértels quien en un pequeño apartado habla de su investigación sobre el fenómeno de la comercialización de la danza en el contexto turístico.¹⁰ 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 existente en torno al origen y significado de la danza. Por su cuenta, Gonzalo Camacho explica el impacto de las políticas culturales y las declaratorias patrimoniales en las prácticas musicales partiendo del caso de los Voladores.¹¹ 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 expresión totonaca sobre la nahua. Por otro lado, Eugenia Rodríguez realiza un análisis con enfoque de género sobre el cambio cultural sugerido por la participación de mujeres en la danza, sobre todo, en el contexto turístico de Cuetzalan, Puebla.¹²

Hasta donde conozco, uno de los estudios que más abunda sobre el tema de los Voladores y el turismo es el de Leonardo Sevilla.¹³ En esta investigación, el autor inicialmente realiza una interpretación de la significación de la práctica en sus diferentes épocas históricas, para después someterla al modelo teórico del materialismo histórico y la

⁷ Galinier, 1990: 383; 1998: 279.

⁸ Montilla, 1954.

⁹ Pérez, 2005.

¹⁰ Bértels, 1993.

¹¹ Camacho, inédito.

¹² Rodríguez, 2011.

¹³ Sevilla, op. cit.

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 expresiones de los grupos totonaca veracruzano de la Costa y nahua de Cuetzalan, Puebla. No obstante, debido a la temporalidad de dicho estudio, está desactualizado en cuanto a las nuevas organizaciones de danzantes que han surgido y la relativamente reciente declaratoria patrimonial que la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura —UNESCO en adelante— otorgó a esta práctica, con su inclusión en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad en el año 2009.

24 |

Sin embargo, Montserrat Rebollo,¹⁴ actualiza la discusión en torno a la declaratoria patrimonial de la Ceremonia Ritual de los Voladores con un estudio de las conceptualizaciones en torno al patrimonio cultural inmaterial, la salvaguarda y la patrimonialización, así como su aplicación en la Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO. Además, Rebollo propone un puente conceptual en torno a las categorías antes mencionadas, que en su momento será retomado en esta investigación, formulado a partir de su trabajo etnográfico con los sujetos sociales en la región de Papantla. El objetivo central de la autora es explicitar la complejidad de los diversos procesos de patrimonialización que ella identifica, así como caracterizar a los actores sociales que tienen un rol determinante en tales procesos.

Asimismo, Federico Zúñiga,¹⁵ desde la antropología del turismo, realiza un profundo análisis sobre los procesos de patrimonialización, turistificación y mercantilización en el Totonacapan veracruzano, así como los efectos que ha tenido el desarrollo turístico respecto al patrimonio cultural y sus depositarios. El autor se aboca al análisis del proceso de puesta en valor de la Ceremonia Ritual de los Voladores a través de la declaratoria patrimonial de la UNESCO. Por otro lado, Zúñiga estudia la conversión de la celebración religiosa de San Miguel Arcángel —que también será retomada en este trabajo, pero en diferentes circunstancias—, en Zozocolco de Hidalgo, en atractivo y recurso turístico.

¹⁴ Rebollo, 2016.

¹⁵ Zúñiga, 2016.

Ahora bien, los ejes de análisis aquí propuestos, el ritual y el espectáculo, ya han sido explorados en conjunto por otros estudios en torno a las prácticas musicales y/o dancísticas de sociedades indígenas.¹⁶ En cuanto a los Voladores, Charlotte Pescayre, analiza las transformaciones, del ámbito ritual a lo espectacular, en las expresiones acrobáticas mexicanas de la época prehispánica al siglo XXI.¹⁷ La autora refiere la práctica de los Voladores en la época colonial para discutir su posible origen partiendo de códices y pinturas. Asimismo, a partir de estos documentos, Pescayre argumenta las transformaciones sufridas en la ceremonia del Volador y el cambio de su contexto de representación. Por su parte, Amparo Sevilla realiza un diagnóstico de los primeros diez años de la Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO.¹⁸ En dicho diagnóstico, la autora advierte como un atentado la transformación de los rituales en espectáculos para consumo del turismo, ejemplificando con el caso de los Voladores como una de las expresiones afectadas.

Veremos que, en contraste con estos enfoques que incursionan en la transición de los ámbitos, aparentemente bien definidos y delimitados, del ritual al espectáculo, yo propongo aproximarme a dicho fenómeno como un proceso que mantiene cierta continuidad y retroalimentación.

3. PROBLEMATIZACIÓN Y SUPUESTOS DE INVESTIGACIÓN

Esta investigación se circunscribe en cierta praxis etnomusicológica que en México se ha ocupado del campo del turismo cultural. Desde estos enfoques se están debatiendo las formas en que diversos grupos sociales están articulando procesos de patrimonialización con procesos de turistificación o mercantilización de la cultura mediante la apropiación o resignificación de expresiones musicales y/o dancísticas específicas. Aproximarse al estudio de estas interacciones forzosamente implica tocar otras áreas de estudio de tal manera que la interdisciplinariedad es una característica fundamental en este tipo de acercamien-

¹⁶ Citro, 2005; Rodríguez, 2009.

¹⁷ Pescayre, 2012.

¹⁸ Sevilla, 2014.

tos, misma que me ha permitido desarrollar la investigación a partir de diferentes puntos, así como contribuir hacia múltiples direcciones.

La investigación del fenómeno del turismo cultural se concibe entre el estudio antropológico de la cultura,¹⁹ el análisis de las dinámicas sociales entre los grupos humanos,²⁰ la geografía humana de las formas en que los lugares y las personas interactúan²¹ y los estudios empresariales de la industria turística.²² Además, la música como factor constante en el campo del turismo cultural implica que las discusiones en torno a dicho campo sean también de pleno interés etnomusicológico.²³

26 | Durante el siglo XX la práctica de la danza ritual de los Voladores fue oscilando, cada vez con mayor intensidad, entre la vida ritual y el espectáculo. La preponderancia de este último escenario ha sido creciente y ha corrido de la mano del desarrollo de la industria del turismo en México. Entonces, ¿de qué forma se han venido articulado diversos grupos sociales, de Voladores y no Voladores del Totonacapan, con este mercado creciente en el que se ofertan bienes simbólicos como la música y la danza? y ¿cuáles han sido las repercusiones de esta incorporación al turismo cultural, en la práctica ritual de la danza?

Aunque la direccionalidad de esta transición evidentemente se da del ámbito sagrado al profano, mi proceder metodológico para aproximarme al fenómeno fue en orden inverso, es decir, como sujeto externo a la sociedad totonaca primero tuve acceso al contexto turístico: público y mediático; y mucho después al religioso: íntimo, privado y comunitario. Esta circunstancia determinó la manera en que fui construyendo mi objeto de estudio y mi proceder para comprenderlo.

Inicialmente, el hilo conductor en mi primera aproximación rigurosa a la práctica de los Voladores fue la música y su inherente par, la danza. Por sencillo que parezca, sin música no hay danza ni tampoco rito. De esta manera, a través del análisis musical, particularmente un análisis paradigmático inspirado en la propuesta de modelización de Simha Arom,²⁴ logré construir datos suficientes para identificar el repertorio músico-dancístico utilizado en los contextos turísticos así

¹⁹ Adams, 1995; Macdonald, 1997; Castellanos y Machuca, 2012.

²⁰ Cukier, 1996; Lury, 1997; Flores y Nava, 2016.

²¹ Hussey, 1989; Connell, 1993; Li, 2000.

²² Sinclair, 1998; Singer, 2000; Ruiz, 2015.

²³ Harnish, 2005; Dunbar-Hall, 2006; Ruiz, 2011.

²⁴ Arom, 2004.

como sus características generales, determinar qué aspectos formales le otorgan identidad a cada una de las piezas empleadas y cuál es la relación de los elementos performativos con las estructuras musicales de dicho repertorio. También, a partir de los relatos orales de los danzantes, se determinó que el rito del Palo Volador es un complejo ritual largo y sustancioso, de tal modo que, para los fines de análisis en mi investigación denominé *representación del rito del vuelo* a la reducción de dicho complejo que podemos observar en los contextos turísticos. Asimismo, logré aproximarme a cómo afectan algunas variables de los contextos turísticos, no comunitarios, en el plano sonoro-musical del repertorio utilizado.

Fue justamente en el proceder metodológico de grabar, transcribir, analizar y comparar las piezas musicales, que me encontré con el germen que dio origen a esta investigación. Precisamente cuando me disponía a contrastar mis ideas en torno al análisis musical con los músicos-danzantes instalados en el Museo Nacional de Antropología, sucedía que en diversas ocasiones no lograba encontrar a los “caporales” que habían grabado las primeras versiones de las piezas del repertorio. Esto se debía a un rol de trabajo que los danzantes establecían guiados principalmente por las festividades religiosas de sus comunidades. Es decir, los danzantes se ausentaban del lugar en el que trabajan prácticamente todo el año para “volar” en las fiestas patronales de las comunidades de origen de cada uno de ellos. Esta ausencia traía consigo importantes modificaciones a la dinámica de trabajo del grupo de Voladores, por ejemplo, la participación de sólo cuatro danzantes, en lugar de cinco, en la representación del rito del vuelo para que un quinto permaneciera en la plaza recolectando las aportaciones de los espectadores. Esto conlleva la sustancial modificación estructural de las piezas del repertorio y del repertorio mismo, por mencionar algunas implicaciones.

Entonces, ¿qué tan importante es la vida religiosa de los Voladores?, es más, ¿en qué consiste? y ¿por qué éste era un factor determinante para el rol de trabajo aunque afectara su principal actividad económica?

Desafortunadamente, los tiempos que constituyen el plan de estudios de la maestría no me permitieron consolidar un *rapport* suficientemente maduro para tener acceso a su vida religiosa y fue esta condición la que me motivó a continuar mi investigación pero ahora en este ámbito.

Al darle seguimiento a mi problema inicial de investigación en mi tesis de maestría, el plano sonoro-musical de la práctica del Palo Volador en los contextos turísticos, pronto me di cuenta de que el tema de la preponderancia de la expresión totonaca sobre las expresiones de los pueblos nahuas, huastecos, mayas y las de los otros pueblos indígenas referidos previamente, era indiscutible y que la vida religiosa de los Voladores en sus comunidades de origen era un tema central. Pude percibir que la organización del tiempo laboral en buena medida obedecía a las fiestas patronales de sus comunidades.

28 | Ya había escogido los nuevos ejes de análisis para esta nueva etapa de investigación del fenómeno: el ámbito religioso y el del espectáculo. ¿Cómo se configuran cada uno de éstos y cuál es el papel que juegan los Voladores en cada contexto?, ¿cómo experimentan los propios Voladores dichos contextos y cómo dichos contextos los afectan?, ¿cómo se da la transición de un ámbito al otro? y ¿cómo se vinculan ambos ámbitos en el complejo espacio social de la industria del turismo?

Definitivamente estaba por incursionar en un terreno completamente desconocido. Mi formación predominantemente musical apenas me había preparado para aproximarme al fenómeno desde el plano sonoro-musical pero ahora, las herramientas que había adquirido en el campo de la etnomusicología me motivaron para explorar el fenómeno como un hecho cultural más amplio. Dicho de otro modo, si ya había logrado entender cómo es que los contextos turísticos podían afectar el plano sonoro-musical de la práctica, ahora me interesaba entender cómo se configuraban esos contextos, esa industria, qué había provocado que justamente la expresión totonaca fuera proyectada como “la expresión hegemónica” en la industria turística. Asimismo, necesitaba entender qué papel tenían los Voladores, que trabajan en contextos turísticos, en la vida religiosa de sus comunidades y por qué resultaba tan importante como para apartarse de su actividad económica principal. En pocas palabras, me interesaba entender qué circunstancias los llevaron hasta este punto.

El supuesto de investigación que subyace esta pesquisa es que los cambios en la vida económica de la región durante el siglo XX fueron los que dinamizaron la transición de la práctica del Palo Volador del ámbito religioso al profano. Por un lado, el descubrimiento y la explotación del petróleo derivó en la apertura del Totonacapan mediante las carreteras que se construyeron para conectar a esta región con la

capital del país. Las dinámicas del sistema capitalista moderno se instauraron, poniendo en crisis los sistemas económicos tradicionales. Las sociedades regionales se reestructuraron y su cultura expresiva, como la práctica del Palo Volador, se revalorizó.

No menos importante es el papel que juega la zona arqueológica El Tajín, enclavada en el corazón del Totonacapan, en Papantla. La relación que guarda la danza del Palo Volador con la “mítica” antigua ciudad, es capitalizada por los danzantes y gestores culturales al construir un imaginario en torno a una conexión con el pasado remoto. Además, hacia 1980, cuando el INAH hace la restauración de la zona y en su recorrido a su declaración como Bien Cultural con su inscripción en la Lista de Patrimonio Mundial de la UNESCO en 1992, los monumentos se convirtieron en un destino obligado de las rutas de turismo cultural, mismas que transformaron las dinámicas económicas de las comunidades aledañas: San Antonio Ojital, Ojital Viejo, Zapotal Santa Cruz y El Tajín, entre otras.

Por otro lado, en el año 2000 surge la Cumbre Tajín, un festival de corte “cultural” que se lleva a cabo justo a menos de un kilómetro de la zona arqueológica El Tajín, por supuesto, explotando el imaginario en torno a la antigua ciudad, la cultura totonaca y los Voladores. En la investigación analizaremos algunas de las implicaciones directas de este festival con la práctica del Palo Volador.

En el año 2009, la UNESCO inscribe a la *Ceremonia Ritual de los Voladores* en la Lista Representativa de Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad trayendo consigo el notable incremento de Voladores totonacas, la disputa de diversas plazas de trabajo de los danzantes y la aparición de nuevos gestores culturales privados e institucionales, complejizando así el escenario social.

De esta manera, los objetivos centrales de esta investigación son caracterizar el contexto sagrado y el turístico en los cuales se lleva a cabo hoy día la expresión totonaca de la danza de los Voladores, así como explorar cuáles fueron las causas que derivaron en la actual hegemonía de dicha expresión totonaca en los contextos de la industria turística sobre las expresiones de los otros pueblos indígenas.

4. METODOLOGÍA Y MARCO REFERENCIAL

30 |

En mi primer acercamiento a la práctica músico-dancística de los Voladores en mi tesis de maestría retomé la metodología propuesta por Simha Arom que “se ocupa del estudio de la música como parte de un sistema sociocultural” consustancial a los portadores de la cultura.²⁵ La estrategia metodológica de Arom propone la jerarquización de diferentes tipos de datos, musicales y extramusicales, que pueden visualizarse como un conjunto de círculos concéntricos, porque juntos constituyen una red de relaciones múltiples y polivalentes. En el primer círculo, se encuentra el estudio del evento sonoro musical; después, en el segundo círculo, se encuentran las herramientas materiales —instrumentos musicales— y los recursos conceptuales —categorías nativas referentes a la música— que permiten corroborar algunos datos del círculo central. El tercer círculo comprende las funciones socioculturales de la música: sus conexiones con los rituales, las ceremonias, las danzas, y/o las circunstancias que implica, ya sean de índole personal, familiar o social. Y finalmente, un cuarto círculo contendría elementos simbólicos generales.²⁶ Siguiendo esta línea de pensamiento, en mi tesis de maestría abordé los primeros dos círculos de estudio que propone Arom, mismos que me llevaron a problematizar aspectos del tercero y cuarto círculos que, justamente, abordaré en esta tesis doctoral.

Con respecto a esta investigación, lo primero que hay que decir es que es un trabajo de base etnográfica en dos sentidos: en su enfoque y en su metodología.²⁷ Como enfoque, la etnografía es una práctica de conocimiento que busca comprender los fenómenos sociales desde la perspectiva de los sujetos sociales. De esta manera, se busca comprender la acción social en los términos en que la caracterizan sus propios miembros. Esta comprensión se construye a partir de la “interpretación” que hace el investigador, quien debe aprehender las estructuras conceptuales con que la gente hace inteligible su conducta y la de los demás.²⁸ De esta manera, no se pretende “explicar” una expresión cultural sino “comprenderla” o, mejor dicho, “interpretarla”.

²⁵ Arom, op. cit.

²⁶ *Ibíd.*: xx-xxii.

²⁷ Guber, 2001.

²⁸ *Ibíd.*: 12-15.

Adoptar un enfoque etnográfico es construir una representación coherente de lo que piensan y dicen los sujetos sociales, de modo que dicha “interpretación” no es ni el mundo de los sujetos, ni cómo es el mundo para ellos, sino una conclusión interpretativa que elabora el investigador.²⁹ Dicha conclusión interpretativa proviene de la articulación teórica que se desarrolla en esta investigación y el contacto prolongado con los sujetos sociales con quienes se investiga, ambos aspectos mediados por los datos etnográficos, con el fin de hacer inteligibles algunos elementos de la práctica de los Voladores totonacas ante quienes no pertenecen a su cultura.

Como método de investigación en antropología, la etnografía es el conjunto de actividades que se designan como “trabajo de campo” y cuyo resultado es empleado como evidencia para la interpretación de un fenómeno sociocultural.³⁰ El trabajo de campo comprende el ámbito de donde se obtiene información, así como las diversas técnicas para obtenerla.

Una de las técnicas rectoras en el trabajo de campo que sustenta esta investigación es la observación participante. No precisamente en el sentido que Clifford Geertz describe a Malinowski como “autor barthesiano” del “no sólo estuve allí, sino que fui uno de ellos, y hablé con su voz”.³¹ Yo no fui uno de ellos y mucho menos estoy hablando con su voz, sin embargo, la observación, para obtener información significativa requiere siquiera un grado mínimo de participación; es decir, desempeñar algún rol e incidir en la conducta de los sujetos sociales con quienes se trabaja, y de forma recíproca en la del investigador.³² Si no es así, ¿de qué otra manera se puede observar cuando se investiga con miembros de una sociedad a partir de sus propios términos? A fin de cuentas, como resultado del estrecho contacto con vidas que nos son lejanas, el conocimiento que se construyó en esta investigación es dialógico y negociado.

La presencia del investigador como “observador” requiere un grado mínimo de aceptación por parte de los sujetos sociales con quienes se trabaja. La participación cubre un amplio espectro de actividades que cubre desde “estar allí” hasta formar parte de una o varias activida-

²⁹ Jacobson, 1991: 4-7.

³⁰ Guber, op. cit.: 16.

³¹ Geertz, 1989: 32.

³² Guber, op. cit.: 64-65.

des con distinto grado de involucramiento. Si bien no me inicié como danzante Volador, sí me involucré en ciertas actividades ocasionales de la vida comunitaria: algunas festividades religiosas y en algunas de sus jornadas de trabajo como Voladores. Se trata de una sutil combinación entre observación y participación.

El sentido de la vida social se expresa a través del discurso que emerge en la vida cotidiana, en las conversaciones, anécdotas y comentarios.³³ En este sentido, la entrevista es una estrategia para hacer que las personas hablen sobre lo que saben, piensan y creen.³⁴ La entrevista es una situación cara a cara en donde se encuentran distintas reflexividades y también se produce una nueva reflexividad. Desde una perspectiva constructivista, la entrevista es una relación social en la que los datos que provee el entrevistado son la realidad que éste construye con el entrevistador en su encuentro.³⁵

32 |

Otra de las técnicas rectoras de mi trabajo de campo fue la entrevista no dirigida, en profundidad, la cual busca indicios para descubrir las entradas al universo cultural del entrevistado. Dichas entrevistas iniciaron con preguntas sobre los intereses generales en torno a la investigación, y los temas a cuestionar funcionaron como una guía que fue reformulada constantemente en el transcurso de los encuentros. Esto, con el fin de buscar que los sujetos hablen de sus prioridades y justo ahí se revelaron los nodos problemáticos de su realidad social tal como la perciben desde sus propios conceptos. Para captar esta información es necesario valerse de la atención flotante y la categorización diferida del investigador, así como de la libre asociación de los entrevistados.³⁶ Esta libre asociación permite a los entrevistados introducir temas desde su propia perspectiva y la categorización diferida permite al investigador integrar los pedazos aparentemente inconexos e incoherentes de información que en el proceso de investigación van cobrando sentido paulatinamente. En esa espera activa, el investigador va relacionando, hipotetiza, confirma y rechaza sus propias hipótesis.³⁷

Inicialmente, las entrevistas no dirigidas fueron un recurso de apertura a los temas que me interesaban indagar y, posteriormente, en

³³ *Ibíd.*: 75.

³⁴ Spradley, 1979: 9.

³⁵ Guber, *op. cit.*: 76-77.

³⁶ *Ibíd.*: 83.

³⁷ *Ídem.*

los frecuentes reencuentros con los Voladores que construí esta investigación, se logró focalizar y profundizar en los ejes de estudio planteados en este trabajo. Debo decir que la relación social que construimos mis interlocutores y yo se cimentó en el esfuerzo de una comunicación horizontal, con respeto mutuo, confianza y, en algunos casos, amistad.

Utilizar la entrevista en profundidad y la observación participante como técnicas rectoras en el trabajo de campo nos posicionan epistemológicamente. Una manera de ver este trabajo de base etnográfica es ubicándolo en la perspectiva epistemológica que sostiene que el diálogo con los otros es una forma de generación de conocimiento.

Soy plenamente consciente de las limitaciones de esta investigación por los cortes metodológicos que se hicieron de forma necesaria: la cantidad limitada de voces que se escucharon y las muchas otras que no se conocieron; de igual manera, por las dinámicas propias de la temporalidad de esta investigación doctoral, este trabajo de campo no representa el trabajo de ayer mismo, sino el trabajo que he venido haciendo desde hace más de cuatro años; y más aún, mis propios condicionamientos e intereses que influyen en las interpretaciones aquí presentadas.

Asimismo, se deben tener en consideración los preconceptos con los que entré en contacto y trabajé con la sociedad totonaca. Por esta razón, y no como un relato egocéntrico, me dispuse a describir inicialmente mi relación con dicha sociedad, pues considero que tal relación es relevante para la naturaleza de los resultados expuestos en esta investigación.

La naturaleza de las indagaciones que me propuse realizar en este trabajo, metodológicamente me han llevado a realizar etnografía multilocal. Esta modalidad de investigación etnográfica examina la circulación de significados y objetos culturales en un tiempo-espacio difuso.³⁸ La necesidad de seguir a los Voladores en sus traslados desde algunas comunidades de la región de Papantla hacia diversos sitios turísticos, puntualmente en la Ciudad de México y Quintana Roo, y viceversa, fue el reto empírico que me llevó a realizar trabajo de campo multisituado. Esta herramienta metodológica, me permitió trazar una ruta más abierta que siguiera las conexiones, asociaciones y relaciones de los Voladores y los contextos discontinuos en los cuales ellos actúan, así como dichos contextos actúan sobre ellos.

³⁸ Marcus, 2001: 111.

Las investigaciones basadas en la etnografía multilocal, desarrollan de *facto* la dimensión comparativa como una función del plano de movimiento y descubrimiento fracturado y discontinuo entre localidades, mientras se mapea el objeto —y los sujetos— de estudio y se plantean lógicas de relaciones y asociaciones entre dichas localidades.³⁹ Justamente, los dos ámbitos en los que se llevó a cabo el trabajo de campo de esta investigación, el religioso y el turístico, son los polos de comparación y los “extremos del recorrido” que buscamos comprender e interpretar a través de sus relaciones.

34 | Esta investigación se propone reflexionar sobre los alcances de un enfoque que visibiliza las diversas motivaciones, finalidades y estrategias que los Voladores pueden tener para superar la simple diferenciación excluyente de los ámbitos del ritual y del espectáculo. Veremos cómo algunas prácticas propias del ritual se insertan en el ámbito del espectáculo y viceversa, dándole a estos ámbitos, aparentemente opuestos, cierta continuidad. Inicialmente, resulta fundamental definir las características, similitudes y diferencias entre una expresión cultural realizada en un contexto sagrado y las de esa manifestación concebida como espectáculo para, posteriormente, plantear el conjunto de rasgos que constituyen los polos de un mismo continuo.

Desde este momento es conveniente definir claramente los dos ejes conceptuales que trabajé en esta investigación: ritual y espectáculo. Para Víctor Turner, el ritual es “una conducta formal prescrita en ocasiones no dominadas por la rutina tecnológica, y relacionada con la creencia en seres o fuerzas místicas”.⁴⁰ De manera general, el autor plantea que los rituales son un proceso de transformación: cambios de lugar, posición social, estado o edad. En este sentido, todo rito es un rito de paso. El autor retoma el esquema tripartito de Arnold van Gennep que describe el proceso ritual como una secuencia de tres fases: separación, margen —o *limen*— y agregación.⁴¹ Turner señala que los ritos de paso se expresan en sociedades en las que los cambios se encuentran ligados más a los ritmos y a las recurrencias biológicas y meteorológicas que a las innovaciones técnicas.⁴²

³⁹ *Ibíd.*: 115.

⁴⁰ Turner, 1980: 21.

⁴¹ *Ibíd.*: 104.

⁴² *Ibíd.*: 103.

De esta manera, la función del ritual es permitir la transición de territorios, tiempos o situaciones sociales diversas. En una concepción así de abierta, también se puede pensar en el fenómeno turístico y el del espectáculo como un rito de paso. Desde la perspectiva de los turistas y/o los espectadores —de un espectáculo—, éstos se separan de su mundo cotidiano —separación— para vivir una experiencia en otro lugar-tiempo —*limen*— y después se reincorporan nuevamente a su cotidianidad —agregación—. Nelson Graburn ha explotado esta idea del turismo como rito de paso. El autor señala que la secuencia turística es una especie de alternancia entre un tiempo profano —la vida cotidiana— y un tiempo sagrado —el viaje turístico—. ⁴³ El viaje del turista señala el paso de un tiempo a otro que produce cambios transformadores además de recrear al turista. ⁴⁴

Sin embargo, en esta investigación, no es mi objetivo retomar la perspectiva del turista en los contextos del espectáculo —y así poder interpretarlo como un ritual de paso—, sino que el análisis se centra en las experiencias y motivaciones de los Voladores, así como las consecuencias que dicho fenómeno trae a ellos y a sus comunidades. Es decir, me interesa analizar el fenómeno a partir del lugar de enunciación epistémico de los Voladores que, aunque dicho lugar no es homogéneo, se puede sostener que el ámbito devocional de la práctica corresponde al de la ritualidad religiosa en torno al culto a los santos católicos. En consecuencia, éste es el ámbito que entenderé como ritual.

Cosa parecida sucede también con la acepción de la noción de espectáculo. Hay enfoques que interpretan como espectáculo algunas prácticas rituales-acrobáticas de origen precortesiano entre las cuales se encuentra la de los Voladores. ⁴⁵ En estos enfoques, que retoman la lectura de algunos de los cronistas coloniales, algunas prácticas acrobáticas como la de los Voladores son consideradas “juego”. Charlotte Pescayre argumenta que el rito, disfrazado de juego, como acto de resistencia, paulatinamente se convierte en espectáculo ya que “se presenta a la mirada, a la atención” y tiene capacidad de despertar sentimiento en un público, como sucedió con los cronistas coloniales. ⁴⁶

⁴³ Graburn, 1992.

⁴⁴ Lagunas, 2009: 23.

⁴⁵ Ramiro, 1996; Pescayre, op. cit.

⁴⁶ Pescayre, op. cit.: 8.

No obstante, me interesa destacar el factor mercantil del ámbito del espectáculo, pues, en última instancia, así es como enuncian los Voladores su actividad en el contexto del turismo. Para Guy Debord, el espectáculo es la afirmación de la apariencia y la afirmación de toda vida humana, o sea social, como simple apariencia.⁴⁷ Según el autor, en el espectáculo, una parte del mundo se representa ante el mundo, apareciendo como algo superior al mundo. El espectáculo es el lenguaje común de esta separación.⁴⁸ Es decir, el espectáculo es una especie de “alienación”. Ésta, ha copado la vida social, la vida ya no se vive, más bien se representa y el consumidor se convierte en consumidor de ilusiones. Es en este sentido que utilizo la noción de espectáculo en esta investigación, como el espacio-tiempo de representación de una parte de la vida social que es desprovista de su valor de uso por la economía mercantil.

Ahora bien, de acuerdo con los ejes de estudio ahora explicitados, Richard Schechner apunta que el polo de la ritualidad se presenta asociado a la eficacia y búsqueda de resultados, vinculado con un “Otro ausente” y con un tiempo simbólico además de implicar un público que participa y cree. Por otro lado, el polo del espectáculo se vincula al entretenimiento y la búsqueda de placer, con énfasis en el ahora y se realiza para los presentes, implica un *performer* que sabe lo que hace y un público que observa, escucha y aprecia, en donde prospera la crítica.⁴⁹

Al retomar este enfoque, no pretendo definir a qué denominar ritual y a qué espectáculo de acuerdo con la presencia o ausencia de estos rasgos, lo cual puede resultar bastante evidente en el caso aquí estudiado, sino utilizarlos como categorías de análisis para explorar la manera particular en que vemos manifestado cada polo poniendo particular atención en los propósitos y significaciones que ambos actos tienen para sus participantes. Veremos cómo, para los Voladores, ambos polos ahora se implican mutuamente resultando de esta manera una continuidad que permite la coexistencia de los dos ámbitos.

En este trabajo me interesa plantear la cuestión de la espectacularización de la práctica no como una acusación, sino como una estrategia sociocultural que han llevado a cabo los Voladores para usar a su favor una de sus expresiones culturales. Aunque, en definitiva, son muy im-

⁴⁷ Debord, 1999: 40.

⁴⁸ *Ibíd.*: 49.

⁴⁹ Schechner, 2000: 36.

portantes los enfoques críticos que estudian los usos comerciales de las expresiones culturales por parte de terceros, considero que también es importante poner en relevancia el uso que dan los mismos portadores de sus manifestaciones culturales, ya que en el caso aquí estudiado, la capacidad de agencia de los danzantes totonacas ha traído consigo interesantes dinámicas que han trastocado la cotidianidad de las comunidades de la región de Papantla, particularmente su vida económica y religiosa.

Observaremos que la eficacia ritual de la práctica en el contexto del culto a los santos católicos tiene todo que ver con el bienestar físico y económico de los Voladores en el ámbito del espectáculo. Para los danzantes que se encuentran trabajando fuera de sus comunidades de origen, volver a las fiestas religiosas de sus comunidades para volar, es una de las principales motivaciones religiosas para pedir y agradecer por dicho bienestar, justamente, a través del rito. Una de las cuestiones que me interesa destacar en torno al caso aquí estudiado es la confluencia de propósitos y significaciones de las dimensiones del ritual y del espectáculo que conviven en la misma práctica, pues son desplegadas por los mismos danzantes, aunque en espacios socioculturales diferentes.

Por último, debo insistir que, en definitiva, esta investigación está sesgada por los ejes de análisis que he elegido para construir mis interpretaciones y argumentos, del mismo modo que por mi punto de vista, mi formación y mi posicionamiento, y de ninguna manera agotan las posibilidades de estudio de este fenómeno tan complejo que sigue transformándose. En este sentido, quiero esclarecer algunas cuestiones que terminan de dar forma a mi proceder metodológico y posicionamiento epistemológico en el trabajo de campo.⁵⁰

Como dije algunas líneas arriba, mi primer contacto con los Voladores fue en el año 2012 con los danzantes establecidos en el Museo Nacional de Antropología en la Ciudad de México. Roberto Campos, mi tutor de tesis de maestría en ese momento, quien ya había grabado algunas piezas del repertorio de Voladores, me presentó con el grupo de danzantes y acordamos algunas sesiones de trabajo para profundizar en el estudio de dicho repertorio y la construcción de la diada

⁵⁰ El ordenamiento de estas consideraciones fue guiado por el ensayo metodológico en torno al trabajo de campo de Thomas Stanford (2017) que tuve la oportunidad de presentar en el V Congreso Mexicano de Antropología Social y Etnología en el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.

flauta/tambor. En los descansos de esas sesiones de trabajo encontré el espacio para dialogar con ellos sobre quién soy y para qué y por qué me interesaba entender la música de Voladores. Ernesto García y Máximo Juárez, danzantes de aquel grupo, fueron quienes me abrieron la puerta para asistir a la fiesta patronal de San Antonio Ojital, pues siendo originarios de esa comunidad, me indicaron que podía llegar al lugar preguntando por Agustín González Blas, familiar de ellos radicado en la comunidad y también volador. Básicamente, esta experiencia de campo —que abordaré en este documento de tesis— fue el inicio de mi aproximación a la región de Papantla: un danzante me presentaba a otro de otra comunidad y éste a su vez me referenciaba con otros compañeros danzantes y/o familiares de comunidades vecinas y/o de otros grupos de Voladores que se encontraban en otras partes del país. Siempre tuve la fortuna de establecer mis relaciones con los danzantes a partir de una referencia directa de otro compañero o familiar, lo cual me permitió desplazarme en una lógica reticular en la región de Papantla, el estado de Quintana Roo y la Ciudad de México.

38 |

Algunas de mis estancias de campo las hice solo y algunas otras con mi pareja que, por ser mujer, me dio acceso a la confianza de muchas familias que nos permitieron entrar a la intimidad de sus hogares. Asimismo, en algunas ocasiones me hospedaba en hoteles de la ciudad y, en otras, en las casas de los danzantes que amablemente me ofrecieron su casa para pasar la noche, sobre todo en las ocasiones de las celebraciones religiosas. De igual manera, las primeras veces que asistí a las comunidades lo hice en transporte público, lo cual, también me abrió la posibilidad de conversar con la gente de la región en torno a los intereses de esta investigación, así como seguir ampliando mi red de interlocutores. Cuando revisitaba las comunidades o las plazas de trabajo, generalmente asistía con mi auto para llevar todo el equipo necesario con el que realicé la captura de audio, fotografía y video. En estas ocasiones, muchas veces colaboré con el transporte de algunas personas entre comunidades o a la cabecera municipal para comprar sus insumos para la fiesta. De esta manera, estos viajes también se convirtieron en valiosas oportunidades para conversar a fondo con mis interlocutores.

Podría decir que prácticamente en todas las ocasiones que viajé a las comunidades de la región la gente siempre me ofreció de comer en sus casas. Asimismo, cuando visitaba a los danzantes en sus espacios de trabajo, siempre procuré llevar comida para compartir con ellos.

Nunca realicé grabaciones o fotografías sin el consentimiento de la gente. Siempre pedí su autorización para realizar capturas de audio, foto y/o video y expliqué para qué fin serían utilizados los materiales y que los productos de investigación obtenidos serían devueltos a la comunidad. En ese sentido, cuando regresaba a las comunidades a contrastar mis hipótesis con mis interlocutores, les entregaba fotografías y videos que anteriormente había tomado en las cuales ellos aparecían. Esto resultó ser un mecanismo más sensible de reciprocidad que agradó mucho a la gente. Inclusive, con este antecedente, fungí como “padrino” de fotografía en una fiesta de quinceañera de una adolescente de la comunidad.

Siguiendo con el tema de la reciprocidad, debo decir que en algunas ocasiones di retribuciones monetarias a los danzantes, principalmente cuando les solicité la construcción de instrumentos musicales, así como en los contextos turísticos en los cuales representan el rito del vuelo para recolectar propinas de los espectadores. Los danzantes nunca me pidieron un pago a cambio de sus amables colaboraciones, sin embargo, en estas circunstancias específicas, me pareció justo ofrecerles una gratificación. No obstante, cuando logré que me reconocieran por la frecuencia de mis visitas o el contacto que manteníamos por mensajes vía celular o en redes sociales, dejaron de aceptar dicha gratificación que se transformó en agradables comidas juntos

En general, estos aspectos fueron resueltos partiendo de la idea de construir una relación lo más horizontal posible con mis interlocutores y hacer de mi trabajo de campo una experiencia dialógica que me ayudara a entender una parte su cultura.

5. ESTRUCTURA DE LA TESIS

La estrategia de investigación aquí utilizada responde a las necesidades particulares de mi gradual acercamiento y desarrollo con el caso de estudio, los sujetos sociales, las dinámicas de los contextos estudiados y las preguntas eje. Es decir, si bien mi primera aproximación con la literatura especializada en los temas aquí estudiados dio luz a mis primeros cuestionamientos, fue más importante y determinante mi contacto con los sujetos en el campo. Dicho trabajo de campo, dependiendo de cada contexto —el ritual y el del espectáculo—, me fue guiando para regre-

sar a la búsqueda de literatura que me ayudara a entender gradualmente lo que observaba en el terreno.

Teniendo en cuenta lo anterior, las herramientas teóricas de índole más puntual serán expuestas y articuladas en cada uno de los cuatro capítulos desarrollados en esta investigación. Del mismo modo en que fui requiriendo de dichas herramientas, poco a poco y siguiendo cada hilo que conduce este trabajo, de esa misma manera serán explicadas y entrelazadas con los datos etnográficos.

El trabajo se estructura de la siguiente forma: en el primer capítulo, *El Totonacapan*, planteo una propuesta de regionalización con base en los ejes de análisis que he elegido para estudiar —el ritual y el espectáculo—, mismos que le dan especificidad al objeto de estudio y al enfoque que aquí ofrezco. A través de una síntesis de algunos de los que considero fueron los principales cambios socioculturales vividos por los totonacas en el siglo XX, argumento que la región se abrió a las lógicas globales del capitalismo a partir de la fiebre petrolera y la crisis de los sistemas económicos tradicionales de la llamada región de Papantla. Para terminar este apartado, acoto brevemente el sistema de prácticas músico-dancísticas de la región para contextualizar el caso que aquí nos ocupa.

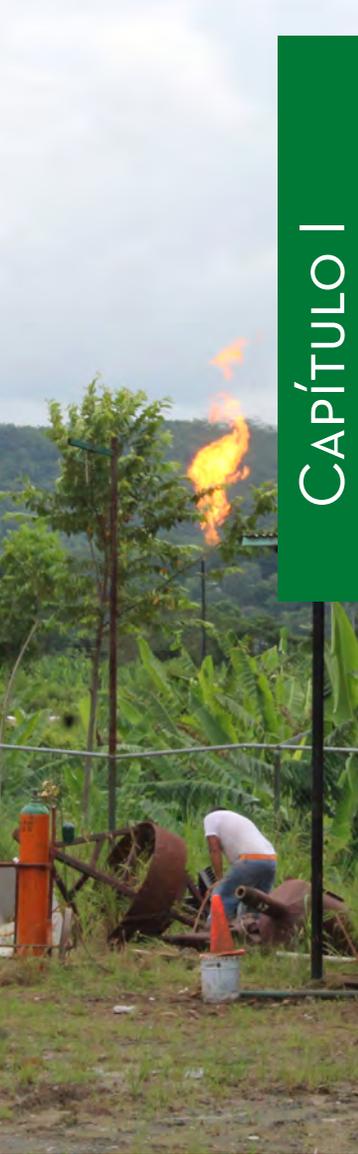
En el segundo capítulo, *El rito*, se aborda el primer eje de análisis, la religiosidad totonaca. En él ya me aboco concretamente al ritual del Palo Volador en el contexto de la religiosidad popular y el culto a los santos entre los totonacas de la Llanura Costera del Golfo. Asimismo, exploro la cosmovisión de este grupo y su relación con la práctica del Palo Volador al mismo tiempo que ofrezco una interpretación de los símbolos y tiempos históricos acumulados en el fenómeno. A partir del caso de la fiesta patronal de San Antonio Ojital, explicito las especificidades que tuve oportunidad de conocer en esta investigación, mismas que determinaron en buena medida el curso de la pesquisa.

El tercer capítulo: *La patrimonialización*, es una especie de bisagra que articula los dos ejes de análisis de la investigación, pues uno de los casos estudiados es un interesante resultado coyuntural de las políticas culturales emanadas de la UNESCO. Asimismo, se estudia la candidatura, el plan de salvaguarda y los efectos de la iniciativa de patrimonialización de la Ceremonia Ritual de los Voladores.

En el cuarto capítulo, *El espectáculo*, abordo el segundo eje de análisis de la investigación, la espectacularización de la práctica en el con-

texto del turismo cultural. A partir de los casos estudiados, caracterizo los espacios en que se lleva a cabo la representación del rito del vuelo en contextos turísticos. De igual manera, explico dos panoramas extremos en los que se lleva a cabo la representación del rito del vuelo, uno en el cual se lleva a cabo un “blanqueamiento” del ritual y otro en el que observamos la apropiación de la práctica por parte de terceros.

En el apartado final *La paradoja totonaca...*, se reflexiona sobre la disolución de lo sagrado frente a lo profano y se vislumbra cómo los dos ámbitos se implican de forma recíproca en el caso aquí estudiado. Vemos cómo se pierde la diferencia y la especificidad entre lo ritual y el espectáculo, y la continuidad entre ambas permite la confluencia de propósitos y significaciones. Asimismo, se plantean algunas consideraciones finales.



CAPÍTULO I

EL TONACAPAN

1. CONFORMACIÓN REGIONAL
2. APERTURA DE LA REGIÓN
3. LA CULTURA MÚSICO-DANCÍSTICA





EL TOTONACAPAN

El propósito de este capítulo introductorio es discutir algunos aspectos que considero han impactado en la conformación regional del Totonacapan veracruzano de la costa y su apertura en tanto resultado de diversos procesos económicos y socioculturales. Es decir, si bien el Totonacapan es producto de una construcción histórica de larga duración, en términos de Fernand Braudel,¹ me interesa aquí resaltar aquellas circunstancias profundamente vinculadas a la historia nacional que especialmente favorecieron la apertura del territorio al sector de los servicios, pues esto derivó en la llegada de la industria del turismo a la región y a la expresión totonaca costera de la práctica del Palo Volador.²

De acuerdo con los intereses de cada investigador y sus propósitos científicos, la concepción de *región* suele variar.³ En dicha concepción pueden ser privilegiadas las características geográficas, demográficas, económicas, históricas, sociológicas, políticas o ecológicas, por mencionar algunos enfoques. En este caso de estudio argumento, desde un enfoque económico-político, que la exploración y comercialización del petróleo durante el siglo XX logró insertar a la Llanura Costera del Golfo en la lógica de la expansión capitalista-moderna a través de su integración al mercado nacional e internacional. De este modo podemos dar cuenta de las transformaciones que tuvo la región en el último siglo por el cambio de régimen de propiedad de la tierra para su paulatina

¹ Braudel, 1979.

² En el capítulo cuatro profundizaré en el tema de la industria del turismo y su relación con la práctica.

³ Viqueira, 2001: 187.

privatización junto con el incremento del uso de las tierras para la ganadería intensiva y la especialización agrícola, así como su uso para la industria petrolera. De esta manera, para los fines que me propongo, destacaré los procesos económicos, políticos y socioculturales para delimitar la región que aquí estudio.

En esta investigación argumento que los procesos económicos de la región son una vía para entender cómo y por qué la práctica de los Voladores ha transitado del ámbito ritual al espectáculo. De igual modo, busco entender cómo la Llanura Costera totonaca se vincula a otras regiones y a su vez con el contexto mayor del cual forma parte, el Estado Nación.

Es de esta manera que propongo aproximarme a explicar la relación entre tales procesos socioeconómicos y las transformaciones de la práctica del Palo Volador en el último siglo.

46 |

1. CONFORMACIÓN REGIONAL

Para abordar el caso de estudio de la práctica del Palo Volador en Papantla he decidido tomar para su análisis el nivel regional ya que considero que en éste se cruzan elementos de lo local y lo nacional que justamente pueden dar luz a mis preguntas de investigación. El marco del nivel regional nos permitirá entender cómo las dinámicas del poder hegemónico, el proyecto del Estado Nación, afectan las formas particulares de vida en el marco local de los pueblos de un territorio determinado y cómo éstos responden ante tales dinámicas.

Jaime Espín hace una distinción entre las nociones de *región* y *regionalización*. La primera, como espacio y contexto; y la segunda, como herramienta metodológica que implica el tratamiento de un problema teórico.⁴ La región, entonces, es definida como criterios ecológicos entre las formas de organización del medio para sobrevivir y las condiciones cambiantes bajo su impacto. Dichos criterios contienen en sí la dimensión histórica por el uso del concepto de adaptación cultural, y en su contenido considera la relación histórica entre el medio y la población humana. En cambio, al regionalizar, el investigador asume diversas implicaciones y busca resolver varios problemas implícitos de la cuestión regional. La regionalización implica

⁴ Espín, 1986: 24.

una reconstrucción de la realidad social que es un entramado bastante complejo. Esta complejidad está hecha de realidades heterogéneas, que están integradas o son integrables, y múltiples factores de elección arbitraria que buscan explicar el problema planteado. La elección de variables regionales son los indicadores de cómo varía una problemática en un mismo contexto regional y entre diferentes regiones. Cuando en una región se escogen casos que son más “representativos” de una problemática y que la ilustran de alguna manera, es porque con esos casos se está indicando la especificidad regional y la generalización. Aquí hay una doble implicación: la variación misma que se escoge por específica y generalizante, y el nivel de análisis que se elige.⁵

Entonces, a partir de las variables es que se construyen las especificidades regionales. De esta manera, cuando se escogen casos “representativos” de una problemática regional, lo “representativo” significa que representa las variaciones específicas más contrastantes del universo de estudio. En el caso particular del Palo Volador, el ámbito ritual y el del espectáculo son los hilos conductores que guían el problema aquí planteado. El nivel de análisis se mueve en la relación que guardan los aspectos económicos y políticos con la práctica de los Voladores.

La regionalización propuesta en esta investigación es una herramienta metodológica que nos guiará en el análisis de las intersecciones existentes entre la parte y el todo, mismas que existen en un ámbito territorial determinado junto con su contexto histórico-social. De esta manera, la región que delimitaremos es la unidad de análisis sociológico en calidad de instrumento de trabajo para la investigación. Dicho instrumento se coloca entre el orden de lo macro y micro sociológico. Este nivel de estudio arroja interesantes resultados a la investigación pero también la complejiza demasiado porque tiene que observar hacia el nivel micro como hacia el nivel macrosocial. Esta particular regionalización busca contribuir al análisis integral del fenómeno, por supuesto, sin agotarlo.

La región hace referencia a ciertas porciones del territorio geográfico físico en las que se sitúa un complejo socio-natural compuesto por agentes sociales y sus relaciones, elementos naturales relacionados entre sí por procesos ecológicos y relaciones sociales de apropiación de los elementos naturales por los elementos de la sociedad.⁶

⁵ *Ibíd.*: 24-27.

⁶ Coraggio, 1994: 73; 2010: 111.

Al determinar áreas territoriales de homogeneidad relativa, no se afirma que dichas áreas como tal sean homogéneas, sino que constituyen segmentos continuos del territorio en los que se localizan, durante el periodo analizado, agentes o medios involucrados en un mismo tipo de relaciones o un mismo nivel de atributos; en el caso de Papantla son áreas de producción campesina cuya producción dominante es la misma así como el origen étnico.⁷ Entonces, las regiones son definidas a partir de una relación de semejanza.

Coincido con Odile Hoffmann al afirmar que “el espacio existe” y “la región se crea”.⁸ Es decir, la región se concibe como un espacio socialmente creado y recreado. La región también se delinea en función de su relación con el todo global del cual forma parte, es decir, está dada por el sistema económico político global del Estado.⁹ Analizaremos esta circunstancia en torno a la década de 1940 en el Totonacapan, en donde la necesidad del sistema económico político global de fomentar la industria nacional y la agricultura comercial, indujo cambios importantes en la organización territorial de las actividades económicas existentes hasta ese momento en diversas zonas del Totonacapan trayendo consigo una reorganización de la región activada principalmente por necesidades externas a ella.

Dichas necesidades tenían por objeto generar las condiciones necesarias para la expansión y consolidación de la producción capitalista moderna. El Estado, como núcleo de poder central, impone acciones con el objetivo de consolidar modelos de desarrollo en el nivel macro, los cuales pueden o no estar en concordancia con los intereses regionales. Además, el carácter político de la cuestión regional se manifiesta en el hecho de que la región y su identidad se constituye por la imposición de los intereses de una clase social dominante que ejerce el control sobre la administración política y económica local para lograr la expansión de su propia base material.

De esta manera, las regiones también se dibujan por la capacidad que los núcleos de poder local y regional tienen para imponer sus intereses y concordar con los del poder político económico global o entrar en contradicción. Entonces, en la conformación regional, en su aspecto político y económico, actúan el núcleo de poder nacional, re-

⁷ Coraggio, 1994: 71.

⁸ Hoffmann, 1994: 129.

⁹ De la Peña, 1981: 79-80.

presentado por el Estado; y el núcleo de poder local, representado por las clases de gobierno dominantes de la región. En coyunturas específicas, el núcleo de poder local se adapta a las iniciativas de conformación regional derivadas del núcleo de poder nacional; esto, sin perjudicar sus intereses, al contrario, potenciándolos.

Esto sucedió en diversas zonas del Totonacapan en la década de 1940 con los agricultores capitalistas que se beneficiaron con la propuesta de desarrollo regional del núcleo de poder nacional. Del mismo modo, en dicha propuesta se incluyó la creación de un polo industrial en Poza Rica, así como la construcción de caminos y carreteras que reorganizaron de forma importante las formas de vida locales. Los núcleos de poder nacional y local con sus diferentes grupos y clases sociales, con sus alianzas o conflictos y cada uno de ellos con sus propios intereses que pugnan por imponer, influyen profundamente en la conformación regional. Entonces, podemos decir que la conformación regional tiene un carácter político-económico y se estructura sobre las relaciones de poder entre sus diferentes componentes así como entre la región y el sistema mayor del cual forma parte.

Concuerdo con Andrés Fábregas al afirmar que “la historia nacional y la historia regional se transforman mutuamente”,¹⁰ pues las regiones sostienen una relación asimétrica y dependiente con el Estado Nación, aunque esto no significa que en este último no afecten las respuestas y tensiones que surgen en el marco regional.

Otro aspecto importante que nos ocupa es cómo se constituyen los límites de una región. Guillermo De la Peña argumenta que los límites se definen a partir de los núcleos de poderes localizados y capaces de tomar decisiones independientes del “centro”.¹¹ Entonces, siguiendo esta línea de pensamiento, el límite de la región vista desde su aspecto político-económico estaría definido en donde termina el área de influencia de un núcleo de poder local, esto es, los centros rectores que serán explicados en el siguiente subcapítulo.

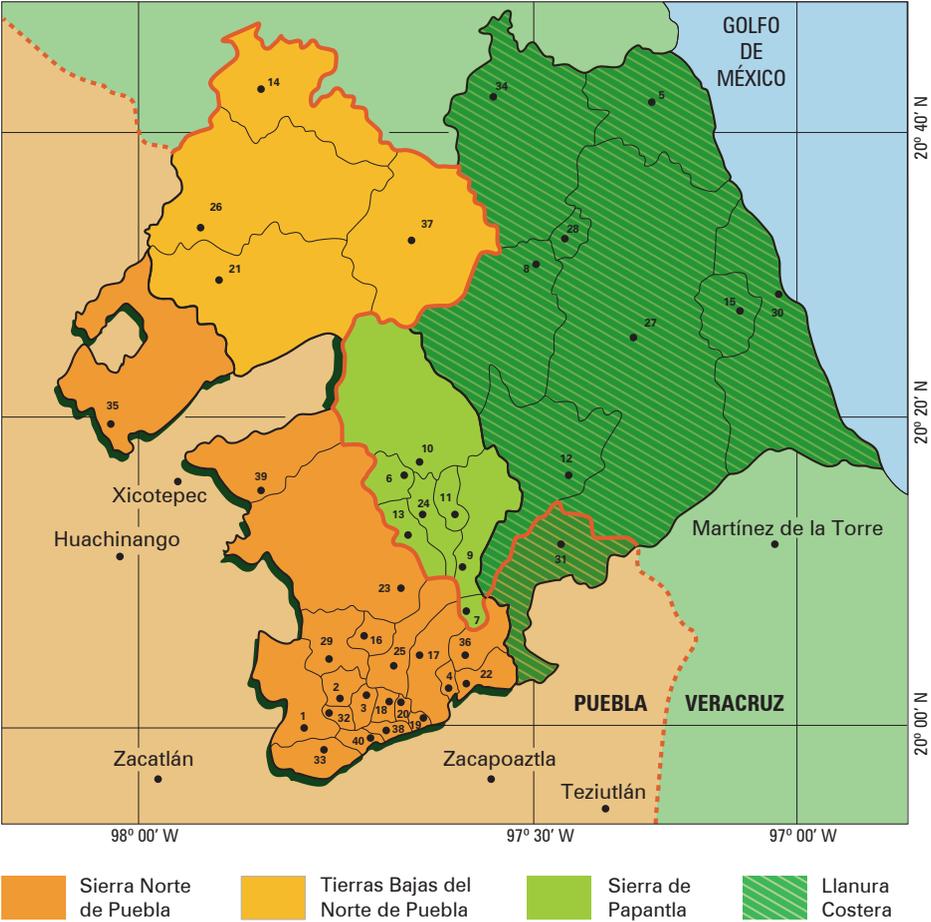
El Totonacapan contemporáneo se extiende aproximadamente 7,000 km² entre el norte del estado de Puebla y el norte del estado de Veracruz. Es un área geográfica diferenciada por dos zonas contrastantes: la Sierra Norte de Puebla, dentro de la Sierra Madre Oriental

¹⁰ Fábregas, 1986: 216.

¹¹ De la Peña, op. cit.

—ver Foto 1—;¹² y la Llanura Costera del Norte del Golfo —ver Foto 2 a 8—. Entre estas dos zonas, existen otras dos zonas de transición también habitadas por totonacas: las Tierras Bajas del Norte de Puebla y la Sierra de Papantla —ver Mapa 1—. ¹³ En mayor o menor medida, estas dos zonas comparten características socioeconómicas y naturales tanto de la Sierra como de la Llanura.

Mapa 1. Zonificación del Totonacapán.



50 |

¹² Ver Anexo QR: Anexo fotográfico digital, Capítulo I. Recordemos que las fotografías citadas en este apartado también se pueden visualizar de forma digital a través del código QR referenciado.

¹³ Mapa 1 retomado de Velázquez, 1995: 107. (Editado)

MUNICIPIOS DEL MAPA 1

- | | | |
|-------------------|----------------------|-------------------|
| 1. Ahuatlán | 14. Francisco Mena | 27. Papantla |
| 2. Amixtlán | 15. Gutiérrez Zamora | 28. Poza Rica |
| 3. Camocuautla | 16. Hermenegildo G. | 29. San Felipe T. |
| 4. Caxhuacan | 17. Huehuetla | 30. Tecolutla |
| 5. Cazonos | 18. Hueytlan | 31. Tenanpulco |
| 6. Coahuatlán | 19. Ignacio Allende | 32. Tepango |
| 7. Zozocolco | 20. Ixtepec | 33. Tepetzintla |
| 8. Coatzintla | 21. Jalpan | 34. Tihuatlán |
| 9. Coxquihui | 22. Jonatla | 35. Tlacuilotepec |
| 10. Coyutla | 23. Jopala | 36. Tuzamapan |
| 11. Chumatlán | 24. Mecatán | 37. V. Carranza |
| 12. Espinal | 25. Olintla | 38. Zapotitlán |
| 13. Filomeno Mata | 26. Pantepec | 39. Zihuatehutla |
| | | 40. Zongozontla |

Siguiendo el orden de ideas antes expuesto, de acuerdo con la ubicación de centros rectores de poder con los que la región interactúa, los límites actuales del Totonacapan son: al norte, el río Cazonos; al sur el río Tecolutla junto con el municipio de Zacapoaxtla, Puebla; al noreste el municipio de Pantepec, Puebla; al oeste los municipios de Tlacuilotepec y Huauchinango, Puebla; al suroeste el municipio de Zacatlán, Puebla; y al oriente el Golfo de México.¹⁴ En el próximo apartado y a lo largo del trabajo veremos que el municipio de Papantla, en tanto centro de poder, ejerce una gran influencia en la zona de la Llanura Costera y en la construcción social de la región.

Como es de suponerse, estos límites no han sido los mismos en el devenir del tiempo. Se dispone información que se remonta al siglo XVI de la cual se desprenden datos que delimitan al Totonacapan con mayores extensiones, sobre todo al sur.¹⁵ La reducción de su frontera sur, sólo ha dejado un muy pequeño grupo totonaco en los alrededores de Xalapa-Misantla, Veracruz.¹⁶

El Totonacapan siempre ha sido un espacio interétnico. En los siglos anteriores al XVI las migraciones fueron un fenómeno frecuen-

¹⁴ Velázquez, op. cit.: 29-30.

¹⁵ Se pueden consultar los límites del Totonacapan en el siglo XVI en Kelly-Palerm, 1952: 3.

¹⁶ Palacios, 1992: 7.

te de grupos nahuas que se establecieron en la región.¹⁷ Además, los totonacas debieron interactuar con nahuas, otomíes y tepehuas en la frontera noroccidental; huastecos en el límite septentrional; y nahuas en los límites meridionales. Estos contactos lingüísticos permanecen vigentes junto con el español de los mestizos que residen en los centros rectores de la región.

Por consiguiente, en algunas zonas del Totonacapan existen otros grupos étnicos además del totonaco: esto es en la Sierra Norte de Puebla y al norte de la Llanura Costera. Por el contrario, en la Llanura Costera la población indígena es únicamente totonaca al igual que en la zona de transición entre la Sierra Norte de Puebla y el centro de la Llanura Costera.

52 | El idioma, un rasgo diacrítico que comúnmente es empleado para identificar lo indígena, difiere notablemente entre la Sierra y la Llanura Costera. Los totonacas de la Sierra señalan que se comunican con dificultad con los totonacas de la Costa ya que su vocabulario presenta diferencias notables. Herman Aschmann dividió al Totonacapan en tres grupos lingüísticos: el del norte de la Sierra, llamado Mecapalapa; el grupo del sur de la Sierra, llamado Zapotitlán, que incluye a los totonacas de la Costa, en Papantla; y el grupo de Xalapa-Misantla. Las principales diferencias que Aschmann verifica residen en el vocabulario, siendo muy notables las que se tienen entre los hablantes del grupo de la Sierra y los de la Costa.¹⁸

Existen otros rasgos culturales diferenciables entre estas dos subregiones entre los que destacan la importancia del sistema de cargos religiosos en la Sierra Norte de Puebla y en las zonas de transición, en oposición a la ausencia o mínima presencia de éstos en la Llanura Costera. Otra diferencia en la que abundaremos más adelante es justamente en la práctica del Palo Volador.¹⁹

¹⁷ Kelly-Palerm, op. cit.

¹⁸ Aschmann, 1962: 139.

¹⁹ Federico Zúñiga (op. cit.: 73) señala que la construcción del imaginario social del Totonacapan a través del turismo por medio de la promoción y difusión que el gobierno de Veracruz hace de la región se identifica exclusivamente con los totonacas de la costa a partir de la zona de monumentos El Tajín y la ceremonia ritual de Voladores, elementos culturales ofertados como los principales atractivos turísticos de la región.

2. APERTURA DE LA REGIÓN

El Totonacapan es caracterizado por su heterogeneidad geográfica y sociocultural. Emilia Velázquez sostiene que tal diversidad estuvo organizada en una unidad que podría considerarse una región desde las primeras décadas del siglo XX hasta inicios de la década de 1940 a partir del intercambio comercial, y desde esa década tuvo lugar una reorganización de las actividades económicas productivas trayendo consigo la desestructuración de la región la cual se reorganizó bajo nuevos principios.²⁰

La estructura agraria actual de la región tiene su antecedente en la Colonia. La inexistencia de latifundios en la Sierra Norte de Puebla y sus colindancias con la Sierra de Papantla, explican la actual tenencia de la tierra en donde predominan los campesinos propietarios de pequeñas extensiones, cinco hectáreas o menos. En cambio, en la Bocasierra sí tuvo lugar cierta concentración de la tierra.²¹

Al inicio de la Colonia, las encomiendas de la Sierra eran muy codiciadas por la alta densidad de población indígena, ya que esto se traducía en abundancia de tributos y servicios. Se creía que ahí existían yacimientos de oro, pero cuando se comprueba que no es así, esas tierras dejan de ser valoradas. La lejanía de los puertos del Golfo para la comunicación con España también abona al desinterés por estas tierras por parte de los españoles.²² Sin embargo, éstos se establecen en la Bocasierra en donde ejercen la herrería, carpintería, arriería y se dedican al pequeño comercio, librando a los pueblos indios de la Sierra de presiones sobre la tierra.²³

La acumulación de capital en la Sierra totonaca proviene fundamentalmente del comercio y la arriería y cobra auge en los primeros dos tercios del siglo XIX.²⁴ En cambio, en la Llanura Costera del Totonacapan, en donde el fácil acceso a sus tierras favorece la creación de latifundios dedicados a la cría de ganadería mayor desde el siglo XVI.²⁵

²⁰ Velázquez, op. cit.: 11-12.

²¹ García, 1987: 111.

²² Kelly-Palerm, op. cit.: 39.

²³ García, op. cit.: 235-236.

²⁴ Chmoux, 1987: 40-46.

²⁵ Kelly-Palerm, op. cit.: 37-38.

Emilia Velázquez señala que la concentración de tierras en la Llanura Costera continuará en los siglos posteriores mediante la institución económica de la hacienda que a su vez coexiste con las tierras comunales de la población indígena, mismas que colapsan a finales del siglo XIX como consecuencia de la Leyes de Desamortización, lo que deviene en un incremento del número de haciendas e indígenas campesinos que arrendarán sus antiguas tierras.²⁶

54 | La autora apunta que en la Estadística General de la República Mexicana de 1893, en el Distrito de Papantla, mismo que contenía pueblos ubicados en la Llanura Costera y en la Sierra de Papantla, se reportaron sólo tres haciendas. En la década de los años de 1920 en el Archivo de la Comisión Agraria Mixta se registran más de 20 haciendas y fincas en la Llanura Costera que se extienden sobre tierras comunales de campesinos indígenas, muchas de ellas propiedad de compañías petroleras y otros personajes influyentes, convirtiéndose en la forma casi exclusiva de propiedad de la tierra.²⁷ Cuando ocurren los primeros repartos agrarios en la Llanura Costera en esta década, aparece el campesino ejidatario y comienzan a desaparecer los grandes propietarios de la tierra para reconfigurar nuevamente la estructura agraria.

La zona de transición de las Tierras Bajas del norte de Puebla es una zona poco habitada por campesinos totonacas quienes han perdido sus tierras comunales a manos de familias influyentes de la Sierra Norte de Puebla hacia finales del siglo XIX y principios del XX. Las cuatro haciendas que hay en esta región comienzan a fraccionarse en los años de 1930 para evitar el reparto agrario, y los dueños logran vender buena parte de sus propiedades para el posterior surgimiento de ranchos privados dedicados a la ganadería. La escasa población campesina y la poca presión sobre la tierra, en comparación con las circunstancias de la Llanura Costera, explican el exitoso cometido de los hacendados. La estructura agraria a partir de la década de 1980 en las Tierras Bajas del norte de Puebla es la respuesta a este antecedente, pues en los años de 1960 el V Censo Agrícola, Ganadero y Ejidal registra que el 84% de la superficie de las unidades de producción son de propiedad privada frente al 16% que está en manos de ejidatarios.²⁸

²⁶ Velázquez, op. cit.: 108-109.

²⁷ *Ibíd.*: 109-110.

²⁸ Verduzco, 1982: 63-69.

Durante las primeras cuatro décadas del siglo XX, el Totonacapan, con su diversidad de zonas con peculiaridades en su medio natural, la producción primaria y sus componentes socioculturales, podemos decir que está integrado regionalmente mediante sus intercambios económicos. Es decir, la Llanura Costera y la Sierra de Papantla junto con la Sierra Norte de Puebla son espacios interdependientes, desde este enfoque, Papantla es el centro económico rector en donde se controla la comercialización de la vainilla, chile y tabaco que se produce en la Llanura Costera y la Sierra.

Existe una suerte de complementareidad entre la Llanura Costera, con mayor acceso a tierras, y la Sierra, en donde el acceso limitado a la concentración de tierras favorece la especialización en el comercio. La burguesía agraria de la Llanura Costera no explora rutas de comercio hacia el altiplano y prefiere la creación de haciendas así como el comercio internacional facilitado por la cercanía de los puertos de cabotaje, por lo tanto, deja en manos de los comerciantes serranos la comercialización en el mercado nacional de los productos de la Llanura Costera.

Hasta finales de la década de los años de 1930, al interior del Totonacapan sólo existían los caminos de herradura y los medios para comunicarlo con el exterior eran el ferrocarril y los puertos ya mencionados.

Cuando la industria petrolera, cuyo centro de extracción se encuentra en la Llanura Costera, pasó a manos del Estado mexicano con la expropiación en 1938 y éste inicia el macroproyecto económico de industrialización del país, se vuelve imperioso comunicar esta región con el centro del país.

A partir de 1940 se inicia en el Totonacapan una dinámica de transformaciones que repercuten en la proyección y uso de la danza de Voladores en contextos diferentes a los rituales. En el periodo de 1940-1970 acontecen cambios radicales y relativamente acelerados en las Tierras Bajas del Norte de Puebla y, principalmente, en la Llanura Costera; me refiero justamente a la expropiación petrolera y las nuevas condiciones que ello trajo consigo en la llamada Faja de Oro, región petrolera que comprende desde el río Pánuco, al Norte, hasta el río Tuxpan, al Sur.

Debido a la expropiación, en la década de los años de 1940 se construyen las carreteras México-Tuxpan y Teuzitlán-Poza Rica. Emilia Velázquez apunta que la instauración de estas vías de comunicación benefició en gran medida a los mercados de México y Puebla ya que

muy pronto inicia la llegada al Totonacapan de compradores y vendedores de productos, que antes se comercializaban invariablemente por medio de los arrieros y los comerciantes de los centros rectores.²⁹

La autora determina que en el periodo entre 1949 y 1970, la Sierra de Papantla interrumpe sus principales nexos comerciales con la Llanura Costera ya que esta última quedó comunicada con la ciudad de México, y los arrieros y comerciantes de la Sierra no pueden competir con los nuevos intermediarios agrícolas provenientes de mercados extrarregionales.³⁰

56 | Siguiendo con la autora, también, durante este periodo en la Llanura Costera el patrón de cultivos destinados al mercado nacional son desplazados por los cultivos dirigidos al mercado internacional. La construcción de las carreteras México-Tuxpan y Teziutlán-Poza Rica favorece notablemente la apertura de potreros, para lo cual se talan selvas, lo que desplaza notablemente la agricultura por la ganadería bovina de carácter extensivo pues representa un negocio redituable y poco riesgoso en el que invierten los agricultores capitalistas, los acaparadores de vainilla y los profesionistas de PEMEX.³¹

A principios de la década de 1970 inicia la construcción de caminos y carreteras que comunican a la Sierra Norte de Puebla y la Sierra de Papantla con Papantla y Poza Rica, de acuerdo con Velázquez, anteriormente comunicados sólo por caminos de herradura en los cuales los arrieros se encargaban del intercambio de productos entre las comunidades indígenas y los centros rectores de la región.³² Esto marcará el inicio de la incorporación de la Sierra de Papantla al circuito comercial de Poza Rica.

La autora concluye que en las décadas posteriores, PEMEX construye una gran cantidad de caminos de terracería que comunicarán a Poza Rica con los diferentes pozos petroleros y zonas de exploración. Ahora, los poblados y comunidades de la Llanura Costera quedarán comunicados por autobús con las ciudades de esta zona. Por otra parte, al norte del estado de Veracruz, también se construye la carretera Tampico-Valles, la cual conecta con la carretera México-Laredo. De esta manera, el tránsito comercial con el centro del país y Estados Unidos

²⁹ Velázquez, op. cit.: 104.

³⁰ *Ibíd.*: 94.

³¹ *Ibíd.*: 102.

³² *Ibíd.*: 91-92.

se realizará por una nueva vía de comunicación más rápida y eficiente.³³ Asimismo, en 1950 se concluye la carretera al sureste, en 1951 la carretera panamericana, en 1958 la carretera interoceánica y en 1962 el puente Coatzacoalcos I que comunicará también con el norte del estado.³⁴

La Llanura Costera, hasta entonces débilmente vinculada al mercado nacional, ahora se ve integrada a un proyecto de desarrollo económico que busca la industrialización del país. El Estado provee de la infraestructura necesaria creando un verdadero polo industrial de tal manera que las poblaciones rurales se integran paulatinamente a las dinámicas urbanas, básicamente a través del mercado de trabajo en el sector de los servicios como mano de obra barata trayendo consigo una crisis en los sistemas económicos tradicionales.

Entonces, ¿qué tan importante debió ser el fenómeno del petróleo en la región para desestructurar esta organización del Totonacapan y traer consigo una reconfiguración basada en nuevos principios? Me interesa apuntar un breve recorrido del tópico del petróleo en la región para así entender las implicaciones que tuvo y sigue teniendo hoy día en la práctica del Palo Volador.

| 57

a. La fiebre del petróleo

En un profundo recorrido por el fenómeno del petróleo en México, Jesús Silva Herzog explica que las primeras exploraciones para encontrar petróleo en nuestro país se hicieron desde 1869 sin tener éxito. Para finales del siglo XIX se fundaron diversas empresas para explotar el petróleo mexicano pero, del mismo modo, fracasaron los trabajos de exploración. Técnicos extranjeros y mexicanos prestigiados afirmaron por entonces que en México no había petróleo. Sin embargo, a pesar de los pronósticos de los geólogos, el británico Weetman Pearson y el estadounidense Edward L. Dohoney llevaron a cabo trabajos de exploración que posteriormente se vieron coronados con rotundo éxito.³⁵

La industria petrolera en México, propiamente dicha, comenzó en 1904 con el brote del pozo del cerro La Pez, en el estado de San Luis

³³ *Ibíd.*: 104.

³⁴ Hoffmann y Velázquez, 1994: 32.

³⁵ *Ibíd.*: 14.

Potosí, perteneciente al estadounidense Edward Laurence Doheny, bajo las providencias de Porfirio Díaz con la Ley de Petróleo de 1901 la cual otorgaba a los inversionistas y compañías petroleras extranjeras importantes concesiones fiscales. Entre las compañías destacaban la *Huasteca Petroleum Co.* y la *Mexican Petroleum Co.*, de Doheny y *El Águila*, propiedad del británico Weetman Pearson, aliado con algunos parientes cercanos de Porfirio Díaz. El apogeo de la industria petrolera llegó en la segunda década del siglo XX con el descubrimiento de un manto de yacimientos ubicados precisamente en la Llanura Costera del Golfo, bautizado como Faja de Oro. Ésta abarcaba un territorio que trazaba una recta entre Tuxpan y Chicontepec, al sur, hasta la costa de Tamaulipas, al norte. Aquí se encontraron los manantiales más fértiles en la historia petrolera mundial en 1916.³⁶

En 1921 México alcanzó un ritmo de producción que lo colocó como segundo productor mundial de Petróleo e inmediatamente vino el decaimiento productivo con el agotamiento de los pozos. La instauración del Estado revolucionario y el apoyo otorgado por parte del gobierno a la lucha laboral de los trabajadores de la industria petrolera llevó en 1938 a la expropiación de las compañías petroleras, decretada por el presidente Lázaro Cárdenas, además de un mayor control del Estado en esa región.³⁷

Silva describe cómo las concesiones para explotar dichos terrenos petroleros se otorgaron a *S. Pearsons & Son Limited*, antecesora de la *Compañía El Águila*; a la *Huasteca Petroleum Company* y a la *Compañía Transcontinental de Petróleo, S. A.* en toda la costa del Golfo, al norte de Veracruz y sur de Tamaulipas.³⁸ La política de las empresas petroleras que operaron en México a inicios del siglo XX consistió en siempre obtener las mayores ventajas posibles en el menor tiempo posible, sin importarles en lo absoluto la suerte de los habitantes del país de donde obtuvieron grandes ganancias.

Los mantos petroleros mexicanos fueron descubiertos por las manifestaciones superficiales de las chapopoterías y puede decirse que hasta 1929 se comenzaron a utilizar métodos científicos de exploración y así fue localizado el campo de Poza Rica, en la Llanura Costera del Golfo, uno de los yacimientos petrolíferos más ricos y extraordinarios

³⁶ De Vidas, 1994: 57-60.

³⁷ *Ibíd.*: 64.

³⁸ *Ídem.*

del mundo. Puede asegurarse que en las zonas petroleras mexicanas han brotado los pozos más productivos del mundo, desgraciadamente para México, esos pozos no fueron para su provecho, sino para el de los accionistas de las compañías extranjeras.

El consumo de petróleo crudo y derivados en México fue en constante aumento en los últimos años anteriores a la expropiación de 1938 a causa del progreso industrial del país y puede decirse que cada día la industria del petróleo era menos dependiente de las exportaciones y más dependiente del consumo interior.

Fernando Moraga, escritor en el periódico *Excelsior*, escribe en 1986 algunos artículos en torno a la fiebre petrolera en la Huasteca y menciona que en el contexto de la nueva constitución de 1917, cuando se reforzó el Artículo 27 acerca de la nacionalización del suelo y subsuelo mexicanos, nueva prerrogativa que claramente perjudicaba los intereses de los magnates del petróleo, Edward Doheny resolvió crear un estado huasteco independiente, Huastecapan, donde podría seguir con sus empresas petroleras sin mayores impedimentos. Con el fin de fomentar un movimiento regionalista con fines separatistas, Doheny impulsó la difusión de las costumbres de la región en México y Estados Unidos. En los restaurantes de ambos países se promovieron platillos huastecos como el zacahuil, molotes, bocoles y carne tampiqueña; los músicos huapangueros fueron llevados a ciudades norteamericanas del mismo modo que los “Voladores de Papantla”.³⁹

Aunque el autor no cita con precisión los años en que se realizaron tales viajes de los Voladores, enmarca el acontecimiento después de la intervención norteamericana en Veracruz en 1914 y en torno al *Plan Green*, proyecto que se entregó en 1924 al Departamento de Estado de Estados Unidos para contemplar un plan para apoderarse de la parte norte de México.⁴⁰

De esta manera, éste se convierte en el dato escrito más antiguo del cual dispongo en que los Voladores papantecos fueron llevados al extranjero para mostrar su práctica y, justamente, esto sucede en el contexto de las disputas y tensiones por el control de la región y su petróleo. Por otro lado, de alguna manera la etnografía me corrobora esta información. Ernesto Bautista Maldonado, de 71 años, originario de Reforma Escolín, Papantla, en entrevista relata que su padre y de-

³⁹ Moraga, 1986 citado por Velázquez, op. cit.: 63.

⁴⁰ Alemán, 1977: 91.

más parientes varones fueron Voladores, mismos que desde los años de 1940 ya “viajaban al extranjero para trabajar como Voladores”. Ernesto se inició en esta práctica principalmente “porque era una fuente de empleo y prefería trabajar como danzante que en el jornal”. En 1962, el jefe de su grupo de Voladores consiguió un contrato en Nueva York por siete meses en donde 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”, relata Ernesto.⁴¹

60 | De esta manera, vemos que la Llanura Costera se convierte en un nuevo centro económico rector para la economía regional y nacional con la explotación petrolera. La mano de obra, técnicos y profesionistas, así como los servicios que ellos requieren, se convierten en el aspecto esencial de la industria. Poza Rica extiende su área de influencia económica como receptora de mano de obra y servicios. Con ello, la burguesía agraria deja de ser el único actor social con poder económico y político, ahora la industria y los servicios atraen a los campesinos indígenas. A lo largo de este trabajo y a través de la etnografía, veremos que el petróleo es un elemento clave en la vida local, por mencionar un ejemplo, las comunidades de la región se han enfrentado a PEMEX por los derrames de hidrocarburo que contaminan las parcelas y pozos de agua, algunas veces perdiendo cosechas completas; o en el caso de la práctica del Palo Volador, la gradual sustitución del mástil de madera por un mástil metálico, precisamente de tubería, en algunas comunidades de la región.

Paulatinamente, la Llanura Costera se dibuja como una región aparte desde el punto de vista económico, pues la acumulación de capital de la zona ya no se centra en la producción agrícola de la Sierra de Papantla como lo fue en la época de la vainilla. Los agricultores y empresarios agrarios de la Llanura Costera ahora se centran en la producción y comercialización de los productos de la misma llanura como los cítricos, el chile y el ganado bovino. Con las nuevas carreteras logran entrar compradores de diversos mercados extrarregionales, central de abastos del Distrito Federal y agentes de supermercados de las ciudades de México, Puebla, Veracruz y Xalapa, haciendo innecesaria la inversión del capital comercial de la Sierra Norte de Puebla para

⁴¹ Entrevista realizada a Ernesto Bautista el 8 de julio del 2013, en Reforma Escolín, Papantla, Veracruz.

llevar la producción de la Llanura Costera al mercado nacional como se hacía anteriormente.⁴²

El desfase de otras zonas del Totonacapan en relación con la Llanura Costera es provocado por las políticas globales emanadas desde el núcleo central del poder, el Estado, al crear infraestructura e integrar a la economía nacional a una zona y dejar por años a otras zonas a merced de otros intereses.

En suma, podemos decir que en el periodo de 1920-1940, la carencia de medios de transporte eficientes como las vías de ferrocarril o caminos, propiciaron una organización de acuerdo con los intercambios comerciales y económicos para lo cual es indispensable la integración regional de las zonas del territorio habitado por totonacas. La falta de vías de comunicación más eficientes que la arriería favoreció la integración regional y la fuerte vinculación con la Llanura Costera para que las diversas zonas tuvieran salida al mercado internacional a través de los puertos de cabotaje. Del mismo modo, la ausencia del Estado para regular las actividades de las petroleras extranjeras permitió que éstas dominaran una buena parte de la economía de la Llanura Costera y de la Sierra de Papantla, aún después de la reforma agraria, apartándolas de las dinámicas nacionales.

También podemos observar que, a partir de los años de 1940, el Estado se convierte en un actor fundamental en la reestructuración regional del Totonacapan, éste crea las condiciones para que la Llanura Costera se transforme en una región independiente, ahora estrechamente ligada a la economía nacional. La expropiación petrolera responde a un proyecto del Estado con la meta de industrializar y controlar políticamente las principales fuerzas sociales del país, además de ser el resultado de la fuerza obrera organizada.

Asimismo, los campesinos totonacas tienen un papel clave en la configuración de la Llanura Costera: una estructura agraria en la que el 45% de las tierras de labor son para el aprovechamiento de ejidatarios indígenas y mestizos, a diferencia de lo que ocurre en otras zonas del Totonacapan en donde los indígenas perdieron parte importante de su territorio.⁴³

En la década de 1920 y 1930 el Estado posrevolucionario hace sentir su presencia con la reestructuración de la tenencia de la tierra con

⁴² Velázquez, op. cit.: 123.

⁴³ *Ibíd.*: 127.

la Ley Agraria junto con la expropiación petrolera de 1938 que echa a andar un proyecto económico que busca esencialmente la industrialización del país, de tal modo que es fundamental comunicar la Llanura Costera con la Ciudad de México. Por sencillo que parezca, esta fue la razón de la construcción de las carreteras Teziutlán-Poza Rica y México-Tuxpan. Estas nuevas vías de comunicación favorecieron la entrada de compradores y vendedores de la Ciudad de México, lo que rompió el monopolio comercial que ejercían los centros económicos rectores del Totonacapan.

62 | La construcción de carreteras a partir de la década de 1920 permitió la investigación intensiva de la zona arqueológica El Tajín. En 1935 le fue asignada a Agustín García Vega la limpieza y exploración de la zona dejando libre de vegetación de la selva la Pirámide de los Nichos. Esto dio pie a la posterior excavación arqueológica de investigación hecha por José García Payón entre 1943 y 1963.⁴⁴ Veremos que la zona de monumentos El Tajín ha jugado un papel importante en la puesta en valor de la región frente al turismo cultural.

En la conformación regional intervienen diversos actores sociales y procesos locales y externos; sin embargo, el Estado tiene un rol muy importante por el tipo de recursos que puede controlar. En la definición y redefinición de las regiones existen constantemente tensiones y ajustes entre los intereses de los diversos actores sociales del interior de la región y entre éstos y el poder central.

3. LA CULTURA MÚSICO-DANCÍSTICA

Las expresiones culturales de la región de Papantla brindan profunda unidad étnica a los habitantes de la región y algunas de éstas las vemos manifestadas en las llamadas “danzas tradicionales” que hoy día son usadas como gestos devocionales en el contexto de sus calendarios rituales. En estas danzas se encuentran codificados innumerables símbolos y tiempos históricos en los cuales se hace vigente el pasado precortesiano, el colonial y los elementos nucleares de la cosmogonía totonaca. De esta forma, la danza cumple un papel determinante dentro de las comunidades que la practican.

⁴⁴ Wilkerson, 1987: 12.

En la revisión que haremos en este apartado sobre las danzas de la región de Papantla veremos que la música es un elemento inherente a la danza y por sencillo que parezca, sin música no hay danza. Es por eso por lo que, para los propósitos de esta investigación, me parece pertinente entenderlas como expresiones *músico-dancísticas*, ya que tanto la música como la danza de éstas se encuentran en el ámbito de la transmisión oral y son susceptibles de procesos muy particulares de mercantilización, mismos que analizaremos a lo largo de este trabajo. Del mismo modo, observaremos que existen categorías y nociones compartidas en diversas danzas otorgándole sentido y coherencia al sistema músico-dancístico de la región y la cosmogonía de la cual se nutre, particularmente entre la danza de Voladores y Huahuas.

En el Totonacapan veracruzano, Llanura Costera y Sierra, existen una gran diversidad de danzas entre las que encontramos Negritos, Voladores, Huahuas —también escrito Guaguas en algunas fuentes—,⁴⁵ Quetzales, Moros y Españoles, Santiagueros, San Miguelitos, Toreadores, Tejoneros, Malitzin, Negros Reales, Huehues, Lakapíjkuyus, Ormegas, Negros Amarillos, Lakakgolos y Xochitinij. Algunas de ellas se encuentran reiteradas en ambas subregiones del Totonacapan como es el caso de los Voladores, Huahuas y Quetzales, entre otras, cada una de ellas con sus particularidades y diferencias.

Rubén Croda y Francisco Acosta clasifican estas danzas con base en una supuesta temática de su contenido y sentidos que les son atribuidas: 1) Danzas de vuelo, 2) Danzas de recreación mítica, 3) Danzas de conquista y cristianización, 4) Danzas con reminiscencias coloniales, 5) Danzas de navidad y 6) Danzas de ancestros.⁴⁶ Siguiendo esta clasificación, presento un listado de dichas danzas también divididas en las subregiones que son practicadas además de señalar la dotación instrumental utilizada en la música inherente a cada una de ellas, esto con el único fin de visualizar el papel que juega la música en estas danzas a través de sus dotaciones instrumentales y contrastar las reiteraciones de algunas de estas danzas en las subregiones de la Llanura Costera y la Sierra —ver Tabla 1—.

⁴⁵ Cfr. Croda y Acosta, 2005.

⁴⁶ Ídem.

Tabla 1. Expresiones músico-dancísticas del Totonacapan veracruzano.

SUBREGIÓN	DANZAS	INSTRUMENTACIÓN	
LLANURA COSTERA	<i>de vuelo</i>	Voladores	Flauta de carrizo y tamborcillo
		Huahuas	Flauta de carrizo, tamborcillo y sonajas
	<i>de conquista y cristianización</i>	Santiagueros	Tambor y flauta de carrizo
		Moros y cristianos	Violín, guitarra y jarana
	<i>con reminiscencias coloniales</i>	Toreadores	Violín, guitarra y cuerno de res
		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
SIERRA	<i>de vuelo</i>	Voladores	Flauta de carrizo y tamborcillo
		Quetzales	Flauta de carrizo, tamborcillo y sonajas
	<i>de conquista y cristianización</i>	Ormeegas	Tambor y flautas de carrizo
		Moros y cristianos	Violín y guitarra
		San miguelitos	Violín y guitarra
		Danza de malitzin	Violín, guitarra y jarana
	<i>con reminiscencias coloniales</i>	Toreadores	Violín, guitarra y cuerno de res
		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	

Primero, se advierte que este conjunto de danzas es acompañado por dotaciones instrumentales rítmico-melódicas y melódico-armónicas, evidenciando de esta manera el papel que tiene la música en estas danzas y corroborando así la pertinencia de entenderlas como expresiones músico-dancísticas para su estudio. Es pertinente señalar el amplio uso que tiene la dotación violín-guitarra-jarana, así como flauta de carrizo-tambor tocados por un mismo ejecutante, aunque para estos últimos, se trata de dotaciones diversas en cuanto a los registros de los instrumentos. Es decir, para determinadas danzas se utiliza la diada flauta-tambor de menores dimensiones y por lo tanto de registro más agudo en comparación con otras danzas y su respectiva diada de registro más grave.

Por otro lado, podemos observar las danzas reiteradas en ambas subregiones, a saber: Voladores, Huahuas —Quetzales para la Sierra—, Moros y Cristianos, Toreadores, Negritos y Tejoneros. Estas reiteraciones, aunque implican equivalencias, también presentan diferencias importantes que distancian a las expresiones de la Llanura Costera de las de la Sierra.

Si bien la danza de Voladores y Huahuas hacen referencia a las aves a través de sus participantes, para los totonacas no son precisamente entendidas como danzas de “vuelo”, a lo largo de este trabajo veremos que más bien el tema central es la petición y agradecimiento del temporal de lluvias.

La vistosidad de algunas de estas danzas y su reducido número de integrantes aunado a la crisis de los sistemas económicos tradicionales ya explicado previamente, han permitido la inserción de la danza de Voladores, así como la de Huahuas y Negritos, en menor medida, en espacios turísticos nacionales y en el extranjero con cierto éxito pero sufriendo ajustes en la manera de ejecutarse, algunos de ellos severos, para lograr encajar en la lógica de la inmediatez del espectáculo, tal como se explicará en el capítulo cuatro. Por el contrario, otras danzas como Santiagueros, Toreadores y Tejoneros, que requieren un gran número de ejecutantes, han caído en cierto desuso por la particular conveniencia económica de “mantener viva” la danza de Voladores frente a estas otras.

Para la mirada occidental, el elemento que brinda espectacularidad en la danza de Voladores y Huahuas es la mecánica giratoria, en el plano horizontal para los primeros, y en el plano vertical para los segundos.

Dicha espectacularidad se expresa a través del ingenio y el conocimiento técnico de esta sociedad para utilizar la fuerza de gravedad y transformarla en movimiento mecánico. Estas dos danzas las encontramos expresadas en ambas subregiones del Totonacapan, en la Llanura Costera y en la Sierra. Para la danza de Voladores no denotan diferencias en su denominación en las dos subregiones, mientras que para la danza de Huahuas, denominación de la subregión de la Costa, su contraparte serrana es denominada danza de Quetzales o Quetzalines.

Estas danzas son señaladas en algunos documentos pictográficos del siglo XVI: los Voladores aparecen en los códices del Volador, Porfirio Díaz, Fernández Leal y Azcatitlán; por otro lado, una expresión temprana de Huahuas, con dos participantes, es encontrada en el *Roll Selden*.⁴⁷

66 |

La relación entre estas dos danzas es simple según los danzantes de la región: “ambas imitan a las aves”. Sin embargo, al mismo tiempo pueden ser distantes, mientras que la danza de Voladores “es para pedir las lluvias”, la de Huahuas o Quetzales “es para agradecerlas”.

Con relación a la danza de Quetzales o Quetzalines, Anastasio Tiburcio, volador de 56 años originario de la comunidad de Poza Larga, Papantla, relata en entrevista que:

[...] hace mucho tiempo vivió un campesino que sembraba maíz y en el tiempo de cosecha llegaban quetzales con plumajes muy vistosos y copetes redondos y coloridos. Las aves se llevaban la mazorca a las ramas de los árboles y las deshojaban para comérsela. El campesino no podía defenderse de las aves que acababan con la cosecha de su milpa, entonces colocó trampas, pero nunca logró atrapar a las aves. El campesino se tuvo que resignar y lo único que lo consolaba era ver felices a las aves [cuando terminaban de comer el maíz] que cantaban y saltaban de un árbol para otro [...] haciendo giros, sujetadas de las ramas de los árboles agradecidas [de haber saciado su hambre]. El campesino intentó imitar el canto de las aves con silbidos, pero no lo consiguió [...] hasta que consiguió un carrizo y construyó una flauta con la que pudo imitar [el sonido que hacían] las aves [...] después pensó cómo imitar los giros de las aves en las ramas, entonces fabricó la cruceta en la que puso a sus hijos a dar giros mientras él tocaba la flauta [...] lo único que faltaba era imitar el colorido plumaje de las aves y su gran copete colorido así que hizo el traje con telas coloridas que representan las plumas de las aves y

⁴⁷ Castro de la Rosa, 1993: 38.

una gran corona de colores, que representa el copete. Cuando las aves vieron que las imitaban, [éstas] se entristecieron y no volvieron más. Desde ese día, el campesino hacía la danza en cada [temporada de] cosecha pues se alegraba de que por fin logró vencer a las aves.⁴⁸

El elemento indumentario característico que usan los danzantes Quetzales es el penacho o “corona” circular de entre 60 a 80 centímetros de radio ensamblado en un gorro cónico elaborado con tarro y forrado con tela roja. En el extremo superior del gorro se ensamblan las varas de tarro para formar la “corona” que se entreteje con tiras de papel oropel de diferentes colores y se colocan plumas de gallina en los bordes del penacho. Esta “corona” hace alusión a la cola extendida del ave y también es asociada a los rayos del sol.⁴⁹ La danza se realiza con siete danzantes formados en dos filas y el caporal se ubica al centro. La cuadrilla completa de danzantes puede estar integrada hasta por 24 elementos incluyendo los relevos. La flauta de carrizo y tamborcillo son tocados por el caporal mientras que el resto de los danzantes utilizan una sonaja. Danzan de norte a sur y de poniente a oriente, señalando la dirección de los puntos cardinales, con los pies dibujan el signo de la cruz mientras hacen sonar sus sonajas. En el son para volar en la cruceta, cuatro de ellos dejan sus sonajas en el piso y suben a las aspas giratorias previamente montadas sobre una viga que descansa en dos horquetas de alrededor de cuatro metros de alto. Las piezas musicales son llamadas sones entre los que podemos mencionar el son de la calle, son del perdón, son de la reverencia, son de la cruceta, son de las cuatro esquinas y son de la cruzada.⁵⁰

La expresión practicada en la Llanura Costera de esta misma danza es denominada Huahuas y es considerada por los danzantes como un acto de agradecimiento por la llegada del temporal de lluvias, imitando aquel gesto de las aves que giran en las ramas de los árboles por haber comido. A diferencia de la expresión serrana, en este caso el penacho es considerablemente más pequeño, de unos 20 centímetros de radio pero de iguales características. Por lo tanto, la altura de los horcones en donde gira la cruceta es proporcionalmente menor a los usados en la

⁴⁸ Entrevista realizada a Anastasio Tiburcio el 13 de julio del 2013, en Papantla de Olarte, Veracruz.

⁴⁹ Melgarejo, 1985: 335-336.

⁵⁰ Croda y Acosta, op. cit.: 47.

Sierra, aproximadamente unos tres metros. Además, las cuadrillas de danzantes son considerablemente más pequeñas, por lo menos cuatro “discípulos” y un caporal, quien toca la flauta de carrizo y tamborcillo.

Mientras que para la expresión serrana se considera que la denominación de la danza de *Quetzalines* o *Cuetzalines* tiene que ver con el lugar de origen, Cuetzalan, en la sierra totonaca de Puebla, para la expresión de la Llanura Costera la palabra *Huahuahua* parece no tener ningún sentido en totonaco, pues sólo existe para hacer referencia a la danza del mismo nombre. Croda y Acosta consideran que podría tratarse de un préstamo lingüístico del náhuatl de la vecina Huasteca, en donde se conoce como *guagua* a un ave psitácida.⁵¹ Por su cuenta, Patricio Vargas define a estas aves como una especie de cotorras que sólo vuelan en una época del año. Apunta que son gregarias y hacen “un verdadero escándalo con sus gritos”. Generalmente son verdes de diferentes tonos, vuelan alto y por tiempo prolongado. Comen frutas y semillas y son dañinas para la agricultura. Se cree que anuncian la hambruna prolongada.⁵²

68 |

Estas características cobran sentido con el relato de Anastacio Tiburcio, respecto al peligro que aquellas aves representan para la cosecha. Por otro lado, si Vargas hace referencia a un ave psitácida, podríamos pensar que también están relacionadas las otras aves prensoras canoras de esta familia como el loro, cotorro, perico, guacamaya y papagayo, mismas que forman parte de la diversa fauna de la región de Papantla.

La danza de Quetzales ha sido objeto de un proceso de folclorización impulsado desde las esferas institucionales y lo podemos ver reflejado en las compañías de *ballet* folclórico de México.

No sucede lo mismo con la danza de Huahuas, tal vez por ser menos vistosa para los ojos occidentales que su contraparte serrana, pues su reducido número de participantes, cinco, y su penacho hasta 75% más pequeño parecen ser elementos en contra. Lo que sí sucede con esta danza es que también ha sido insertada en el contexto del turismo junto con la danza de Voladores, pero en menor medida —ver Foto 9—. Más adelante veremos qué lugar ocupa la danza de Huahuas en el contexto de la danza de Voladores que es la que nos ocupa en esta investigación.

⁵¹ *Ibíd.*: 57.

⁵² Vargas, 2004: 97.

En la danza de Voladores entre los totonacas encontramos dos expresiones bien diferenciadas, la de la Sierra y la Llanura Costera, nos abocaremos a esta última ya que es la que fue reproducida en la industria del turismo. También conocida como danza del Palo Volador, esta práctica es parte de un complejo y extenso proceso ritual que tiene lugar en las festividades religiosas de la región de Papantla. Asimismo, la vemos circunscrita en la lógica del turismo cultural ofertada por los mismos danzantes totonacas pero sesgada de varios de sus aspectos contextuales —ver Foto 10—.

Uno de los elementos centrales de esta práctica es el complejo mecánico del Palo Volador que a su vez se conforma de diversos componentes que logran transformar la gravedad en movimiento helicoidal así como hacer posible la acción mecánica de los participantes sobre el Palo Volador. De esta manera, a partir de este momento es pertinente explicitar todos estos componentes que serán citados constantemente a lo largo de toda la investigación.

| 69

- 1) *Mástil*. Hoy en día, éste puede ser de madera, propiamente el tronco del árbol que los totonacas denominan *tsakat kiwi* —de la especie *Zuelania guidonia*— o de metal.⁵³ 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, por medio de la coalescencia, en secciones de siete u ocho metros, aunque también éstas pueden estar empalmadas con grandes tornillos y tuercas de alta resistencia. 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 danzantes como Palo Volador o Árbol de la vida —ver Foto 11—.
- 2) *Escalerilla*. En el caso del mástil de madera, es elaborada con fibras de bejuco o lazos de plástico y también es conocida como “vestido”. De esta manera, el montaje de dicha escalerilla al mástil es conocido como “vestir el Palo Volador”. La sección de nudos del vestido

⁵³ Chenaut, 1995: 283.

debe quedar sobre los “codos” del tronco, pues de lo contrario, se pierden los puntos de apoyo de los danzantes para subir al mástil. La escalerilla también puede ser elaborada de tablillas de madera clavadas en el mástil de madera. Cuando este último es de metal, la escalerilla se elabora con ángulos de varilla soldados en los extremos opuestos del mástil —ver Foto 12—.

70 |

- 3) *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 Palo Volador. 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”⁵⁴ —ver Foto 13—.
- 4) *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. 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* en la cima del mástil —ver Foto 14—.
- 5) *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. 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 —ver Foto 15—.
- 6) *Lazos*. Éstos son de materiales plásticos y sirven para los amarres del cuadro al tecomate y los amarres de cada danzante para el momento del vuelo. Para estos últimos, son cuatro piezas que deben ser equivalentes al 120% de la longitud útil del mástil. 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 16—.

⁵⁴ Entrevista realizada a Vicente García el 10 de julio del 2013, en Totomoxtle, Papantla, Veracruz.

El tecomate, cuadro y lazos, conforman lo que los Voladores denominan “equipo de vuelo”. Más adelante, veremos que en el uso de la danza como una actividad laboral, la disponibilidad de dicho equipo les da movilidad a los grupos en las diferentes zonas de trabajo del país. Por otro lado, observaremos que el mantenimiento y renovación que deben tener algunos de estos elementos, serán factores económicos que mermarán de forma significativa los ingresos de los danzantes.

ANEXO QR

ANEXO FOTOGRAFICO DIGITAL, CAPÍTULO I



ANEXO FOTOGRÁFICO



Foto 1. Tierras bajas de la Sierra Norte de Puebla. Huahuchinango, 1600 metros sobre el nivel medio del mar.



Foto 2. Llanura Costera del Golfo.
El palmar, Papantla. 100 metros
sobre el nivel medio del mar.



Foto 3. Llanura Costera del Golfo. Parcelas bañadas por el río Tecolutla. San Pablo, Papantla.



Foto 4. Llanura Costera del Golfo. Predios privados de ganadería intensiva. Tecolutla.



Foto 5. Búfalo de agua. Estero del río Tecolutla. Predio privado.



Foto 6. Predio privado de ganadería intensiva. Marcación de pozo de PEMEX. Tecolutla.



Foto 7. Parcela de plátano; al fondo, quemador de PEMEX. Campo de exploración y producción Tajín-Coapechaca.



Foto 8. Marcaciones de pozos de PEMEX en Tajín.



Foto 9. Danza de Huahuas en el Parque Xcaret, Quintana Roo.



Foto 10. Palo Volador; rito del vuelo.



Foto 11. Mástil. Izquierda, madera. Centro, metal, soldado. Derecha, metal, atornillado.



Foto 12. Arriba, escalerilla de madera, parque Takilhsukut; abajo-izquierda, escalerilla de lazo, parque Kivikgolo. Ambos en mástil de madera. Abajo-derecha, escalerilla y mástil de metal, Parroquia de Papantla.



Foto 13. Tecomate.



Foto 14. Arriba, piezas del carrete. Abajo, carrete ensamblado y suspendido del tecomate.



Foto 15. Izquierda, estribo de madera, Parque Takilhsukut. Derecha, estribo de metal, Museo Nacional de Antropología.



Foto 16. Izquierda, lazo. Derecha, amarre con remate de nudo de "ocho invertido".



CAPÍTULO II

EL RITO

1. LA RELIGIOSIDAD TONACA
2. EL ESPACIO SAGRADO
3. LA OCASIÓN RITUAL





EL RITO

Hoy día, el ritual del Palo Volador forma parte de los gestos devocionales de la sociedad indígena del Totonacapan veracruzano de la costa. Las ocasiones en que tiene lugar esta práctica ritual son las *fiestas patronales* de las comunidades de la región de Papantla. Esta forma particular de religiosidad con reelaboraciones del pasado precortesiano reformuladas a partir del contacto colonial, se constituye sobre la base de una cosmovisión ancestral precortesiana que persiste a través de la llamada “tradición”, en la cual la concepción mítica-religiosa tiene un papel determinante.

Sería absurdo señalar que las sociedades indígenas contemporáneas conservan expresiones ininterrumpidas del mundo precolombino. Su condición de sociedades subalternas es el resultado de las complejas dinámicas del proceso de colonización, múltiples contactos culturales, una constante resistencia contra la hegemonía y una gran creatividad para conservar los aspectos nucleares de sus expresiones culturales en medio de la opresión política y social, también acentuada por los regímenes neoliberales de la hegemonía político-económica del mundo occidental.

Las celebraciones en honor a los santos que habitan en las iglesias católicas de la región constituyen la principal actividad religiosa que se puede observar a nivel comunitario. Estas fiestas, hacen del tiempo un acontecimiento cíclico a partir del cual se ordena la vida de la gente. Asimismo, para los danzantes es el tiempo del éxtasis que produce el agotamiento físico después de largas jornadas de baile continuo.¹

¹ Valderrama, 2009: 141.

A lo largo de este capítulo se explicará cómo el rito de los Voladores forma parte del sistema de creencias de la sociedad indígena totonaca actual y algunos aspectos centrales de esta construcción ideológica en la que la religiosidad popular es un ámbito decisivo.

1. LA RELIGIOSIDAD TONACACA

84 |

La religión, vista desde el dominio de lo social, forma parte de una ideología la cual es entendida como una concepción del mundo que se expresa a través de un sistema estructurado de ideas las cuales se encuentran determinadas por una estructura socioeconómica que responde específicamente al desarrollo histórico de esa sociedad en concreto.² Para Félix Báez-Jorge, la religión constituye una forma de la conciencia social y sus manifestaciones tienen una base económica a partir de la cual se desarrollan y transforman en entidades con cierta autonomía y sustantividad. Según el autor, las ideologías religiosas conservan su significado y valoración originales solamente mientras prevalecen las condiciones socioeconómicas en que se produjeron, y al cambiar tales circunstancias, las ideas se sincretizan o perviven en el contexto de nuevos complejos simbólicos y sociales.³

Observaremos que, en el caso de la sociedad totonaca, su ideología religiosa ha experimentado importantes cambios debido a las transformaciones de la base socioeconómica —entre otras causas—, lo cual se expresa en una forma de religiosidad muy particular.

Más adelante veremos cómo el ritual del Palo Volador y la figura del santo patrono, ejes de la práctica religiosa popular totonaca, constituyen el centro de la vida social de las comunidades de la región de Papantla ya que los fenómenos religiosos como éste son parte de un “todo” social estructurado en permanente interacción con la realidad concreta de las condiciones materiales de existencia de esa sociedad.

Uno de los aspectos esenciales de toda religión es proporcionar una determinada visión del mundo.⁴ El interés por disponer de una visión del mundo que permita a los grupos sociales situarse, orientarse y actuar de la manera más satisfactoria posible en su medio ambiente

² Broda y Báez-Jorge, 2001: 17.

³ Báez-Jorge, 1988: 33-34.

⁴ Maduro, 1978: 168.

socio-natural, deviene en interés propiamente religioso: es decir, interés por disponer de una visión del mundo claramente referida a las fuerzas sobrenaturales de las que esos grupos y sociedades se sienten dependientes y ante las que se consideran obligados a una cierta conducta en comunidad. En tales sociedades la religión funciona como terreno de mediación de la acción de los seres humanos sobre sí mismos y sobre su entorno socio-natural. En estas sociedades, los seres humanos producen, reproducen y transforman sus relaciones sociales con acciones que son posibilitadas, limitadas y orientadas por su visión religiosa del mundo.⁵

La religión, en tanto vínculo del ser humano con lo sagrado, controla y jerarquiza la vida del grupo social al que pertenece. A través de esta relación se generan diversas actitudes que se manifiestan a través de sus prácticas rituales. La inclusión de la práctica ritual del Palo Volador dentro de la religiosidad católica vinculada a la devoción al santo patrón constituye una forma particular de ordenar el mundo de la sociedad indígena totonaca, comprenderlo y actuar en él. La re-producción de un fundamento sagrado objetivado en el santo patrón y el Palo Volador es donde se establecen los vínculos entre los seres humanos y divinidades de esta sociedad. Gran parte de la vida social se organiza en esta relación con lo sagrado. La celebración del ritual religioso es la forma en que la comunidad establece el vínculo con la divinidad y las fuerzas sagradas.

| 85

a. El ritual del Palo Volador en la memoria colectiva

De acuerdo con las entrevistas que realicé en mis estancias de campo en diversas comunidades de la región de Papantla entre los años 2013 y 2017, la danza de los Voladores debe ser ejecutada en un contexto sagrado. Esta danza, en tanto gesto devocional, forma parte de una práctica ritual más amplia y compleja la cual tiene su epicentro en las fiestas patronales. Estas festividades son algunas veces las de las propias comunidades de los danzantes, y otras veces, son de comunidades vecinas de la misma región.

El ritual del Palo Volador no se reduce al día de la fiesta patronal, se trata de un largo y complejo proceso ceremonial que dura casi cuarenta días y advierte la participación no solamente de los Voladores,

⁵ Ídem.

sino que en algunas etapas de dicho proceso se requiere la intervención de la gente de la comunidad. De acuerdo con Porfirio Morales, “el corte del *tsakat kiwi* es una de las partes más importantes y significativas de todo el ritual, así como el rito del vuelo”,⁶ de tal modo que antes y después del corte del árbol se realizan actos rituales que evidencian la importancia de esta etapa.

Antes de iniciar con la descripción del ritual, debo destacar que esta reseña más bien corresponde a una reconstrucción con base en los propios relatos de los Voladores con quienes realicé esta investigación, pues el proceso ritual como será descrito en las siguientes líneas ha caído en desuso, aunque se mantiene vigente en la memoria colectiva. La razón más importante de que el proceso ceremonial completo ya no se lleve a cabo de la manera en que será descrito es el cambio de régimen de propiedad de la tierra, pues ahora la *Zulenía Guidonia* “se encuentra en terrenos de particulares que pueden venderlos entre los diez mil y veinte mil pesos mexicanos”;⁷ esta situación es acentuada aún más, según Cruz Ramírez, “con la deforestación de la especie [del árbol] en Papantla”.⁸ El costo de la adquisición del árbol que se utiliza en esta práctica es inaccesible para las comunidades la gran mayoría de las veces, por lo cual el ceremonial del Palo Volador no es incluido en su amplia totalidad en las fiestas patronales de la región.

Llama mucho mi atención que la mayoría de Voladores, de aproximadamente una treintena con los que tuve la oportunidad de trabajar de forma cercana en esta investigación, nunca han presenciado el proceso ceremonial completo, específicamente la etapa que corresponde al corte del árbol y las fases derivadas de ésta —como la ascesis—, por las razones ya antes mencionadas. En tiempos relativamente recientes, danzantes organizados gestionaron recursos ante el gobierno del estado de Veracruz para instalar mástiles de tubular en sus comunidades, sustituyendo de esta manera el mástil de madera por uno de metal y así dar continuidad a la práctica, por lo menos en la etapa relativa al rito del vuelo y sus fases derivadas. Cabe destacar que PEMEX también

⁶ Entrevista realizada a Porfirio Morales el 10 de septiembre del 2014, en Papantla de Olarte, Veracruz.

⁷ Entrevista realizada a Santos López el 8 de diciembre del 2014, en Playa del Carmen, Quintana Roo.

⁸ Entrevista realizada a Cruz Ramírez el 6 de septiembre del 2014, en Ojital Viejo, Papantla, Veracruz.

tuvo una participación visible en dicha empresa, algunas veces con materiales —tubular— y otras más con grúas para el ensamblado y los procesos de soldadura.

Para reconstruir el proceso ceremonial del rito del Palo Volador he recurrido a la historia oral. Recordar el pasado y escribir sobre él no son tareas inocentes. Al hacerlo, hay una selección consciente o inconsciente de eventos “memorables”, además de enfrentar estos últimos a complejos procesos de interpretación y deformación.

Maurice Halbwachs argumenta que los grupos sociales construyen los recuerdos. Por un lado, los individuos recuerdan en sentido literal y físico, pero los grupos sociales son los que determinan lo que es “memorable” y cómo será recordado. El individuo evoca sus recuerdos apoyándose en el “marco social de la memoria”. Sin embargo, existen muchos hechos y detalles que el individuo olvidaría si los otros miembros de la sociedad no los conservaran para él.⁹ Es decir, los grupos integrantes de una sociedad son capaces de reconstruir su pasado en cada momento aunque al mismo tiempo que lo reconstruyen también lo deforman para darle un mayor grado de coherencia y reajustarlo con sus condiciones actuales.

Los individuos se identifican con los acontecimientos importantes para su grupo social. “Recuerdan” muchas cosas que no han experimentado directamente.¹⁰ Por ejemplo, en el caso de los Voladores veremos que los relatos de otros danzantes se han convertido en parte de la vida de ellos mismos, es decir, “recuerdan” relatos de terceros como si fueran de ellos mismos. La memoria selecciona lo que es importante para el grupo social de acuerdo con el sistema de valores del presente lo que conlleva olvidar y dejar recuerdos fuera.

Los rituales rememoran el pasado, constituyen recuerdos, pero también imponen determinadas interpretaciones del pasado, moldean la memoria y, por lo tanto, construyen la identidad social de un grupo. Se trata de representaciones colectivas.¹¹ Observaremos que el rito del Palo Volador en la región de Papantla no es solamente el recuerdo de un sistema de creencias del pasado que reaparece, sino más bien se trata de creencias que han subsistido, pero han sido arrinconadas por

⁹ Halbwachs, 2004: 336.

¹⁰ Burke, 2000: 66.

¹¹ *Ibíd.*: 71.

la religión oficial —católica— y, sin embargo, por circunstancias y condiciones favorables actuales, dichas creencias se fortalecen.

Cuando una sociedad transforma su religión avanza un poco hacia lo desconocido. Es una fuerza social que desplaza el centro de gravedad del grupo, sin embargo, para que éste conserve su equilibrio, el grupo debe llevar a cabo una serie de resignificaciones que puede traer consigo ciertos procesos de crisis identitarias. La sociedad se da cuenta que la nueva religión no significa un comienzo independiente, sino que adopta esas creencias sin romper totalmente con el marco de las nociones en que se ha formado hasta entonces.¹² Los hombres y mujeres conservan el recuerdo de lo sagrado por medio del culto, relatan su historia y la rememoran. Veremos que en el rito de los Voladores se encuentran acumulados múltiples universos simbólicos de diferentes etapas históricas que, aunque aparentemente son anacrónicas para la lógica occidental, actualmente conviven y cobran sentido en su sistema de creencias.

88 |

El pasado deja huellas en las ruinas materiales, en el sistema neurológico humano y en el mundo simbólico. Estas huellas no constituyen “memoria” propiamente, a menos que sean evocadas y ubicadas en un marco que les de sentido. Entonces, la tarea es “atravesar el muro que nos separa de esas huellas”.¹³ La memoria es una “representación del pasado construida como conocimiento cultural compartido por generaciones sucesivas y por diversos otros/as”.¹⁴ Sin embargo, la memoria no se opone en absoluto al olvido. En todo momento, la memoria es necesariamente una interacción entre la supresión —olvido— y la conservación. Algunos rasgos del suceso pasado serán conservados, otros progresiva o inmediatamente marginados, y posteriormente olvidados.¹⁵

El olvido es necesario para la sociedad y para el individuo, hay que olvidar el pasado reciente para recobrar el pasado remoto.¹⁶ Me refero a un tipo de olvido profundo que Elizabeth Jelin califica como “necesario” para la sobrevivencia y el funcionamiento del sujeto individual y de los grupos y comunidades.¹⁷ Pasados que parecían olvidados reaparecen y cobran nueva vigencia a partir de cambios en los marcos

¹² Halbwachs, op. cit.: 220.

¹³ Ricoeur, 1999: 105.

¹⁴ Jelin, 2002: 33.

¹⁵ Todorov, 2000: 14.

¹⁶ Augé, 1998: 9.

¹⁷ Jelin, op. cit.: 29.

socioculturales que motivan a retomar y dar sentido a huellas que no habían tenido significado durante algún tiempo.

El “olvido” al que hago referencia aquí, no implica la desaparición efectiva de las diferentes etapas del proceso ceremonial del Palo Volador, ya que aunque éste no se lleve a cabo por diversas circunstancias, se encuentra retenido en la memoria colectiva y está expresando la importante relación que aún guardan los sujetos con una visión del mundo con elementos precolombinos que, en algunos de sus aspectos, han sobrevivido los embates del proyecto civilizatorio del mundo moderno.

Esta memoria colectiva se presenta como un proceso continuo en donde los recuerdos que retienen los totonacas se estructuran por fragmentos de historia vivida, en algunos casos, o de historias remotas que alguien más vivió y fueron relatadas; de construcciones individuales socializadas, de la invención de nuevos procesos y de refuncionalizaciones y reinterpretaciones mediante la creatividad de la tradición oral. No es que sean pedazos inconexos, sino que el conjunto de experiencias de los diversos individuos construyen y significan estos elementos aparentemente desarticulados.

La memoria colectiva es una vivencia continua que retiene del pasado lo que está vivo para el grupo social que la detenta. Coincido con la perspectiva de Luis Villoro cuando plantea que la memoria colectiva sería una forma particular de hacer historia desde su propia “autoría”, una forma de ordenar la experiencia de los grupos humanos, recordarla y transmitirla.¹⁸

Lo que los pueblos guardan en la memoria no es “la realidad”, sino la experiencia. Por esto concuerdo con la propuesta de Pierre Vilar que afirma que “tanto en el caso de los grupos como en el de las personas, la memoria no registra, sino que construye”.¹⁹ Esta construcción social tiene un sentido cultural. Es por eso que la reconstrucción de esta descripción a partir de esta aparente “pedacería” de elementos “olvidados”, recolectados en el trabajo de campo, corresponde a mi propia interpretación de esa memoria colectiva.

Así pues, conviene recordar que el ámbito de la reproducción de la memoria colectiva es la historia oral, utilizando los testimonios orales como fuente principal para la reconstrucción del pasado; y la tradición oral, la cual implica el predominio de la objetivación espacial, icono-

¹⁸ Villoro, 1994: 92-93.

¹⁹ Vilar, 1981: 29.

gráfica, ritual y gestual. Su reproducción se da por medio de “portadores de memoria” socialmente reconocidos: los ancianos, los “testigos” calificados, y su transmisión se da por medio de la comunicación de “boca en boca” y de generación en generación. El archivo de esta memoria está constituido por un conjunto de relatos orales, proverbios, máximas, poemas y cantos celosamente memorizados por los “portadores de memoria” socialmente reconocidos,²⁰ que en este caso son los Voladores y más aún, el *puxcu*.

90 | El *puxcu*, también conocido como caporal, es el especialista ritual entre los Voladores. Él es el músico-danzante del grupo que ejecuta la diada flauta y tambor. Es quien toca los *sones*²¹ adecuados en cada etapa del ritual además de elegir el árbol apropiado para la práctica. El resto de los danzantes son reconocidos como *discípulos*, quienes pueden aspirar a ser caporales siempre y cuando su habilidad musical y valor para “zapatear” en la cima del mástil se los permita así como la aprobación de dichas habilidades por parte del *puxcu* del grupo.

Ahora bien, cuando existen las condiciones para realizar el corte del *tsakat kiwi*, ya sea porque se ha encontrado previamente el árbol de la especie y características necesarias en un terreno de la comunidad o se ha podido comprar a un particular o se ha conseguido por medio de la donación de este último, “el corte se debe hacer varios días antes de la fiesta [patronal], [...] pues la preparación para el corte requiere de cierto tiempo”.²² Los danzantes que llevarán a cabo el corte inician una etapa de ascesis en la cual son separados del mundo y tiempo profanos antes de ir a buscar el árbol al monte. Esta etapa de ascesis consiste en un periodo de “doce días de ayuno y retiro; abstinencia sexual, de bebidas alcohólicas y de malos pensamientos; [...] oraciones y profunda meditación”.²³ El grupo de danzantes que llevará a cabo la ceremonia se enclaustra en alguna casa destinada a este fin para recibir orientación del *puxcu*. Durante estos primeros doce días, además de la orientación del especialista ritual, los danzantes arreglan sus trajes y penachos corrigiendo imperfecciones o desgastes en los bordados, pues es una forma

²⁰ Giménez, 1978: 48.

²¹ *Sones*, es como designan de manera local a las piezas musicales empleadas en esta práctica músico-dancística.

²² Entrevista realizada a Leonel Montes el 8 de diciembre del 2014, en Playa del Carmen, Quintana Roo.

²³ Entrevista realizada a Genaro Giménez el 12 de septiembre del 2014, en Reforma Escolín, Papantla, Veracruz.

de ocuparse y concentrarse ya que “[...] van a ir al espacio y deben estar concentrados en energía”.²⁴

Después de esta primera etapa, el *puxcu* dirige a sus discípulos para emprender la búsqueda del *tsakat kiwi* en el monte. Antes de ingresar al mismo, deben realizar un gesto ritual en el cual “piden permiso y perdón al dios del monte, *Kiwikgolo*, para acceder al monte y cortar el árbol [...] ya que [el árbol] es uno de sus hijos”.²⁵ Dicho gesto consiste en una “ofrenda con las máscaras de *Kiwikgolo* y *Kiwicha* [las deidades del monte, masculino y femenino respectivamente], velas, copal, aguardiente y flores”.²⁶ Ya que está tendida la ofrenda, “los rezaderos que acompañan a los Voladores comienzan a rezar”,²⁷ los Voladores se persignan y arrojan bocanadas de aguardiente a la ofrenda. Ahora, el *puxcu* deja caer chorros de aguardiente en las cuatro esquinas de la ofrenda, marcando los cuatro rumbos del mundo, para posteriormente internarse en el monte.

Después de terminada la ceremonia del “permiso”, el *puxcu* 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 *puxcu* toca algunos sones. Ya que los Voladores han encontrado el árbol idóneo, comienzan el chapeo de la superficie circundante mientras el *puxcu* toca más sones. Después de esto, deben “dejar reposar el árbol de cuatro a doce días y regresar a la casa [de enclaustramiento] para continuar con la meditación y recibir orientación del *puxcu* para cortar el árbol”.²⁸

Pasados los días de “reposo” del *tsakat kiwi*, “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”.²⁹ Ahora, “el *puxcu* toca el *son del corte* [...] y él mismo da doce hachazos

²⁴ Entrevista realizada a Anastasio Tiburcio el 14 de septiembre del 2014, en Papantla de Olarte, Veracruz.

²⁵ Entrevista realizada a Anastasio Hernández el 10 de septiembre del 2014, en Papantla de Olarte, Veracruz.

²⁶ Entrevista realizada a Cruz Ramírez el 18 de septiembre del 2014, en Ojital Viejo, Papantla, Veracruz.

²⁷ Ídem.

²⁸ Entrevista realizada a Anastasio Tiburcio el 14 de septiembre del 2014, en Papantla de Olarte, Veracruz.

²⁹ Entrevista realizada a Adolfo García el 20 de septiembre del 2014, en Papantla de Olarte, Veracruz.

iniciales. [...] después toca el *son del perdón* para proceder al corte [definitivo].³⁰ El corte es realizado por los Voladores y leñadores de la comunidad, pues estos últimos conocen las técnicas adecuadas para que la caída del árbol sea controlada.

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. En el tiempo que el *tsakat kiwi* 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”.³¹ En el extremo superior se arman los estribos y dicho extremo debe ser tallado con un machete para que embone el tecomate.

92 |

Antes de proceder al levantamiento, “se debe cavar el hoyo donde será sembrado el Palo Volador. [...] el hoyo debe tener una profundidad de tres metros y los danzantes colocarán una ofrenda de flores, tabaco, aguardiente, tamales y una gallina negra viva”.³² Estos elementos que son ofrendados se deben arrojar al hoyo después de hacer con ellos el gesto de la cruz. La ofrenda se “ofrece al árbol de la vida, para que no reclame la vida de los danzantes”.³³

Ya que el árbol está “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 *tarro* —planta de la familia de las gramíneas—.³⁴ Después, se debe armar el resto del equipo de vuelo. Hasta este punto, “[...] el Palo Volador debe quedar listo por lo menos un día antes de la fiesta [patronal] de la comunidad”³⁵ donde se realizará el rito del vuelo.

³⁰ Entrevista realizada a Anastasio Hernández el 10 de septiembre del 2014, en Papantla de Olarte, Veracruz.

³¹ Ídem.

³² Entrevista realizada a Anastasio Tiburcio el 14 de septiembre del 2014, en Papantla de Olarte, Veracruz.

³³ Ídem.

³⁴ Entrevista realizada a Porfirio Morales el 10 de septiembre del 2014, en Papantla de Olarte, Veracruz.

³⁵ Entrevista realizada a Leonel Montes el 8 de diciembre del 2014, en Playa del Carmen, Quintana Roo.

El día propiamente de la festividad, “[...]los Voladores participan en las procesiones del santo tocando *sones alegres*. [...] Aproximadamente a las 11:30 [hrs.], los danzantes [Voladores] entran a la capilla y danzan el *son de la iglesia*, aún habiendo misa, para volar a las doce en punto”.³⁶ Después, “de camino al Palo Volador que se encuentra [generalmente] fuera de la capilla, se toca el *son de la calle* [también llamado *son del camino* por otros danzantes]”.³⁷

Llegando al Palo Volador, “[...] ya que es la primera vez que se va a usar, se toca el *son de los cuatro puntos cardinales*”.³⁸ 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 de todo el ceremonial ritual.

En el Esquema 1, podemos observar la síntesis del proceso ritual en orden cronológico —de abajo hacia arriba—, destacando el rito del vuelo, que es la parte del ceremonial que es representada en el contexto turístico.³⁹

Después de haber realizado el rito del vuelo, los Voladores danzan *sones alegres* sobre una tarima “para alegrar a la gente”⁴⁰ y el evento adquiere un carácter en cierto modo más festivo. Ya que ha terminado la festividad, “los Voladores deben regresar a la casa [de enclaustramiento] por doce días más”.⁴¹ Al final de esta última ascensión, se hace una comida para “festejar que todo salió bien”.⁴² 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”,⁴³ además de ser un acto ritual de alto riesgo, en el que algunas veces los danzantes han perdido la vida.

³⁶ Entrevista realizada a Ernesto García el 4 de febrero del 2015, en la Ciudad de México.

³⁷ Ídem.

³⁸ Ídem.

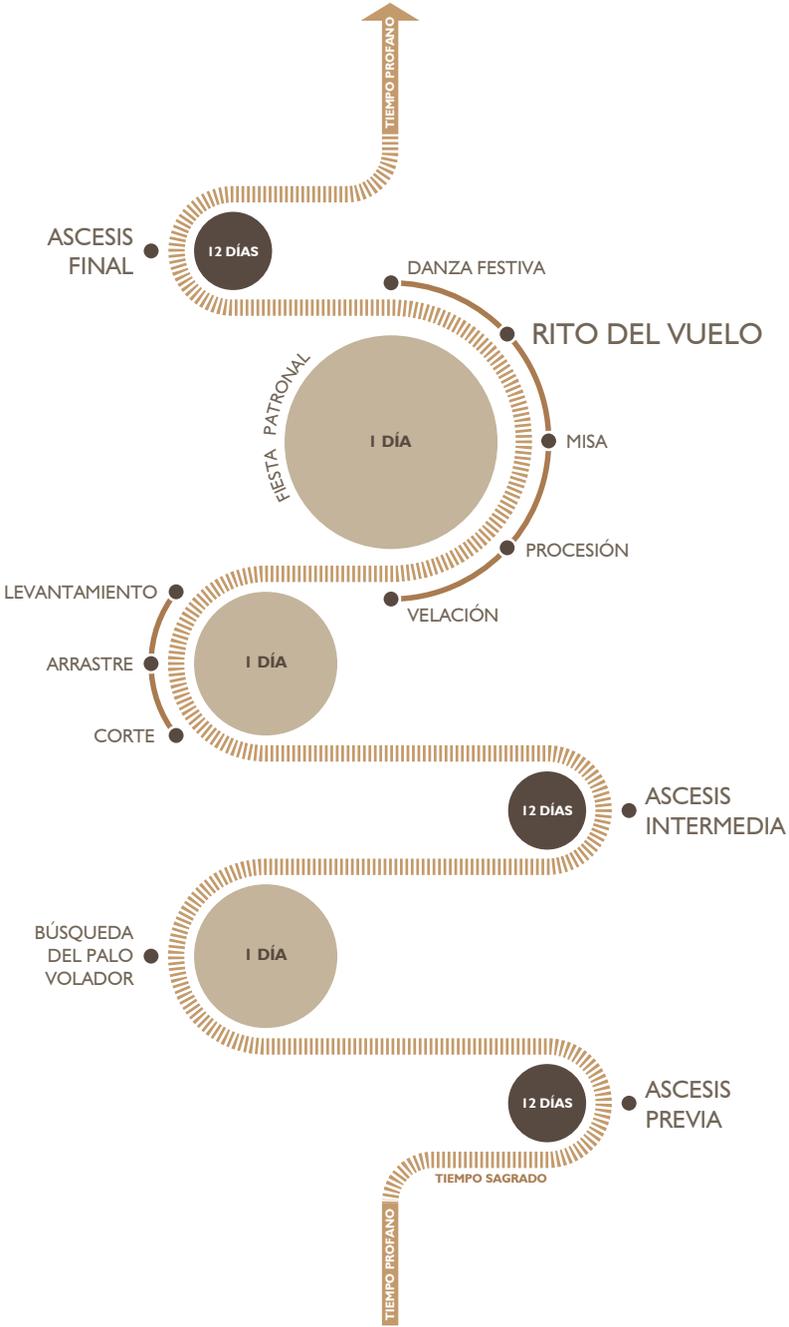
³⁹ En el capítulo cuatro analizaremos a fondo las particularidades del rito del vuelo, su espectacularización, así como las implicaciones del contexto del turismo cultural en la práctica.

⁴⁰ Entrevista realizada a Máximo Juárez el 4 de febrero del 2015, en la Ciudad de México.

⁴¹ Entrevista realizada a Anastasio Tiburcio el 14 de septiembre del 2014, en Papantla de Olarte, Veracruz.

⁴² Ídem.

⁴³ Ídem.



Esquema 1. Proceso ritual.

Como podrá advertirse, en la memoria colectiva en torno a la ceremonia del Palo Volador se pueden distinguir claramente las siguientes fases: ascesis previa, búsqueda del *tsakat kiwi*, ascesis intermedia, corte, arrastre, levantamiento, velación, procesión, misa, rito del vuelo, danza festiva y ascesis final.

b. Religiosidad popular: el culto a los santos

Para el estudio de las prácticas y creencias de las sociedades indígenas se han propuesto conceptos como “catolicismo popular”,⁴⁴ “religión mixta”,⁴⁵ “Cristo-paganismo”, “sistema religioso de denominación católica”, “Folk-Religión” y “paganismo”, entre otras;⁴⁶ sin embargo, retomaré el concepto de “religiosidad popular” acuñado por Félix Báez-Jorge ya que en la estructura conceptual encontramos subsumidos nociones que me interesan abordar tales como *sincretismo*, *tradición* y *hegemonía*.

| 95

La religiosidad popular se concibe como la forma específica en que un grupo social determinado interpreta y asume lo sagrado, diferenciándose de la perspectiva de la religión católica sin llegar a divorciarse de ella. Lo sagrado es aquello digno de venerarse por su carácter divino o porque está relacionado con la divinidad, es decir, es objeto de culto porque se vincula con las fuerzas sobrenaturales que son significativas para el individuo.

En esencia, lo sagrado es una reacción de carácter emotivo colectivo que el ser humano experimenta frente a un objeto o circunstancia inexplicable por causa natural.⁴⁷ Los núcleos devocionales de la sociedad totonaca remiten a la salud, al trabajo, la muerte y la preocupación colectiva por la obtención de medios de subsistencia y la propia integración comunitaria. Aunque los Voladores participan activamente en las prácticas religiosas, el ámbito en el que se sustentan y cobran sentido sus manifestaciones rituales es en la comunidad.

La noción de “religión oficial” enfatiza el culto acorde con las prescripciones doctrinarias de la Iglesia católica, es decir, identifica aquellas expresiones regidas por el canon eclesástico; mientras que la noción

⁴⁴ Cfr. Carrasco, 1976.

⁴⁵ Cfr. Gamio, 1982.

⁴⁶ Cfr. Báez, 1998.

⁴⁷ Lafaye, 2011: 8.

de “religiosidad popular” remite a las prácticas y creencias que los fieles realizan en el seno de la Iglesia, más allá de la liturgia romana vigente y de las disposiciones de la jerarquía, actuando en sentido antitético y contrahegemónico.⁴⁸

Vittorio Lanternari señala que es absurdo considerar la religiosidad popular como algo siempre opuesto a la religión oficial ya que entre ambas siempre ha existido, a lo largo de la historia cristiana, una compleja y fluida relación que transita de la coincidencia a la contradicción y pasa por puntos intermedios. El autor subraya que la religión oficial algunas veces ha propuesto, otras ha tolerado, otras ha prescrito y otras ha proscrito determinadas prácticas de la sociedad que también ha respondido con aceptación voluntaria, sumisión forzada, re-elaboración y rechazo.⁴⁹

96 |

La religiosidad popular, en tanto forma en que determinado grupo social interpreta y asume lo sagrado, se ve dominada por la hegemonía de la Iglesia católica que mantiene un orden simbólico y somete a los creyentes mediante un cuerpo jerárquico de autoridad. La Iglesia católica utiliza diversas estrategias para que la sociedad acepte la dominación ideológica y respete la estructura de autoridad. A través del discurso evangelizador, el sacerdote condena ciertas prácticas religiosas que argumenta son contradictorias para el catolicismo.

Pude presenciar esta situación en la fiesta patronal de la comunidad de San Antonio Ojital, Papantla. El párroco hace hincapié en la hegemonía que debe tener la figura de la Trinidad Sagrada y no el santo patrón, ya que en la fiesta patronal se hace una especie de contrato entre la imagen del santo patrono y la comunidad: esto es, se pide al santo conceder favores a cambio de la devoción y las ofrendas materializadas en rezos, música, danzas, flores, etcétera. El párroco intenta fomentar una “ideología verdaderamente cristiana, como lo indica el evangelio”. Aunque el sacerdote católico asume una posición de aparente respeto con las prácticas religiosas distantes del catolicismo oficial, pues asiste a la consagración del día de la festividad, y a través de su discurso evangelizador ejerce una unificación y aprovecha el momento para desacreditarlas como prácticas del pasado e idolátricas. Por ejemplo, en relación con la fiesta patronal en San Antonio Ojital, el sacerdote señala que es un “gasto irracional de dinero que podría

⁴⁸ Bález-Jorge, 2011: 68.

⁴⁹ Lanternari, 1982: 123.

ser ocupado para mejorar la capilla de la comunidad”. La comunidad no confronta abiertamente al sacerdote, por el contrario, la propuesta unificadora del sacerdote más bien sirve para dar continuidad y legitimación a sus interpretaciones religiosas.

En el proceso de evangelización en la Colonia, uno de los métodos más empleados fue el recurso de las imágenes. Se impuso a un dios y a los santos con los que se pretendía sustituir a las deidades del panteón indígena. Los nuevos “dioses”, como los percibieron los naturales en el inicio de una concepción ambigua que acompañaría a la nueva religiosidad hasta nuestros días, fueron presentados en imágenes semejantes a ellos. Del mismo modo, la enseñanza de la nueva religión a través de las imágenes hizo que los naturales tuvieran una percepción de ellas como algo vivo, real, otorgándoles una fuerza como la de sus dioses, fuerzas que trascendían lo humano y que se ubicaba en un plano superior, de tal modo que los indígenas y los misioneros percibían las imágenes de manera muy diferente.⁵⁰ En el campo de la representación, las imágenes poseen para los indígenas la capacidad de dar, de desplazarse, de comunicarse y de recibir.⁵¹

Alfredo López Austin señala que las esencias divinas pasan por todos los ámbitos de la vida e impregnan todo aquello por donde circulan pues los “dioses estaban en el interior de los seres” ya que todo elemento existente en el mundo se encontraba animado por lo divino, de tal manera que las imágenes no representan a los dioses, no son símbolos de los dioses, las imágenes son “vasos de esencia divina”,⁵² es decir, las imágenes son la personificación de los dioses mismos.

De esta manera, los nuevos dioses, los santos católicos a través de sus imágenes, contenían aquella esencia divina que posibilitaba a los hombres estar en contacto directo con sus divinidades.

En la tradición colonial, que en algunos de sus aspectos se mantiene hasta nuestros días, predominó la concepción indígena sobre el carácter asignado a los santos patronos. Para los indígenas coloniales los santos patronos son dioses que están destinados a vivir en el mundo con la misión de proteger a los distintos pueblos. Esta concepción indígena constituye un proceso inverso al de la generalidad de los católicos: los santos no van en ascenso del mundo terrenal al nivel su-

⁵⁰ Báez, op. cit.: 60.

⁵¹ Gruzinski, 1994: 56.

⁵² López, 1994.

perior de la santidad, sino que transitan de lo divino a una existencia mundana transitoria.⁵³

En relación con esta concepción del santo patrono como personificación de la deidad que protege y aboga por los miembros de la comunidad, ejemplificaré retomando un fragmento del discurso que pronuncia el catequista de la comunidad de San Antonio Ojital, en la velación previa a las mañanitas del santo patrón.

[...] le ofrecemos este padre nuestro, estos aves Marías a San Antonio [...] ya que sabemos que mañana es su cumpleaños. [...] ya lo vemos que quizá lo pusimos bien guapo este año,⁵⁴ ahora sí nos estamos poniendo la corbata. Ya vieron la capilla. El trabajo es de todos, no 'nomás es mío. ¿Sí? Como dicen, yo soy el que ordeno, pero pues el trabajo es: de todos [otra voz dice "de todos, 'ora sí"]. De un gran equipo. ¿Y quién es el que da bendiciones? Él [otra voz dice "el mero jefe"]. Él es el que da todas las cosas ¿sí? Quizá no al [sic] como nosotros queremos, al instante, pero despacito diosito nos va dando todas las bendiciones. ¿O no es lo que siempre pedimos? Bendiciones [otras voces dicen "así es"]. Y lo primordial para nosotros ¿qué es?: la bendición [alguien responde "la salud"]. La salud. ¿Y si no hay salud? No hay chamba. ¿Y si no hay chamba? No hay salud. De todas maneras no conuerda, una sin la otra ¿sí? Es como si no tenemos los dos pies, si 'nomás tenemos uno pues no nos sirve de nada. Pues le vamos a ofrecer este padre nuestro, estos aves Marías a San Antonio, a papito Dios porque gracias a él se quitó el agua,⁵⁵ gracias a él 'pus le vamos a festejar, lo poquito que nos hemos preparado, que quizá escuchamos mucho: va a haber sonido, va a haber música de viento, va a haber danza. Este año creo que sí nos vamos a poner la corbata [...] ¿A favor de quién? de San Antonio. Le vamos a echar los kilos. Ya vimos que en casa de don Camerino [el mayordomo] quedó también bien hermoso. Toda la comunidad está bien hermosa. Ojalá pues le sigamos echando ganas y no hay que desanimarnos en ninguna ocasión.⁵⁶

En este discurso podemos observar la ambigüedad entre el santo patrón y Dios, a quien se le atribuye el control de las fuerzas de la naturaleza, la salud y en estas nuevas condiciones socioeconómicas, el empleo.

⁵³ López, 1993: 2 citado en Portal, 1995.

⁵⁴ Se hace referencia a los arreglos florales de la plataforma donde lo desplazan.

⁵⁵ Se refiere a la lluvia.

⁵⁶ Ver código QR: Velación a San Antonio Abad (Video).

Algunas facultades de los “dioses abogados” como el control sobre el viento, el agua y las enfermedades, pasaron a formar parte de los atributos del santo patrón en las sociedades indígenas durante la colonización. En este consenso simbólico, el santo patrón es considerado no sólo el protector y el abogado local, sino como centro de la convergencia de todas las relaciones sociales, principio vital de la comunidad y elemento clave de su identidad. Como los “dioses abogados” del pasado prehispánico, el santo patrón es el “corazón del pueblo” y resume en sí mismo su identidad histórica, su realidad presente y su destino.⁵⁷ Las asociaciones del pueblo con un santo patrono se viven como elementos tan inseparables como esenciales de la vida comunitaria.⁵⁸

Cuando los pobladores de San Antonio Ojital se definen como “de San Antonio” están señalando, además de una coordenada geográfica, una adscripción sagrada: “le pertenezco a un santo específico”. Esta afirmación, aunque pueda parecer trivial y evidente, condensa una serie de elementos profundos que dan cuenta de una forma de estar en el mundo y de organizar la existencia cotidiana y se constituye en un eje analítico para comprender tanto la práctica misma de la religiosidad popular como la organización social de la comunidad y la construcción de la identidad comunitaria.

Las cosmovisiones de los pueblos indígenas contemporáneos y sus manifestaciones de religiosidad popular son parte de lo que López Austin llama “tradicción religiosa mesoamericana”, es decir, un “conjunto de creencias y prácticas que han formado parte de las culturas indígenas desde 2500 a.C. hasta nuestros días”.⁵⁹ En este gran proceso diacrónico de *larga duración*, desde la perspectiva de Fernand Braudel,⁶⁰ López Austin distingue una división fundamental: por un lado se tiene a la religión mesoamericana, desde su nacimiento hasta la Conquista de los españoles; y por otro lado, se tiene a las religiones indígenas coloniales, de 1521 hasta nuestros días. El autor plantea que la violenta evangelización colonial destruyó la religión oficial mesoamericana con gran parte de sus conocimientos inherentes para cortar las ligas con el aparato gubernamental indígena. Sin embargo, subsistió la religión vinculada al ámbito doméstico, al cuidado del cuerpo, al

⁵⁷ Giménez, op. cit.: 148.

⁵⁸ Gruzinski, 1995: 236.

⁵⁹ López, 1999: 22

⁶⁰ Braudel, 1979: 96.

trabajo cotidiano y a las relaciones sociales. Lo que no pudo derrotar la evangelización colonial fue lo más profundo de la religión mesoamericana: “lo que liga al hombre con sus valores cotidianos”.⁶¹

El autor conjetura que los naturales debieron ocultar el culto a sus deidades en las figuras de los santos, “pero otros debieron creer muy sinceramente en la confusión de unos seres sobrenaturales y otros, sentando así las bases de las confluencias de las religiosidades coloniales”.⁶²

[...] paulatinamente el culto a los santos patronos fue homologándose al de los dioses patronos. Esto se hizo ante la ambivalente valoración que los frailes dieron al proceso: en unas ocasiones denunciaron las equiparaciones, hablando de la mistificación del cristianismo; en otras actuaron con tolerancia, que era una vía de incorporación de los indígenas a la fe.⁶³

100 |

En suma, podemos decir que la religiosidad popular tiene estos dos valores, ya que ambos han sido vehículo de dominio y de inserción de ideas exógenas, así como barreras ideológicas endógenas contra la opresión. En este proceso adaptativo de creencias y prácticas de diferentes códigos también existieron paralelismos de algunos elementos de la religiosidad mesoamericana con otros elementos rituales cristianos que facilitaron la reinterpretación simbólica, fenómeno que fue observado por los primeros cronistas durante la evangelización.

Félix Báez-Jorge apunta que:

Decapitada la inteligencia mesoamericana, desmanteladas las manifestaciones canónicas de las religiones autóctonas por el aparato represivo eclesiástico-militar de la Corona Española, los cultos populares emergieron como alternativa a la catequesis cristiana o como mediadores simbólicos que, en algunos casos, terminaron sincretizándose con las ideas católicas. En la primera alternativa se convirtieron en núcleos de resistencia ideológica; en la segunda, en materias primas de una nueva superestructura.⁶⁴

Consideradas como sobrevivencias “idolátricas” hacia fines de los siglos XVI y XVII, el “renacimiento de la idolatría” llegó a ser una

⁶¹ López, op. cit.: 104-105.

⁶² *Ibíd.*: 105.

⁶³ *Ídem.*

⁶⁴ Báez-Jorge, 1988: 327.

preocupación importante para virreyes, obispos e inquisidores.⁶⁵ Estas manifestaciones de religiosidad popular son el resultado de las dinámicas de resistencia indígena a la catequización colonial.

Las entidades sagradas compartidas en el marco de la religiosidad popular resultan ser una tensión antitética con articulaciones y conexiones internas en donde emerge y se desarrolla en relación dialéctica con la religión y la cultura hegemónica. Se trata de una respuesta original y dinámica por parte de los grupos subalternos, en donde se generan procesos de transformación de larga duración, y que permite la continuidad histórica a través de una selección de lo propio y lo ajeno desde el interior de las comunidades. En este sentido, es fundamental no ver a las sociedades indígenas sólo como receptores pasivos de tales procesos de imposición, sino que reelaboraron creativamente sus formas de vida, su cultura y su religión. Son una suerte de síntesis y reelaboraciones ideológicas del pensamiento mesoamericano, nutrido con elementos del catolicismo colonial y actualizado con algunas aportaciones de la dinámica de la vida moderna.

| 101

c. La agricultura: la sacralidad de la naturaleza

En el enfoque de este trabajo, la cosmovisión es entendida como un concepto abstracto que parte de las diversas expresiones empíricas en contextos específicos y no parte de algún modelo que atrape los datos empíricos dentro de esquemas impuestos y rígidos.⁶⁶ Las expresiones empíricas de tal cosmovisión son las que irán dibujando algunas dimensiones de tal visión del mundo de la sociedad totonaca. No pretendo realizar un examen amplio que agote todos los aspectos de la cosmovisión totonaca actual, más bien me interesa abordar los valores que giran en torno a la práctica ritual del Palo Volador y que guardan una evidente relación con la vida económica de los Voladores.

Para Catharine Good y Marina Alonso la cosmovisión es un concepto amplio planteado como una visión estructurada y coherente del mundo natural, sobrenatural, social-humano y su interacción; nos podríamos referir a ella como una lógica cosmológico-social. Las expresiones empíricas de la cosmovisión no son inmutables ni eternas,

⁶⁵ Báez-Jorge, 2003: 271.

⁶⁶ Good y Alonso, 2014: 13.

surgen en contextos sociales concretos y se transforman a través del tiempo en coyunturas socio-políticas. En ellas pueden existir contradicciones internas e incongruencias lógicas ya que las cosmovisiones son productos de la colectividad.⁶⁷

Los rituales de una sociedad determinada nos permiten observar de manera empírica las cosmovisiones en algunos de sus aspectos. En nuestro caso concreto de estudio, se busca entender cómo esos aspectos de la visión del mundo facilitan la transmisión de conocimientos y universos simbólicos de la sociedad totonaca, así como la propia reproducción cultural de la práctica del Palo Volador.

Pretendemos aproximarnos a los conceptos subyacentes del ritual de los Voladores, pues en ellos se encuentran codificados aspectos de la cosmovisión totonaca actual. Entonces, la cosmovisión también es una parte del ámbito de la religión ligada a las creencias, las explicaciones del mundo y al lugar del hombre en relación con el universo. El ritual es la expresión empírica de la cosmovisión y las creencias, pero su particularidad reside en la acción, pues implica una participación social activa.

Para el *homo religiosus*, el cosmos es una creación divina, salido de las manos de Dios de tal modo que el mundo queda impregnado de sacralidad.⁶⁸ El cosmos es un organismo vivo y sagrado, y los ritos cósmicos, como el del Palo Volador, ponen de manifiesto su vitalidad. Para la gente de la sociedad totonaca la naturaleza no es exclusivamente “natural” sino que está cargada de un valor religioso.

Mesoamérica tuvo entre las causas primordiales de su unidad histórica la generalización y el desarrollo del cultivo del maíz. Su cosmovisión se fue construyendo durante siglos en torno a la producción agrícola. El trabajo agrícola en torno al maíz es el centro de un complejo ritual que necesariamente remite al conjunto de concepciones de carácter cosmológico mesoamericano.⁶⁹

La observación de la naturaleza es la consecuencia de una práctica que tiene en su base a la agricultura de temporal. Este conocimiento se encuentra entramado en la cosmovisión, pues la experiencia de observar a la naturaleza a través de la agricultura constituye un proceso que vitaliza una concepción del mundo configurada en el transcurso del tiempo ya que el campesinado indígena ha mantenido condiciones

⁶⁷ *Ibíd.*: 15.

⁶⁸ Eliade, 1998: 87.

⁶⁹ Medina, 2001: 113.

materiales de existencia semejantes, es por eso que observamos la continuidad de esos rasgos fundamentales de la cosmovisión mesoamericana en diversas sociedades indígenas actuales. La sociedad totonaca actual básicamente continúa siendo una economía de subsistencia en la que la unidad económica principal es la familia y la agricultura sigue siendo una de sus actividades económicas principales.

De acuerdo con cifras del Instituto Nacional de Estadística y Geografía —INEGI—,⁷⁰ 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.

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.⁷¹ Los danzantes que tienen parcelas propias 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”⁷² o, en menor medida, también es vendida directamente al molino. 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 del beneficio con el primer caso es de apenas diez o veinte pesos. Cruz Ramírez afirma que a pesar de la extensa caducidad del maíz, éste ya no es para autoconsumo como lo era anteriormente, pues “ahora las señoras prefieren comprar la masa y las tortillas de máquina” que son vendidas por intermediarios que accesan a las comunidades en motocicletas.⁷³ Esto no quiere decir que no se siga “echando tortilla, principalmente en las fiestas patronales cuando se requiere de grandes cantidades” de este producto y es más económica su elaboración a mano.⁷⁴

| 103

⁷⁰ Fuente: Secretaría de Agricultura, Ganadería, Desarrollo Rural, Pesca y Alimentación; Servicio de Información Agroalimentaria y Pesquera.

⁷¹ Entrevista realizada a Cruz Ramírez el 15 de julio del 2013, en Ojital Viejo, Papantla, Veracruz.

⁷² El “coyote” es una persona que se dedica a comprar cosechas en pequeñas parcelas de las comunidades para luego revenderlas a un precio más elevado.

⁷³ Entrevista realizada a Cruz Ramírez el 15 de julio del 2013, en Ojital Viejo, Papantla, Veracruz.

⁷⁴ Ídem.

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”.⁷⁵

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 sirve tanto para el autoconsumo.

104 |

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 a ésta última como “la ciudad que perfuma el mundo”.⁷⁶ Por esta razón, entre los 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 sí pueden ser vendidos por ellos en ciertos contextos turísticos en los que se representa la danza de Voladores.

Siguiendo esta línea de hechos podemos entender la relevancia que tiene el entorno natural en la vida comunitaria de la sociedad totonaca, concretamente el temporal de lluvias para coadyuvar al cultivo de estos productos. De esta manera, se comprende la importancia del rito del Palo Volador en tanto acto propiciatorio de lluvias y fertilidad para la tierra en el marco del sistema de creencias de los totonacas.

En esta estructura celeste, la lluvia tiene el papel de fecundador de la Tierra, que es la madre. El agua fertiliza y multiplica el potencial de vida traducido en cosechas abundantes. La mujer y su potencial femenino de procreación están solidarizados místicamente con la Tierra,

⁷⁵ Ídem.

⁷⁶ Como muestra de esto, en febrero de 2009 se emitió en el Diario Oficial de la Federación la Declaratoria de Protección a la Denominación de Origen “Vainilla de Papantla” por parte del Instituto Mexicano de la Propiedad Industrial.

del mismo modo que el hombre junto con su potencial masculino de fecundación, está solidarizado con la lluvia y el Sol.

El rito del Palo Volador es la parte de la religiosidad totonaca que estudiamos en este trabajo pues se argumenta que incide en la reproducción cultural de esta sociedad. El ritual y la cosmovisión no son monolíticos y estáticos, existen distintos niveles para explicar un mismo fenómeno dentro de un patrón cultural común, todo está sujeto al cambio histórico. Dicho ritual expresa de manera observable algunos aspectos de la cosmovisión totonaca, misma que es compartida por los miembros de la comunidad. De esta manera, el rito permite poner en práctica su visión del mundo.

Los mitos y los rituales tienen papeles fundamentales y están presentes en las cosmovisiones. Ambos representan lenguajes insustituibles que hacen posible comprender la interrelación de los diferentes planos ideológicos y sociales que vinculan el pasado con el presente.⁷⁷ Numerosas concepciones antiguas se conservan en las visiones del mundo de las comunidades indígenas de México manifestando especial significación en los ámbitos rituales e ideológicos de su religiosidad popular, particularmente en los relacionados a la propiciación de la fertilidad agraria, la salud, el nacimiento, etcétera. El carácter acumulativo de las formas religiosas remite a las diversas configuraciones sincréticas resultantes del violento proceso de evangelización colonial.⁷⁸

En el ritual del Palo Volador encontramos una suerte de síntesis histórica de modelos culturales y las cosmovisiones desde tiempos mesoamericanos hasta nuestros días y que están articuladas de tal forma que dan sentido a las prácticas rituales de la sociedad totonaca actual. Se trata de una acción ritual de profundo significado simbólico. Encontraremos contradicciones e incongruencias lógicas en estos símbolos, pues parecen anacrónicos para la lógica occidental, pero son parte de este proceso histórico colectivo.⁷⁹

Un elemento simbólico que me resulta particularmente interesante es el de la cruz, cuya presencia en el mundo mesoamericano es anterior a la llegada de la Iglesia católica. Los mexicas conocían la cruz

⁷⁷ Broda y Báez-Jorge, 2001: 22.

⁷⁸ Báez-Jorge, 1988: 24.

⁷⁹ Se puede consultar un análisis comparativo sobre las interpretaciones de los universos simbólicos en las diferentes expresiones del ritual del Palo Volador en López, 2015.

y era considerada como símbolo de las cuatro direcciones del universo además de concederle atributos de las divinidades de la lluvia y del viento.⁸⁰ Esta visión remite a una forma muy particular de entender y organizar el espacio físico del mundo.

2. EL ESPACIO SAGRADO

Para el *homo religiosus*, la iglesia de su comunidad o barrio es un espacio que se diferencia del resto del espacio por su carácter sagrado y por lo tanto aparece como lugar de tránsito entre el mundo profano y el divino, siendo de esta manera el umbral entre ambos mundos.

106 | El espacio sagrado es un espacio cargado de significado religioso, en contraposición al espacio circundante. El espacio sagrado surge de la necesidad de establecer un punto de apoyo cósmico, un centro del mundo, para de esta forma “crear” y dar sentido a la dimensión espacial eliminando el relativismo del espacio. El espacio sagrado aparece señalado por medio de teofanías que el hombre “lee” o por medio de rituales que provocan la teofanía, signo divino, que marca la sacralidad de un lugar, es decir, del punto de apoyo cósmico, del centro del mundo y de la realidad.⁸¹

El *homo religiosus* necesita sacralizar su entorno, de manera que da forma al caos cósmico de acuerdo con su cosmovisión. Al establecer un “centro”, un espacio sagrado, se le da sentido cosmológico al mundo y a uno mismo en él. La estructura y sentido del rito del “pilar cósmico” se expresa en un pilar que es la vía de comunicación entre el cielo y la tierra, la puerta a lo trascendente. Este pilar marca el centro del universo. Así pues, el centro del mundo da sentido al espacio y es el lugar de tránsito entre los tres niveles: cielo, tierra y el mundo inferior.

En el ritual del Palo Volador encontramos un simbolismo expresado en una concepción que otorga un lugar central a la figura del árbol cósmico como *axis mundi*. El Palo Volador no es venerado por sí mismo, sino por el hecho de expresar algo sagrado, una hierofanía espacial. En el rito del vuelo, los Voladores liberan la energía que se derramará sobre la tierra y penetrará en sus entrañas restituyéndole su

⁸⁰ Ricard, 1989.

⁸¹ Eliade, op. cit.

vigor, su fuerza vital. De esta forma se logra la comunicación y tránsito de las fuerzas vitales extrahumanas del cielo hacia la tierra.

En las comunidades de la región de Papantla, el Palo Volador está instalado, casi invariablemente, en el atrio de la iglesia o capilla local. En este espacio donde está instalado, la sacralidad de éste es reiterada por la iglesia y el *tsakat kiwi*: es el centro del universo. Se trata de la construcción de una hierofanía espacial, una manifestación de lo sagrado en el espacio y la consagración de un espacio, allí es donde es posible comunicarse con las fuerzas celestes.

El atrio de la iglesia en donde está instalado el Palo Volador es el umbral entre lo profano y lo divino, y es en este lugar en donde se hacen los sacrificios: la ofrenda a la madre Tierra para “sembrar” el *tsakat kiwi*, las oraciones, la música y la danza. Estos gestos rituales anulan la homogeneidad del espacio profano y lo convierten en sagrado. Se trata de una consagración del espacio a través de la acción ritual de construcción del espacio sagrado.

Por un lado, al pie del Palo Volador tienen lugar los sacrificios a la deidad terrestre, esto nos da una idea de la importancia de su función mítico-ritual; y por otro lado, tenemos el gesto devocional del rito del vuelo en el mismo espacio de la iglesia. En este encadenamiento de concepciones religiosas que se solidarizan y se articulan en un sistema del mundo de la sociedad totonaca encontramos una síntesis de numerosos elementos de su cosmovisión con significados aparentemente ambiguos de mundos distintos, pero hoy día interdependientes. Es decir, por un lado tenemos al mundo precolombino representado por el *tsakat kiwi*, y, por otro lado, al mundo colonial representado por la iglesia o capilla.

El Palo Volador en tanto eje cósmico en donde el territorio alrededor se hace habitable es una abertura al mundo divino. Esta columna universal, *axis mundi* que une las tres regiones cósmicas: el cielo, la tierra y el inframundo, permite el tránsito y comunicación entre ellas.

López Austin apunta que el árbol cósmico es Tamoanchan. Éste es uno, cuatro y cinco al mismo tiempo. El árbol cósmico es uno en el centro del cosmos; es cuatro como conjunto de postes que separan el Cielo del inframundo; y es cinco en la totalidad. Es una doble síntesis: la horizontalidad y verticalidad del cosmos. Tamoanchan es la parte del mundo de los dioses donde se conectan el Cielo y la Tierra, donde

se mezclan las fuerzas. Una parte de Tamoanchan descansa en el inframundo y otra abarca lo celeste.⁸² Se trata de un sitio de composición dual donde convergen fuerzas opuestas: por un lado la fuerza caliente, seca, masculina y celeste, y por otro lado la fuerza fría, húmeda y femenina del inframundo.

El *tsakat kiwi*, es un umbral de comunicación entre lo sagrado y lo profano, hace posible la comunicación con las deidades, es una puerta hacia el supra mundo en la que simbólicamente pueden descender los dioses a la Tierra, o sus fuerzas vitales, y el hombre asciende simbólicamente al cielo para el pedimento.

El cielo, esa región superior inaccesible para el hombre común en donde pertenecen por derecho las fuerzas y los seres sobrehumanos, adquiere el prestigio de lo trascendente.⁸³ Allí está la morada de los dioses, algunos privilegiados llegan ahí por medio de los ritos de ascensión, como en el caso del ritual del Palo Volador. Los danzantes se elevan subiendo al *tsakat kiwi*, esta escalera ritual que conduce al cielo, dejando de ser hombres para transitar a una condición sobrenatural y sagrada. El *puxcu* es el encargado de invocar la fuerza vital de las deidades celestes a través de la ejecución del *son de la invocación* y el *son de los cuatro puntos cardinales*.

En el mundo del *homo religiosus* al estar en contacto con lo sagrado se genera un equilibrio, un cosmos ordenado. De este modo, el enemigo es el caos y la imagen del demonio se asimila fácilmente a cualquier enemigo humano o natural del cual hay que defenderse como las enfermedades, el mal tiempo o, para los valores más recientes de los totonacas, el desempleo. Se aprecia que el orden cósmico se sitúa en la victoria sobre el caos y que el miedo a éste es imprescindible.

El *homo religiosus* aspira a vivir en conexión permanente con lo divino, y allí es donde se encuentra el vínculo entre lo terrenal y lo divino, pues el centro del mundo es el lugar sagrado. Para la gente, son centros del mundo su país, su ciudad, su templo, su comunidad, su casa. De esta manera, podemos entender los retornos a sus comunidades de origen con motivo de las celebraciones patronales que realizan los Voladores que se encuentran trabajando en diversas partes del país, pues se desea una continuidad en el contacto con lo sagrado, con lo divino.

⁸² López, 1994: 224-225.

⁸³ Eliade, op. cit.: 88.

En suma, la experiencia del espacio sagrado hace posible la “fundación del mundo” a partir de un centro del cual se hace posible la orientación, donde lo sagrado se manifiesta en el espacio, el mundo viene a la existencia. La irrupción de lo sagrado no se limita a proyectar un punto fijo en medio de la fluidez amorfa del espacio profano, un “centro” en el “caos”; también efectúa una ruptura de nivel, abre comunicación entre los niveles cósmicos y posibilita el tránsito ontológico, de un modo de ser a otro, además de posibilitar la comunicación con lo “trascendente”.

3. LA OCASIÓN RITUAL

| 109

Del mismo modo que el espacio, el tiempo sagrado, al que se llega y se vive ritualmente, se diferencia del ordinario porque no es homogéneo ni continuo. Por medio del rito se abandona el tiempo profano.⁸⁴ El tiempo y el espacio forman una unidad indisoluble y la concepción totonaca respecto de esta unión es circular, es decir, cíclica. El *homo religiosus* trata de vivir lo más estrechamente posible con sus dioses, y por ello actualiza sus modelos ejemplares de conducta en todos sus aspectos por medio de rituales de paso, para no olvidar, accediendo así al tiempo sagrado.

La preocupación religiosa de los Voladores por asistir a las festividades patronales de sus comunidades se debe a que enfocan buena parte de sus esfuerzos a su unión con lo divino, de tal modo que tratan de perfeccionar su mundo recreándolo según los modelos divinos por medio de los ritos, siendo de hecho, una tarea grandiosa y de una importancia y responsabilidad total. Encontramos por un lado la organización de los gestos devocionales en torno al culto a los santos católicos que en algunos casos son el epónimo de las mismas comunidades a las cuales se adscriben los Voladores; y por otro lado, estas mismas festividades son las ocasiones rituales en las cuales tiene lugar la práctica ritual del Palo Volador como gesto devocional.

Estos procesos de reinterpretación y reelaboración simbólica y ritual, así como el manejo de capitales simbólicos diferenciados del canon católico son resultado de la persistencia de la herencia precolumbina y el adoctrinamiento cristiano colonial, mismos que nos

⁸⁴ Eliade, op. cit.: 63.

posibilitan un peculiar acercamiento a ciertos sustratos culturales y articulaciones sociales inherentes a la estructura de la sociedad totónaca actual.

En esta investigación presentaré dos casos representativos indicando la especificidad regional y la generalización, en torno a las ocasiones rituales de la práctica del Palo Volador. Son casos que representan las variaciones específicas más contrastantes de mi universo de estudio y por supuesto, el hilo conductor es la práctica ritual de los Voladores. Los casos son distantes en algunos de sus aspectos complementarios y me interesa destacarlos, pues nos dan luz sobre elementos determinantes del núcleo duro de la práctica ritual, así como las nuevas estrategias de reproducción cultural de la misma. El primer caso, en torno a la fiesta patronal de San Antonio Ojital, será presentado en este capítulo; y el segundo, en torno a la celebración de San Miguel Arcángel, será presentado en el siguiente capítulo, pues tiene una fuerte vinculación con el proceso de la declaratoria patrimonial, mismo que será tratado a detalle en dicho capítulo.

110 |

Consideremos ahora, la mayoría de los Voladores de San Antonio Ojital, Papantla, trabajan en el grupo establecido en el Museo Nacional de Antropología, en la Ciudad de México. Asimismo, este grupo se conforma en buena parte por danzantes de esta comunidad. De hecho, de acuerdo con los relatos de los danzantes que trabajan en el Museo, el *puxcu* que estableció el acuerdo con las autoridades del Museo aproximadamente en la década de 1970 para poder volar en las inmediaciones de su explanada justamente es originario de San Antonio Ojital.

Este grupo trabaja prácticamente todo el año excepto los lunes que el Museo no abre sus puertas al público de tal modo que cuando se aproxima la fiesta patronal de San Antonio Ojital, el 19 de enero, los roles de trabajo se configuran para que los Voladores de esta comunidad puedan ser parte de este acontecimiento que resulta ser tan esencial para su vida religiosa.

En la comunidad, los preparativos inician algunas semanas antes pero puntualmente en los que participan los Voladores inician el día anterior a la fiesta. Este día, los danzantes que trabajan en la Ciudad de México se reencuentran con sus familias pero también con sus homólogos que vuelan en diversas plazas de trabajo en otras partes del país como Playa del Carmen, Tulum, Puerto Vallarta, Chapala y Mazatlán.

Algunos de estos Voladores ya ni siquiera viven en la comunidad, pues se han mudado paulatinamente a algunas otras comunidades vecinas por contraer matrimonio o viven ya de forma permanente fuera de la región en las ciudades en donde trabajan actualmente representando el rito del vuelo.

La participación de los Voladores es muy activa junto con los hombres de la comunidad durante los preparativos del día anterior y no gozan de ningún trato especial. Aquí no se realiza corte de *tsakat kiwi*; en la explanada de la capilla católica está instalado un mástil metálico de 30 metros de altura, por lo tanto, tampoco se realizan las etapas de ascesis. Sin embargo, los hombres —y los Voladores que aún no transitan ontológicamente a su estatus especial— se organizan para cortar palma fresca y seca de las palmeras de la misma comunidad, misma que será utilizada para tejer “estrellas” con las hojas de palma —ver Foto 1—. ⁸⁵ Las estrellas tejidas por los hombres adornarán el altar de la capilla y los arcos de palma que colocan en diversas partes de la comunidad, principalmente en los accesos a la misma, a la capilla y a las casas en donde estará el santo patrón esa noche y el día de la fiesta, así como a lo largo del camino principal de la comunidad —ver Foto 2—. Estos arcos que resultan ser una suerte de umbrales para acceder al espacio sagrado, precisamente sacralizado por el día de la fiesta, se construyen con grandes ramas de palma que son trenzadas a lo largo de toda la rama. Estas ramas llegan a medir hasta cuatro o cinco metros de largo.

Este trabajo de ornamentación, por sencillo que parezca, consume la mayor parte del día previo a la fiesta. Cortar las ramas de las palmeras de entre 10 y 15 metros de altura es una tarea que los hombres realizan con bastante esmero a lo largo de la comunidad, pues deben subir a la copa de los árboles primero con una escalera y posteriormente sólo con un lazo atado alrededor de la cintura y al árbol, con el cual se suspenden por la tensión del contrapeso que ellos mismos aplican con su cuerpo contra el árbol. Parece que la práctica del Palo Volador en esta sociedad los prepara desde el imaginario para subir con gran destreza y sin temor alguno a estos altos árboles al grado de bromear y platicar entre ellos mientras tiene lugar el ascenso —ver Foto 3—.

⁸⁵ Ver Anexo QR: Anexo fotográfico digital, Capítulo II. Recordemos que las fotografías citadas en este apartado también se pueden visualizar de forma digital a través del código QR referenciado.

El hombre que sube a la copa del árbol sube consigo la punta de otro lazo con el cual sube herramientas que los hombres restantes amarran a la otra punta del lazo que está en tierra. Las herramientas servirán para cortar las anchas ramas de la palmera, y con el mismo lazo que las subieron se amarran las ramas para bajarlas cuidadosamente y no se trocen, pues se requiere la tensión del largo de dos ramas para armar los arcos de palma ya antes mencionados.

Este trabajo de ornamentación de la capilla y la comunidad a cargo de los hombres, duro por la etapa de corte y traslado de las palmas, y delicado en la etapa de trenzado y tejido de las mismas —ver Foto 4—, sólo es suspendido dos veces al día para comer. La primera vez por un almuerzo elaborado por las mujeres de la comunidad en el traspatio de la capilla que consiste en frijoles, huevo y tortillas hechas a mano, así como café. Antes de la cena que se ofrece del mismo modo después de terminar los trabajos con las palmas, las mujeres preparan los pollos y el chile para elaborar el mole que se servirá el día siguiente en la celebración —ver Foto 5—.

Por la tarde, después de la cena, se traslada en hombros la imagen del santo patrón, San Antonio, a la casa de uno de los mayordomos. El recorrido es acompañado por algunas personas de la comunidad y cohetes que anuncian que los preparativos de la celebración están listos —ver Foto 6—.

Aproximadamente a las tres de la mañana del 19 de enero comienza la celebración. La gente de la comunidad se reúne en la casa del mayordomo para “las mañanitas” —ver Foto 7—. Los Voladores asisten ya ataviados con su indumentaria característica⁸⁶ y son parte del grueso de la comunidad que sigue las oraciones del catequista. Después de un sermón panegírico y oraciones católicas, el “Padre Nuestro”, “Ave María” y el “Credo”, cantan a *capella* “Las mañanitas” y “En tu día”, ambas canciones de dominio público.

Después de las mañanitas, alrededor de las cuatro de la mañana, se hace una procesión por el camino principal de la comunidad de la casa del mayordomo hacia la capilla. En esta procesión, la imagen del santo patrón es antecedida por los Voladores, “para abrirle camino”.⁸⁷ Al frente de los Voladores que caminan formados va el *puxcu* tocando

⁸⁶ Se puede consultar la composición de dicha indumentaria en López, 2015.

⁸⁷ Entrevista realizada a Fernando García el 19 de enero del 2013, en San Antonio Ojital, Papantla, Veracruz.

“sones alegres”. Estos sones no se acompañan de danza, pues van avanzando en procesión. Simultáneamente, la gente de la comunidad, liderados por el sacristán, entonan *a capella* alabanzas del himnario católico mientras sostienen ceras con los que también iluminan el completamente oscuro camino. El complemento del paisaje sonoro son los cohetes que van anunciando que la celebración ha comenzado.

Al llegar a la capilla, reciben la imagen con el repicar de las campanas y los Voladores hacen una guardia frente al santo mientras tiene lugar el rosario —ver Foto 8—. Terminando éste, los Voladores danzan frente al santo, “a manera de ofrenda”,⁸⁸ relata el *puxcu* Alejandro Méndez, quien ha venido desde Playa del Carmen, Quintana Roo, a la fiesta patronal de su comunidad de origen.

El grupo de Voladores que participó en la celebración del año 2013 se componía de siete danzantes, dentro de los cuales había cinco caporales. Cada uno de ellos se turnaba para tocar un son a la vez. Después de que los Voladores tocan y danzan durante aproximadamente una hora, se traslada al santo a otra casa ya preparada con adornos. En esta casa de un segundo mayordomo, antes del mediodía, se recibirán a las imágenes de los santos de las comunidades vecinas que acompañarán al anfitrión el día de su celebración —ver Foto 9—. Las comunidades vecinas y su santo patrón son: Ojital Nuevo, San José Obrero; Cerro Grande Escolín, Santiago Apostol; Reforma Escolín, La preciosa Sangre de Cristo; Jardín, Señor de la Misericordia; La Grandeza, San Isidro Labrador y El Aguacate, San Miguel Arcángel.

Ya que todas las imágenes han llegado, se lleva a cabo otra procesión a la capilla donde se oficiará la misa. La procesión es encabezada por la banda de viento que toca alabanzas del himnario católico seguida de los Voladores, el *puxcu* que toca sones alegres, tres rezanderos que entonan oraciones, las imágenes de los santos patronos de las comunidades vecinas precedidas por San Antonio junto con las personas que han asistido a la celebración que cantan alabanzas del himnario católico dirigidos por el sacristán de la comunidad además de la sonoridad de los cohetes —ver Foto 10 a 13—.

Ahora han llegado a la capilla, nuevamente recibidos por el repicar de las campanas. Mientras llega el párroco, los Voladores no dejan de danzar dentro de la capilla frente al santo, pero al momento

⁸⁸ Entrevista realizada a Alejandro Méndez el 19 de enero del 2013, en San Antonio Ojital, Papantla, Veracruz.

de iniciar la misa, ellos salen de ésta. En una parte intermedia de la misa, los Voladores interrumpen inesperadamente entrando a la capilla tocando el son de la iglesia y al terminar éste, salen nuevamente y continúa la misa —ver Foto 14—.

Al terminar la misa, los Voladores entran de nuevo a la capilla a danzar frente al santo, esta vez junto con la sonoridad de la banda de viento. La gente permanece en la capilla reverenciando a los santos de las comunidades vecinas, además de mantenerse sentada escuchando y atenta a la danza de los Voladores por un periodo de más de una hora —ver Foto 15 y 16—.

Posteriormente, los Voladores salen a la pequeña explanada de la capilla donde se ha instalado una tarima, sobre la cual danzan, “para que la gente se divierta”.⁸⁹ En esta parte de la celebración se observa y escucha a los Voladores mientras se disfruta de golosinas, elotes, una rifa de libros religiosos por parte de la congregación y se disputa un acalorado torneo de fútbol en donde participan equipos de las mismas comunidades invitadas. Después hay mole y bebida que la comunidad local invita a los asistentes en agradecimiento por acompañarlos en tan importante celebración de su vida religiosa.

La celebración pone su marcador final cuando se retiran las imágenes de las comunidades vecinas en procesión, también acompañadas por el repicar de las campanas y las oraciones entonadas por los rezanderos al frente de la procesión —ver Foto 17—. Las campanas no dejan de sonar hasta que la última imagen ha salido completamente de las inmediaciones de la capilla.

No puedo evitar observar que los Voladores no han volado. Entonces, ¿qué tan importante es el rito del vuelo en la fiesta patronal? Agustín González, volador de la comunidad, responde mi cuestionamiento sobre esta situación diciendo que el poste “no está bueno” para ser usado.⁹⁰ En San Antonio Ojital se encuentra instalado un mástil metálico de unos 30 metros y la sección superior está en muy malas condiciones, la corrosión por su entorno meteorológico imposibilita el ensamblaje del tecomate de forma segura, así que aproximadamente desde el año 2005 no se realiza el rito del vuelo en la comunidad por esta simple razón. Agustín rememora que cuando recién se instaló el

⁸⁹ Entrevista realizada a Ernesto García el 19 de enero del 2013, en San Antonio Ojital, Papantla, Veracruz.

⁹⁰ Ver Código QR: Fiesta Patronal, San Antonio Ojital (Video).

mástil en la comunidad a finales de la década de 1990, “el Presidente Municipal de Papantla fue a la inauguración con algunos funcionarios del gobierno, [...] y llegaron en helicóptero a la comunidad” por la complicada accesibilidad de sus caminos de terracería. Desde entonces, no han logrado gestionar apoyos gubernamentales para el mantenimiento del mástil trayendo consigo la paulatina inutilización del mismo.

A pesar de esta situación, la participación de los Voladores en la fiesta patronal de San Antonio Ojital es sumamente activa. Observamos que los danzantes originarios de esta comunidad que trabajan representando el rito del vuelo en diversos sitios del país regresan justamente para la celebración de la fiesta patronal. Además de colaborar con las tareas propias de los preparativos, los miembros de la comunidad cuentan sin duda alguna con la participación de los Voladores y su danza como parte de los gestos devocionales de la comunidad hacia el santo patrono. Al final del día, la imposibilidad de llevar a cabo el rito del vuelo en la festividad no fue un obstáculo para llevar a cabo la celebración religiosa. Sin embargo, los miembros de la comunidad retienen en la memoria colectiva que la participación de los Voladores y el símbolo del *tsakat kiwi* instalado en el atrio de la capilla local son elementos fundamentales de su religiosidad.

Como pudimos constatar, algunos de los núcleos devocionales más importantes de la sociedad totonaca remiten al trabajo y la preocupación por la obtención de medios de subsistencia. De esta manera, los Voladores regresan a danzar a sus comunidades en las fiestas patronales “como un acto de fe para tener trabajo”⁹¹ bien remunerado a lo largo del año representado el rito del vuelo en diversos contextos turísticos del país.

Ahora bien, siguiendo con la idea de que la religiosidad totonaca está determinada por la estructura socioeconómica y los contextos simbólicos y sociales actuales, es del todo pertinente examinar cómo inciden las políticas culturales en la actual re-producción de la práctica del Palo Volador además del contexto en el cual, desde hace algunas décadas, cobra sentido el ser volador: el ámbito de la espectacularización en el contexto turístico.

⁹¹ Entrevista realizada a Máximo Juárez el 19 de enero del 2013, en San Antonio Ojital, Papantla, Veracruz.

ANEXO QR

ANEXO FOTOGRAFICO DIGITAL, CAPÍTULO II



VELACIÓN DE SAN ANTONIO ABAD (VIDEO)



116 |

FIESTA PATRONAL, SAN ANTONIO OJITAL (VIDEO)



MAPA



ANEXO FOTOGRÁFICO



Foto 1. Elaboración de estrellas de palma. San Antonio Ojital.



Foto 2. Ensamblado de arcos.



Foto 3. Corte de palma.



Foto 4. Trenzado de palma.



Foto 5. Preparación del pollo y chile para la festividad.



Foto 6. Traslado del santo patrón a la casa del mayordomo.



Foto 7. Velación del santo en casa de uno de los mayordomos.



Foto 8. Rosario en honor al santo patrón en la capilla de la comunidad.



Foto 9. Llegada de las comunidades vecinas y sus santos a San Antonio Ojital.



Foto 10. Procesión de los santos a la capilla. Al frente, la banda de viento.



Foto 11. Procesión de los santos a la capilla. Los Voladores.



Foto 12. Procesión de los santos a la capilla. Los rezanderos.



Foto 13. Procesión de los santos a la capilla. Las imágenes de comunidades vecinas.



Foto 14. Misa. Capilla de San Antonio Ojital.



Foto 15. Devoción a los santos.



Foto 16. Danza de los Voladores.



Foto 17. Término de la celebración en San Antonio Ojital. Las comunidades vecinas se retiran con sus santos hasta la mañana de 30 de septiembre.



CAPÍTULO III

LA PATRIMONIALIZACIÓN

1. LA DECLARATORIO PATRIMONIAL
2. EFECTOS A UNA DÉCADA DE LA INICIATIVA DE PATRIMONIALIZACIÓN
3. EL DÍA DEL VOLADOR: ¿LA RE-INVENCIÓN DE LA TRADICIÓN?





LA PATRIMONIALIZACIÓN

En esta investigación argumento que una dimensión que ha permitido ofertar el rito de los Voladores como una mercancía corresponde a las políticas en torno al patrimonio cultural, de igual manera que el denominado capitalismo cultural.¹ En este capítulo me propongo explicitar el proceso de patrimonialización —auspiciado por la UNESCO—² del rito de los Voladores y, sobre todo, los efectos que éste ha tenido en los sujetos sociales y sus comunidades a partir de un caso etnográfico: la celebración de San Miguel Arcángel.

Lourdes Arizpe señala que las culturas también pueden ser instrumentadas como activos sociales, industrias culturales y logotipos de mercado.³ En este sentido, el avance del capitalismo ha llevado a la ejecución de las políticas económicas neoliberales al nivel local para posibilitar el intercambio con la economía global.⁴ En México, la disputa social en materia de cultura surge por la arbitrariedad de los capitales privados que, en aras de la rentabilidad, destruyen los vestigios

| 127

¹ Se puede consultar un profundo estudio crítico de las políticas culturales como estrategia de gobierno que articula lo político, lo económico, lo social, lo educativo y lo cultural en Ochoa, 2003a. La autora parte del caso de Colombia, pero extrapola su reflexión al marco latinoamericano.

² Se puede consultar un amplio estudio sobre el origen, desarrollo y conformación de la UNESCO, así como sus funciones y diversos vínculos con otras organizaciones del sistema de Naciones Unidas en Díez de Velazco, 2008.

³ Arizpe, 2006: 14.

⁴ Álvaro Alcántara (2009) señala la necesidad de que el gobierno mexicano reconozca los efectos nocivos que sus políticas económicas, sociales y culturales han causado en las tradiciones de las comunidades, sobre todo cuando dichas políticas insisten en negar las expresiones culturales de las clases más populares con argumentos como “la necesidad” o los “pensamientos retrógrados”.

culturales del pasado y se apropian y explotan los patrimonios culturales materiales e inmateriales para aumentar la rentabilidad capitalista mediante industrias culturales como las televisoras y los desarrollos turísticos de sol y playa, entre otras.⁵

El patrimonio cultural se relaciona con la producción histórico-social de los referentes simbólicos más sobresalientes de una sociedad, y juegan un papel político e ideológico; dicho patrimonio, es parte de la producción social del sentido que se ve expresada en ciertos elementos que juegan “un papel referencial (simbólico, mnemónico, etcétera) y con ello a formas correspondientes de identidad y reconocimiento”.⁶ La patrimonialización es un proceso de selección y valoración del patrimonio de una cultura determinada.⁷ Dicho proceso se construye a partir de diferentes procesos dados desde los diversos actores sociales que intervienen de manera activa y pasiva, articulando significaciones, intereses, apropiaciones, posicionamientos y valoraciones que responden a los cambios inherentes de la práctica viva de una cultura.⁸ Montserrat Rebollo propone dos categorías de análisis para distinguir y trabajar dos diferentes dimensiones de valoración al interior de un proceso de patrimonialización, considerando que tales valoraciones no están disociadas. Por un lado, la valoración que viene y se sostiene desde sus creadores y practicantes es denominada valoración *autogénica*; y por otro lado, los procesos generados o intervenidos por terceros —políticas culturales, gobiernos locales, académicos, empresarios y organizaciones no gubernamentales (ONG en adelante)— en donde la valorización de los bienes culturales son compartidos y dispuestos para la canalización de otras vertientes de revaloración y reconocimiento que trascienden el marco local, son denominados por la autora como procesos de valoración *heterogénica*.⁹

Los procesos de patrimonialización heterogénica del patrimonio cultural inmaterial —PCI en adelante— han alcanzado nuevas dinámicas de valoración pues tal patrimonio ha sido trastocado desde la política en sus diversas dimensiones.¹⁰ De esta manera, el resultado de

⁵ Salazar, 2006: 76.

⁶ Machuca, 2012: 5 citado por Rebollo, 2017: 198.

⁷ Rebollo, 2017: 198.

⁸ *Ibíd.*: 199.

⁹ *Ibíd.*: 200.

¹⁰ Se puede consultar los instrumentos normativos de la UNESCO relacionados con la cultura en <http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13649&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=-471.html> consultado el 19/10/2018.

un proceso de patrimonialización puede tener diversos resultados y usos, como el de ser utilizado como herramienta política, de gestión y de acción.¹¹

La Ceremonia Ritual de los Voladores fue inscrita en la Lista representativa del patrimonio cultural inmaterial de la humanidad de la UNESCO en el año 2009.¹² Esta declaratoria responde a las medidas de salvaguardia de dicho patrimonio en el plano internacional y tales medidas son establecidas en la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de 2003.¹³ Dicha Lista se ha convertido en la apuesta de moda de los políticos que, junto con los grupos económicos ligados al turismo, han encontrado en estas declaratorias una veta para explotar el patrimonio cultural en la nueva fórmula implementada desde la industria del turismo cultural.¹⁴

México cuenta con diversas prácticas y expresiones culturales inscritas en la Lista representativa del patrimonio cultural inmaterial de la humanidad, así como un proyecto declarado como práctica ejemplar de salvaguardia. En cuanto a la Lista representativa del PCI encontramos a “Las fiestas indígenas dedicadas a los muertos” inscrita en 2008, originalmente proclamada Obra maestra del patrimonio oral e inmaterial de la humanidad en 2003; “Lugares de memoria y tradiciones vivas de los otomí-chichimecas de Tolimán: la Peña de Bernal, guardiana de un territorio sagrado” y “La Ceremonia Ritual de los Voladores”, inscritas en 2009; “Los parachicos en la fiesta tradicional de enero de Chiapa de Corzo”, “La pirekua, canto tradicional de los p’urhépechas” y “La cocina tradicional mexicana, cultura comunitaria, ancestral y viva - El paradigma de Michoacán”, inscritos en 2010; y “El Mariachi, música de cuerdas, canto y trompeta”, inscrito en 2011. Asimismo, en 2012: “*Xtaxkgakget Makgkaxtlawana*, el Centro de las Artes Indígenas y su contribución a la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial del pueblo totonaca de Veracruz, México”, fue incluido en el registro

¹¹ Rebollo, op. cit.: 201.

¹² Se puede revisar un profundo estudio sobre políticas públicas en torno al patrimonio cultural en Pérez, 2012. En este texto, la autora reúne la información de las convenciones de la UNESCO y las instituciones responsables en México de la salvaguardia del patrimonio cultural.

¹³ Se puede consultar un análisis de la elaboración, contenidos y estructura de dicha convención, así como un estudio crítico de la misma en Flores, 2017.

¹⁴ Alcántara, 2011: 27.

de buenas prácticas de salvaguarda.¹⁵ A lo largo de este capítulo veremos que esta última declaratoria cobra gran relevancia en nuestras indagaciones en torno a la patrimonialización del rito de los Voladores.

Con estos nombramientos, México es uno de los países americanos con mayor número de manifestaciones culturales registradas en esta Lista representativa, la mayoría de ellas pertenecientes a pueblos indígenas.¹⁶

1. LA DECLARATORIA PATRIMONIAL

En 2008, el gobierno veracruzano elaboró, con la asistencia de antropólogos y expertos en torno al patrimonio cultural, el expediente que sustentaría la propuesta para promover el rito de los Voladores como PCI ante la UNESCO. Esta pretensión tuvo como primer paso nombrar a la práctica como Patrimonio Cultural Inmaterial del Estado de Veracruz a través de un decreto publicado en la Gaceta Oficial del Estado, hecho necesario para impulsar la candidatura ante el Comité Intergubernamental para la Salvaguardia de PCI.¹⁷

Federico Zúñiga señala que uno de los argumentos empleados por el gobierno veracruzano para promover la declaratoria como patrimonio inmaterial fue que la práctica se encontraba en riesgo de desaparecer. El autor apunta que, en el *Atlas de Infraestructura y Patrimonio Cultural de México* de 2010, del sistema de información cultural del extinto Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, la práctica se ubica en estatus de “riesgo”.¹⁸

El 30 de septiembre de 2009, la Ceremonia Ritual de los Voladores fue inscrita en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad de la UNESCO “entre más de cien elementos que habían postulado treinta y cinco países aquel año”,¹⁹ convirtiéndola en el primer elemento vivo en México que recibió tal

¹⁵ Hasta 2017, hay 19 prácticas en el registro de buenas prácticas de salvaguarda y 451 prácticas inscritas en la Lista representativa del PCI y la Lista del PCI que requiere medidas urgentes de salvaguarda, correspondientes a 117 países.

¹⁶ Flores, 2017: 39.

¹⁷ Zúñiga, 2016: 242-243.

¹⁸ *Ibíd.*: 243.

¹⁹ Entrevista realizada a Cruz Ramírez el 15 de julio del 2013, en Ojital Viejo, Papantla, Veracruz.

nombramiento. La declaratoria patrimonial se confirmó durante la cuarta sesión ordinaria del Comité intergubernamental de salvaguarda del PCI 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 Lapidus, director ejecutivo de Cumbre Tajín y del parque temático Takilhksukut; y Fidel Herrera Beltrán, gobernador de Veracruz en ese momento, junto con su esposa Rosa Borunda, presidenta del DIF del estado; entre otros personajes.

La decisión del Comité se basó en el cumplimiento de cinco criterios fundamentales, Directrices de la Lista, sustraídos de la información provista en el expediente de candidatura:

- 1) La Ceremonia Ritual de los Voladores se ha transmitido de generación en generación y ha sido constantemente recreada por las comunidades involucradas en respuesta a su interacción con la naturaleza y el universo.
- 2) La inscripción del elemento a la Lista contribuye a fomentar el entendimiento y respeto de la diversidad cultural, estimulando el diálogo entre los portadores y aumentar la visibilidad y conciencia en torno a la importancia del PCI.
- 3) Tras identificarse factores que atentan contra la viabilidad del elemento se describen un conjunto de medidas de salvaguardia como el establecimiento de la Escuela de Niños Voladores, apoyada con muestras de compromiso de las autoridades gubernamentales, así como de las comunidades involucradas.
- 4) Los mismos Voladores, junto con otras instituciones públicas y civiles, fueron ampliamente involucrados en el proceso de nominación tanto individualmente como a través de sus asociaciones y se ha proporcionado evidencia de su consentimiento libre, previo e informado.
- 5) El elemento está inscrito en el Inventario de Patrimonio Cultural Inmaterial de México del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.²⁰

En el desarrollo de este capítulo, analizaremos las singularidades del expediente de candidatura así como del plan de salvaguardia, contrastando tales proyectos con la multiplicidad de voces recuperadas en el trabajo campo.

²⁰ Ver Anexo QR: Decisión de la cuarta sesión del Comité Intergubernamental para la Salvaguardia del PCI sobre la Ceremonia Ritual de los Voladores, 2009.

a. Candidatura: proyecto de “inclusión”

El expediente técnico fue elaborado por un equipo de trabajo interinstitucional liderado por miembros del Centro de las Artes Indígenas —CAI en adelante—,²¹ Cumbre Tajín y el Parque Takilhsukut, la Comisión para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, la Unión de Danzantes y Voladores de Papantla A.C., la Asociación Civil de Voladores Kgosni S.C., la Organización de Voladores Tutunakú A.C., el Consejo Supremo Tradicional Totonaca y el Instituto Nacional de Antropología e Historia.²²

132 | Antes de lograr el nombramiento, un primer proyecto de nominación fue desestimado por no contar con la participación suficiente de Voladores. En esta primera postulación figuraban aproximadamente ochenta danzantes sin tomar en cuenta las otras expresiones indígenas de México y Centroamérica. Se trataba de los agremiados de una sola organización de danzantes y su escuela, danzantes de base de la Cumbre Tajín y con sede en el CAI. Por tal motivo, los interesados en conformar nuevamente la candidatura tuvieron que “emprender la búsqueda y reconciliación con las otras organizaciones”²³ para así acrecentar la lista de firmantes.

Las formas de auto organización de los danzantes han construido relaciones muy particulares entre ellos mismos y el fenómeno de la capitalización económica de la práctica músico-dancística de los Voladores. A decir de Raymond Williams, el gremio por oficios organiza a los artesanos de un oficio particular y en la mayoría de los casos sirve para el aprendizaje del oficio y salvaguardar los niveles alcanzados en el mismo.²⁴ En nuestro caso de estudio nos referimos al aprendizaje de los saberes relacionados a la danza de los Voladores. Williams apunta que tales gremios han tenido un largo y complejo desarrollo hacia una forma de organización diferente, la unión por oficios o por ramos, que pertenece a la época de desarrollo y relaciones sociales predominante-

²¹ Según Francisco Acosta (2011: 39), actual director del CAI, el camino que culminó en la declaratoria patrimonial de la UNESCO “inició 3 años antes [del año 2009] con la creación del CAI”.

²² Ver Anexo QR: Expediente de candidatura para la inscripción de la Ceremonia Ritual de Voladores en la Lista Representativa del PCI, 2008.

²³ Entrevista realizada a Cruz Ramírez el 15 de julio del 2013, en Ojital Viejo, Papantla, Veracruz.

²⁴ Williams, 1981: 54-55.

mente capitalistas que mantienen complejas relaciones con el desarrollo del comercio capitalista.²⁵

Una buena parte de los grupos de Voladores de la región de Papantla se agremian en organizaciones específicas para tener acceso a las oportunidades de trabajo en el mercado del turismo cultural. Dichas organizaciones son una forma local de proceder que ellos mismos han generado, lo que habla de una cierta autonomía y estrategia para la generación de recursos. Las múltiples organizaciones actuales de danzantes en la región son el resultado de un proceso histórico de desintegración por diferencias y problemas internos entre los individuos y grupos de poder.²⁶ De esta manera, para lograr la admisión de la candidatura ante la UNESCO, después del primer intento fallido, los agentes que elaboraron el expediente técnico tuvieron que enlistar un mayor número de individuos que estuvieran adscritos a la práctica. Para tal objetivo, se vieron en la necesidad de transitar por el camino de la “reconciliación” para incluir a los diversos grupos que se encontraban agremiados en otras organizaciones de danzantes e incluso, a los que no.

El expediente técnico de candidatura reconoce inicialmente que el rito de los Voladores ha sido practicado por diferentes grupos étnicos: totonacas, huastecos, nahuas, ñañhus y mayas, sin embargo, inmediatamente se subraya la región del Totonacapan por ser donde resulta más “evidente su valor representativo y emblemático”.²⁷ El expediente identifica alrededor de 500 Voladores —250 activos— organizados en 33 grupos registrados, tres escuelas de niños Voladores y tres asociaciones en el Totonacapan, además de unos 50 Voladores de múltiples grupos no registrados.

Justamente, como la práctica ritual se encuentra difundida entre diversos grupos étnicos de origen mesoamericano, el ritual es denominado de acuerdo al idioma de cada grupo: en totonaca, *Kogsni* —Volador—; en tének, *Bixom T'iiw* —Danza de los Gavilanes—; en nahua, *Cuauhpatlanque* —Los que vuelan con la ayuda de un mástil—; en

²⁵ Ídem.

²⁶ Se puede consultar un estudio panorámico del origen y conformación —entre otras características— de las múltiples organizaciones de Voladores de la región de Papantla en López, 2015.

²⁷ Es pertinente recordar al lector que la discusión de esta investigación no se centra en las asimetrías presentes entre los diversos grupos étnicos y su relación con el rito de los Voladores. Me he limitado metodológicamente a estudiar el caso de los totonacas de Papantla por los intereses planteados al inicio de la investigación.

ñañhú, *Rataxöni* —Los que vuelan—; en maya kiché, *Ajxijoj Kiktzoy-kib 'Pwi 'che* —Danza del Mono—; y en pipil *Comelagatoazte* —Danza al Dios del Cacao—. Según el expediente, en “algunas reuniones los miembros de las comunidades han acordado que el nombre correcto es *Ceremonia Ritual de Voladores*, y como tal desean que se le conozca”. Yo soy bastante escéptico de este consenso, pues a mi parecer es el primer acto homogenizante que precisamente abona a una aparente “inclusión” que más bien busca dar a entender a la UNESCO que se trata del mismo fenómeno practicado por un gran número de grupos humanos en México y Centroamérica y así lograr el objetivo de engrosar las filas para conseguir la declaratoria patrimonial.

134 | A partir del apartado relativo a la ubicación geográfica de las comunidades involucradas es en donde se privilegia, en adelante, a la expresión totonaca, destacando en todo momento la Escuela de Niños Voladores del CAI. Esto, a pesar de haber reconocido inicialmente en el mismo expediente la existencia de tres escuelas. Aunado a esta circunstancia, el expediente es reforzado incluyendo en la relación de grupos de Voladores seis grupos y tres escuelas más de los estados de Puebla, Hidalgo y San Luis Potosí, en México; y un grupo más de Guatemala. Aquí vemos materializado el proyecto de aparente “inclusión” que sirve a un interés muy específico.

Para sustentar el expediente se agregan 34 documentos firmados como evidencia del consentimiento de la comunidad y por lo menos ocho de estos documentos son una copia exacta. Las firmas de estos documentos son las de los elementos más importantes de la candidatura, los portadores: el representante de cada una de las tres organizaciones de Voladores y el representante del Consejo Supremo Tradicional Totonaca;²⁸ además de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas —CDI en adelante— y algunos ayuntamientos del municipio de Papantla. No sé si es porque consideraron que era un buen documento que resumía las implicaciones del “consentimiento previo, libre e informado de las comunidades” o más bien fue una

²⁸ No puedo afirmar que tales documentos, al estar firmados por los representantes de dichas organizaciones de Voladores, garanticen el consentimiento previo, libre e informado de todos sus integrantes o si sólo es un instrumento de aparente “representatividad”. Aunado a esto, me pregunto qué hay de los miembros de las sociedades indígenas que también son portadoras de estas expresiones rituales en el seno de sus propias comunidades, aunque estos miembros no sean precisamente Voladores.

especie de formato para deslindar responsabilidades futuras y de paso cumplir con el objetivo de la declaratoria.²⁹ El resto de los documentos de “consentimiento”, sumamente homogéneos dicho sea de paso, son firmados por instancias gubernamentales y otras organizaciones encabezadas por el mismo Bazbaz, como el Festival Cumbre Tajín.³⁰

[...] lo mismo que muchos festivales de México y del mundo, nosotros dijimos: “ya tenemos el festival [Cumbre Tajín]”, que es cuando tenemos la gente, los medios, tenemos a la comunidad deseosa de participar y desarrollarse. Tenemos a los artistas que vienen a participar, y tenemos la infraestructura, pues hagamos algo más ¿no? Entonces, dentro de uno de estos encuentros, promovimos un “Encuentro de voladores” y juntamos a más de ochocientos voladores, con diferentes problemáticas. En Papantla se estaba perdiendo el sentido ritual, se estaba comercializando enormemente; mientras que, en San Luis Potosí, los tének pues ya sólo había una familia o dos, haciéndolo; (entre) los mayas quichés de Guatemala ya sólo existe una sola familia; los nahuas de Puebla lo están haciendo muy bien, también es una ayuda. Entonces juntamos a todos (e) hicimos, de acuerdo a [sic] algunos formatos también de la UNESCO, unas consultas (acerca) de qué tenían en común todas las ceremonias; todas hablan de una ceremonia ritual que se lleva a cabo, se danza diferente, pero para todos, es una ceremonia de fertilidad y de prosperidad. Entonces se juntaron los tének [sic] [...], los nahuas [...], los hñahñus [...], los totonacas, los mazahuas y los mayas quichés; y construimos juntos [...] un plan de salvaguarda, que esto es, quizá(s), el tema más importante hoy para el patrimonio cultural inmaterial porque no es la expresión sólo lo importante, sino cómo se va a salvaguardar la expresión.³¹

En definitiva, tenemos suficientes elementos para observar que el proyecto de candidatura se trata de un proyecto protagonizado por el empresario Salomón Bazbaz Lapidus a través del trinomio CAI, Parque Takilhukut y el Festival Cumbre Tajín. La participación del

²⁹ Gerogina Flores (2017) ha desarrollado una aguda investigación con relación al proceso de patrimonialización de la Pirekua y ofrece evidencia cuantitativa contundente sobre el nulo consentimiento y desinformación de la comunidad en torno al proceso de patrimonialización, mismo que fue disfrazado en el expediente de candidatura con una aparente representatividad.

³⁰ Ver Anexo QR: Consentimiento de la comunidad sobre el expediente de la Ceremonia Ritual de Voladores.

³¹ Salomón Bazbaz, 2015 citado por Rebollo, 2016: 103. Los paréntesis en el texto son de la autora.

gobierno del estado de Veracruz, encabezado por Fidel Herrera, simplemente se da por inercia. Tal protagonismo se refleja entre líneas con la constante insistencia del CAI y su Escuela de Niños Voladores como modelo de salvaguardia de la cultura totonaca, y los destellos del Festival Cumbre Tajín como plataforma cultural, específicamente de los Voladores. Pero dicho protagonismo se hace patente de manera explícita al establecer a Salomón Bazbaz como primer contacto del Estado mexicano en el expediente para el efecto de la candidatura y al firmar la sesión de derechos para la UNESCO del material fotográfico y audiovisual adjunto en el expediente técnico, derechos adjudicados a la Cumbre Tajín y al CAI.³²

136 | Como pudimos observar, los discursos relativos a la Ceremonia Ritual de los Voladores contenidos en el Expediente de candidatura no son inocentes descripciones neutras de esa expresión cultural, se trata de discursos estrechamente imbricados con los intereses de quienes están, respectivamente, atrás y adelante de la candidatura. Por un lado, Bazbaz y el Gobierno de Veracruz y, por otro lado, los Voladores totonacas organizados. La mera concepción de oficializar el discurso relativo al ritual desde la expresión totonaca no es casual y seguramente fue meditada y resuelta por los responsables de la elaboración de la candidatura de tal manera que adquiere declaradamente tintes políticos de carácter estratégicamente reivindicativo.

Fernando Nava ya señala que el Expediente de candidatura elaborado para la UNESCO es una clase de discurso para persuadir y obtener la respuesta afirmativa de personas que no acuden al lugar en que se ejecuta tradicionalmente la danza, ni mucho menos son Voladores o proceden de la comunidad de origen de la danza. Las personas en cuestión son gestores culturales, de acreditación internacional, que esperan ante su escritorio un expediente que envuelve un discurso preparado a partir de rubros de un formulario preestablecido. Desde

³² Me terminé de convencer de este protagonismo en una de mis últimas estancias de trabajo de campo en Papantla, justamente en el parque Takilhsukut, en donde me encontraba elaborando la etnografía de las actividades de la celebración en torno a San Miguel Arcángel el 28 de septiembre de 2017, además de recolectar fotografía y video para esta investigación. Bazbaz se presentó a la “habitual fotografía” y cuestionó mi presencia en la festividad recolectando esos materiales argumentando que muchos oportunistas se sirven de la cultura totonaca para obtener beneficios económicos sin devolver nada a la comunidad. Justo como si él detentara el *copyright* de la cultura totonaca.

la perspectiva de una política del lenguaje, en este contexto extracomunitario, no es requerida ninguna lengua regional de las expresiones involucradas; el discurso es empaquetado en algunas de las lenguas hegemónicas del mundo: en este caso el castellano, disponible en la página web del Sistema de Información Cultural de México, junto con las versiones oficiales en inglés y francés, disponibles en la página web de la UNESCO.³³

b. Plan de salvaguardia: proyecto de exclusión

De acuerdo con la convención de 2003, la salvaguardia tiene dos niveles, uno de carácter nacional y otro internacional. En el nacional se busca que los Estados favorezcan la participación social para la definición de los bienes que habrán de inventariarse.³⁴ En ese mismo sentido, en dicha convención, la definición de salvaguardia implica la identificación, documentación, investigación, preservación, protección, promoción, mejora y transmisión patrimonial, como medida para asegurar la viabilidad del PCI.³⁵

A partir de esas directrices es que, en el expediente técnico de candidatura entregado a la UNESCO, el plan de salvaguardia está conformado por cinco ejes de acción: valoración, preservación, divulgación, transmisión y revitalización.³⁶

Para la *valoración* se propone continuar e incrementar el apoyo profesional y económico a la Escuela de Niños Voladores del CAI así como al mismo CAI; publicación de tradiciones —en lenguas indígenas—; promoción del ritual a través de la instalación de palos voladores en comunidades totonacas; continuar fortaleciendo la presencia de Voladores en el Festival Cumbre Tajín; incrementar el encuentro de Voladores en el marco de la Cumbre Tajín; y promover representaciones de la danza ritual —nacional e internacionalmente—.

En relación a la *preservación* se propone diseñar mecanismos legislativos y administrativos que garanticen acciones sustentables en la

³³ Nava, 2017: 160.

³⁴ Alonso, 2011: 18.

³⁵ Ruiz, 2014: 53-54.

³⁶ Ver Anexo QR: Expediente de candidatura para la inscripción de la Ceremonia Ritual de Voladores en la Lista Representativa del PCI, 2009.

preservación de tradiciones de comunidades —principalmente en la Ceremonia—; promover planes de seguridad social para Voladores; emprender jornadas de reforestación; usar nuevas tecnologías como forma de preservar tradiciones de las comunidades practicantes, y especialmente el Ritual de Voladores —a través del registro en video—; promover representaciones de la Ceremonia frente a comunidades migrantes en el extranjero —para fortalecer el sustento de la identidad en la frontera y otros puntos internacionales—.

Para la *divulgación* se contempla la publicación de materiales sobre la Ceremonia; usar nuevas tecnologías para divulgar tradiciones de comunidades practicantes, especialmente de la Ceremonia —en el CAI se brindaría capacitación para manejo de medios—; promover el elemento en medios de comunicación local, nacional e internacional; promover representaciones del ritual frente a comunidades migrantes en el extranjero; elaborar rutas de etno y ecoturismo con sistemas financieros y administrativos que garanticen la sustentabilidad en beneficio de las comunidades.

Para la *transmisión* se propone incrementar la matrícula del CAI; promover el diálogo intergeneracional en lenguas indígenas; y usar nuevas tecnologías para asegurar la fiel transmisión de las tradiciones de las comunidades practicantes, especialmente la de la Ceremonia Ritual de Voladores.

Para la *revitalización* se plantea establecer mecanismos de coordinación y seguimiento de las medidas de salvaguardia; promover y sistematizar estudios de investigación —bancos de datos, inventarios, censos— para responder a necesidades diversas de las comunidades: continuar e incrementar el apoyo para el CAI; promover el conocimiento y revalorización del elemento entre la población joven mediante estímulos y convocatorias de fotografía, ensayo, cuento, etcétera —local y nacional—; enriquecer el formato de encuentros de Voladores para ampliar y profundizar el intercambio de aspectos más allá del hecho dancístico: importancia y sentido del ritual, vigencia en diferentes regiones, organización, experiencias de transmisión y reproducción en generaciones de relevo, etcétera; usar nuevas tecnologías como forma de regenerar las tradiciones de las comunidades practicantes, especialmente la de la Ceremonia; promover y asesorar la réplica

del modelo en otros estados y comunidades del país y promover la realización de la danza en comunidades del Totonacapan.³⁷

El modelo educativo del CAI es incluido en uno de los anexos del expediente de candidatura, precisamente para explicitar el papel central de éste en el plan de salvaguardia. El CAI está localizado dentro de las instalaciones del parque temático Takilhsukut —a un kilómetro de la zona arqueológica El Tajín—. En el documento se explica que la misión de éste es consolidar una institución especializada en la formación artística y cultural de los creadores indígenas del estado —de Veracruz—, que valore las aportaciones de estos pueblos a la civilización y que proporcione espacios de diálogo e intercambio con creadores de otras culturas del país y del mundo.

Sus objetivos son fortalecer las identidades indígenas del estado de Veracruz y con ello salvaguardar su invaluable patrimonio cultural; proporcionar a los creadores indígenas condiciones favorables para el desarrollo de su arte; fortalecer sus modelos de creación artística y cultural mediante acciones de formación a las nuevas generaciones; promover el desarrollo comunitario a través de sus recursos culturales; capitalizar la infraestructura física del parque temático Takilhsukut y su óptima ubicación; consolidar al Centro como un espacio de diálogo intercultural entre los artistas indígenas y los no indígenas que pueda dinamizar procesos de desarrollo social y cultural de mayor impacto y trascendencia.

Entre sus líneas estratégicas de acción se encuentran la creación de Escuelas de Arte, sustentadas en la tradición, a partir de la identificación, sistematización y perfeccionamiento de los modelos indígenas de producción cultural; realización de talleres/laboratorio de investigación/creación, coordinados por los propios maestros indígenas tradicionales, que lleven a consolidar una pedagogía de las artes indígenas; reproducción y multiplicación de estos modelos con las nuevas generaciones de creadores; integración de equipos multidisciplinares de artistas e investigadores académicos que puedan contribuir en el reconocimiento, valoración, desarrollo y difusión de la estética indígena; gestión de apoyos financieros y materiales para los creadores indígenas con el fin de facilitar sus procesos creativos y de formación; dar seguimien-

³⁷ Amparo Sevilla (2014: 26) ya advierte sobre la clara restricción de acción territorial en el plan de salvaguardia del caso aquí estudiado, pues vemos que las acciones se circunscriben al Totonacapan veracruzano a pesar de la amplia extensión geográfica —reconocida en el mismo expediente de candidatura— de la práctica.

to a las iniciativas de desarrollo artístico y cultural generadas a partir de la realización de Cumbre Tajín y la creación del parque temático Takilhsukut; encausar la sinergia de diversos esfuerzos institucionales —estatales, federales, privados, comunitarios— para el apoyo del arte y las culturas indígenas; apoyar a los creadores indígenas en su formación, facilitando su acceso a los diversos materiales hasta ahora editados y producidos con relación a las culturas y el arte indígena; instrumentar de manera coordinada con otras instancias una campaña de información y difusión en los medios de comunicación sobre el arte y las culturas indígenas del estado —de Veracruz—; concertar un programa de edición de diversos materiales: libros, discos, video; apoyo a proyectos productivos que puedan generar una alternativa de ingresos económicos a los creadores indígenas y que sienten bases de sustentabilidad y autogestión de sus proyectos: empresas culturales, turismo comunitario, venta de productos, etcétera.

140 |

El modelo operativo y estructura del CAI representa la de un “asentamiento tradicional totonaca” que comprende dieciséis casas-escuelas. Cada una de ellas está especializada en cada una de las “artes” totonacas en las que se inician los aprendices: cerámica, textiles, pintura, arte de la curación, danza tradicional, música, teatro y cocina, entre otras. De entre ellas, se destaca la “Escuela de Niños Voladores”.

En 2012, “*Xtaxkgakget Makgkaxtlawana*: el Centro de las Artes Indígenas y su contribución a la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial del pueblo totonaca de Veracruz, México” fue incluida en el registro de la UNESCO de las mejores prácticas de salvaguardia del PCI. El expediente fue impulsado nuevamente por Salomón Bazbaz, quien suscribió el documento como “fundador” del CAI. La “receta” para el expediente de candidatura fue prácticamente la misma que para la declaratoria de 2009: basarse en buena medida en la Escuela de Niños Voladores y su contribución para la salvaguardia de la Ceremonia Ritual de Voladores ya patrimonializada por la UNESCO en ese momento; destacar el papel fundamental de Cumbre Tajín y el parque Takilhsukut, de los cuales Bazbaz es productor ejecutivo, como punto de partida para esas iniciativas de “desarrollo artístico y cultural”; setenta y siete páginas —muchas de ellas replicadas una y otra vez, sólo cambiando el signatario— de evidencia del consentimiento “previo, libre e informado” de la comunidad que esta vez incluía a los “maestros indígenas representantes” de cada casa-escuela y a los niños y jóvenes

que asistían a las mismas, además del mismo desfile de firmas por parte de instancias gubernamentales que apoyaron la candidatura de 2009. Y sí, con textos sumamente similares otra vez, de hecho, basados casi exactamente en los mismos entregados en 2009.³⁸

En contraste con lo anterior, aquí presento otra versión “no oficial” sobre el CAI. De acuerdo con 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 CDI, misma que 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 ingresó un proyecto al Fondo Nacional para la Cultura y las Artes —FONCA—, el cual les otorgó un apoyo de tres mil pesos mensuales durante un año “para el transporte y desayuno de los niños de la escuela y dar una compensación simbólica para los maestros”.³⁹ En ese año, los coordinadores de Kgosni S.C. iniciaron su acercamiento con el gobernador de Veracruz, Fidel Herrera, y le plantearon la idea de la escuela “Legado ancestral de los abuelos”.⁴⁰ Éste los envió con Salomón Bazbaz, productor ejecutivo de Cumbre Tajín y el parque Takilhsukut, y ahora director de la asociación Unidos por el Tajín A.C. y secretario del Consejo Estatal de Conservación de la Ceremonia Ritual de Voladores,⁴¹ quien apoyó dicho proyecto prestando el espacio físico del parque temático donde se realizaba la Cumbre Tajín año con año “con la condición de mantener las instalaciones en óptimas condiciones mientras fueran utilizadas”.⁴²

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

³⁸ Ver Anexo QR: Expediente de candidatura para la inscripción del Centro de las Artes Indígenas como mejor práctica de salvaguardia del PCI, 2012. Ver Anexo QR: Consentimiento de la comunidad sobre el expediente del Centro de las Artes Indígenas, 2012.

³⁹ Entrevista realizada a Cruz Ramírez el 15 de julio del 2013, en Ojital Viejo, Papantla, Veracruz.

⁴⁰ Ídem.

⁴¹ Los nombramientos de Bazbaz están basados en el expediente de candidatura tanto de la Ceremonia Ritual de Voladores como del CAI.

⁴² Entrevista realizada a Cruz Ramírez el 15 de julio del 2013, en Ojital Viejo, Papantla, Veracruz.

corte, arrastre y levantamiento del palo volador, “después de no haber sido realizada durante sesenta años”.⁴³

A partir de ese momento, ya consolidada la Escuela de Niños Voladores, se comenzaron 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 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.⁴⁴

142 |

Debemos subrayar que la Escuela de Niños Voladores del CAI 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 con las demás que son invisibilizadas en el proyecto de salvaguardia, ya que la del CAI cuenta con el apoyo económico que reciben alumnos y maestros por parte del DIF estatal y la Cumbre Tajín, mejores instalaciones y la legitimidad que le confiere la declaratoria de 2012. La exhibición del CAI en la Cumbre Tajín resulta ser el discurso central del festival para atraer a los turistas que gustan de las prácticas “tradicionales”.⁴⁵

De esta manera se concreta el proyecto de exclusión que en su segundo intento se postula con la ayuda de Voladores de todas las organizaciones de danzantes del Totonacapan junto con sus escuelas, así como Voladores y escuelas de otros grupos étnicos de diversos estados del país e incluso un grupo de Guatemala. Ahora, el plan de salvaguardia se centra en el estado de Veracruz para la expresión totonaca, y no sólo eso, sino que particularmente sirve a los intereses de un particular con nombre y apellido.

⁴³ Ídem.

⁴⁴ Ídem.

⁴⁵ Cfr. <<http://www.cumbretajin.com/>>

Ana María Ochoa señala que la designación de una expresión para ser elegida como una de las obras de patrimonio inmaterial muchas veces está sujeta a presiones políticas y clientelismos de los gobiernos de turno, y suele estar mediada por las jerarquías de raza, clase, región y estética que históricamente han mediado la consolidación de los patrimonios nacionales.⁴⁶ Justo como la autora vislumbra, para la ejecución del plan de salvaguardia en el caso que aquí abordamos, se destacan como partes responsables al CAI, el parque Takilhsukut, la Cumbre Tajín, la asociación Unidos por El Tajín A.C. —también fundada por Bazbaz—, las organizaciones de Voladores, la Secretaría de Turismo, el gobierno municipal y estatal, y en menor medida el Consejo Supremo Tradicional Totonaca, el CONACULTA, el INAH, la CDI y la Universidad Veracruzana.⁴⁷

Es sumamente evidente el protagonismo del trinomio de Bazbaz en el plan de salvaguardia representado por el CAI, el parque Takilhsukut y la Cumbre, además de los elogios a los niveles de gobierno municipal y estatal. De esta manera, no sorprende que el protagonista se vea favorecido con el circuito turístico totonaca que detenta tres elementos patrimonializados por la instancia intergubernamental: la Ciudad Sagrada El Tajín, la Ceremonia Ritual de los Voladores y el Centro de las Artes Indígenas, además de la distinción a la “Vainilla de Papantla” como producto con Denominación de Origen otorgada por la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual —OMPI—. Este proyecto de exclusión evidencia la relación de verticalidad que existe entre los verdaderos promotores implicados en la candidatura patrimonial frente a los portadores de la cultura en cuestión.

Coincido con Georgina Flores al recomendar que, en estos casos, en donde claramente el poder y la dominación modelan las relaciones

⁴⁶ Ochoa, 2003b: 118.

⁴⁷ Conuerdo con Anthony Seeger (2015: 131-141) al recordarnos que las políticas culturales de cada país que propone una candidatura son las verdaderas mediadoras entre los portadores y la UNESCO. El autor ejemplifica con dos casos contrastantes: por un lado, la danza ritual Vimbuza de Malawi, en la que la candidatura tuvo éxito gracias a la fuerte participación del gobierno aunque los portadores se desconcertaron con la declaratoria pues ellos no conocían para nada a la UNESCO; y por otro lado, el caso del ritual Toshidon de Japón, ya que aunque los portadores estaban familiarizados con la organización y la nominación era importante para ellos, se encontraban preocupados por los efectos de las políticas de patrimonialización sobre el ritual, pues en la elaboración del expediente se encontraban involucrados grandes empresarios del turismo.

sociales, se debe establecer una distinción importante para los planes de salvaguardia, sobre todo si tenemos en cuenta que los procesos culturales no van separados de los procesos políticos,⁴⁸ como en el caso aquí estudiado. De esta manera, es pertinente cuestionarse por el tipo de relaciones sociales que se reforzarán a partir de estas declaratorias patrimoniales, así como con la elaboración y aplicación de los planes de salvaguardia. Esto implica estudiar a fondo dichos planes para identificar formas de relación verticales: clientelares, asistencialistas o mercantilistas.⁴⁹

2. EFECTOS A UNA DÉCADA DE LA INICIATIVA DE PATRIMONIALIZACIÓN

144 |

Podemos distinguir dos clases de efectos derivados de la iniciativa de patrimonialización. Por un lado, las “cuentas felices” reportadas a la UNESCO a través de los informes periódicos sexenales de 2011 y 2017. Por ejemplo, para algunas voces de la Dirección de Patrimonio Mundial del INAH la declaratoria patrimonial de la Ceremonia Ritual de Voladores y el Centro de las Artes Indígenas son un caso ejemplar de participación comunitaria. Estas voces señalan que la Ceremonia se encuentra por completo bajo el resguardo de la comunidad que, junto con el amparo de las autoridades gubernamentales y de organizaciones civiles, ha tomado el dominio de la salvaguardia de su patrimonio al dotarse de una estructura propia “que ya funciona por sí misma y que va acorde con su dinámica como comunidad, su cosmogonía y necesidades”.⁵⁰

Por otro lado, también tenemos la multiplicidad de voces “no oficializadas” que se pueden recoger en el campo. No todo el contenido de los reportes oficiales se puede contrastar en el campo lo que les brinda un toque de sensacionalismo utópico, pero no por esto escapan de nuestro interés ya que tales contenidos son información que nos aproxima a entender el posicionamiento del discurso oficial y de esta manera contrastarlo con el discurso subalterno y así detectar los vacíos.

Existen una serie de efectos muy puntuales derivados de la iniciativa de patrimonialización que hoy día juegan un papel fundamental

⁴⁸ Flores, 2014: 35.

⁴⁹ *Ibíd.*: 37.

⁵⁰ López y Quiroz, 2014: 15.

en las dinámicas de la práctica y de las relaciones de los Voladores de la región. Uno de estos efectos es la conformación del Consejo para la Protección y Preservación de la Ceremonia Ritual de Voladores A.C., comúnmente denominado Consejo de Voladores. Dicho Consejo está integrado por representantes de la Asociación de Voladores Independientes de Papantla Kgosni, S.C.; Asociación de Voladores Libres de la Costa y de la Sierra; Organización de Voladores Tutunaku A.C. y de la Unión de Danzantes y Voladores de Papantla A.C. El Consejo se propone “dar seguimiento al expediente y al plan de salvaguardia presentado ante la UNESCO”.⁵¹

De acuerdo con Narciso Hernández, presidente del Consejo de Voladores, éste se configura por un presidente, un secretario, un contralor y un suplente, todos ellos provenientes de las organizaciones agremiadas. Además, “hay un comité representativo por cada organización que en conjunto suman unos cuarenta danzantes”⁵² quienes forman la directiva del Consejo. Éste, “sesiona cada quince días para tratar temas relacionados con el plan de salvaguardia y las peticiones de contratación”.⁵³

Existen numerosos Voladores activos de la región de Papantla que no tienen relación con ninguna organización ni con el Consejo de Voladores, por lo tanto, no son “beneficiados ni afectados” con los logros y/o acuerdos de éste. Estos danzantes tampoco 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”.⁵⁴ El Consejo también tiene conocimiento de que hay Voladores que no pertenecen a ninguna organización y no están interesados en ser representados pues son “incrédulos de los beneficios que se pueden obtener” a través del organismo;⁵⁵ además que, en muchos casos, hay danzantes que no tienen la documentación básica requerida para afiliarse a alguna organización como acta

⁵¹ Entrevista realizada a Narciso Hernández el 4 de septiembre del 2014, en Papantla de Olarte, Veracruz.

⁵² Ídem.

⁵³ Ídem.

⁵⁴ Entrevista realizada a Vicente García el 10 de julio del 2013, en Totomoxtle, Papantla, Veracruz.

⁵⁵ Entrevista realizada a Cruz Ramírez el 6 de septiembre del 2014, en Ojital Viejo, Papantla, Veracruz.

de nacimiento, la Clave Única de Registro de Población —CURP—, identificación oficial y comprobante de domicilio.

En los informes sexenales enviados a la UNESCO se destaca que el papel del Consejo de Voladores se centra en la gestión del plan de salvaguardia, ya que éste “representa un canal directo con los Voladores organizados y los Voladores libres de la región y otros estados”. El Consejo pugna por transmitir los principios cosmogónicos y espirituales del rito de los Voladores, mismos que guían las principales actividades relacionadas con la capacitación, difusión e intercambio, además de la gestión operativa de un programa anual de trabajo.⁵⁶

Una de las gestiones más importantes en torno al plan de salvaguardia ha sido la relativa al seguro de vida. “El Consejo 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”.⁵⁷ Este seguro de vida es una extensión del paquete que es contratado por Cumbre Tajín con su empresa aseguradora. Éste tiene vigencia limitada y tiene que ser renovado año con año. La directiva del Consejo admite que no fue fácil obtener dicho beneficio pues están conscientes que es una “locura asegurar a personas que realizan una danza a veinte o treinta metros de altura sin medidas de seguridad, pero gracias a la presión que la dirección ejecutiva de Cumbre Tajín ejerció sobre su empresa aseguradora, condicionándola, se logró el objetivo”.⁵⁸ 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 el seguro cobra vigencia desde el día que el grupo se desplaza al lugar del evento, ya sea nacional o internacional, hasta el día que regresa.

Esta circunstancia deriva en un tema más sensible pues el Consejo ha centralizado casi la totalidad de contrataciones ya que ahora se ha convertido en el canal legítimo. Dichas contrataciones, antes de la patrimonialización, eran acordadas ya sea directamente por los agentes contratantes con los diversos grupos de Voladores o a través de otros

⁵⁶ Ver Anexo QR: Reporte sobre la Ceremonia Ritual de los Voladores incluido en el reporte periódico sobre la implementación de la Convención y el estado de los elementos inscritos en la Lista Representativa del PCI, 2011.

⁵⁷ Entrevista realizada a Narciso Hernández el 4 de septiembre del 2014, en Papantla de Olarte, Veracruz.

⁵⁸ Ídem.

intermediarios particulares e institucionales.⁵⁹ Hoy día, las contrataciones deben ser distribuidas por el Consejo “de forma equitativa a las organizaciones y estos a su vez a sus grupos que las conforman”,⁶⁰ pero no siempre sucede así. Algunos danzantes expresan su descontento ya que argumentan que “se beneficia en mayor medida a los familiares o amigos de los directivos”⁶¹ del Consejo para tales contrataciones, sobre todo las internacionales. Cosa parecida sucede también con el seguro de vida, pues está restringido sólo a los danzantes que realicen una presentación a través de alguna contratación canalizada por el Consejo dejando desprotegidos a los que trabajan diariamente volando en alguna de las numerosas plazas del país; no obstante, el tema del seguro de vida se centra en los vuelos realizados en la Cumbre Tajín.⁶²

La seguridad social fue uno de los temas centrales planteados en el proyecto de salvaguardia y días después del nombramiento que otorgó la UNESCO al elemento totonaca, el Gobierno de Veracruz brindó 600 registros del Seguro Popular para los Voladores y sus familias.⁶³ Recordemos que el esquema del Seguro Popular es un programa federal gratuito dirigido a los mexicanos que no cuentan con seguro médico ni son beneficiarios de ninguna institución que brinde seguridad social. De esta manera, como si se tratase de un favor, el Gobierno del Estado brindó 600 afiliaciones y este hecho es reportado a la UNESCO en los informes periódicos como uno de los grandes logros del plan de salvaguardia.

| 147

⁵⁹ Se puede consultar de manera amplia cómo operaban estos mecanismos antes de la patrimonialización en López, 2015: 68-72.

⁶⁰ Entrevista realizada a Narciso Hernández el 4 de septiembre del 2014, en Papantla de Olarte, Veracruz.

⁶¹ Entrevista realizada a Vicente García el 10 de julio del 2013, en Totomoxtle, Papantla, Veracruz.

⁶² Por ejemplo, en diciembre de 2013, durante la inauguración del parque cultural-ecológico Kiwigkolo, ubicado en Papantla de Olarte, el volador Nicolás San Martín García (51 años, Ojital Nuevo, Papantla) murió al caer del Palo Volador mientras subía por la escalerilla de lazo. No existía un contrato de por medio para tal evento ya que, de acuerdo con Cruz Ramírez, el grupo asistió como un acto de generosidad con su comunidad. Por lo tanto, no se gestionó ningún oficio para el tema del seguro de vida y al no cumplir las condiciones establecidas, el evento inicialmente no fue cubierto por la aseguradora. Los danzantes se organizaron para apoyar de su propio bolsillo con los gastos funerarios de su compañero y no dejar desamparada a su familia. Después de varios meses de gestiones, se logró que la aseguradora cubriera el evento de forma retroactiva.

⁶³ Ver Anexo QR: Nota de prensa, Marcha, 13 de octubre de 2009.

En el Consejo se gestan los informes periódicos que son entregados a la UNESCO, mismos en los que se puede observar la “deuda” política que éste tiene con el Gobierno Federal, Estatal —de Veracruz—, y el CAI, pues en dichos informes se les da crédito importante por el diseño del plan de salvaguardia.⁶⁴ Además, en el mismo 2009, se instauró por decreto estatal el Consejo Estatal para la Conservación de la Ceremonia Ritual de Voladores, mismo que está conformado de la siguiente manera: Presidente: Secretaría de Turismo y Cultura —de Veracruz—; Secretario Ejecutivo: Parque Temático Takilhukut; Vocal: Instituto Veracruzano de Cultura; Vocal: Secretaría de Finanzas; Vocal: Secretaría de Educación; Vocal: Centro de las Artes Indígenas; Vocal: Academia Veracruzana de las Lenguas Indígenas; Vocal: Universidad Veracruzana; Vocal: Presidencia Municipal de Papantla; Vocal: Consejo Ritual de los Voladores del Totonacapan; Vocal: Sistema para el Desarrollo Integral de la Familia del Estado de Veracruz; Vocal: Consejo Veracruzano de Arte Popular. Este Consejo Estatal “velará” por la ejecución del plan de salvaguardia y ante él se pondrá a consideración los planes de acción propuestos por el Consejo de Voladores. En vista de que dicho Consejo Estatal es el órgano jerárquico más importante para la implementación de las medidas de salvaguardia, y no así el Consejo de Voladores, se infiere que el control de las acciones en torno al plan de salvaguardia está en manos y a la consideración de las instituciones y, nuevamente, de Bazbaz.

No obstante el fuerte aparato institucional que “soporta” el plan de salvaguardia, recientemente el Consejo de Voladores increpó a través de un comunicado a la cervecera Cuauhtémoc-Moctezuma, propiedad de la trasnacional *Heineken International*, por una campaña publicitaria de 2016 que vincula la imagen de los Voladores con uno de sus productos. La cervecera lanzó una convocatoria para el concurso de diseño de etiquetas para la cerveza *Indio* con el objetivo de “celebrar a los barrios de México”. Una de las etiquetas está dedicada a Papantla, Veracruz. La imagen de la etiqueta muestra el personaje de la cerveza *Indio* disfrazado de Volador, aludiendo a la expresión cultural sin haber solicitado ningún tipo de anuencia a los portadores y prac-

⁶⁴ Janet Blake (2013: 89) recomienda revisar el esquema de rendición de informes periódicos para incluir en él preguntas específicas sobre cuestiones relacionadas con las políticas, las medidas legislativas y el género, y conseguir que los informes se centren más en los resultados que en las actividades.

ticantes del ritual.⁶⁵ Además, en el marco de la etiqueta se muestran otros aspectos del pueblo totonaco como la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, recinto venerado por los creyentes locales —ver Ilustración 1—. El Consejo reprobó la mercantilización de la imagen de los Voladores y sobre todo que se les vincule a la ingesta de alcohol, “lo cual va en detrimento de los valores fundamentales del ritual”.⁶⁶ Por todo esto, el Consejo demanda el retiro inmediato del uso de la imagen en la campaña publicitaria de cerveza *Indio*; una disculpa pública ante medios de comunicación masiva, y la indemnización por daño moral y cultural y lucro de la imagen de los Voladores.⁶⁷

En una reunión que tuvo el Consejo de Voladores en octubre de 2016 con un representante de la cervecera, éste les explicó que el uso de la etiqueta y la promoción de los Voladores eran solo una prueba. Justificaron su acción diciendo que no sabían de la existencia del Consejo y que el gobierno municipal de Papantla, en Veracruz, que acoge la más conocida expresión de la ceremonia de Voladores, había dado permiso para presentar la etiqueta de la cerveza en el municipio, obteniendo con ello un gimnasio al aire libre a cambio. En noviembre de ese mismo año la empresa cervecera entregó un gimnasio al aire libre para un complejo deportivo de la colonia Libertad, en Papantla de Olarte; esto, durante la presentación oficial de la etiqueta edición especial de “Barrios”, dedicada a Papantla, que fue colocada en la cerveza *Indio*.

El Consejo de Voladores quedó a la espera de una nueva reunión con la cervecera para tratar el tema en el mes de diciembre de ese mismo año, pero los representantes de la cervecera no acudieron a la reunión. Fue ahí cuando el Consejo decidió presentar una queja ante el Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación —CONAPRED—, que a su vez los redirigió al Instituto Nacional de Antropología e Historia para

⁶⁵ En 2013, Janet Blake (op. cit.:78) recomienda intensificar la cooperación de la UNESCO con la OMPI en el ámbito de la cultura y los conocimientos tradicionales sobre la creación de un nuevo instrumento normativo internacional destinado a proteger los derechos de propiedad intelectual de las comunidades.

⁶⁶ Entrevista realizada a Narciso Hernández el 7 de abril del 2015, en Papantla de Olarte, Veracruz.

⁶⁷ En otras etiquetas de la misma serie “Barrios” encontramos alusiones a otras tradiciones dancísticas de México como los Chinelos, Tepozotlán, Morelos; la Danza del Venado, Huatabampo, Sonora; los Tlacololeros, Santa Cruz, Guerrero; y los Parachicos, San Juan Chamula, Chiapas.

presentar su queja, pero “allí sólo recomendaron registrar el vuelo para poder demandar”.⁶⁸

El Consejo Estatal para la Conservación de la Ceremonia Ritual de Voladores, encabezado por la Secretaría de Turismo y Cultura de Veracruz junto con Bazbaz a través de la figura del parque Takilhukut, no fue capaz de posicionarse de manera oficial ante la inconformidad del Consejo de Voladores, pues como se puede observar, existieron de por medio acuerdos políticos —reflejados en la donación del gimnasio al aire libre en Papantla— además de un claro interés por la promoción a cualquier coste del imaginario en torno a los Voladores, misma que sin duda beneficiaría a la Cumbre Tajín del año venidero y el flujo turístico de la región.⁶⁹

150 | El tema de los “auténticos valores” del ritual es uno de los guiones más representativos del Consejo de Voladores. De esta manera, señalan punitivamente a los grupos de Voladores que “espectacularizan” y “prostituyen” el ritual para ganarse unos pesos. Argumentan que a tales grupos sólo les interesa obtener beneficios económicos de la representación del ritual en el contexto del turismo deformando los “auténticos valores” inherentes al ritual, afectando de este modo su “supervivencia”, abonando a la “pérdida de una verdadera apreciación” y su “significado esencial”.⁷⁰

Este fuerte posicionamiento, inicialmente impulsó el proyecto de candidatura exponiendo a la comercialización de la danza como importante factor de riesgo, pero posteriormente, generó fuertes tensiones entre el Consejo y algunos grupos agremiados, pero sobre todo con los grupos libres, ya que estos últimos son quienes, de forma preponderante, detentan la posesión simbólica de la mayoría de los espacios nacionales de trabajo para representar el rito del vuelo. Por supuesto, estas tensiones han derivado en desacreditaciones mutuas, tanto del Consejo a los Voladores libres y viceversa, disputándose simbólicamente el campo. Además, hay que mencionar que, con el devenir del

⁶⁸ Entrevista realizada a Narciso Hernández el 7 de abril del 2015, en Papantla de Olarte, Veracruz.

⁶⁹ Nótese que los asuntos de turismo y cultura son manejados por la misma secretaría en Veracruz, lo cual nos da una idea bastante clara de cómo son homogenizados los intereses de estos dos ámbitos.

⁷⁰ Ver Anexo QR: Reporte sobre la Ceremonia Ritual de los Voladores incluido en el reporte periódico sobre la implementación de la Convención y el estado de los elementos inscritos en la Lista Representativa del PCI, 2011.

tiempo, el Consejo ha incurrido en algunas incongruencias respecto a este posicionamiento, mismas que analizaremos más adelante.

Algunos otros efectos que son importantes mencionar de paso son ciertos avances contemplados en el plan de salvaguardia. Por un lado, están los Encuentros Internacionales de Voladores. En dichos encuentros participan Voladores de comunidades totonacas, nahuas, otomíes y huastecas de los estados mexicanos de Veracruz, Puebla, Hidalgo y San Luis Potosí, y el carácter internacional se lo da el grupo de Voladores maya-quiché de Guatemala.

En 2004 ocurrió el primero —previo al proyecto de patrimonialización—. En 2009 se realizó el segundo y fue documentado minuciosamente para incluirlo como anexo al Expediente técnico de candidatura que se entregó a la UNESCO para el efecto de la declaratoria patrimonial, además de servir como plataforma para hacer el registro de datos personales que también se anexó a dicho expediente. Recordemos que en el intento fallido de 2008 se desestimó el proyecto por no contar con un número significativo de danzantes firmantes. Posterior a la declaratoria patrimonial, se realizaron dos encuentros consecutivos más en 2010 y 2011. Dichos encuentros, desde el primero en 2004, fueron realizados en el contexto del Festival Cumbre Tajín y anunciados con “bombo y platillo”, sobre todo los posteriores a la declaratoria de la UNESCO. El quinto encuentro se realizó en 2016 pero esta vez en San Luis Potosí, en donde se gestó el Consejo Regional de Voladores. El sexto y último encuentro, de carácter nacional, se realizó en 2018 en el Parque Takilhsukut para:

[...] evaluar el avance y seguimiento de nuestro plan de salvaguarda [...] ya que nos guía en las tareas de valoración, protección legal y laboral, conservación del patrimonio natural, divulgación de los valores del ritual, formación de nuevas generaciones y profundización en la historia y el simbolismo [...] tendremos 400 voladores participando [...] también como anfitriones, se presentarán las danzas tradicionales de la región y las 16 Casas-Escuela del CAI compartirán con los Voladores de México sus procesos de enseñanza-aprendizaje por los que la UNESCO lo incluyó en la Lista Mundial de Mejores Prácticas de Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, en 2012.⁷¹

⁷¹ Narciso Hernández, en entrevista para La Jornada <<https://www.jornada.com.mx/ultimas/2018/05/28/se-organiza-el-sexto-encuentro-nacional-de-voladores-en-papantla-7335.html>> consultado el 16 de octubre de 2018.

En estos encuentros se permiten generar intercambios vivenciales, compilar voces y sumar acciones prácticas para “fortalecer, diversificar y analizar” el diseño de los planes de acción que se pondrán a consideración del Consejo Estatal de Voladores. Es decir, corroboramos la jerarquía en la toma de decisiones al observar que este Consejo Estatal —veracruzano— tiene la última palabra sobre las acciones del plan de salvaguardia. Además, como si no fuera suficiente, a partir de la reciente declaratoria del estado de San Luis Potosí —a partir del V Encuentro— a los Voladores teenek como “patrimonio cultural del estado”, Bazbaz se propone en este sexto encuentro “dimensionar los alcances del Centro de las Artes Indígenas como modelo educativo; [...] establecer el Consejo Nacional de Salvaguardia, y crear el Museo de la Ceremonia Ritual de Voladores”.⁷²

152 |

Las escuelas comunitarias de Voladores y las tensiones entre diversos grupos y organizaciones por los espacios de trabajo no son efectos propiamente derivados del proyecto de patrimonialización, estos ya venían desarrollando su propio curso desde las primeras formaciones gremiales de los años ochenta. Sin embargo, en lo que toca a las tensiones y disputas por el poder, sí se dinamizaron y agudizaron nuevamente con la declaratoria y las reconfiguraciones gremiales que derivó, así como los nuevos agentes que llegaron a la escena social a disputar el capital simbólico y económico en juego.

Una de las singularidades del PCI es su dinamismo, gracias al cual sigue vigente, aunque haya experimentado diversas transformaciones de forma y, a veces, de fondo. Todo PCI, a medida que lo transforman sus practicantes, abre y cierra constelaciones de formas y significados. Todas esas manifestaciones culturales tienen una historia, pero ésta queda nublada cuando se considera que las culturas no se transforman. Hay que considerar que los portadores de todo PCI actual deliberan, añaden y transforman sus manifestaciones; se debe reconocer su capacidad de agencia y que tales prácticas tienen una historia y, por lo tanto, un futuro.⁷³

Podemos observar que hay relaciones sociales muy particulares que se han construido a lo largo de las últimas décadas a través de los

⁷² Salomón Bazbaz, (2018) en entrevista para La Jornada <<https://www.jornada.com.mx/ultimas/2018/05/28/se-organiza-el-sexto-encuentro-nacional-de-voladores-en-papantla-7335.html>> consultado el 16 de octubre de 2018.

⁷³ Arizpe y Amescua-Chávez, 2017.

gremios de Voladores. Por un lado, ellos mismos se han auto organizado para conseguir una forma de repartición equitativa de los espacios y oportunidades de trabajo en torno a la representación del rito del vuelo. Por otro lado, la susceptibilidad de la danza en tanto capital cultural comercializable ha generado despertar inevitables intereses por encima del reparto por igual. De igual manera, otros actores sociales como intermediarios, gestores culturales e incluso instituciones públicas y privadas, se han ido adhiriendo a estas formaciones en busca de administrar el capital económico que puede generar la práctica, además del capital político.

3. EL DÍA DEL VOLADOR: ¿LA (RE) INVENCION DE LA TRADICIÓN?

| 153

En la región de Papantla, el 29 de septiembre se celebra a San Miguel Arcángel quien es el santo patrono de algunas comunidades como El Aguacate, Plan de Hidalgo y Rodolfo Curti, en la subregión de la Costa; y Zozocolco de Hidalgo y Mecatlán,⁷⁴ en la subregión de la Sierra.

San Miguel es uno de los siete arcángeles y está entre los tres cuyos nombres aparecen en la Biblia. La Iglesia concede a San Miguel la más alta jerarquía entre los arcángeles y le llama “príncipe de los espíritus celestiales” y “jefe o cabeza de la milicia celestial”. Ya desde el Antiguo Testamento aparece como el gran defensor del pueblo de Dios contra el demonio y su defensa continúa en el Nuevo Testamento.

La Iglesia venera a San Miguel como el ángel que derrotó a Satanás y sus seguidores y los echó del cielo con su espada de fuego. Éste es tradicionalmente reconocido como el guardián de los ejércitos cristianos contra los enemigos de la Iglesia y como protector de los cristianos contra los poderes diabólicos, especialmente a la hora de la muerte.

Entre las representaciones gráficas que son veneradas en la región de Papantla, encontramos la imagen del ángel guerrero, el conquistador del demonio, poniendo su talón sobre la cabeza del enemigo y amenazándolo con su espada, misma que corresponde al Nuevo Testamento. Por otro lado, también encontramos la imagen del ángel sobre un demonio de siete cabezas, mientras lo atraviesa con su lanza y amenaza con su espada. Esta última representación es la que nos interesa

⁷⁴ Valderrama, 2009: 141.

propiamente, pues alrededor de ella giran algunas ideas religiosas que son del todo relevantes para los totonacas.

Hoy día, los danzantes de la región de Papantla reconocen a San Miguel Arcángel como el santo patrono de los Voladores y, por lo tanto, el día de su celebración, como el Día del Volador. Martha Nájera señala que, para la expresión maya de Centroamérica, los Voladores pueden ser llamados “arcángeles”, “sanmigueles” [sic], o “sanmiguelitos” [sic]; asimismo, el Palo Volador también es llamado “palo de san Miguel” o “palo de san Miguelito”.⁷⁵ Aunque el objetivo de esta investigación no es verificar si se trata de una misma expresión del Palo Volador —la totonaca y la maya—, los datos que proporciona Nájera nos dan luz de una relación congruente entre San Miguel y la práctica de los Voladores en lo general. En cambio, sí es nuestra tarea explorar y constatar dicha relación para la expresión totonaca.

154 |

Los danzantes de la región de Papantla con los que tuve la oportunidad de trabajar afirman sin ambigüedad que siempre han tenido claro que cuando se hace referencia a San Miguel Arcángel como santo patrono de los Voladores se refieren al santo del Antiguo Testamento, el que combate al demonio de siete cabezas. Sostienen que “las siete cabezas representan los siete pecados capitales”:⁷⁶ soberbia, avaricia, gula, lujuria, pereza, ira y envidia. Precisamente, estos vicios son de los que deben estar libres los Voladores al momento de realizar el rito de Palo Volador y es por eso por lo que deben —o deberían, pues ya no se llevan a cabo— realizar las etapas de ascesis, en las cuales el especialista ritual les da orientación y los conduce a su purificación espiritual para estar listos “en cuerpo y mente el día del rito del vuelo”.⁷⁷ Para dicho fin, recordemos que en las etapas de ascesis los Voladores están enclaustrados alejados del tiempo y espacio profanos.

Dichos vicios, junto con la voluntad de las fuerzas extrahumanas de la naturaleza, principalmente las destructivas: sequía, lluvia excesiva, infertilidad de la tierra y enfermedades, están asociadas al demonio y son las que precisamente buscan dominar los Voladores: los vicios a través de la devoción a la imagen de San Miguel Arcángel del Antiguo

⁷⁵ Nájera, 2008: 66-67.

⁷⁶ Entrevista realizada a Cruz Ramírez el 11 de abril del 2015, en Ojital Viejo, Papantla, Veracruz.

⁷⁷ Entrevista realizada a Anastasio Tiburcio el 13 de julio del 2013, en Papantla de Olarte, Veracruz.

Testamento, y las fuerzas de la naturaleza a través del acto ritual del ceremonial del Palo Volador.

Por esta razón, los Voladores se identifican con esa imagen católica y es por eso por lo que emprendieron la búsqueda de la imagen “original” en el año 2008. Sucede que en las comunidades de la Costa de la región de Papantla sólo disponían de la imagen de San Miguel Arcángel del Nuevo Testamento, y la del Antiguo se encontraba “perdida” desde hace “mucho tiempo”. Fue precisamente durante las gestiones para la nominación ante la UNESCO que, por la necesidad de recolectar un número importante de firmas de Voladores, representantes de la Asociación Civil de Voladores Kgosni S.C. —integrantes del equipo interinstitucional que elaboró el expediente de candidatura— acudieron a la comunidad de Francisco Sarabia, entre muchas otras. Sin embargo, la imagen que tienen en la iglesia corresponde a la del Nuevo Testamento, la misma que veneran en El Aguacate, Plan de Hidalgo y Rodolfo Curti, en la Costa de Papantla.

Mientras que dichos representantes visitaban las casas de los Voladores que iban censando y recolectando firmas para el expediente de candidatura, y estos a su vez entregaban testimonio de los domicilios de otros danzantes que conocían, se encontraron con la sorpresa que una señora poseía la imagen “original” de San Miguel Arcángel del Antiguo Testamento, esculpido en madera, y de más de “500 años de antigüedad”.⁷⁸

En la comunidad de Francisco Sarabia, donde una señora de 110 años de edad custodiaba la imagen, Cruz Ramírez relata que:

[...] los hijos y los nietos de la señora se fueron integrando a los Testigos de Jehová y la propietaria de la imagen [...] ya no podía ni siquiera ir por flores ni comprar veladoras para el santo por sus problemas [de salud y económicos] de tal modo que pensó en donarlo a los Voladores [...] como gesto de agradecimiento por la curación de unas dolencias físicas que le hice⁷⁹ [...] entonces, concretamos una cita para ir a recoger al santo a Francisco Sarabia con los gestos devocionales [...] pero cuando llegó la fecha pactada [la señora] cambió de parecer. [...] nos dijo que una noche anterior San Miguel se le apareció en sus sueños y le dijo que él no [le] pedía nada: ni comida, ni agua, ni flores, ni veladoras, sólo lo

⁷⁸ Entrevista realizada a Cruz Ramírez el 11 de abril del 2015, en Ojital Viejo, Papantla, Veracruz.

⁷⁹ Cruz Ramírez también hace limpias y curaciones.

que fuera voluntad de la familia [de la propietaria], que habían tenido al santo por más de cinco generaciones, aunque las más recientes ya habían abandonado el camino católico [...] y entonces, que si decidía donarlo, terminaría la protección del santo con la familia en ese momento.⁸⁰

Los Voladores entendieron el argumento y llevaron a cabo los gestos rituales a San Miguel, rezos, danza y una comida en la cual la propietaria acordó permitirles reproducir la imagen en una cita posterior que concertaron ese mismo día. Llegada la fecha acordada, los danzantes regresaron a Francisco Sarabia y después de realizar los mismos gestos devocionales que la vez anterior, tomaron las fotografías que servirían de guía para el maestro escultor que elaboraría la réplica de la imagen. Ese mismo día, los hijos de la propietaria de la imagen quienes habían tomado diferentes caminos hace algunos años coincidieron visitando a su madre, lo cual fue considerado como un “milagro de San Miguel”.⁸¹

El carpintero ofreció hacer el trabajo por doce mil pesos. La cotización fue motivo de algunas tensiones con los miembros del Consejo de Voladores, ya que para algunos parecía un alto precio por el trabajo, además que dicha cantidad debía ser recolectada entre las diversas organizaciones de danzantes que agremia el Consejo si es que se lograba llegar a consensar. Dicho consenso fue positivo y después de algunos meses reunieron tres mil pesos iniciales para comenzar el trabajo. Cuando los danzantes fueron a visitar al carpintero a su taller para hacer el primer pago y así iniciar con el trabajo, él les dijo que:

[...] la noche anterior, San Miguel se le apareció en sus sueños y le pidió que no cobrara tan caro por ese trabajo [...] así que decidió cobrar la mitad [de la cotización original]: seis mil pesos. [...] meses más tarde, [cuando los danzantes acudieron a revisar los avances del trabajo], nuevamente el santo le había hablado en el sueño y le pidió que no lucrara con ese trabajo, así que sólo cobraría los costos de los materiales [para su elaboración]: tres mil pesos.⁸²

⁸⁰ Entrevista realizada a Cruz Ramírez el 11 de abril del 2015, en Ojital Viejo, Papantla, Veracruz.

⁸¹ Ídem.

⁸² Ídem.

Fue hasta el 29 de septiembre de 2013 cuando tuvo lugar la primera celebración en honor a San Miguel Arcángel con la nueva imagen del Antiguo Testamento, misma que consagraron con la fiesta patronal que se llevó a cabo en el parque temático Takilhskut —en donde se lleva a cabo la Cumbre Tajín de Salomón Bazbaz desde el año 2000 y donde desde 2006 se ubicó el Centro de la Artes Indígenas—.

Ahora bien, recordemos que a partir de la patrimonialización de la Ceremonia Ritual de los Voladores en 2009 por parte de la UNESCO, se lleva a cabo el ritual del Palo Volador, particularmente la ceremonia del corte de *tsakat kiwi*, como parte de los compromisos de revitalización. El ceremonial es llevado a cabo —desde mi punto de vista, representado— por las organizaciones de danzantes que signaron la nominación ante aquella instancia intergubernamental.

Recordemos que, de acuerdo con la tradición oral, el ceremonial completo consta de diversas etapas rituales: ascesis previa, búsqueda del Palo Volador, ascesis intermedia, corte, arrastre, levantamiento, velación, procesión, misa, rito del vuelo y ascesis final. Siguiendo este orden de ideas, se puede delimitar claramente que en el ceremonial que se lleva a cabo en el marco de la “revitalización” de la práctica sólo se efectúan las etapas de búsqueda, corte, arrastre, levantamiento del Palo Volador y el rito del vuelo.

De esta manera, resulta complejo definir en un primer momento si la ceremonia del corte del Palo Volador como parte de la celebración en torno a San Miguel Arcángel se trata de una festividad de “continuidad histórica” o recientemente “inventada”,⁸³ tal como es planteada por Eric Hobsbawm.⁸⁴

Por un lado, los danzantes de las organizaciones apuntan que San Miguel Arcángel “siempre” ha sido el santo patrón de los danzantes y particularmente de los Voladores, pues se solidariza con ellos, pues se trata de un ser alado; pero puntualmente no se llevaba a cabo una celebración religiosa en torno al santo patrón salvo el caso de la comunidad de El Aguacate, Plan de Hidalgo y Rodolfo Curti, en donde la

⁸³ Manuel López (2018) explora la “invención” de la tradición musical de los tamborileros *yoko tan* de Tabasco desde las instituciones tabasqueñas con la finalidad de convertirse en un elemento para la construcción de una “identidad tabasqueña”.

⁸⁴ Para Hobsbawm (2002: 8), la “tradición inventada” implica un grupo de prácticas gobernadas por reglas aceptadas tácitamente y de naturaleza simbólica o ritual, que buscan inculcar determinados valores o normas de comportamiento por medio de su repetición.

imagen de San Miguel Arcángel funge como santo patrón así como en Zozocolco de Hidalgo y Mecatlán, en la subregión de la Sierra.

Por otro lado, se tiene el compromiso de *revitalización* de la práctica ante la UNESCO, en la cual los danzantes firmantes en la nominación se comprometieron a revitalizar el ceremonial del Palo Volador para que “fuera apreciado por las nuevas generaciones de danzantes”, ya que como se explicó anteriormente, muchos de los Voladores que actualmente llevan a cabo la práctica como un trabajo no han tenido nunca la oportunidad de presenciar o formar parte del ceremonial completo. Más aún, con otro de los compromisos de salvaguarda que corresponde al eje de *transmisión*, en la cual se ha generado oficialmente una Escuela de Danza en el Centro de las Artes Indígenas y dentro de ella la Escuela de Voladores, llevar a cabo el ceremonial es una de las metas para lograr este objetivo con los niños y adolescentes que asisten a dicha escuela.

158 |

Por lo tanto, estamos ante una circunstancia coyuntural que permitió conjugar dos campos aparentemente contrarios, la vida y nociones religiosas de la región con los compromisos burocráticos frente a una organización internacional de corte cultural y educativo, la UNESCO. De este modo, considero que se trata de la apropiación de una circunstancia administrativa que los Voladores de la región han aprovechado para materializar la idea religiosa en torno al santo patrón de los danzantes y Voladores. Es decir, quienes han suscrito este compromiso pudieron escoger cualquier fecha del año para recabar la evidencia, en foto y video, que debe ser presentada ante la UNESCO para mantener el título de *Patrimonio cultural inmaterial de la humanidad*, o incluso, recolectar dicha evidencia en alguna de las fiestas patronales de la región pero, como ya apuntamos anteriormente y se corrobora con esta situación, el ceremonial completo del Palo Volador no precisamente se lleva a cabo en las fiestas patronales por diversas circunstancias ya explicadas anteriormente. Ahora bien, me parece que esta situación coyuntural favorece de alguna manera una especie de re-invenición de esta noción religiosa en torno a la representación del ceremonial del Palo Volador el día del “santo patrón de los Voladores”, San Miguel Arcángel.

Fue en 2012 cuando asistí por primera vez a observar la representación del ceremonial del Palo Volador. Me enteré de tal celebración a través de la red social *facebook*, a través del perfil de la oficina de Turismo de Papantla. El Consejo de Voladores invitaba a presenciar la

“tradición milenaria” del corte del Palo Volador, el punto de reunión era el 29 de septiembre de 2012 a las siete de la mañana en la entrada principal de la zona arqueológica El Tajín.

Antes de la hora citada se comenzó a congregarse el grupo de hombres, jóvenes y niños, principalmente, en el acceso de servicio a la zona arqueológica. Todos vestidos de ropa blanca de manta, botines, sombrero y su bolso al hombro con herramientas y tamales. Alrededor de las siete de la mañana, uno de los representantes del Consejo dio la bienvenida a los alumnos de la Escuela de Voladores del CAI, a padres de familia de aquellos niños, a medios de comunicación local y extranjeros y demás asistentes —ver Foto 1—. Se nos instruyó accesar por la entrada de servicio de la zona arqueológica y posteriormente a una serie de predios de propiedad privada en los cuales se encontraba el *tsakat kiwi* que se iba a “buscar”. Entrecomillo buscar, porque después indagué que el árbol ya había sido previamente seleccionado y gestionado con los dueños del predio para ser donado para la actividad. Debido al carácter privado de los predios en el monte que ascendimos, nos pidieron no tomar fruto de los árboles y maltratar lo menos posible los senderos, pues el tema de los alimentos ya había sido resuelto, nos repartieron dos tamales a cada uno de los casi 100 asistentes.

Iniciamos el acceso de forma ordenada, casi formados, pues después de la primera etapa de caminata en la zona arqueológica continúa un sendero bastante estrecho impedido bruscamente por la maleza que algunos hombres iban apartando con sus machetes —ver Foto 2—. Algunos perros acompañaban a los hombres del grupo quienes los instruían para perseguir y cazar armadillos, pues comentan que utilizaban su carne para rellenar tamales. Cabe mencionar que algunos de ellos se dedican, junto con sus familias, a la venta de tamales para los visitantes de la zona arqueológica. Después de aproximadamente una hora de ascenso llegamos a una zona más plana y despejada de la densa vegetación en donde estaba programado un descanso, o más bien, el inicio del acceso final en donde se extraería el árbol “encontrado”. En esta última zona en donde estaría el *tsakat kiwi*, el terreno tenía una pendiente de unos 50°. Aquí se invitó a no accesar a este terreno por su dificultad, así como los peligros de la fauna local: víboras y alacranes.

Ahora, el vocero del Consejo de Voladores prosigue a explicar los eventos siguientes: se realizaría la ceremonia del “permiso”, posteriormente la “ceremonia del corte”, después el arrastre para descender el

árbol del monte y llevarlo a su destino final, el parque Takilhskut. La explicación se dio en español a los medios de comunicación locales, básicamente corresponsales de noticias de Poza Rica y Papantla, y a las cámaras del corresponsal de la UNESCO. Los corresponsales también grabaron cómo se daba dicha explicación en totonaco a los niños de la Escuela de Voladores —ver Foto 3—.

Los danzantes instalaron una pequeña ofrenda al pie de esta última etapa de acceso. La ofrenda consta de algunas veladoras, flores blancas y un par de máscaras que representan a la deidad del monte, Kiwikgolo, representado con una máscara roja misma que el *puxcu* rocía con aguardiente en forma de cruz mientras los rezanderos entonan algunas alabanzas —ver Foto 4—.

160 | Terminada la ceremonia del permiso, la escena es interrumpida por el “pilato”, un personaje que usa una máscara rosada, de hombre “blanco”, con una escopeta de juguete y montado en un palo con cabeza de caballo de juguete. El pilato persigue a los asistentes y los amenaza con su escopeta, pero todo es una broma; hace travesuras a los niños, grita y patalea —ver Foto 5—.

Ahora la cuadrilla principal de Voladores, compuesta por cinco niños y encabezada por el maestro caporal, inicia el acceso a la última etapa de la búsqueda. Unos cincuenta metros, pendiente arriba, es donde “encuentran el *tsakat kiwi*”. Recordemos que el árbol fue previamente seleccionado para su gestión con el propietario del predio.

Los niños de la cuadrilla de Voladores llevan cuatro ramilletes de flores blancas, mismos que son colocados en las cuatro esquinas de la base del árbol. El *puxcu* toca el *son del corte* mientras los niños Voladores, con dificultad, realizan la caminata alrededor del árbol —ver Foto 6—. Terminando este son, el *puxcu* da doce hachazos iniciales y algunas bocanadas de aguardiente a la base del árbol para posteriormente tocar el *son del perdón* mientras los niños Voladores hacen reverencias al *tsakat kiwi* y así dar paso al corte definitivo.

Para el corte definitivo se turnan hombres de la comunidad, ya que realizar el corte con sólo el hacha es una tarea que demanda mucho esfuerzo físico hasta por una hora —ver Foto 7—. Mientras los hombres se turnan para el corte, los Voladores y el *puxcu* observan y cuidan el lugar de los curiosos medios de comunicación y los demás asistentes. Particularmente, a las mujeres se les impide que tengan con-

tacto directo con el árbol ya que se considera que “desequilibran” las energías del ritual y se podría desencadenar un accidente.⁸⁵

Mientras esto sucede, algunos de los hombres que apoyarán en la etapa del arrastre para descender el *tsakat kiwi* del monte, cortan algunas ramas de los árboles aledaños las cuales servirán como rodillos y palancas para desplazar el árbol y destrabarlo en caso de que se atasque durante el arrastre —ver Foto 8—.

Un estruendo característico, de madera trozada, en el entorno sonoro de la densa vegetación es un marcador que propicia gran alegría entre los asistentes pues el *tsakat kiwi* ha sido derribado. Se felicitan unos a otros y se muestran emocionados. Ya que el árbol cayó y se detuvo completamente del desplazamiento de la vertical, se inicia su preparación cortando las ramas de éste para facilitar el arrastre. Se atan lazos a uno de los extremos del tronco de los cuales van a tirar un grupo de unos 50 hombres —ver Foto 9—.

En la etapa propiamente del arrastre, el *puxcu* toca el *son del arrastre* en repetidas ocasiones, “pues hay veces en las que el árbol no quiere irse” —ver Foto 10—.⁸⁶ Es interesante subrayar aquí las cualidades poderosas que en cierto modo los danzantes y la gente le confieren a la música. El *tsakat kiwi* es jalado con lazos y se desplaza sobre los rodillos que los hombres van colocando al frente mientras que los rodillos que van quedando atrás en el camino, a su vez son colocados rápidamente al frente del tronco; de esto se ocupan unos treinta hombres. Cuando

⁸⁵ Retomaré el ejemplo de diciembre de 2013, en el marco de la inauguración del parque ecológico Kiwigolo en la localidad de Papantla de Olarte, en el que falleció uno de los Voladores que realizarían el rito del vuelo al caer del Palo Volador durante el ascenso. Los danzantes que estuvieron presentes en las actividades de la inauguración atribuyen como una de las causas el contacto directo de mujeres con el árbol en la ceremonia de arrastre y levantamiento. Básicamente se trataba de reporteras y fotógrafas de los medios de comunicación que subieron a la plaza donde se sembraría el *tsakat kiwi* y “hasta pasaron por encima de él” sin atender las indicaciones de los danzantes. De acuerdo con el relato de los Voladores, el rito del Palo Volador es una ceremonia de “energías masculinas” que, al sostener contacto con energías femeninas, se contribuye al “desequilibrio del ritual” (Entrevista realizada a Cruz Ramírez el 11 de abril del 2015, en Ojital Viejo, Papantla, Veracruz). Dicho desequilibrio fue percibido desde momentos antes del rito del vuelo cuando no se pudo realizar con éxito el levantamiento del mástil el primer día, sino hasta días después que tuvo que intervenir maquinaria pesada para tal efecto, sobre la que por poco cae el Palo Volador en los repetidos intentos de erigirlo (López, 2015).

⁸⁶ Entrevista realizada a Anastasio Tiburcio el 29 de septiembre del 2012, en San Antonio Ojital, Papantla, Veracruz.

el árbol se atasca, tiene que ser removido con las palancas y montado nuevamente sobre los rodillos —ver Foto 11 y 12—. Durante todo el recorrido, la vigilancia de los Voladores continúa, pues no permiten que las mujeres ni siquiera “ayuden” a cargar los rodillos con los que desplazan el árbol.

Al llegar por fin al punto de acceso inicial al monte, la entrada de servicio de la zona arqueológica, el tronco es enganchado a un tractor agrícola que lo arrastrará unos dos o tres kilómetros hasta el parque Takihlsukut en donde se encuentra el Centro de las Artes Indígenas y ahí será sembrado el Palo Volador.⁸⁷ Los niños y hombres de la comunidad siguen al tractor custodiando al *tsakat kiwi*; en la carretera, los vehículos se detienen a mirar así como los vecinos de las inmediaciones de la comunidad El Tajín. Todos saben que es un suceso fuera de lo común —ver Foto 13—.

Cuando el árbol ha llegado finalmente al parque, tiene que ser preparado para el levantamiento. Se limpia la corteza superficial del tronco y se elabora una escalerilla con maderas que son clavadas a lo largo del mismo. En el extremo superior se arman los estribos y dicho extremo debe ser tallado con un machete para que embone el tecomate —ver Foto 14 a 16—.

En el centro de la plaza principal ya hay un hoyo cavado donde será “sembrado” el Palo Volador. El hoyo tiene una profundidad de unos tres metros en el cual los danzantes colocan una ofrenda de flores, tabaco, aguardiente y una gallina negra viva. Antes de colocar la ofrenda en el hoyo, los niños Voladores y el *puxcu* danzan el *son del perdón* en el extremo del mástil que será la cima, en ambos costados y en la base, todo esto mientras el Palo Volador aún reposa acostado en la tierra. Ahora, la ofrenda antes mencionada es colocada por los niños Voladores y el *puxcu* arroja bocanadas y chorros de aguardiente en forma de cruz —ver Foto 17 y 18—. Dicha ofrenda se “ofrece al árbol de la vida, para que no reclame la vida de los danzantes”, causando una gran impresión entre los medios de comunicación el sonido de la gallina agonizando por ser aplastada por la masa del mástil.

Ya que el mástil está listo y en el hoyo se ha colocado la ofrenda, intervienen los hombres que han acompañado todo el proceso para el levantamiento. Construyen “tijeras” elaboradas con gruesos y altos ta-

⁸⁷ Ver Código QR: Mapa. Activar la capa “Corte y arrastre del Palo Volador” para observar la trayectoria del arrastre entre San Antonio Ojital y el parque Takhilsukut.

llos de tarro. Éstas son armadas por pares de igual tamaño que van desde los cuatro hasta los diez metros y serán colocadas poco a poco para levantar el mástil en el hoyo. También son atados lazos al extremo superior del mástil, los cuales serán tirados por otro grupo de hombres para coadyuvar al levantamiento del mástil —ver Foto 19—. Cuando el Palo Volador ha alcanzado su posición vertical, éste es sostenido con los lazos atados en el extremo superior y tensados hacia los cuatro extremos para corroborar la verticalidad del mismo con la ayuda de un “nivel de mano”. Este artefacto es un plomo pequeño sostenido por un pequeño lazo. Cuando el mástil tiene el nivel vertical correcto, se calza en el hoyo con las mismas palancas y rodillos con que fue arrastrado desde el monte —ver Foto 20—.

Aún falta por armar el resto del equipo de vuelo que ya está prefabricado. En el piso es armado el cuadro y el tecomate por los maestros caporales y posteriormente algunos jóvenes de la Escuela de Voladores los suben con lazos para su ensamble final, además de amarrar al tecomate los cuatro lazos con los que se atarán los Voladores más adelante en el rito del vuelo —ver Foto 21—.

En este momento son cerca de las dos de la tarde y antes de dar paso a la etapa final, las actividades tienen una pausa; todos los asistentes son invitados a comer mole de guajolote que han preparado las mujeres que coadyuvaron a la realización de la festividad. Estas mujeres, en lo general, son las madres de los niños y jóvenes de la Escuela de Voladores y las esposas de los maestros del Centro de la Artes Indígenas.

Después de aproximadamente una hora de comida, la cuadrilla de niños Voladores de entre 12 y 15 años inicia su preparación. Se dirigen a la Casa del Volador en donde se resguarda la máscara roja que representa a Kiwikgolo, dios del monte, misma que se colocó horas antes en la ceremonia del permiso para ingresar al monte y realizar el corte. La ofrenda para la máscara es custodiada en ese momento por el “tata” Juan Simbrón Méndez, de 95 años, jefe del Consejo Supremo Tradicional Totonaco —también conocido como Consejo de Abuelos del Totonacapan—.

Ahora el *puxcu* no acompaña a la cuadrilla de niños Voladores, uno de estos niños es quien asume el papel de caporal con su flauta y tambor. Los Voladores se forman detrás del caporal quien se postra ante la máscara de Kiwikgolo, sahumando la ofrenda con copal después de arrodillarse y persignarse.

Ya que todos los Voladores han hecho el gesto devocional, se toca y danza el *son del perdón* frente a la máscara y salen de la Casa del Volador sin dejar de tocar y danzar hasta que el último ha salido del recinto. Sólo algunos asistentes se percatan de este gesto ritual, pues la mayoría aún están comiendo y esperando propiamente el rito del vuelo. Entre los pocos afortunados que nos percatamos de este gesto también se encuentra el agente de la UNESCO que recolecta la evidencia para la instancia intergubernamental.

Los niños Voladores se miran nerviosos ya que “será su primer vuelo en público”. Establecidos en formación, el niño caporal toca el *son del camino* con el cual se aproximan al centro de la plaza en donde está recién sembrado el Palo Volador, llamando de esta manera la atención de todos los asistentes que se apresuran a reunirse alrededor del *tsakat kiwi*, a una distancia prudente y observar el rito del vuelo.

Ahora tiene lugar el *son del perdón* en la base del Palo Volador; uno a uno suben a la cima y toman su posición para enredar los lazos para que posteriormente el caporal toque el *son de los cuatro puntos cardinales*; no se toca el *son de la invocación*, supongo que por el grado de peligrosidad que implica el mismo y la inexperiencia de los niños Voladores; y sin interrupción sonora alguna, el caporal, después de su última reverencia, inicia la característica sección de “golpe doble”⁸⁸ que da la señal acústica del inicio del vuelo —ver Foto 22 y 23—. Los niños completan su descenso con el efusivo aplauso de todos los asistentes, propios y ajenos, y ahora se respira un ambiente de satisfacción, pero también de conclusión. El rito del vuelo es el acto que clausura este día tan laborioso que propició la cohesión social de más de 150 personas que interrumpieron sus actividades para formar parte de la representación del ceremonial.⁸⁹

Cada año, la gestión para conseguir la donación de la *Zulenía Guidonia* se ha dificultado cada vez más. Por un lado, el paulatino desentendimiento de las instituciones para con la práctica; y, por otro lado, la creciente deforestación de la especie vegetal. Justamente, la reforestación de esta especie en los ejidos es uno de los ejes del Plan de Salvaguardia presentado ante la UNESCO a partir de la patrimonialización de 2009.

⁸⁸ Entrevista realizada a Carlos Castaño el 7 de julio del 2013, en Tecolutla, Veracruz.

⁸⁹ Ver Código QR: Corte de *tsakat kiwi* (Video).

Podemos observar que, en la coyuntura de la declaratoria patrimonial de la Ceremonia ritual de los Voladores y los compromisos de salvaguarda que adquirieron, los danzantes decidieron representar la ceremonia de corte del Palo Volador precisamente el 29 de septiembre, día de la celebración de San Miguel Arcángel. Con plena conciencia, al realizar esta ceremonia justamente ese día, los danzantes totonacas re-producen la relación del santo patrono y los Voladores, misma que se irá fortaleciendo y explicitando en los próximos años.

Estas observaciones también se relacionan, en mayor o menor medida, con otra experiencia de campo. Para el año 2017, se rinde culto por quinta vez consecutiva a la imagen de San Miguel Arcángel del Antiguo Testamento —ver Foto 24—. Me refiero a la imagen —referida anteriormente— que los Voladores consagraron en 2013. A partir de ese año, se refieren a la celebración como el “Día de los Voladores”.

Esta celebración, al igual que la de San Antonio Ojital, gira en torno al santo patrono. De igual manera veremos, en la siguiente descripción, que la participación de los Voladores es sustancial, mas no central. Sin embargo, la solidarización de las ideas religiosas en torno a San Miguel Arcángel con los Voladores ha generado un vínculo del todo congruente entre los danzantes totonacas para festejar el Día de los Voladores rindiendo culto a este santo cada 29 de septiembre.

Cuatro meses antes de la celebración, el santo será resguardado en la casa del mayordomo. Necesariamente, el mayordomo será danzante o familiar directo de danzantes. En 2017, el santo se resguardó en la comunidad de Plan el Palmar.⁹⁰ Durante los meses previos a la celebración, “el mayordomo y su familia hacen procesiones con el santo en la comunidad para recolectar aportaciones voluntarias para la festividad”.⁹¹ Las aportaciones también se utilizan para las constantes ofrendas de flores, veladoras y comidas que se colocan al santo durante el tiempo que permanece fuera de su morada.

El 28 de septiembre, acude a la casa del mayordomo una cuadrilla de danzantes para dar inicio a la celebración. En esta ocasión, se trata de Huahuas. Narciso Hernández, presidente del Consejo de Voladores, argumenta que la elección de esta danza se debe a que ésta se solidariza con el agradecimiento. Particularmente ese año el

⁹⁰ Ver Código QR: Mapa.

⁹¹ Entrevista realizada a Narciso Hernández el 28 de septiembre del 2017, en Plan El Palmar, Veracruz.

temporal de lluvias se retrasó de forma notable y las peticiones a San Miguel Arcángel por parte de los danzantes, que también se dedican a la agricultura, no se hicieron esperar.

Los danzantes se encomiendan al santo porque también aboga para la resolución de otro tipo de problemas: de salud, de empleo e incluso legales. Uno de ellos, enfrentó un proceso legal en contra de PEMEX ya que su parcela se vio afectada por el derramamiento de petróleo de un ducto. La tierra quedó contaminada y se perdió la cosecha. Afortunadamente, después de los litigios, el juicio falló a su favor, aunque no se sabe por cuánto tiempo quedará inservible esa parcela por la contaminación de los hidrocarburos.

166 | Por este tipo de razones, el día de la celebración a San Miguel Arcángel, además de ofrendar flores, comida, bebida y “luz” —cirios, velas y veladoras—, los danzantes ofrendan sus danzas y música. Y de forma más congruente, ya que se trataba de agradecer al santo por los favores concedidos, la danza de Huahuas es la más pertinente —como ya se explicó en el capítulo uno— para iniciar la celebración.⁹²

El santo está ataviado de flores, copal, velas y veladoras en un altar en el cual será desplazado el resto de la celebración. También, detrás del santo en un altar secundario, hay comida, bebida e imágenes de otros santos patronos de la región. Asimismo, la pared está adornada con estrellas de palma —ver Foto 25—.

Acuden rezanderos y algunas familias de la comunidad Plan el Palmar a la casa del mayordomo. Los cohetes son el marcador sonoro para iniciar los gestos rituales: danza y rezos. Los Huahuas, niños y jóvenes danzantes de la Escuela de Danzas Tradicionales del CAI, danzan un son tras otro por casi una hora. Las formaciones en filas e hileras se despliegan orientadas al santo, sin darle la espalda de forma permanente. El caporal, que también toca la diada flauta-tambor, como en el caso de los Voladores, permanece a lado derecho del santo y mira de frente a la cuadrilla de danzantes. El zapateado de los Huahuas sobre el piso de cemento de la casa es estremecedor. No solamente el impacto acústico de altos decibeles dentro de la habitación que se prolonga por casi una hora, sino también las vibraciones que se propagan por el suelo y las paredes debido al impetuoso zapateado de los danzantes —ver Foto 26 y 27—.

⁹² Recordemos que la danza de Huahuas se usa para agradecer el favor de las lluvias; por el contrario, la de Voladores, se usa como petición.

Las personas que asisten a la casa del mayordomo para acompañar al santo son invitadas a pasar a comer. Se sirve mole rojo con piezas de guajolote y tortillas que son preparadas a mano por las mujeres de la familia del mayordomo. Al mismo tiempo que se consumen los alimentos, los Huahuas continúan danzando y la gente realiza el gesto de sahumar al santo con copal. Cuando la comida que se encuentra en el altar se enfría, es cambiada por comida caliente para que “San Miguel también coma”.

Después de casi una hora de sones de Huahuas, la cuadrilla de danzantes termina su gesto ritual sahumando al santo con copal. Uno a uno se dispone frente al santo y se persigna —ver Foto 28—. Cuando todos han hecho reverencia al santo, salen de la casa del mayordomo con otro son.

Ahora tiene lugar la participación de los rezanderos. Inician con el Acto de contrición, en español; *Salve Regina*, en latín y terminan con el Santo Rosario, en español. Las oraciones son entonadas por los dos rezanderos a dos voces, algunas veces a intervalos de tercera mayor y otras de quinta justa superiores. Uno de ellos, Genaro Jiménez, quien también es *puxcu* volador, relata que a partir de un viaje que hizo con los Voladores a Jerusalén en el año 2011, se conmovió tanto cuando visitaron el Santo Sepulcro que prometió a Dios dedicarse a la oración. A partir de ese momento, a su regreso a Papantla, se adhirió de forma regular a los maestros rezanderos de la región para aprender a orar. Esta celebración a San Miguel Arcángel es muy especial para él, pues es la primera vez que va a orar con otro compañero aprendiz, sin sus guías. El papel de dichos guías es muy importante ya que son los que establecen la métrica, rítmica y perfiles melódicos de los enunciados de las oraciones; y el “segundero”, o aprendiz, es quien sigue esos parámetros entonando una segunda voz afinada una tercera mayor o quinta justa superiores, además de algún otro contrapunto diferente. Genaro Jiménez dice que “él sólo se encomienda a Dios para agarrar buen tono y ritmo del rezo, [...] solamente se debe mirar de frente al santo sin importar qué otras personas estén en el lugar [...] para [lograr] elevarse”.⁹³ Los rezos que se llevan a cabo en la casa del mayordomo se extienden por casi una hora y esta ocasión nadie interrumpe el espacio que está siendo consagrado por dicho gesto religioso —ver Foto 29—.

⁹³ Entrevista realizada a Genaro Jiménez el 28 de septiembre del 2017, en Plan el Palmar, Papantla, Veracruz.

Al terminar las oraciones, los cohetes anuncian la siguiente etapa de la celebración: la procesión que se llevará a cabo desde la comunidad hasta el parque Takilhsukut.⁹⁴ El santo es sacado de la casa del mayor-domo y detrás van los Huahuas y su caporal que toca un son mientras la gente se reúne para abordar tres camionetas *pick up* —y mi auto— en las cuales se hará dicha procesión —ver Foto 30 y 31—.

La procesión transita por los estrechos y accidentados senderos de terracería de la comunidad Plan el Palmar, mismos que atraviesan los terrenos ejidales y las pequeñas parcelas particulares, así como los ductos y pozos de PEMEX que se encuentran casi por cualquier lado en el cerro. Saliendo de la comunidad, la procesión toma la carretera Canoas-Martínez de la Torre pasando por comunidades como Ojital Viejo, Zapotal Santa Cruz y Congregación El Tajín hasta llegar al estacionamiento del parque Takilhsukut en donde se desciende de los vehículos para continuar a pie —ver Foto 32 y 33—.

Ahora la procesión a pie se dirige a la “Casa de los Abuelos” del CAI dentro del parque. Los sones de Huahuas acompañan al santo por un costado y el agudo sonido de una pequeña campana y los cohetes, mientras la gente continúa por atrás —ver Foto 34—. Ya que el santo es colocado en el nuevo altar de la Casa, la gente se comienza a congregarse, los Huahuas reinician la danza y Cruz Ramírez, uno de los rezanderos guías, hace “limpias” y “curaciones” a los asistentes con veladoras que ellos mismos llevan y encienden en el altar del santo —ver Foto 35—.

Ahora, los Voladores hacen su primera aparición. El penacho más pequeño y los sones más agudos que los de Huahuas son la primera distinción con sus compañeros danzantes. Ya que los Voladores están danzando, es momento de pedir favores al santo, y la gente permanece en sus lugares haciendo sus peticiones en silencio con devoción. Cuando terminan los sones de Volador, los danzantes se disponen a hacer reverencia al santo y sahumarlo con copal —ver Foto 36 y 37—.

Ahora tiene lugar la banda de viento. Los músicos tocan en primer lugar “Las mañanitas” seguido de algunas melodías del himnario católico —ver Foto 38—. Después, los rezanderos reinician las oraciones frente a la imagen de San Miguel Arcángel —ver Foto 39—.

Terminando las oraciones, la procesión del santo continúa; esta vez se dirige a la “Casa del Volador”, la morada del santo, dentro del mismo parque Takilhsukut. La peregrinación ahora es guiada por la

⁹⁴ Ver Código QR: Mapa. Activar la capa “Procesión de San Miguel Arcángel”.

banda de viento seguida de los Huahuas y dos grupos de Voladores; detrás vienen los rezanderos y el santo junto con la gente que asiste a la celebración y lleva flores y veladoras; al final, viene la cuadrilla de danza de Negritos acompañada de la guitarra y violín —ver Foto 40—.

En todo momento el sahumero, junto con la aguda campana, va abriendo camino al santo a las cuatro paradas que se han programado en las cuatro esquinas donde se encuentra la morada del santo. Cada una de las “estaciones” está orientada a cada uno de los cuatro rumbos y marcadas con un arco adornado con estrellas de palma. En cada una de las “estaciones” se coloca al santo y el sahumero mientras se ejecuta una danza: inician los Negritos en el rumbo Oeste, siguen los Huahuas en el rumbo Sur, posteriormente los Voladores en el rumbo Este y Norte —ver Foto 41 a 43—. En la transición de cada una de las “estaciones” se reinicia la procesión con todas las sonoridades juntas: banda de viento, danzas, rezos, campana y cohetes.

Cuando han terminado los gestos rituales a los cuatro rumbos, la procesión entra a la Casa del Volador, morada de la imagen de San Miguel Arcángel del Antiguo Testamento desde el año 2013. La banda de viento toca “Las mañanitas” y los Voladores, Huahuas y Negritos tocan sones de sus respectivas danzas. Asimismo, los rezanderos continúan entonando las oraciones y los cohetes anuncian a las comunidades vecinas que la fiesta patronal sigue su curso. El santo es colocado en su altar que está adornado con elaboradas estrellas de palma y preparado con flores, comida, bebida, cirios y veladoras —ver Foto 44—.

Cruz Ramírez, uno de los rezanderos, nuevamente hace “limpias” y “curaciones” a los asistentes que llevan sus propias veladoras, mismas que el rezandero primero consagra a San Miguel con una oración en voz baja. Las “curaciones” transcurren mientras los Voladores danzan sones alegres. Siempre que los danzantes terminan su gesto músico-dancístico frente al santo, uno a uno pasa a sahumarlo y a “encomendarse a él” —ver Foto 45 y 46—. Del mismo modo proceden los Huahuas y Negritos.

Ahora, un grupo de tres rezanderos hacen lo propio frente al santo. Aunque son tres, la entonación de las oraciones sigue siendo a dos voces, es decir, un “guía” y dos “segunderos” —ver Foto 47—. La festividad se intensifica cuando los Voladores y Negritos danzan simultáneamente: los primeros, nuevamente frente al santo; y los segundos en una tarima fuera de la Casa del Volador. La sonoridad de ambas

danzas: flauta, tambor, guitarra y violín, así como los zapateados, son el preámbulo para la Misa de Acción de Gracias en honor a San Miguel Arcángel que ofrecerá el párroco que ha venido desde Papantla de Olarte. La celebración ahora se tornó un tanto más católica por el sermón del sacerdote y el Sacramento de la Eucaristía, además que se suspenden todas las danzas. Sin embargo, cuando el cura entabla el diálogo con los asistentes, éstos avalan la eficacia del santo como abogado ante Dios, pues le relatan los favores que han recibido de San Miguel. El clérigo no tiene más remedio que ceder ante los argumentos de la gente y agradecer los “bellos gestos” dancísticos que tienen los Voladores, Huahuas y Negritos con Dios —ver Foto 48 y 49—.

170 | Terminando la misa, la celebración se vuelve a intensificar cuando se reinician las danzas y la banda de viento. La banda permanece en la Casa tocando alabanzas del himnario católico, valeses y danzones, pero la gente no baila. Los danzantes alternan tres espacios: dentro de la Casa y las dos tarimas de madera que se han instalado fuera de la misma. Mientras esto sucede, los asistentes continúan acercándose al rezandero para que los “limpie” con la veladora que han llevado al santo. Fuera de la Casa, se invita a los asistentes a pasar a cenar el mole con carne de puerco que se ha preparado esa misma mañana. Las mujeres de la cocina continuamente cambian la comida que se enfría en el altar del santo —ver Foto 50 a 53—.

Después de cenar, los asistentes permanecen en el lugar para observar las danzas de Voladores, Negritos y Huahuas que se van intensificando con el transcurso de la noche. Las danzas suceden de manera simultánea y el impacto sonoro de los ritmos y timbres que se superponen es imponente —ver Foto 54 a 56—. El momento catártico de la celebración llega a media noche cuando los Voladores se disponen a realizar el rito del vuelo. La cuadrilla de jóvenes danzantes ejecuta el *son del perdón* en el Palo Volador sembrado fuera de la Casa —ver Foto 57—. La banda de viento toca “Las mañanitas” y los Huahuas y Negritos continúan danzando en una de las tarimas y dentro de la Casa. Cuando los Voladores llegan a la cima del mástil, el *puxcu* toca el *son de los cuatro puntos cardinales*. De repente, comienza a llover y el caporal continúa con el *son del vuelo*. Los Voladores descienden del Palo Volador con alegría por la lluvia. Dicen que San Miguel “está feliz con su fiesta”.

La alegría de la gente no puede ser mayor en este momento de catarsis. Se dice a voces que es “un milagro”. Llovió con el rito de los Voladores y significa que “Dios ha escuchado sus peticiones”. Yo he quedado completamente impresionado con la sincronía de los momentos coyunturales de la celebración y percibo un ambiente sumamente emotivo entre la gente y los danzantes.

Ahora sólo queda velar al santo por el resto de la noche. De esta tarea se encargan los rezanderos quienes permanecen en la morada de San Miguel Arcángel entonando las oraciones hasta la mañana del día siguiente —ver Foto 58—. ⁹⁵

Podemos observar que la devoción a San Miguel Arcángel y su vinculación con el rito del Palo Volador tiene matices muy particulares que nos ayudan a vislumbrar los elementos coyunturales que la hacen posible. Dichos elementos son, por un lado, los compromisos de salvaguarda ante la UNESCO a partir de la declaratoria patrimonial de 2009; y, por otro lado, las ideas religiosas que permanecían en el “olvido” o habían caído en desuso por múltiples razones ya señaladas, concretamente el “re-encuentro” de la imagen de San Miguel Arcángel del Antiguo Testamento en la comunidad de Francisco Sarabia.

Por un lado, observamos que en el caso de San Antonio Ojital, la danza de Voladores es uno de los gestos devocionales de la fiesta patronal y, aunque no se realice el rito del vuelo, la reproducción cultural de las ideas religiosas de la gente de la comunidad sigue girando en torno al santo patrono y los Voladores. Particularmente, esta comunidad ha sido un importante semillero de Voladores que se encuentran trabajando en diversas partes del país representando el rito del vuelo y regresan a su comunidad año con año para reencontrarse con el espacio y tiempo sagrados.

Por otro lado, examinamos la aparente incongruencia de cómo un acontecimiento del mundo “moderno” como la gestión administrativa de la nominación de la Ceremonia Ritual de los Voladores —así como la del CAI— y los compromisos adquiridos con el nombramiento de la UNESCO derivó en la reafirmación de una idea religiosa aparentemente “olvidada”, esto es, la devoción a la imagen de San Miguel en su expresión del Antiguo Testamento como santo patrono de los Voladores.

Estas circunstancias coyunturales que resultaron compatibles permitieron una nueva forma de reproducción cultural de la práctica que

⁹⁵ Ver Código QR: Fiesta patronal, San Miguel Arcángel (Video).

hoy día condensa la síntesis de múltiples tiempos históricos y culturas geográficas además de legitimar, en buena medida, el proyecto del CAI. Considero que la capacidad de agencia de los portadores de esta expresión cultural hizo posible la apropiación de dichas circunstancias institucionales y las usaron a su favor “re-inventando” la celebración en torno a San Miguel Arcángel del Antiguo Testamento y proclamándola como el “Día del Volador”.

Las nuevas circunstancias socioculturales que trajeron consigo la aplicación de políticas culturales de orden global tuvieron un impacto importante en la práctica ahora patrimonializada. El impacto no ha sido homogéneo para la generalidad de los grupos de Voladores. Para algunos, como el caso de los Voladores de San Antonio Ojital, los efectos de la patrimonialización les son casi indiferentes, salvo algunos de sus aspectos que se ven reflejados concretamente en la disminución o desaparición de las eventuales contrataciones al extranjero.

172 |

En cambio, para los grupos de danzantes que están agremiados en organizaciones, y representados en el Consejo de Voladores, el impacto ha sido significativo. En lo que toca al aspecto religioso, la realización de la ceremonia de corte del Palo Volador y su articulación con la imagen de San Miguel Arcángel del Antiguo Testamento ha ratificado algunas creencias religiosas que sólo existían en la tradición oral y ahora se han materializado como parte de la re-producción cultural de la práctica.

ANEXO QR

ANEXO FOTOGRÁFICO DIGITAL, CAPÍTULO III



DECISIÓN DE LA CUARTA SESIÓN DEL COMITÉ INTERGUBERNAMENTAL PARA LA SALVAGUARDIA DEL PCI SOBRE LA CEREMONIA RITUAL DE LOS VOLADORES, 2009



| 173

EXPEDIENTE DE CANDIDATURA PARA LA INSCRIPCIÓN DE LA CEREMONIA RITUAL DE VOLADORES EN LA LISTA REPRESENTATIVA DEL PCI, 2008



CONSENTIMIENTO DE LA COMUNIDAD SOBRE EL EXPEDIENTE DE LA CEREMONIA RITUAL DE VOLADORES, 2008



REPORTE SOBRE LA CEREMONIA RITUAL DE LOS VOLADORES INCLUIDO EN EL REPORTE PERIÓDICO SOBRE LA IMPLEMENTACIÓN DE LA CONVENCIÓN Y EL ESTADO DE LOS ELEMENTOS INSCRITOS EN LA LISTA REPRESENTATIVA DEL PCI, 2011



EXPEDIENTE DE CANDIDATURA PARA LA INSCRIPCIÓN DEL CENTRO DE LAS ARTES INDÍGENAS COMO MEJOR PRÁCTICA DE SALVAGUARDIA DEL PCI, 2012



CONSENTIMIENTO DE LA COMUNIDAD SOBRE EL EXPEDIENTE DEL CENTRO DE LAS ARTES INDÍGENAS, 2012



174 |

DECISIÓN DE LA CUARTA SESIÓN DEL COMITÉ INTERGUBERNAMENTAL PARA LA SALVAGUARDIA DEL PCI SOBRE EL CENTRO DE LAS ARTES INDÍGENAS, 2012



NOTA DE PRENSA, MARCHA, 13 DE OCTUBRE DE 2009



MAPA



CORTE DE TSAKAT KIWI (VIDEO)



FIESTA PATRONAL, SAN MIGUEL ARCÁNGEL (VIDEO)



ANEXO FOTOGRÁFICO



18+
No venta a menores

DISEÑO POR: CÉSAR MORENO

HECHO EN MÉXICO POR: CERVECERÍA
CUAUHTÉMOC MOCTEZUMA, S.A. DE C.V.
AV. ALFONSO REYES 2202,
MONTERREY, N.L. C.P. 64410
4,1% Alc. Vol.

CERVEZA

INDIO[®]

PAPANTLA

VERACRUZ

75019495

NO RETORNABLE

CONT. NET. 355mL

EL ABUSO EN EL CONSUMO DE ESTE PRODUCTO ES NOCIVO PARA LA SALUD

Ilustración 1. Etiqueta de la cerveza Indio dedicada a Papantla, Veracruz. Tomada del perfil de Facebook César Moreno Art <<https://www.facebook.com/elpinchemoreno/photos/a.905713199554572.1073741837.602915823167646/1164719946987228/?type=3&theater>>.



Foto 1. Reunión en la puerta de servicio de la zona arqueológica El Tajín.



Foto 2. Acceso a San Antonio Ojital para la búsqueda del tsakat kiwi.



Foto 3. Explicación de las etapas ceremoniales. San Antonio Ojital.



Foto 4. Ofrenda a Kiwigolo. Ceremonia del permiso.



Foto 5. Pilato.

Foto 6. Son del corte. Puxcu, Porfirio Morales.





Foto 7. Corte del tsakat kiwi.

178 |



Foto 8. Corte de rodillo y palancas.



Foto 9. Arrastre del tsakat kiwi.



Foto 10. Son del arrastre. *Puxcu*, Anastasio Tiburcio.



Foto 11. Desatasque del árbol con palancas.



Foto 12. Arrastre del tsakat kiwi sobre rodillos.



Foto 13. Arrastre del tsakat kiwi con tractor por la carretera Canoas-Martínez de la Torre.



Foto 14. Limpia de la corteza del árbol.



Foto 15. Preparando remate para ensamble del tecomate.



Foto 16. Elaboración de escalerilla de madera.



Foto 17. Ofrenda para el Palo Volador.

Foto 18. Son del Perdón. La ofrenda está preparada para ser colocada en el hoyo.





Foto 19. Levantamiento del mástil.



Foto 20. Palancas y rodillos calzan el Palo Volador en su posición final.



Foto 21. Ensamble del cuadro, tecomate y lazos en el Palo Volador.



Foto 22. Los Voladores suben al mástil para ocupar su posición en el cuadro



Foto 23. Son de los cuatro puntos cardinales.



Foto 24. San Miguel Arcángel del Antiguo Testamento. Casa del volador, parque Takilhsukut.



Foto 25. Ofrenda a San Miguel Arcángel en casa del mayordomo. Plan el Palmar.



Foto 26. Danza de Huahuas en casa del mayordomo. Plan el Palmar.



Foto 27. Danza de Huahuas en casa del mayordomo. Plan el Palmar.



Foto 28. Huahuas sahumando con copal al santo patrono.



Foto 29. Rezanderos en casa del mayordomo. Plan el Palmar.



Foto 30. Sacan al santo de la casa del mayordomo seguido de los Huahuas.



Foto 31. Gente abordando las camionetas para la procesión del santo.



Foto 32. Procesión en el sendero de Plan el Palmar.



Foto 33. Procesión en la carretera Canoas-Martínez de la Torre.



Foto 34. Procesión dentro del parque Takilhsukut.



Foto 35. Huahuas reinician la danza en la Casa de los Abuelos del CAI.

Foto 36. Voladores. Momento de petición. Casa de los Abuelos del CAI.



Foto 37. Los Voladores sahumando al santo.



Foto 38. La banda de viento tocando "Las mañanitas".



Foto 39. Los rezanderos reinician las oraciones a San Miguel Arcángel.



Foto 40. Procesión a la Casa del Volador del CAI.



Foto 41. Danza de Negritos en la "estación" de rumbo Oeste.



Foto 42. Danza de Huahuas en la "estación" de rumbo Sur.



Foto 43. Danza de Voladores en la "estación" de rumbo Norte.



Foto 44. La imagen de San Miguel Arcángel llega a su morada.



Foto 45. Los Voladores hacen su gesto ritual ante el santo patrono.



Foto 46. Al terminar los sones alegres, los Voladores pasan a sahumar y a encomendarse al santo.



Foto 47. Tres rezaderos: un "guía" y dos "segunderos".



Foto 48. Sacramento de la Eucaristía.



Foto 49. Sacramento de la Eucaristía.



Foto 50. Reinician las danzas y las "limpias" después de la Misa.



Foto 51. Banda de viento.



196 |

Foto 52. Los asistentes cenando mole con carne de puerco.



Foto 53. La comida en el altar es cambiada continuamente por comida caliente.



Foto 54. Danza de Voladores.



Foto 55. Danza de Negritos.



Foto 56. Al frente: danza de Huahuas; al fondo: danza de Voladores.



Foto 57. Rito del vuelo: son del perdón.



Foto 58. Velación de los rezanderos hasta la mañana de 30 de septiembre.



CAPÍTULO IV

EL ESPECTÁCULO

1. TURISMO CULTURAL
2. LA PUESTA EN ESCENA
3. APROPIACIÓN Y AGENCIA: LOS Matices DE LA ESPECTACULARIZACIÓN





EL ESPECTÁCULO

“**L**a Ceremonia Ritual de los Voladores de Papantla es considerada Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO, lo que le otorga un gran valor cultural que presentamos con orgullo en el parque Xcaret. ¡Obsérvalos volar por los aires!” De esta forma se lee en español, inglés y portugués, la promoción que hace el parque a través de su página web en la sección de “espectáculos” para que los turistas nacionales y extranjeros lo visiten. Aunque el costo de \$1,899 MXN por el boleto de entrada más básico al parque por un día,¹ nos da una idea que se trata más bien de una invitación al turismo extranjero y al nacional de mediano-alto poder adquisitivo.

| 201

México es uno de los países que alberga mayor número de patrimonios culturales en el mundo. Dentro del parque Xcaret es posible disfrutar de algunos de esos elementos intangibles de la cultura mexicana.

Desde hace más de una década, la celebración del Día de Muertos es el marco perfecto para el Festival de Tradiciones de Vida y Muerte en Xcaret, donde se dan diversas muestras de esta festividad. También es posible observar la imponente ceremonia ritual de los Voladores de Papantla, así como ser testigo de algunas de las impresionantes suertes de la charrería o degustar platillos de la cocina tradicional mexicana en los restaurantes de Xcaret o en eventos especiales.

En la presentación Xcaret México Espectacular podrás ver danzas típicas y escuchar música de mariachi donde las cuerdas, el canto y las trompetas se funden en un sentimiento, o puedes dejarte llevar por la

¹ Precio al 22 de octubre de 2018, consultado en <<http://www.xcaret.com.mx/xcaret-entrada-basica.php>>.

belleza del canto tradicional pirekua de los antiguos pobladores de Michoacán, los purépechas.²

202 | Casi todas estas expresiones culturales son performadas por “artistas profesionales”: músicos, bailarines y actores, excepto la “Ceremonia Ritual de los Voladores de Papantla”, en la que los mismos creadores son quienes llevan a cabo el rito del vuelo con su atuendo tradicional. En el momento que se anuncia el espectáculo —en español e inglés—, el presentador hace hincapié en esta situación, ofreciendo de esta manera un espectáculo con personas que representan una continuidad con el pasado de origen mesoamericano dando así un uso comercial a la diversidad cultural y su patrimonio cultural que emerge a través de una representación teatral. De esta forma, los aspectos más visibles de la cultura de los grupos étnicos se ponen al servicio de la industria del espectáculo y del turismo.

Este capítulo pretende dar cuenta de cómo la práctica músico-dancística del Palo Volador se logra configurar como objeto de consumo turístico, cuáles son los elementos y lógicas que permiten su capitalización económica en el mundo moderno occidental y cómo es que los Voladores han determinado cuáles aspectos del ritual serán mostrados a los turistas que los consumen con avidez. Asimismo, se plantearán diversos matices entre la apropiación del bien cultural por parte de terceros y la capacidad de agencia de la espectacularización por parte de los mismos Voladores partiendo del caso de la ceremonia de inauguración de los XXII Juegos Deportivos Centroamericanos y del Caribe celebrada en noviembre de 2014 en Veracruz, México, en donde se incluyó una versión de la representación del rito del vuelo bastante alejada de las llevadas a cabo en los espacios performativos turísticos y, más aún, de los rituales.

1. TURISMO CULTURAL

George Yúdice advierte que la cultura como recurso puede compararse con la naturaleza en términos que ambas se benefician de la preponderancia de la diversidad. La globalización considera a la cultura como

² <<http://www.xcaret.com.mx/patrimonio-de-la-humanidad.php>> consultado el 22/10/2018.

un recurso. La circulación de bienes simbólicos como la música, filmes, programas de televisión, etcétera, actualmente han otorgado a la esfera cultural un protagonismo mayor que en cualquier momento de la historia del mundo moderno.³

Ya observamos que los argumentos que se dan en instancias intergubernamentales como la UNESCO y el Banco Mundial en torno al desarrollo económico de los Estados, se centran en el papel de la *cultura*, de tal manera que han transformado lo que entendemos por este concepto y lo que se hace en su nombre. La valoración que los portadores dan a su patrimonio se “potencia” y publicita cuando la UNESCO emite la anhelada declaratoria de pertenencia a las distintas listas. Esa publicidad y reconocimiento institucional distorsiona el carácter comunitario que el patrimonio tiene en sí mismo.⁴ De esta forma, es como la noción de cultura como recurso implica necesariamente su gestión por parte de este tipo de organizaciones supranacionales y no gubernamentales —ONG— locales e internacionales.

Jaime Urrutia, exdirector general del Centro Regional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de América Latina —CRESPIAL— señala que se mira con sospecha la masificación del fenómeno del turismo y su relación con la salvaguardia del patrimonio, pues muchas veces se trata de una actividad depredadora, sin respeto por las culturas creadoras.⁵ Por su parte, Antonio Machuca advierte que lo que parece una sólida colaboración entre el sector privado y el gubernamental para fomentar las “mejores prácticas” de una comunidad puede ser una manera de disfrazar la explotación de las culturas locales por sectores empresariales, asociados con los grupos de poder regionales.⁶

La cultura ahora se concibe como un elemento capaz de reducir problemas sociales del mundo moderno como la creación de empleos. El propósito del uso de ésta es la reducción de gastos y mantener cierto nivel de intervención del Estado que asegure la estabilidad del capitalismo.⁷ Se le atribuyen a la cultura propósitos útiles como fomentar la cohesión social en las políticas que generan disenso y disminuir

³ Yúdice, 2002: 23-24.

⁴ Barquín, 2014: 5.

⁵ Urrutia, 2011: 18-19.

⁶ Machuca, 2014: 12.

⁷ Yúdice, op. cit.: 26.

el desempleo, ya que se trata de un sector con alto coeficiente de mano de obra.⁸ Cuando el Banco Mundial y el Banco Interamericano de Desarrollo comenzaron a percibir que la cultura constituía una esfera fundamental para la inversión, se le trató cada vez como cualquier otro recurso.⁹

James D. Wolfensohn, expresidente del Banco Mundial, señala que la cultura material y la cultura expresiva son recursos desestimados en los países en vías de desarrollo, pero son capaces de generar ingresos a través del turismo, las artesanías y otras actividades culturales. También señala que el patrimonio genera valor y que parte del desafío es analizar los retornos locales y nacionales para inversiones que restauren y deriven valor del patrimonio cultural, tratándose ya sea de edificios y monumentos o de la expresión cultural viva como la música, el teatro y las “artesanías indígenas”.¹⁰

204 |

El financiamiento se limita a algunos segmentos específicos de la cultura pues la demanda de recursos es grande, entonces, sólo serán financiados los proyectos capaces de producir rendimiento. La cultura por la cultura misma nunca será financiada a menos que proporcione una forma indirecta de ganancia ya sea política, social o económica. Las deducciones fiscales, la publicidad y la mercantilización de las prácticas culturales que en principio no son mercadeables, son algunos ejemplos de este rendimiento.

Esta “creatividad económica” favorece preponderantemente a la clase profesional-gerencial en tanto saca provecho del discurso de la “inclusión multicultural”. Los grupos subordinados ocupan un lugar en calidad de obreros promovedores de “vida étnica” y diversas experiencias culturales que representan el nuevo estadio del desarrollo capitalista.¹¹

Este “multiculturalismo” pone en juego la teatralización de la condición “originaria”, anclada en el pasado y, por lo tanto, incapaz de conducir su destino. El reconocimiento —recortado y condicionado— de los derechos culturales y territoriales indígenas centrado en la noción de “pueblos originarios”, niega la coetaneidad de estas poblaciones —situadas en el “origen”— y se les excluye de los asuntos de la modernidad. Se les da un estatus residual y se les convierte en minorías encasilla-

⁸ Delgado, 1998 en Yúdice, op. cit.: 27.

⁹ Yúdice, op. cit.: 27.

¹⁰ World Bank: 1999 en Yúdice, op. cit.: 27-28.

¹¹ Rifkin, 2000.

das en estereotipos del “buen salvaje guardián de la naturaleza”.¹² Esta “inclusión condicionada” moldea imaginarios e identidades subalternizadas al papel de ornamentos que teatralizan su propia identidad al servicio del espectáculo multiculturalista del Estado.¹³

En este sentido, el carácter físico de la economía se reduce. Mientras que la era industrial se caracterizaba por la acumulación de capital y de propiedad física, en esta nueva era lo valioso son las formas intangibles que se aprecian en activos intelectuales o, en el caso particular de los Voladores, activos culturales. El hecho es que se avanza en la desmaterialización de los productos físicos que durante largo tiempo fueron la medida de la riqueza en el mundo industrial.¹⁴

La característica distintiva del capitalismo moderno es la expropiación de diversos aspectos de la vida que son transformados en relaciones comerciales hacia una comercialidad omnipresente. Esta nueva era del capitalismo se ha ido introduciendo sigilosamente en todas las esferas de nuestra sociedad.

Durante buena parte del siglo XX se gestó una nueva forma de capitalismo que hoy día está a punto de superar al capitalismo industrial. Tras varios siglos de convertir los recursos físicos en bienes y propiedades, ahora la tendencia es transformar los recursos culturales en experiencias personales y entretenimiento de pago.

En esta nueva era que Jeremy Rifkin denomina “capitalismo cultural”, el acceso cobra vital importancia frente a la propiedad en la nueva estructuración de la vida económica. Las relaciones de propiedad son compatibles con un mundo en el que la primera tarea de la vida económica es la elaboración, fabricación y distribución de bienes físicos. Los objetos inanimados son fácilmente mensurables y, ya que pueden ser fácilmente cuantificados, se les puede asignar un precio. Éstos son sólidos y por lo tanto intercambiables entre las partes. Sólo una de las partes puede poseerlos y así se satisface el requisito de exclusividad; son autónomos y, en su mayor parte, móviles —a excepción de la tierra y los bienes inmuebles— y se prestan a las nociones que sustentan las relaciones de propiedad.¹⁵

¹² Rivera, 2010: 58-59.

¹³ Ídem.

¹⁴ Rifkin, op. cit.: 20.

¹⁵ *Ibíd.*: 87.

Pero en esta nueva era económica, la estructura de la vida comercial ya no es así de simple. Estamos ante un mundo de símbolos, de redes, de conexiones e interacción cuyas fronteras se oscurecen, donde lo sólido se desvanece en el aire. Entramos en una nueva era gobernada por la omnipresencia del comercio cultural. Dado que la comunicación es el medio a través del cual los seres humanos encontramos significados comunes y compartimos los mundos que vamos construyendo, se mercantilizan las múltiples relaciones que conforman la experiencia vivida por los individuos y la comunidad: es decir, la vida cultural.¹⁶

206 | Compañías en todo el mundo se han aventurado ya en el negocio de envasar experiencias culturales. La manifestación más vistosa y poderosa de esta nueva economía cultural es el turismo global, una forma de producción cultural que surge en los márgenes de la vida económica hace aproximadamente medio siglo, para posteriormente convertirse en una de las más extendidas industrias mundiales. El turismo no es más que la mercantilización de la experiencia cultural.¹⁷

Hoy día, viajar por placer es el tercer gasto doméstico, después de la comida y la casa. La industria turística se ha convertido en una de las actividades económicas de más rápido crecimiento en México y es una de las principales generadoras de divisas sólo por debajo de las obtenidas por el petróleo y las remesas enviadas por los inmigrantes radicados en los Estados Unidos de América. De acuerdo con la Organización Mundial del Turismo —OMT—, en el balance de 2015, México ocupa el octavo lugar en el ranking mundial en el arribo de turistas internacionales —35 millones— y en el puesto número catorce en el ingreso de divisas —19,600 millones de dólares—.¹⁸

Debemos tomar en cuenta que gran cantidad de esas divisas generadas por el turismo son repatriadas a los lugares de origen de las corporaciones transnacionales de gran poder económico mundial de la industria turística: cadenas hoteleras, empresas aéreas y touroperadores radicados principalmente en Europa y Estados Unidos, con los cuales el pequeño hotel de pueblo y los servicios turísticos nacionales no pueden competir y estos últimos son desplazados paulatinamente.

¹⁶ Ídem.

¹⁷ *Ibíd.*: 92.

¹⁸ Consultado en <<http://www.datatur.sectur.gob.mx/SitePages/RankingOMT.aspx>> el 11/01/2018.

La Organización de las Naciones Unidas y su Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo junto con el Banco Interamericano de Desarrollo y el Banco Mundial, han promovido al turismo como un pilar para el desarrollo de los países pobres por su capacidad generadora de empleos, ingresos fiscales y divisas.

La tendencia de los últimos años indica que las consecuencias financieras, sociales, culturales y ambientales, son problemáticas y dramáticas para las poblaciones locales que albergan a la industria turística.¹⁹ A pesar de todo esto, según el Plan Nacional de Desarrollo 2013-2018 de México, el turismo es una alternativa viable para el desarrollo regional por su capacidad generadora de empleos, así como de inversiones. Dicho Plan se propone “hacer de México un país líder en la actividad turística a través de la diversificación de sus mercados, productos y destinos”.²⁰

El concepto “turismo” se usó por primera vez a principios del siglo XIX para referirse a los jóvenes aristócratas británicos que acostumbraban emprender un viaje —*tour*— de tres años por Europa para completar su formación cultural antes de iniciar su vida profesional. Hacia 1840, la aparición del ferrocarril puso el turismo al alcance de las familias de clase media, e incluso a las de clase obrera. El turismo se convirtió en un negocio serio en manos de Thomas Cook, a quien muchos consideran el padre de la moderna industria del turismo. Cook fue el primero en ofrecer viajes organizados transformando el viaje en una experiencia de pago. Cook introdujo nuevos clientes en el turismo tales como maestros, clérigos, abogados y contables ansiosos por ampliar su educación poniendo a su alcance la experiencia cultural del viaje, iniciando una revolución comercial cuyo auténtico potencial se pudo empezar a apreciar plenamente en la economía global de nuestros días. El éxito de Cook al envasar experiencias culturales no habría sido posible sin el desarrollo generalizado de las tecnologías del transporte y las comunicaciones que comprimieron el espacio y el tiempo; el ferrocarril y el barco de vapor eliminaron las distancias e hicieron posible que mucha gente pudiera hacer excursiones de una noche o

¹⁹ Duterme, 2007.

²⁰ Plan Nacional de Desarrollo 2013-2018. Consultado en <<http://pnd.gob.mx/>> el 30/01/2016.

de un fin de semana. La otredad, antes separada por la geografía y el tiempo, se volvió accesible, un objeto mercadeable.²¹

Cook hizo accesible el turismo, a la clase media y trabajadora, al formalizarlo y producirlo en masa. Los principios organizativos que él planteó para la producción de experiencias culturales establecieron las bases de la industria del turismo que aún son válidas para el resto de las industrias de la experiencia. Probablemente merezca que le sea considerado también padre de la producción cultural y pionero del capitalismo experiencial. Los viajes organizados por Cook introdujeron el mercado en la cultura. Sin embargo, hoy día, es la cultura la que se introduce en el mercado.²²

208 | En palabras de los Comaroff, la tradición se transforma en mercancía: la “Etnicidad S.A.” Se trata de un fenómeno global que resalta la etnicidad-empresa y conlleva el establecimiento de la identidad étnica con fines de explotación comercial. Debido a la pobreza “la enajenación de las prácticas indígenas son [...] un medio de autoconstrucción y una fuente de sustento material. En muchos lugares, la supervivencia cultural ha cedido su lugar a la supervivencia por medio de la cultura”.²³

Actualmente el turismo se parece más bien al entretenimiento comercial organizado que a una visita cultural. Aunque se cobre como experiencia, el carácter de los viajes organizados es cada vez más teatral. El objetivo es divertir y entretener, y si el espacio local carece de experiencias interesantes y evocadoras, se fabricarán para garantizar al turismo una experiencia uniforme y predecible. Resulta una fusión entre turismo y entretenimiento en forma de producciones culturales más cercanas a la simulación de una experiencia que a una experiencia real, una autenticidad escenificada, una puesta en escena exótica, pero segura y cómoda.

Las reconstrucciones naturales, culturales e históricas; las ciudades temáticas y las vacaciones siguiendo un estilo de vida en su “auténtico” entorno, son parte de una industria turística global en apogeo. A lo largo y ancho del mundo se crean nuevos espacios turísticos para que la gente los visite. Dean MacCannell señala que estos nuevos espacios artificiales permiten a los turistas hacer excursiones

²¹ Rifkin, op. cit.: 93.

²² *Ibíd.*: 94.

²³ Comaroff y Comaroff, 2011: 38.

sin tener que relacionarse directamente con extranjeros. Estos espacios son oasis seguros donde se puede presenciar la acción como en una pantalla de televisión, cómodamente y desde la distancia.²⁴

Los espacios públicos de interés cultural están siendo acordonados por guardias de seguridad, porteros y tarifas de entrada; forman parte de la cultura de un país, convertida en “zonas de acceso” exclusivas para quienes pueden pagar por el privilegio de experimentar una cultura ajena.²⁵

Los espacios naturales, catedrales, museos, palacios, parques, rituales, festividades, etcétera, están siendo desviados a la lógica del mercado, donde se transforman en diversas producciones culturales para el entretenimiento del turismo. El histórico esplendor de las culturas indígenas ahora se convierte en un telón de fondo, y sus prácticas y espacios sagrados en un escenario para la representación de experiencias culturales de pago. Los mismos espacios en los que el capitalismo industrial expropió sus recursos naturales para su explotación, este nuevo capitalismo cultural expropia sus recursos culturales para continuar obteniendo cuantiosos beneficios.

La condición de carencia y explotación sufrida por las comunidades que producen la música no es un problema para el capital, que no tiene preocupaciones éticas más allá de la obediencia a la lógica de la plusvalía.²⁶ Para el capital, tanto la música como el músico son solamente mercancías y la mercancía no tiene subjetividad.²⁷

Aunque el turismo traiga dinero y empleo a comunidades y países de todo el mundo, sólo una pequeña parte de esa riqueza llega al grueso de la población que allí reside. La gente cuya cultura se transforma en una mercancía cultural a menudo no ve más que una pequeña parte de los beneficios del turismo. El grueso de las ganancias se redirigen a las empresas multinacionales dueñas de la mayoría de los hoteles, aerolíneas, restaurantes y centros turísticos.

La ubicación estratégica de México al sur de los principales consumidores del continente americano, Estados Unidos y Canadá, impactó

²⁴ MacCannell, 2003.

²⁵ Rifkin, op. cit.: 95.

²⁶ José Jorge de Carvalho (2003: III) estudia la “canibalización musical” de las tradiciones musicales afroamericanas, entendidas como el mundo musical afro-americano del Nuevo Mundo, brasileño y latino-americano en general.

²⁷ Carvalho, op. cit.: II.

de manera decisiva el desarrollo de la industria turística en el país. México ofrece a la industria turística internacional un clima templado, paisajes variados, gran diversidad cultural del presente y pasado expresada en numerosas zonas arqueológicas, sitios de monumentos históricos y una gran oferta gastronómica. El desarrollo tecnológico en el transporte, particularmente el arribo del motor jet en la aeronáutica, la construcción de aeropuertos, infraestructura hotelera y carretera, contribuyeron a la apertura de nuevos sitios de atracción turística internacional.²⁸

Desde finales de la década de 1960, México se convirtió en uno de los destinos más populares del mundo y el turismo en uno de los componentes más importantes de la economía nacional. Hacia la década de 1990, México se había convertido en el primer destino turístico de América Latina con cerca del 40% de todos los viajes internacionales del subcontinente.²⁹

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”. 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 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.³⁰ Es decir, uno de los ejes principales de consumo del turismo cultural es, en palabras de Gilles Lipovetsky, la artistización ritual.³¹

Hoy día, las industrias culturales —también llamadas industrias creativas— afectan el dominio de la cultura, los espectáculos y el ocio, pues estas industrias se sitúan en el cruce de las artes, la cultura, la tecnología y el negocio. Con el desarrollo del capitalismo artístico se han difuminado las fronteras que separaban a la cultura de la industria:

²⁸ Oehmichen, 2013: 19.

²⁹ Ídem.

³⁰ García, 2002: 120.

³¹ Lipovetsky, 2015.

la cultura se vuelve industria mundial y la industria se mezcla con lo cultural, con esto, la economización creciente de la cultura responde a la culturización de la mercancía.³²

Esta hipercultura mediática-comercial se moviliza bajo el signo de la seducción, el espectáculo y la diversión de masas. El capitalismo artístico es ese sistema que ha conseguido crear un imperio estético que crece cada día: el del espectáculo y el entretenimiento que se presentan como arte de masas y se vuelve vehículo de un consumo transestético de distracción. La dimensión espectacular jamás ha tenido tanto protagonismo en tantos dominios de la oferta comercial, cultural y estética.³³

El espectáculo es la afirmación de la apariencia y la afirmación de toda vida humana como simple apariencia.³⁴ En el espectáculo, una parte del mundo se representa ante el mundo, apareciendo como algo superior al mundo. El espectáculo es el lenguaje común de esta separación.³⁵ Es decir, el espectáculo es una especie de alienación que ha copado la vida social en la que la vida ya no se vive, más bien se representa y el consumidor se convierte en consumidor de ilusiones.

Presenciar el rito del Palo Volador 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 la diada 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. Veremos que, 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.

En las políticas económicas del Estado mexicano y en el discurso dominante, el turismo ha sido considerado una panacea para el desarrollo económico, creación de empleos y convivencia entre culturas.³⁶ Este nuevo dominio del proyecto capitalista sobre la producción cultural en el cual el activo intangible de las sociedades indígenas resulta en

³² *Ibíd.*: 219-221.

³³ *Ídem.*

³⁴ Debord, 1999: 40.

³⁵ *Ibíd.*: 49.

³⁶ Castellanos y Machuca, 2008: 9.

la enajenación cultural que convierte algunos de sus rasgos en objetos de consumo globalizado, es una nueva forma de dominación de los pueblos indígenas llamada “turismo cultural”.

Veracruz se sitúa entre los principales destinos turísticos del país en materia de turismo cultural, turismo de aventura y ecoturismo, gracias a que es uno de los estados con mayor biodiversidad en México.³⁷ Esto, constituye parte de las fortalezas y oportunidades que son aprovechadas: patrimonios de la humanidad, sitios arqueológicos, catedrales, monumentos históricos, teatros, etcétera, además de disponer de una amplia biodiversidad y riqueza natural.³⁸ El Programa Veracruzano de Turismo, Cultura y Cinematografía 2011-2016 plantea que:

212 | Las playas, áreas naturales, arquitectura colonial, edificaciones religiosas, zonas arqueológicas, el arte, la artesanía y la gastronomía veracruzana constituyen una amplia y rica oferta primaria principalmente dirigida al mercado doméstico. Por ello, el Gobierno del Estado de Veracruz, [...] se ha planteado como reto, impulsar el desarrollo de la actividad turística con productos turísticos enmarcados en criterios de innovación, competitividad, alta rentabilidad y sustentabilidad, que preserven las expresiones que caracterizan y conforman la identidad cultural de los veracruzanos e incentiven la reactivación económica, la creación de empleos y el combate a la pobreza.³⁹

La diversidad étnica y cultural de Veracruz sobresale por sus elementos culturales, materiales e inmateriales, manifestados en artesanías, festividades pagano-religiosas, danzas, cocina tradicional, música y tradición oral, cosmogonía, prácticas médico-terapéuticas, etcétera. Destacar esta diversidad étnica-cultural en el contexto de la actividad turística en Veracruz da cuenta de que ésta es un sello distintivo, además de constituirse en parte de los atractivos para el turista que busca el encuentro con ese “buen salvaje” que remita a esas metáforas de “autenticidad”⁴⁰ y “pureza” que, como se afirma retórica-

³⁷ Boege y Rodríguez, 1992.

³⁸ Zúñiga, op. cit.: 121.

³⁹ Programa Veracruzano de Turismo, Cultura y Cinematografía 2011-2016: 11.

⁴⁰ Se puede consultar una reflexión sobre la “autenticidad” en el discurso musicológico como elemento legitimador en la conservación de la música y danza rituales en Keith Howard (2012: 114-139). El autor explora la política, ideología y la práctica de preservación y promoción del PCI de Corea del Sur, uno de los primeros países en establecer una legislación para las tradiciones indígenas (1960). Howard ofrece

mente en los discursos e imaginarios contruidos para el turismo, sólo es posible encontrar en los pueblos indígenas.⁴¹ De ahí que el caso de los Voladores sea considerado de interés turístico para el gobierno del estado gracias a los elementos antes señalados.⁴²

2. LA PUESTA EN ESCENA

Los Voladores han generado espacios de trabajo en donde pueden subemplearse a través de la representación del rito del vuelo. Estos espacios no están desprovistos de competencia, es decir, los Voladores deben disputar la atención y remuneración económica de los turistas compitiendo algunas veces con otras prácticas musicales, músico-dancísticas e incluso con la venta de artesanías.

El valor de cambio de la práctica en la lógica de la comercialización se centra en lo “exótico”, lo “tradicional” y “ancestral” además de lo espectacular que resulta el rito del vuelo para los ojos occidentales. Pero, ¿de qué manera se oferta el rito del Palo Volador en estos espacios performativos de contexto turístico? Los turistas no son quienes asisten a observar el ritual en las comunidades en donde se practica, mucho menos en el momento ni durante los tiempos que tiene lugar el ciclo ritual. Entonces ¿cómo es llevado el ritual a los turistas?

En México, no pocos portadores tienden a ver su tradición como vehículo para obtener algún beneficio económico, además de cumplir funciones sociales importantes.⁴³ Hasta donde llega mi conocimiento en el campo, hasta hoy día, son los mismos totonacas quienes performan el rito del vuelo en los contextos turísticos como una fuente de subempleo. Para que esto sea posible, los Voladores han decidido qué elementos del ritual mostrar y usar a su favor en esos contextos turísticos. Este proceso de decisión es lo que Bolívar Echeverría llamaría *blanqueamiento*.⁴⁴

perspectivas tanto internas como externas que explican y critican las políticas en torno a la música de Asia oriental como PCI.

⁴¹ Zúñiga, op. cit.: 123-124.

⁴² Se puede consultar un estudio profundo sobre la estructuración territorial del turismo en el Totonacapan veracruzano, así como su proyección y conformación como destino turístico en Zúñiga, 2016: 106-176.

⁴³ Ruiz, 2014: 55

⁴⁴ Aunque Echeverría no utiliza la palabra *blanqueamiento*, sí utiliza el infinitivo *blanquear* para referirse al proceso en el que se adquiere *blanquitud*, de modo que, utilizaré *blanqueamiento* para referirme al mismo proceso.

a. Blanqueamiento del ritual

Echeverría define la *blanquitud* como la “consistencia identitaria pseudoconcreta destinada a llenar la ausencia de concreción real que caracteriza a la identidad adjudicada al ser humano por la modernidad establecida”. Esta blanquitud inicialmente no es una identidad racial; la pseudoconcreción del *homo capitalisticus* incluye, por necesidades de coyuntura histórica, ciertos rasgos étnicos de la *blancura* del “hombre blanco”, pero sólo en tanto que encarnaciones de otros rasgos más decisivos de orden ético. Estos rasgos caracterizarán un tipo de comportamiento humano con relación a una estrategia de vida o sobrevivencia.⁴⁵

Resulta fundamental explicar, aunque sea de manera breve, cuál es la profunda relación que guarda la idea de la “modernidad” en este fenómeno de la blanquitud.

Echeverría entiende la modernidad como un conjunto de comportamientos que están contrapuestos a la constitución tradicional de la vida humana. Estos comportamientos están en proceso de sustituir esa constitución tradicional, después de evidenciarla como obsoleta, inconsistente e ineficaz. Es una tendencia civilizatoria con un nuevo principio unitario de coherencia o estructuración de la vida social civilizada, de una nueva lógica que se encuentra en el proceso de reemplazar el principio organizador ancestral al que llama “tradicional”.

Por ejemplo, un fenómeno que manifiesta esta acción “lógica” moderna es la confianza práctica en el plano físico sobre el metafísico de la capacidad técnica del ser humano. Es decir, una confianza técnica basada en el uso de la razón de consistencia matemática que atiende de manera exclusiva al funcionamiento profano, y no al sagrado, de la naturaleza y el mundo. Esta capacidad del ser humano de aproximarse a la naturaleza mediante una acción calculada a partir del conocimiento “científico” y matematizado de la misma, brindan resultados más favorables en el mundo moderno en comparación a los que podía ofrecer la aproximación “tradicional”, que es una aproximación de orden mágico.⁴⁶

Es el caso del rito del Palo Volador, entendida como práctica mágica homeopática ante las deidades de la naturaleza para propiciar la

⁴⁵ Echeverría, 2010: 10-11.

⁴⁶ *Ibíd.*: 14.

lluvia,⁴⁷ es considerada una práctica asociada a esa lógica tradicional, metafísica, que depende de las implicaciones “celestiales” dentro del sistema de creencias de la sociedad totonaca. En contrapunto con el conocimiento científico que brinda la meteorología que nos explica que por la relación de humedad-presión-temperatura de las partículas de agua suspendidas en el aire seco en la superficie del terreno y el proceso adiabático —calentamiento, expansión, enfriamiento, saturación y condensación—, es posible la formación de nubes y precipitación de las mismas. Este conocimiento matematizado y racional busca sustituir aquel llamado “tradicional” por evidenciarlo como inconsistente e ineficaz.

Es una sustitución de la fuente del conocimiento humano. Esa sabiduría metafísica ancestral, expresada en singulares rasgos culturales como el caso del ritual de Palo Volador, es leída en calidad de superstición y en lugar de ella surge como conocimiento moderno aquello que matematiza la naturaleza, el mundo físico y racional.

Se trata de una confianza en una técnica eficientista inmediata “terrenal”, desestimando cualquier implicación mediata “celestial” que no sea inteligible en términos de una causalidad racional. Estamos ante una confianza práctica que se impone sobre la confianza técnica ancestral en la capacidad mágica del ser humano de provocar la intervención en su vida de fuerzas sobrenaturales benévolas, de dar lugar a la acción favorable de las deidades, o en tiempos ya más recientes en el caso de la religiosidad popular indígena, del propio Creador.

Quiero traer a colación otros dos fenómenos en los que se expresa la modernidad por su pertinencia con mi argumentación en este trabajo. Echeverría los apunta como la “secularización de lo político” y el “individualismo”.

El primero, también llamado “materialismo político” tiene que ver con el hecho de que en la vida social surge una primacía de la “política económica” sobre otro tipo de políticas que se puedan imaginar. Es decir, la supremacía de la “sociedad civil” o “burguesa” en la definición de los asuntos del Estado. La “tradicción del espiritualismo político” se centra en lo religioso y lo político tiene que ver fundamentalmente con la reproducción identitaria de la sociedad, con lo cultural. En el “materialismo político” implicaría la conversión de la institución estatal en una “supraestructura” de esa “base burguesa” o “material” en que la

⁴⁷ Jáuregui, 2003: 39-40.

sociedad funciona como una lucha constante de propietarios privados por defender los intereses de sus empresas económicas. Esto último pasa a ser lo más importante para el Estado moderno; y el aspecto cultural, comunitario y la reproducción de la identidad colectiva, queda en segundo plano.⁴⁸

El *individualismo* es otro fenómeno característicamente moderno. Este comportamiento social práctico presupone que la unidad fundamental de la realidad humana es el individuo singular. Esto implica el igualitarismo, la convicción de que ninguna persona es superior o inferior a otra; implica el recurso al contrato, privado y público como la esencia de cualquier relación que se establezca entre individuos singulares o colectivos; implica finalmente la convicción democrática de que si es necesario un gobierno de tipo republicano, éste tendrá que ser una gestión decidida y consentida por todos los iguales. Este es un fenómeno moderno que se encuentra en proceso de imponerse sobre la tradición ancestral del comunitarismo. Esa convicción de que la unidad fundamental de la sociedad no es el individuo singular sino un conjunto de individuos, un individuo colectivo, una comunidad; siempre en proceso de eliminar la diferenciación jerarquizante que se genera espontáneamente entre los individuos de la comunidad; de desconocer la adjudicación de compromisos sociales innatos al individuo singular. El individualismo se contrapone al autoritarismo natural que está en la vida pública tradicional, a que exista una jerarquía social natural, al hecho de que los viejos o los sabios tengan mayor legitimidad en ciertos aspectos que los jóvenes.⁴⁹ El individualismo es uno de los fenómenos modernos mayores, trae consigo una forma de oponer la individualidad singular y la individualidad colectiva.

La confianza práctica de causalidad racional-matemática, la secularización de la política y el individualismo, son tres ejemplos de fenómenos modernos cuya modernidad consiste en afirmarse a sí mismos como radicalmente inconexos de la estructura tradicional del mundo social pre-moderno y se suponen llamados a vencerla y a sustituirla.

Echeverría plantea un “grado cero” de la identidad concreta del ser humano moderno que consiste en la pura funcionalidad ética o civilizatoria que los individuos demuestran tener en relación con la producción de la riqueza como un proceso de acumulación de capital.

⁴⁸ Echeverría, op. cit.: 16.

⁴⁹ *Ibíd.*: 17.

En este plano elemental, la identidad humana propuesta por la modernidad consiste en el conjunto de características que conforman a un tipo de ser humano que se ha construido para satisfacer al “espíritu del capitalismo” e interiorizar plenamente la solitud de comportamiento que viene con él. Este espíritu del capitalismo consiste en la demanda o petición que hace la vida práctica moderna, centrada en la organización capitalista de la producción de la riqueza social, de un modo especial de comportamiento humano que sea capaz de adecuarse a las exigencias del mejor funcionamiento de esa vida capitalista. Según Max Weber, el capitalismo demanda un *ethos* de entrega al trabajo, de ascesis en el mundo, de conducta moderada y virtuosa, de racionalidad productiva, de búsqueda de un beneficio estable y continuo, un *ethos* de autorrepresión productivista del individuo singular, de entrega sacrificada al cuidado de la riqueza que la vida le ha confiado.⁵⁰

Diversos elementos determinantes de las formas de vida tradicionales, distintas subcodificaciones de los sistemas semióticos y lingüísticos heredados, distintos usos y costumbres pre-modernos, es decir, distintas determinaciones de la “forma natural” de los individuos, singulares o colectivos, son oprimidos y reprimidos de forma sistemática e implacable por la dinámica del mercado a lo largo de la historia en el camino que lleva a este “grado cero” de la identidad humana moderna. Justamente son estas determinaciones identitarias de los modos de vida tradicionales que estorban en la construcción de un nuevo tipo de ser humano que se requiere para el mejor funcionamiento de la producción capitalista de mercancías y que imperiosamente deben ser sustituidas y/o reconstruidas.⁵¹

Pero el grado cero de esta identidad individual moderna es un grado insostenible que en la historia cede su lugar a un primer grado de concreción identitaria que corresponde a la identidad nacional. Las masas de la sociedad moderna son amorfas y anónimas, generalmente identificadas en la realización del proyecto histórico estatal de alguna empresa compartida de acumulación de capital. Se debe observar que la identidad nacional moderna es una identidad que no puede dejar de incluir el rasgo que Echeverría llama blanquitud. La nacionalidad moderna, incluso la de Estados de población étnicamente no blanca, requiere la blanquitud de sus miembros. Esta paradoja de una nación

⁵⁰ *Ibíd.*: 57-58.

⁵¹ *Ídem.*

“de color” y sin embargo “blanca” se explica en el hecho de que la constitución fundamental de la vida económica moderna fue de corte capitalista y tuvo lugar sobre la base humana de las poblaciones racial e identitariamente “blancas” del noroeste europeo.⁵² Se trata de un hecho que hizo que la apariencia “blanca” de esas poblaciones se confundiera con la blancura racial y cultural de las masas trabajadoras del ser humano capitalista moderno.

Entonces, el rasgo identitario civilizatorio que debemos entender por “blanquitud” se consolidó sobre la apariencia étnica de la población europea noroccidental, sobre el trasfondo de una “blancura” racial-cultural. Este rasgo se convirtió en imprescindible y llegó a ser codeterminante de la identidad moderna del ser humano como una identidad civilizatoria capitalista. La condición de blancura para la identidad moderna pasó a convertirse en una condición de blanquitud que permitió que su orden étnico se subordinara al orden identitario que le impuso la modernidad capitalista cuando la incluyó como rasgo esencial de ese nuevo tipo de humanidad.

Ésta es la razón de que en la modernidad capitalista los individuos de “color” puedan obtener la identidad moderna sin tener que “blanquearse” étnicamente —racialmente—, sólo les basta demostrar su blanquitud, hacer visible su identidad étnica capitalista.

Entonces, puede decirse que un racismo identitario, promotor de la blanquitud civilizatoria, no de la blancura étnica, es constitutivo del ser humano moderno capitalista. Este racismo es tolerante y está dispuesto a aceptar condicionadamente ciertos rasgos raciales y culturales ajenos a la blancura. Estos rasgos “no blancos” son los que sirven de criterio para la inclusión y exclusión de los individuos singulares o colectivos en la sociedad moderna. Desde mi punto de vista, este pequeño margen de tolerancia del racismo identitario es el que construye la supuesta admiración por lo exótico en la cultura.

También encontramos que este racismo identitario civilizatorio llega a ser intolerante incluso con seres humanos de impecable blancura étnica pero cuyo comportamiento indica que han sido rechazados por el “espíritu del capitalismo”. El racismo de la blanquitud sólo exige que la interiorización del *ethos* capitalista se haga manifiesta de alguna forma, ya sea en la apariencia exterior o corporal de los mismos, pues los rasgos biológicos de una blancura racial no son siempre una

⁵² *Ibíd.*: 60.

expresión suficiente de esa interiorización. Los afrodescendientes, los orientales o los latinos que dan muestra de “buen comportamiento” en términos de la modernidad capitalista estadounidense pasan a participar en esta blanquitud.⁵³

A partir de este planteamiento que he intentado simplificar aquí, es que argumento la inclusión de las sociedades indígenas a la empresa nacionalista del Estado. También considero que los miembros de estas sociedades no son pasivos y son conscientes de esta condición de modernidad capitalista en la que inevitablemente se encuentran inmersos. De esta manera, considero que se han apropiado de algunos rasgos de esta lógica moderna y han blanqueado, o dotado de rasgos de blanquitud, en este caso al ritual del Palo Volador.

Con base en lo observado en mis estancias de campo, considero que son cuatro los elementos fundamentales que los Voladores han blanqueado del ritual para tener lugar en la lógica de la modernidad capitalista: 1) el lugar; 2) la duración; 3) la espectacularidad; y 4) lo exótico.

| 219

- 1) *El lugar.* Aunque en la región del Totonacapan veracruzano de la costa, también conocida como región de Papantla, encontramos enclaves donde se lleva a cabo la danza de Voladores como un trabajo en el contexto del turismo, no es que precisamente los turistas se trasladen a los lugares donde se lleva cabo el ritual en su contexto religioso, es decir, en las comunidades indígenas periféricas de la región. Más bien, la afluencia turística se concentra en puntos estratégicos de tal región donde encontramos otros atractivos para el turismo, por ejemplo, en el “pueblo mágico” de Papantla de Olarte se encuentra una plaza de volador en el atrio de la parroquia de la ciudad, y aunque nos puede llegar a confundir por estar enclavado en un sitio religioso, hoy día la función preponderante del lugar es como lugar de trabajo para los Voladores. También podemos encontrar plazas de volador en las zonas arqueológicas El Tajín y Cempoala y otra más en uno de los embarcaderos del río Tecolutla, a escasos metros de la playa. En todos estos casos, son los Voladores quienes se tienen que desplazar a estos sitios para volar “como un trabajo”, aunque se trate de la misma región en la que viven.

⁵³ *Ibíd.*: 63.

En este orden de ideas, se han configurado plazas de volador como espacios de trabajo en sitios con importante afluencia turística, por mencionar algunos, playas de todo México, centros religiosos —turismo religioso—, zonas arqueológicas, museos, parques temáticos y ferias culturales en México y otras partes del mundo.

2) *La duración.* Ya hemos observado que el ritual del Palo Volador puede llegar a durar casi cuarenta días. Recordemos que se trata de un largo proceso en el cual hay periodos de ascesis, ayuno, abstinencia, etcétera. En este largo proceso también se cuenta con la participación de las personas de la comunidad donde se va a sembrar el Palo Volador y otras comunidades vecinas. En el día central de la celebración ritual, los Voladores participan activamente desde las procesiones en la madrugada y durante el día de la fiesta patronal. Obviamente, esta compleja duración resulta inapropiada para la lógica de inmediatez del mundo moderno capitalista en el cual se ofertará la danza de Voladores como una mercancía de tal modo que inicialmente se despojará del contexto temporal que sustenta a la práctica. Los Voladores se centraron en mostrar sólo lo que toca al rito del vuelo, primero como parte de una decisión propia, pero desde mi punto de vista, también impulsada por exteriorizar esta blanquitud en la lógica del tiempo moderno capitalista. Además, debemos subrayar que el carácter único del rito del vuelo como la apoteosis de la celebración ritual, se ve reconfigurado en la mayoría de los contextos turísticos por la imperiosa necesidad de repetir continuamente este rito del vuelo de diez a quince veces al día en una jornada normal de trabajo.

3) *La espectacularidad.* La decisión de centrarse en el rito del vuelo, que es la parte más vistosa del proceso ritual, obedece al principio de espectacularidad. Este rasgo del ritual que llama la atención y despierta admiración por ser vistoso, exagerado o estar fuera de lo común, ha permitido captar el interés del turismo y ser mercadeable. Blanquear este complejo ritual a sólo su expresión más vistosa y espectacular, también ha traído sus consecuencias sociales. Buena parte de los jóvenes totonacas con quienes pude conversar, además de sólo inclinarse por aprender la danza de Voladores ya que es una oportunidad de trabajo, sólo están interesados en instruirse en las cuestiones “técnicas” relativas al rito del vuelo, esto es, los amarres utilizados en los lazos, la técnica para subir al

mástil, enrollar los lazos y emprender el vuelo, así como el conocimiento músico-dancístico del segmento del rito del vuelo, pues los caporales tendrán más oportunidades de trabajar con diferentes grupos por ser el elemento cohesionador, pues en esta práctica sin música —o más bien dicho, músico—, no hay danza.

- 4) *Lo exótico*. El último elemento que considero los Voladores han blanqueado para mercaderarlo en el mundo moderno capitalista, es la “exoticidad”, y desde mi punto de vista, tiene una función ambivalente. Inicialmente, despojar el ritual de elementos que pueden ser considerados como reprobables por el mundo moderno como lo es el sacrificio animal en el contexto del ritual: recordemos que en el momento que el árbol será levantado en la plaza de volador de la comunidad, se coloca una ofrenda que incluye una gallina negra viva en el hoyo que se colocará el Palo Volador, lo cual provocará su aplastamiento y muerte, por el peso del árbol; esto se hace con el fin de “alimentar” al árbol y que no reclame la vida de alguno de los danzantes en el rito del vuelo. Por otro lado, también encontramos que otra función muy importante, a manera de vuelta de tuerca, es que también se valen de esta exoticidad en torno a su cosmovisión, pues este factor de una supuesta relación armoniosa de los Voladores con la naturaleza y sus deidades para el pedimento de lluvias llama la atención de los turistas por tratarse de una forma de relacionarse con el mundo muy lejana al de la sociedad moderna. Los turistas consideran que los Voladores son sujetos que representan una continuidad con aquel pasado remoto mesoamericano mítico. Este segundo aspecto es evidente en el esfuerzo que hacen algunos agentes turísticos por explicar este contenido “mítico” de la práctica a los espectadores.

De esta manera, podemos aproximarnos a una mejor comprensión de qué y por qué los Voladores han enajenado algunos elementos del ritual religioso, y no todos, en el mundo moderno capitalista. El racismo constitutivo de la modernidad capitalista, un racismo que exige una blanquitud de orden ético o civilizatorio como condición de la humanidad moderna, esa apariencia blanca que es requerida para definir la identidad ideal del ser humano moderno y capitalista, es la que ha reducido estas expresiones culturales y las ha convertido en objetos de consumo del mundo globalizado.

Las exigencias del orden social actual han llevado a los Voladores a blanquear su práctica ritual en algunos de sus aspectos. Entonces ¿qué es lo que concretamente se oferta en los contextos turísticos que se lleva a cabo el rito del vuelo? La práctica ritual del Palo Volador es larga, compleja y propia de un contexto religioso. A partir de esta observación, pudimos determinar que en los espacios performativos en donde se lleva a cabo la práctica como un trabajo, más bien se trata de una *representación*, blanqueada, de una etapa de ese largo continuum ritual religioso, y no el ritual mismo, la cual he denominado para fines de mi análisis: “representación del rito del vuelo”.

222 |

En dichos espacios performativos, 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. Cuatro de los danzantes vuelan, son los discípulos. Otro de ellos es el *puxcu* o caporal, se trata del músico-danzante. Otro más se encargará de recolectar las propinas de los espectadores, reconocido entre ellos como “cobrador”. En cada grupo de Voladores puede haber más de un *puxcu* 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 representación del rito del vuelo: justamente en el vuelo.

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 uno de ellos esté en tierra recolectando las propinas antes de volar o durante el vuelo, pues muy a menudo, cuando los Voladores recién aterrizan, “los espectadores huyen para evitar dar propina”.⁵⁴

Las etapas del rito del vuelo —o en este caso, de la representación del rito del vuelo— son claramente segmentadas por el repertorio músico-dancístico.⁵⁵ Dicho 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 vuelo. El son del perdón, se toca y danza antes de subir al mástil; cuando todos los

⁵⁴ Entrevista realizada a Ernesto García el 12 de febrero del 201, en la Ciudad de México.

⁵⁵ Se puede consultar un amplio análisis de dicho repertorio en López, 2015.

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 Palo Volador el son de la invocación; y el son del vuelo es tocado cuando los Voladores emprenden el descenso.⁵⁶

b. Algunos escenarios

Para las comunidades de la socioregión de Papantla, la actividad dancística en el contexto del turismo se ha configurado como una actividad económica alterna en tiempos relativamente recientes. Performar el rito del vuelo como un trabajo tiene lugar principalmente en ferias o festivales culturales y zonas turísticas.⁵⁷ Para los intereses particulares de mi argumentación, me propongo mapear algunos casos representativos de grupos de Voladores y los escenarios en donde se lleva a cabo la representación del rito del vuelo. El criterio de representatividad obedece a las circunstancias que predominan en la conformación de los distintos escenarios, a saber: zonas arqueológicas, museos, playas y parques temáticos. El objetivo es observar las circunstancias tan heterogéneas en que puede llevarse a cabo esta actividad además de vislumbrar los matices del campo, así como las particularidades de dichos escenarios.

Iniciaré con tres casos de grupos de Voladores que tienen su lugar de trabajo en el corredor turístico denominado “Riviera Maya”: particularmente en la zona arqueológica de Tulum, el Parque Xcaret y la Plaza Fundadores en Playa del Carmen, los tres sitios en el estado de Quintana Roo.⁵⁸ Para los danzantes de la región de Papantla, los Voladores que trabajan en “Cancún”, como ellos denominan al corredor de la Riviera Maya, son privilegiados por tener acceso al turismo

⁵⁶ Ver Anexo QR: Perspectiva de un volador, Playa del Carmen (Video). En este video se pueden apreciar de forma integral los cuatro sones señalados desde la perspectiva de uno de los Voladores, esto para hacernos una idea acústica y visual del repertorio en el contexto de la representación.

⁵⁷ Se puede consultar un análisis de las modalidades en que los Voladores llevan a cabo la representación del rito del vuelo como un trabajo en dichos espacios en López, 2016b.

⁵⁸ También existen dos escenarios más en la región en la isla de Cozumel, en el mismo estado de Quintana Roo, se trata del *Discover Mexico Park Cozumel* y en una de las terminales de cruceros de la isla.

internacional que trae consigo gran capital ya que pueden ser bien remunerados por las hipotéticas aportaciones de los espectadores.

Primer caso. En las afueras de la zona arqueológica de Tulum, en el área comercial, en 1993 se instaló un Palo Volador metálico de 22 metros de altura. Uno de los locatarios de esa zona comercial presencié la representación del rito del vuelo en una plaza de la zona hotelera de Cancún durante un evento especial de “temática mexicana”. Dado que el evento era temporal, sólo duraría 15 días y se desmantelaría el Palo Volador instalado para dicho evento, el locatario propuso a los danzantes “instalar el mismo mástil en el área comercial de la zona arqueológica de Tulum” y así llevar a cabo una estrategia para “llamar la atención del turismo antes de entrar a la zona” y poder ofertar artesanías, comida y la misma danza de Voladores.⁵⁹

224 |

Actualmente, los danzantes que trabajan en ese lugar se disputan el espacio con una franquicia de la compañía cafetera *Starbucks* instalada en la zona comercial en 2015, la cual ha intentado por diversos medios apoderarse de dicho espacio para construir un estacionamiento para su local —ver Foto 1—. Gracias al apoyo de los locatarios, los Voladores han logrado resistir a los embates de la transnacional y mantener la posesión de ese espacio. A lo largo del tiempo, estos danzantes siempre han logrado negociar sus dinámicas de trabajo con los guías de turistas de la zona y los locatarios del área comercial para el beneficio mutuo. Por un lado, los *tour* operadores de la región “hacían una parada en la plaza de Voladores para que los grupos de turistas presenciaran [la representación del rito de] el vuelo y, después, los invitaban a comprar artesanías con los locatarios del área comercial”.⁶⁰ Esta dinámica resultó muy favorable por largo tiempo para los colectivos que se benefician del turismo, y de esta manera, estos danzantes fortalecieron su economía de forma muy importante al grado de comprar un terreno en la localidad de Tulum en donde construyeron una casa para vivir durante sus estancias de trabajo, además de comprar una camioneta nueva para trasladarse a la zona. No obstante, toda esta lógica de comunidad fue trastocada por la lógica del individualismo, misma que los llevó a perder todo y fragmentar sus relaciones.⁶¹

⁵⁹ Entrevista realizada a Isaac González el 8 de diciembre del 2016, en Tulum, Quintana Roo.

⁶⁰ Ídem.

⁶¹ En el apartado final ahondaré en las circunstancias de este caso.

Hoy día, la llegada de nuevos actores sociales a la zona tales como las franquicias y la hegemonía de grandes *tour* operadores, han entorpecido la dinámica del beneficio mutuo creando nuevas dificultades para los danzantes y locatarios que están en una posición menos favorable.

Hay que señalar que ni el INAH ni el Municipio de Tulum tienen vínculo alguno con los Voladores, así que los danzantes son los encargados de la organización, mantenimiento y defensa de ese espacio de trabajo aledaño a la zona, de tal manera que los ingresos de los Voladores se constituyen sólo de las aportaciones voluntarias del turismo a lo largo de los quince vuelos promedio que realizan por día. Éstas son algunas razones por las cuales este grupo de doce danzantes trabaja prácticamente todos los días del año, aunque han establecido un mecanismo de rotación en el cual solamente siete de ellos trabajan por temporadas de dos meses y medio por vez.

Segundo caso. El parque de atracciones Xcaret, que oferta entretenimiento con una variada gama de recursos naturales y culturales, ha instalado en las inmediaciones del parque tres palos voladores de madera; uno destinado a la representación del rito del vuelo y danza de Huahuas —ver Foto 2—, que realizan los mismos Voladores, y otros dos en los teatros en los cuales se llevan a cabo espectáculos vinculados a la mexicanidad en donde también participan los Voladores como representantes del estado de Veracruz.

En 2016 me entrevisté con el gerente de “Arte y Cultura” del parque y me informó que la empresa ofrece dos contratos permanentes y tres más por temporadas de tres meses. Los danzantes son como cualquier otro empleado del parque y tienen un sueldo con prestaciones de ley y algunos beneficios adicionales como servicio de comedor, transporte desde y hacia el parque y cortesías para ingresar a la cadena de parques y tours de la empresa mexicana Experiencias Xcaret.⁶² Hace algunos meses la empresa recién jubiló y pensionó a uno de los primeros danzantes de avanzada edad que trabajó con ellos desde 1994.

Estos danzantes, a pesar de sólo tener que volar cuatro veces al día, a las 11, 13 y 15 horas, además de su participación en el espectáculo nocturno en el teatro —a las 19 horas—, deben registrar su entrada a las 9 horas, como la mayoría de los artistas del parque, y su

⁶² Domingo Hernández, Volador no permanente de este grupo, me regaló cortesías para asistir al Parque. Asimismo, constantemente invita a sus familiares y amigos a conocer las atracciones de la empresa.

salida aproximadamente a las 21 horas —ver Foto 3—. Durante el tiempo que no están volando, los danzantes tienen a su disposición un camerino en el cual pueden descansar y arreglar sus vestuarios para sus presentaciones. En este caso, la empresa se hace cargo de los gastos de mantenimiento del equipo de vuelo y cuando los Voladores indican que el mástil ya no es apto para seguirlo usando, la empresa debe cambiarlo por otro nuevo. En este espacio de trabajo, también hay un mecanismo de rotación para los danzantes que no tienen plaza permanente y que la empresa les pide organizar. Sin embargo, una familia de Voladores es la que ha logrado apropiarse simbólicamente de este espacio de trabajo con las dos plazas permanentes y dos de las temporales, de tal manera que solamente una de las plazas temporales es ofrecida entre los Voladores que trabajan en la Riviera.

226 |

Tercer caso. En el Parque Fundadores de Playa del Carmen, punto estratégico de arribo del turismo nacional e internacional circundado por la terminal de *ferries* hacia la isla de Cozumel, la terminal de autobuses, la playa y la famosa quinta avenida, se encuentra un Palo Volador metálico de 18 metros de altura —ver Foto 4—. En 2012, en el contexto de una reunión sindical de taxistas en Playa del Carmen, uno de los Voladores que alternaba sus estancias de trabajo como danzante en el parque Xcaret, la zona arqueológica de Tulum y trabajando un taxi en esa ciudad, concretó la propuesta de este nuevo espacio en el cual un grupo de Voladores lleva a cabo la representación del rito del vuelo. La esposa del dueño del taxi que era rentado por este volador, tenía una estrecha relación con los encargados de la oficina de Cultura en la gestión de ese año y fue quien vinculó la propuesta del Palo Volador en la ciudad.

El joven volador que había estudiado algunos espacios de la ciudad llegó a la conclusión que el Parque Fundadores era el más idóneo, no sólo por la ubicación estratégica y su afluente turístico, sino porque las medidas de la superficie libre de obstáculos ajustaban perfectamente.

El consentimiento del proyecto fue aprobado, pero la inversión tuvo que ser hecha por los Voladores. Se trataba de una inversión de alrededor de 90 mil pesos para cubrir los costos del material del Palo Volador —mástil metálico— y de la cimentación. El dinero se consiguió en calidad de préstamo con sus compañeros Voladores de Xcaret, aunque con un poco de incredulidad respecto al éxito del proyecto. El trabajo de excavación y remoción de escombros lo hicieron ellos

mismos, durante las noches, pues no se les permitía hacerlo de día por la afluencia turística y el “mal aspecto” que pudiera generar la obra. Después de una semana de arduo trabajo nocturno, el hoyo y el mástil estaban listos para ser cimentados. Durante la noche en que se sembró el Palo Volador, se ofreció una ofrenda de aguardiente, tamales y flores a la tierra para después cimentar el primer segmento del mástil con concreto que los mismos Voladores vaciaron al hoyo. Pasando algunos días, ya que el concreto había endurecido totalmente, se completó el mástil soldando los segmentos restantes para su completa utilización.

A pesar de la aparente intención del encargado de la oficina de Cultura de esta pequeña ciudad de incluir prácticas culturales que reflejen lo que consideran que es la identidad del pueblo mexicano y así mostrarlas al turismo, los danzantes que representan el rito del vuelo en esta plaza de trabajo sólo obtienen ingresos por las aportaciones voluntarias de los espectadores y son ellos mismos quienes deben procurar el mantenimiento del equipo de vuelo. Actualmente, el encargado de Cultura sólo facilita los permisos correspondientes para que se lleve a cabo dicha actividad. Los permisos se tienen que renovar mes con mes y los Voladores deben pagar una cuota por tratarse de “un espectáculo masivo”, según la oficina de Cultura, además de realizar una “aportación voluntaria” mensual al DIF de la ciudad.⁶³ Aún así, para los Voladores de este grupo, es una buena oportunidad de generar ingresos económicos para sus familias. Algunos de ellos ya radican de forma permanente en la ciudad y participan en la rotación de los grupos de la región y otros de ellos se desplazan por periodos de algunos meses a sus comunidades de origen en Papantla mientras les toca “bajar”, como ellos llaman a sus periodos de descanso.

Cuarto caso. Otro más de los grupos “libres” ha establecido históricamente su plaza de trabajo principal en el Museo Nacional de Antropología en la Ciudad de México —ver Foto 5—. 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, y cuando

⁶³ En el caso de la temporada decembrina del primer año en el que estuvo el Palo Volador, el encargado de la oficina de Cultura decidió utilizarlo como estructura eje para montar un árbol de navidad, de tal manera que los Voladores tuvieron que regresar a “descansar” a sus comunidades durante esa temporada considerada alta para la industria del turismo.

se desplazan a sus comunidades de origen para efectuar dicho rol, muchas veces son ellos con quienes sus compañeros envían dinero a sus 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. Los Voladores de esta plaza de trabajo han establecido un acuerdo con las autoridades del INAH, quienes les permiten realizar la representación del rito del vuelo sin percibir un sueldo ni nada más, es por eso por lo que los danzantes recolectan propinas voluntarias y venden artesanías al final de cada vuelo, entre las que destacan la flauta y tambor de volador.⁶⁴ Este grupo vuela unas quince veces por día, excepto los días lunes que el Museo no abre sus puertas al público.

228 |

Estos danzantes no viven de forma permanente en la Ciudad de México por el rol de trabajo que han establecido. Muchas veces, la dinámica de dicho rol los limita en cuanto al número de danzantes. Recordemos que es indispensable que uno de los danzantes tenga la función 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 formales de dos piezas del repertorio. 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.⁶⁵

Siguiendo con esta misma situación, también encontramos afectación directa en las estructuras musicales del son del vuelo. Al faltar un quinto danzante que permita al caporal realizar sus funciones normales en el tecomate del Palo Volador, ahora el caporal tiene que asumir el papel de un discípulo que vuela. Recordemos que 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

⁶⁴ Para un examen más detallado de la venta de flauta y tambor de volador como artesanías, consultar López, 2016a.

⁶⁵ Ver Anexo QR: Son de los cuatro puntos cardinales, Ernesto García, puxcu. Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México (Video).

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.⁶⁶

En suma, los escenarios en donde se lleva a cabo el rito del vuelo como un trabajo son múltiples y diversos, algunos con mejores condiciones que otros. No son espacios homogéneos en cuanto a dichas condiciones y cómo veremos en el último apartado de este trabajo, están en disputa.

3. APROPIACIÓN Y AGENCIA: LOS Matices DE LA ESPECTACULARIZACIÓN

En la ceremonia de inauguración de los XXII Juegos Deportivos Centroamericanos y del Caribe celebrados en noviembre de 2014 en Veracruz, México, se pudo observar el gran despliegue llevado a cabo por la empresa productora de espectáculos masivos y de teatro “Anima Inc.” en el estadio de fútbol Luis “Pirata” Fuente, en el que se incluía una versión de la representación del rito del vuelo bastante alejada de las llevadas a cabo en los escenarios antes analizados.

Es necesario abrir un breve paréntesis respecto a las actividades de esta empresa productora de espectáculos para entender el marco en el que se insertó la representación del rito del vuelo en la ceremonia de inauguración de la justa deportiva ya mencionada así como sus por-menores.

La productora Anima Inc. también se encargó de la dirección y producción general del Desfile de Día de Muertos en el segmento “Pal’ Panteón: Fiesta y Algarabía”, llevado a cabo el 29 de octubre de 2016 en la Ciudad de México. El concepto de dicho desfile fue retomado de la vigesimocuarta película de la saga de James Bond “007: Spectre” de la productora de cine británica *Eon Productions*, reutilizando la utilería y las escenas iniciales de dicha película rodadas en marzo de 2015. Cabe mencionar que en la película se muestra un gran desfile del Día de Muertos en el centro de la Ciudad de México con casi la totalidad de la gente disfrazada al estilo de la “Calavera Garbancera” mejor conocida como la “Catrina” y la muerte en su versión masculina, todos ellos bailando; marionetas gigantes, alebrijes, mojígangas y grupos musicales de

⁶⁶ Ver Anexo QR: Son del vuelo, Ernesto García, puxcu. Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México (Video).

multipercusión —congas, bongós, tambores—, al mismo tiempo que suena música de mariachi y el son istmeño mexicano de “La llorona”. Esta imagen construida desde el exterior es la misma que fue retomada y plasmada por Anima Inc. para el magno desfile de Día de Muertos de 2016.

Aunado a esta situación, el Jefe de Gobierno de la Ciudad de México, Miguel Ángel Mancera, promovió el desfile como una “celebración para el fomento y preservación de la cultura”, destacando que “las festividades del Día de Muertos en el país ya son reconocidas por la UNESCO como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad”. También puntualizó que además de ofrecer recreación y entretenimiento familiar a los ciudadanos que habitan la urbe, también “detona la economía de la región” debido a la importante derrama económica generada por el turismo nacional y extranjero. La Secretaría de Cultura de la CDMX coordinó los trabajos de la festividad, en la que también participaron otras dependencias de la administración capitalina como Turismo, Desarrollo Económico, Desarrollo Social y Desarrollo Rural y Equidad para las Comunidades.⁶⁷

En consecuencia, se ha publicado en la Gaceta Oficial de la CDMX, el Acuerdo por el que se establece que dicha festividad se llevará a cabo anualmente. A partir de 2017 será oficial que, desde el último sábado de octubre y hasta el 2 de noviembre, la Ciudad de México realice las celebraciones de Día de Muertos con el “objeto de fomentar y preservar una de las festividades con mayor identidad y cultura en nuestro país”, según el Consejero Jurídico y de Servicios Legales de la Ciudad de México, Manuel Granados Covarrubias.⁶⁸

En su oportunidad, el secretario de Turismo de la Ciudad de México, Miguel Torruco, apostó porque el desfile de Día de Muertos en la capital mexicana supere al Carnaval de Veracruz, “y en los próximos años, en el mediano plazo, sea al lado del Carnaval de Río de Janeiro, de los más importantes de América Latina”.⁶⁹

Para cerrar este paréntesis, por un lado, podemos inferir que Anima Inc. tiene por objeto diseñar, coordinar y desarrollar espectáculos escénicos en vivo. En la fase de diseño o fase creativa, se determinan el

⁶⁷ Noticia de La Jornada consultada en <<http://www.jornada.unam.mx/ultimas/2016/10/20/desfile-por-el-dia-de-muertos-al-estilo-spectre-en-cdmx>>

⁶⁸ Ídem.

⁶⁹ Ídem.

qué y el cómo del contenido escénico. En el caso del Desfile de Día de Muertos, se definieron los elementos que formarían parte del segmento del cual eran responsables y cómo se ejecutarían en escena. Lo que quiero destacar del diseño del Desfile, es que no repararon en retomar prácticamente la totalidad de los elementos de una visión extranjera sobre las celebraciones del Día de Muertos o Todos Santos en México que, aunque reconozco no conocer la totalidad de las diferentes expresiones de tales celebraciones, hasta donde llega mi conocimiento no existe alguna como la que se puede observar en la fuente de inspiración de tal diseño: la película “007: Spectre”.

Por otro lado, quiero destacar el papel del Estado en el nivel local, el gobierno de la Ciudad de México, que refuerza la idea de la imperiosa necesidad de “fomentar y preservar la cultura”, pero ¿de qué manera? La respuesta del Estado es evidente a través de las acciones que ejecuta, en el caso de las Celebraciones en torno al Día de Muertos en la Ciudad, por medio de un gran despliegue escénico diseñado por un particular. Además, esta idea se refuerza aún más con la publicación de una disposición legal emanada del órgano de Gobierno de la Ciudad de México que establece la instauración anual de dicho desfile.

Una vez más, como se ha comentado a lo largo de este trabajo, también encontramos el reconocimiento explícito por parte del Estado sobre la gran capacidad generadora de capital económico a través de retomar los rasgos culturales de una sociedad dada para exhibirlos al turismo nacional y extranjero; y el valor agregado que aportan el reconocimiento de la UNESCO en tanto Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad de determinada expresión cultural.

En este orden de ideas abordaré el diseño escénico que realizó Anima Inc. en la ceremonia de inauguración de la justa deportiva antes mencionada del año 2014 en Veracruz en la cual se incluye el rito del vuelo.

En este recuento, me propongo destacar las expresiones culturales veracruzanas que son retomadas por Anima Inc. para el diseño del despliegue escénico y a su vez trastocadas para cumplir con el estándar de espectacularidad, que parece ser necesario para así ser re-valorados por la lógica del capital.⁷⁰

⁷⁰ Ver Anexo QR: Ceremonia de inauguración de los Juegos Centroamericanos y del Caribe, Veracruz, 2014 (Video).

El evento inicia con una serie de proyecciones de imágenes en tercera dimensión: con movimiento y sonido, todo al centro del escenario que es un estadio de fútbol. Se trata de imágenes en movimiento del calendario Azteca que, en tal movimiento, integra la cuenta regresiva para el inicio del espectáculo, enmarcado con un despliegue de pirotecnia. En todo momento se escucha música orquestal al estilo cinematográfico. El conteo regresivo alterna con escenas grabadas de atletas de las diferentes disciplinas deportivas que participarán en la justa, precisamente escenificando cada uno de ellos la disciplina que practica; esto, en diferentes escenarios representativos del estado de Veracruz, entre los cuales destacaré la pirámide de Los Nichos de El Tajín, en la que una gimnasta ejecuta un ejercicio con listón al pie de la pirámide. Posterior a la explosión de pirotecnia, sobre una escenografía con la forma de una pirámide de tres niveles colocada al centro del estadio, que será el escenario central, se proyecta una serie de imágenes que aluden a constelaciones estelares y tales constelaciones forman dibujos animados representativos de las diferentes disciplinas deportivas participantes; el contorno de la plataforma continental del territorio mexicano, destacando el estado de Veracruz; e inmediatamente las expresiones culturales que han construido la identidad del imaginario —o el imaginario de la identidad— totonaca veracruzano: primero, los Voladores, y después una “carita sonriente” de las encontradas en las zonas arqueológicas de la región, que guiña el ojo en una aparente señal de empatía. Esta introducción da paso al ingreso de una pareja, un hombre de aproximadamente 60 años y una niña de aproximadamente 13 años, vestidos con “ropa tradicional” de la sociedad totonaca: el señor con pantalón y camisa de manta blanca, una pañoleta retorcida amarrada en el cuello, botines negros y su morral de zapupe con decorados de flores colgado en el hombro derecho; la niña viste con falda y blusa de manta blanca y detalles de deshilado, un mandil con detalles de flores, una especie de rebozo sobre la blusa, un velo blanco deshilado sobre la cabeza y huaraches abiertos. El hombre, que sostiene una especie de lámpara de papel en la mano derecha, con mirada nerviosa y balanceando el peso de su cuerpo de un pie a otro, ansioso, enuncia el siguiente discurso mientras la niña a su lado permanece inmóvil:⁷¹

⁷¹ Sin pretender hacer un análisis lingüístico, sólo con el afán de intentar explicitar gráficamente las pausas que se hacen en el discurso, utilicé el recurso de dos y

Bienvenidos... a nuestro país... y a Veracruz, la puerta eterna.. de las Américas. Tierra... de **totonacas**... huastecos y olmecas. Crisol... de culturas *milinarias* [sic]. Tierra enamorada.. del mar. Tierra de **Voladores**. Gente de corazón *abierta*... [sic] y **sonrisa**.. clara. Hoy.. *ricibimos* [sic] al *mundu* [sic] entero... con un mensaje de paz: unidos como hermanos... venimos aquí.. con el pecho abierto.. compartiendo... un latido del corazón.

Inmediatamente el hombre mira a la niña que tiene a su lado, como indicando con la mirada que ahora es turno de ella, y se percibe una pausa amplia antes de que el hombre fuera avisado por el apuntador que porta en el oído que faltaba terminar su propio discurso, tal vez la parte más importante, pues es la que legitimaría su participación y la bienvenida que ofrece a los asistentes. Reconociendo su error y con una leve sonrisa y asintiendo a lo que le indican en el apuntador, continúa así: “Yo soy... el abuelo... Guadalupe Simbrón García... del Consejo de Abuelos del Totonacapan.”

Ahora sí, seguro de haber concluido su participación, mira a la niña para indicar que es su turno y ella interrumpe un breve aplauso del público enunciando su discurso de forma segura, sin titubear, pero con una cadencia parecida a cuando memorizamos las tablas de multiplicar en la primaria y elevando la entonación en las palabras que a continuación escribo con mayúsculas:

Yo soy Aranza Méndez Méndez y será un honor acompañarlos en este viaje de la CEREMONIA DE INAUGURACIÓN DE LOS JUEGOS CENTROAMERICANOS Y DEL CARIBE. **VUELA VERACRUZ, UN SOLO CORAZÓN.**

Inicialmente quiero subrayar y hacer notar la importancia que dio Anima Inc. a que precisamente fueran personas de la región quienes pronunciaran este discurso de bienvenida. En cuanto al discurso del hombre, los recursos que utilicé en la transcripción —puntos suspensivos— evidencian, por un lado, la dificultad de expresar de forma

tres puntos suspensivos. Dos puntos para explicitar una pausa corta pero que interrumpe el *continuum* del discurso, y tres puntos para una pausa más larga. En esta apreciación mía, las palabras destacadas en negritas y las vocales que parecen erróneas y deforman las palabras en español señaladas con la locución [sic], pretenden ser una herramienta de análisis para evidenciar algunos elementos que considero importantes y explicaré en el cuerpo central del texto.

continúa las líneas que seguramente le fueron encomendadas. Esto se puede deber al nerviosismo de estar en un escenario, lo que deja ver que no es una persona habituada a las actividades del espectáculo, y/o que el español no es su lengua materna, y/o que tiene arraigada de forma notable la lengua totonaca. Este último rasgo lo percibí en mis estancias de campo en la región con las personas de las sociedades periféricas, es decir, las comunidades y rancherías al rededor de la ciudad de Papantla de Olarte. Este rasgo particular es una confusión con la permutabilidad de la vocal /o/ y la /u/ cuando se pasa del totonaco al español y viceversa. Por ejemplo, en la palabra *tutunakú*, en la lengua local, y *totonaco*, en español. También las otras palabras “deformadas” o que percibimos “erróneas” desde el español señaladas con la locución sic, desde mi punto de vista, apuntan que el hombre que enuncia el discurso transita entre las dos lenguas. Este rasgo lingüístico, evidenciado intencionalmente o no en el marco del evento, no me parece gratuito, pues abona a la idea que se trata de un auténtico habitante de la vida tradicional de la región.

234 |

Aunado a esta situación, mencionar en su presentación el título que detenta como miembro del Consejo de Abuelos del Totonacapan, también conocido como Supremo Consejo Totonaco, termina de redondear la legitimidad del evento, pues constata que los organizadores tienen pleno consentimiento de las autoridades civiles de las sociedades indígenas que cohabitan en Veracruz, por lo tanto se trata de una actividad que supone una armoniosa relación con dichas sociedades, por lo menos en el discurso escénico.

También quiero destacar los componentes textuales del discurso que justamente hacen referencia a las expresiones culturales de las sociedades indígenas, específicamente de los totonacas y la práctica del Palo Volador. Pero primero, debo señalar la tajante importancia que Anima Inc. da a los íconos totonacas desde el inicio del evento para establecer un tenor del discurso escénico, una supuesta armonía de la sociedad mestiza con la indígena. En estos primeros 4 minutos y 30 segundos, del total de 1 hora y 46 minutos que dura el evento, ya se ha instaurado de forma contundente el imaginario que gira en torno al Palo Volador, los Voladores y el rito del vuelo.

Recordemos que en las escenas iniciales, los dibujos animados de constelaciones, proyectadas sobre la pirámide, después de las disciplinas deportivas representadas ahí, solamente se proyectan a los Vola-

dores y una carita sonriente. También recordemos que en el discurso de Guadalupe Simbrón, miembro del Consejo Supremo Totonaca: “Bienvenidos a nuestro país y a Veracruz [...] Tierra de **totonacas** [...] Tierra de **Voladores** [...]”, evidentemente se destaca el papel del imaginario de los Voladores y no así el de Huahuas, Negritos o Tejoneros, por mencionar algunas otras prácticas dancístico-rituales del Totonacapan; y así se continuó con el cierre del discurso de Aranza Méndez: “[...] Vuela Veracruz, un solo corazón”, haciendo clara alusión al rito del vuelo.

Me parece que no resulta una casualidad que a partir de estos elementos se siga (re)forzando la construcción de una identidad étnica veracruzana centrada en los rasgos culturales de la sociedad indígena local, puntualmente lo que toca al Palo Volador y, más aún, la evidente intención de capitalizar tales rasgos a favor de la sociedad mestiza que busca encontrar beneficios simbólicos, políticos y económicos a partir de este imaginario.

Retomando la secuencia del evento, mencionaré las etapas que contiene y al mismo tiempo cómo van reforzando este imaginario de la identidad veracruzana hasta llegar al momento del espectáculo en que tiene lugar una representación del rito del vuelo que, como ya mencioné, se encuentra bastante alejada de las performadas en los contextos antes estudiados.

Ahora bien, en el minuto 5 del evento, se da paso a la formalización de la ceremonia oficial con la entonación del Himno Nacional Mexicano, interpretado por la cantante veracruzana “Yuri”, y el izamiento de la bandera mexicana y la del estado de Veracruz por parte de cadetes de la Heroica Escuela Naval Militar.

Al terminar esta muy breve etapa, los aplausos del público presente son interrumpidos por la aparición de doce personas alrededor del escenario central, la pirámide; ocho hombres y cuatro mujeres vestidos con ropas “tradicionales” como las ya descritas líneas arriba, con un leve gesto facial de incomodidad o indiferencia, y se escucha el discurso:

Somos los doce miembros del Consejo de Abuelos del Totonacapan y nuestra casa es esta tierra que sonrío, que canta y que te abraza, que habla con los dioses a través de la **danza**, la **flauta** y el **tambor**. Somos guardianes del conocimiento totonaca. Somos luz que atraviesa el tiempo que une al **pasado**, al **presente** y al **futuro**. Vamos juntos hacia nuestro lugar

sagrado para pedir permiso y agradecer a los dioses. Vamos a *las pirámides* [sic] de Los Nichos en El Tajín, que es la ciudad del trueno, porque para nosotros los totonacas todo parte, todo inicia con una ceremonia.

Una vez más se pueden reconocer en el discurso elementos que hacen alusión al ritual del Palo Volador: la danza, la flauta y el tambor; aunque reconozco que también pueden hacer referencia a otras danzas de la región en las cuales su dotación instrumental propia es la flauta y tambor, tales como Huahuas, Santiagueros, Quetzales y Ormegas, las primeras dos de la subregión del Totonacapan veracruzano de la costa y las últimas dos de la subregión de la sierra. Pero, me parece poco probable, pues la dirección del discurso escénico desde el inicio del espectáculo apunta a visibilizar de forma preponderante la danza de Voladores como ícono de la región y a su vez invisibiliza las otras danzas, como veremos más adelante, sólo con la excepción de Huahuas y/o Quetzales que son también danzas de vuelo en la costa y la sierra respectivamente.

236 |

Cabe señalar que en este discurso no se aprecia quién lo enuncia por el movimiento de las cámaras. Por la disposición de la escena, percibo que la intención es hacernos creer que una de las doce personas alrededor del escenario es quién lo pronuncia, pero la fluidez y tranquilidad con la que se escucha el discurso, en comparación al discurso de bienvenida de Guadalupe Simbrón, además del movimiento y enfoque de las cámaras, me lleva a pensar que se trata de un discurso audiograbado previamente.

También quiero señalar que la parte que enuncia “Somos los doce miembros del Consejo de Abuelos del Totonacapan [...] Somos luz que atraviesa el tiempo que une al pasado, al presente y al futuro [...]”, desde mi punto de vista, así se capitaliza la idea del pasado remoto, de personas que representan una continuidad con el pasado de origen mesoamericano.

Por último, en lo que toca a este discurso, quiero destacar la parte que dice: “[...] para nosotros los totonacas todo parte, todo inicia con una ceremonia”; pues esta idea y su puesta en práctica, utilizada en eventos y espectáculos de la región entre los cuales quiero destacar la Cumbre Tajín, ha sido uno de los elementos más importantes que dan legitimidad de la supuesta relación armoniosa de la sociedad indígena y su sistema de creencias con la lógica del capital.

De acuerdo con los relatos, muy discretos, de algunos locales, esta supuesta “ceremonia” para pedir permiso y bendiciones a las deidades de la naturaleza para la realización de eventos como la Cumbre Tajín o estos Juegos Centroamericanos y del Caribe, ha sido vendida a los organizadores por parte de la sociedad local para obtener escasos beneficios.

Este Consejo de Abuelos del Totonacapan, en tanto representantes oficiales de una cultura étnica, tienen su “discurso indígena” siempre listo para las cámaras, ya sean de televisión o de la industria turística. En el ejemplo de la Cumbre Tajín y su previa ceremonia de *Li-tlán* en la cual los representantes de dicho Consejo, “piden permiso a los dioses del Tajín” para que permitan realizar la celebración cultural cuando en realidad se trataba de la ceremonia de “levantamiento de manos”.⁷² Ulises Fierro cuestionó a una mujer de ese pueblo indígena por qué decían que era la “ceremonia de apertura”, a lo cual ella respondió:

| 237

Claro que como totonacas nosotros sabemos qué es lo sagrado, pero nunca lo vamos a vender; nos pagan por esto, por representar algo y lo hacemos, pero de manera simbólica. Tú sabes esto de la vestida de la mesa y demás porque eres antropólogo y has leído, pero el gobierno no sabe, ni la gente que viene, [por eso] les damos un poquito, al fin que ni entienden, [pero] lo nuestro, lo sagrado no lo mostramos así nomás.⁷³

De esta manera, los organizadores se han legitimado ante la sociedad mestiza como supuestos mediadores con las sociedades indígenas y sus cosmovisiones, pero en el peor de los casos, tales cosmovisiones han sido re-elaboradas por dichos organizadores al momento de escenificarlas como veremos a continuación.

De esta manera, cuando el discurso pide a la audiencia acompañar al Consejo de Abuelos del Totonacapan a realizar una ceremonia a su “lugar sagrado para pedir permiso y agradecer a los dioses” en “*las pirámides* [sic] de Los Nichos en El Tajín”, inicia la proyección sobre la pirámide del escenario central de una animación de una toma del planeta Tierra, desde el espacio, que poco a poco se aproxima al Continente Americano, a México, a Veracruz y finalmente a la pirámide de Los Nichos en El Tajín, que termina por ajustarse a la forma del escenario central. Mientras se tenía un leve telón de fondo sonoro al

⁷² Este hecho es estudiado y corroborado por Federico Zúñiga (2016: 197-201) con algunas entrevistas que elaboró en la región.

⁷³ Fierro, 2007: 131.

estilo cinematográfico y cambia súbitamente a un estilo sonoro de una mezcla de sonidos orquestales, sonidos sintetizados electrónicamente y otros sonidos más de percusiones e ideófonos sacudidos. Ahora en la escena ingresa un gran despliegue de “danzantes”, más bien bailarines, hombres, ataviados con vestuarios que me hacen recordar directamente a la indumentaria de Huahuas, por el gran penacho que portan en la cabeza, el pantalón rojo con bordados e hilos amarillos, la camisa de manta blanca con las mangas remangadas y botines negros; lo único que me llama la atención que se trate de un elemento fuera de la indumentaria de una danza de vuelo es la gran pieza roja de tela que portan en el pecho. Sus movimientos perfectamente coordinados y delicados los delatan, se trata de un ballet, bailarines profesionales que, desde mi punto de vista, pretenden hacer “reverencias rituales” al estilo de los Voladores, pero súbitamente esto se transforma en una especie de “baile moderno”, al mismo tiempo que la música se percibe más “electrónica” y todo esto se conjuga con el juego de iluminación del escenario central, la pirámide, sobre el cual danzan-bailan.

238 |

Posteriormente se integran bailarinas con “vestuario típico veracruzano”, al mismo tiempo que se mezcla en el fondo sonoro alguna melodía que alude al son veracruzano, con el característico rasgo rítmico de la sesquiáltera y el timbre peculiar de las jaranas jarocho. Las cuadrilla de bailarinas y bailarines permanecen mezclados junto con el juego de iluminación y proyecciones sobre la pirámide, al estilo de las pirámides con luz y sonido. Mientras ingresan cuatro plataformas con crucetas para la danza de Huahuas, la música se transforma a un estilo algo más “mítico-electrónico” al mismo tiempo que se percibe la mezcla *sampleada* de un trino de un sonido agudo de flauta de volador —y no de Huahua, que son de un registro más grave respecto a las de volador—. Aquí, en cada una de las cuatro crucetas ubicadas en los extremos del escenario central, percibo a los Huahuas como danzantes locales, con base en mi experiencia en trabajo de campo, pues me parece familiar su movimiento al montar la cruceta, así como el gesto musical del caporal que acompaña cada cruceta tocando la flauta y tambor, aunque no se percibe evento sonoro alguno de estos músicos en la mezcla final del audio que percibe la audiencia. Aunque no profundizaré en este asunto, la danza del vuelo de los Huahuas se conforma de una primera parte en la cual los danzantes que montan la cruceta inicialmente danzan en una tarima con secciones de zapateado rítmico acorde con el son que

está tocando el caporal al mismo tiempo que sacuden una sonaja que también comparte rasgos coméricos con las elaboraciones rítmicas del caporal. Está de más señalar la clara omisión de esta parte inicial del son del vuelo así como del plano sonoro musical en su totalidad.

El acto termina con una explosión de luz, el aplauso del público es interrumpido por la proyección de escenas video grabadas en la zona arqueológica de Teotihuacán en las que se aprecian una suerte de “danzas rituales” sobre las pirámides, pero de igual manera, performadas por bailarines ataviados como guerreros aztecas. Estas escenas son el marco de donde parte la antorcha de estos juegos deportivos, portada por diversas personas que la pasan una a otra, y comienza su travesía por diversos escenarios urbanos de diferentes ciudades de Veracruz.

Ahora se proyectan en el escenario central algunas escenas animadas de las diferentes disciplinas deportivas, inicialmente las que tienen que ver con pelotas, pues se hace una alusión al juego de pelota mesoamericano. Posteriormente tiene lugar el largo desfile de las delegaciones de atletas de los países participantes. Se dedica la canción oficial de los juegos a los atletas participantes mientras se aprecian escenas video grabadas de algunos deportistas performando movimientos propios de sus disciplinas deportivas en escenarios naturales, urbanos y arqueológicos de Veracruz; sin embargo aparecen tres escenas en las cuales se observa el rito del vuelo, una de estas escenas enfoca claramente a un caporal en tierra con su indumentaria característica. De acuerdo con el discurso visual de las escenas video grabadas que básicamente tienen que ver con los atletas simulando sus disciplinas deportivas en escenarios de Veracruz, estas escenas que muestran a los Voladores me parecen completamente fuera de lugar. Desde mi punto de vista, más bien obedecen al objetivo de seguir (re)forzando el ícono de los Voladores como el principal representante del imaginario totonaca.

Después de esta canción se da paso nuevamente al escenario central con iluminación y marionetas de papel que aluden a especies marinas desplazándose en dicho escenario como si se tratara del océano. Ahora se proyectan escenarios del Puerto de Veracruz y la ciudad de Tlacotalpan e ingresa una bailarina con el “traje típico” veracruzano junto con sonidos de trompetas marinas; momentos después también entra al escenario Andrés Vega Delfín con su requinto jarocho, del grupo de son jarocho “Mono Blanco”. Se aprecia un importante desfase en el audio, pues es incongruente lo que se escucha con el desarrollo

de lo que se ve que toca Andrés Vega en su requinto, me da la fuerte impresión que se trata de música grabada, un *play back*. Súbitamente la música se transforma en el Danzón No. 2 de Arturo Márquez; ingresa al escenario central un gran despliegue de bailarines que bailan el danzón. Posteriormente la música cambia a salsa y es bailada por los mismos bailarines. Ahora ingresa una cuadrilla de bailarines vestidos con el “traje típico” jarocho; un grupo de son jarocho se hace presente en la cima del escenario y toca “la bamba”, un arreglo algo alejado a las versiones que he escuchado, más bien parece arreglado al estilo de un estribillo “pop” en el cual se puede involucrar a la audiencia para corear, aplaudir y coreografiar la melodía. No puedo evitar percibir el mismo desfase importante de audio de lo que se escucha y lo que cantan y tocan, y nuevamente me hace pensar que se trata de música previamente grabado y no en vivo, como pretenden hacer creer. Un despliegue de pirotecnia termina “la bamba” y da paso a escenas video grabadas en las cuales sigue la antorcha pasando de persona en persona por diversos escenarios de Veracruz.

240 |

Viene una etapa de formalismos en la cual encontramos el ingreso de las banderas de la Organización Deportiva Centroamericana y del Caribe y la del Comité Olímpico Internacional, las cuales son portadas por cadetes de la Heroica Escuela Naval Militar; las banderas son izadas junto con la bandera de México y la de Veracruz. El gobernador constitucional de Veracruz en ese momento, Javier Duarte de Ochoa; el presidente de la Organización Deportiva Centroamericana y del Caribe, Héctor Cardona; y el secretario de gobernación, Miguel Ángel Osorio Chong, en representación del presidente de la república, Enrique Peña Nieto; pronuncian sus respectivos discursos “politiquillos” para la inauguración oficial en medio de abucheos del público y mitigados con los aplausos de los voluntarios del evento. La formalidad termina con el pronunciamiento del juramento de los atletas y jueces respecto al respeto a los reglamentos de la justa deportiva.

Ahora, en el escenario central regresa la niña Aranza Méndez, la que cierra el discurso inicial de bienvenida, y participa con otro discurso que forma parte de un performance que gira en torno al tema de la paz y la violencia, todo esto con bailarines e iluminación en el escenario. El número termina con escenas video grabadas de la llegada al estadio de la flama de la justa deportiva.

Aquí viene la parte que más me interesa destacar, analizar y discutir: la participación de los Voladores.

Ahora el evento lleva 1 hora y 33 minutos de duración. Cuatro caporales se colocan en los extremos del escenario central. Uno de ellos toca en su flauta y tambor el son del perdón, los otros tres simulan hacerlo, tienen la embocadura de la flauta despegada unos cinco centímetros de su propia boca. También simulan tocar el tambor, pero la baqueta no lo percute. Tienen un leve gesto facial de incomodidad. Al mismo tiempo, suena de forma preponderante un arreglo orquestal que, en su sección de cuerdas, retoma algunos motivos melódicos del son del perdón que toca el caporal. Ahora se iluminan cuatro mástiles en los extremos del escenario central. Estos mástiles siempre estuvieron en el escenario, pero la iluminación durante todo el evento fue muy cuidadosa para no delatar su presencia. Es sólo hasta este momento que, junto con sonidos estruendosos que acompañan la iluminación, se evidencia la existencia del Palo Volador, bueno, más bien cuatro.

Inicia el vuelo. El impacto y emoción del público se evidencia con los gritos. Aquí la música de la flauta y tambor es remplazada por un arreglo orquestal al estilo de las películas de Disney, cuando sucede algo “mágico”. En cada uno de los mástiles hay cuatro Voladores amarrados de la cintura, descendiendo. No hay un caporal en la cima del mástil como normalmente se hace en el contexto religioso e incluso en los contextos performativos relacionados con el turismo. Una de las tareas más importantes de caporal en la etapa del vuelo, además de tocar el son, es cuidar el correcto desenredo de los lazos para evitar algún enredo entre sus compañeros o un desequilibrio y caer. Estimo que los mástiles metálicos miden aproximadamente unos 30 metros de altura y están sujetos, cada uno, con cuatro cables para mantenerlos firmemente erigidos.

Cuando los Voladores llevan aproximadamente el primer tercio del descenso, que es el más rápido por la relación de la fuerza centrífuga-gravedad-longitud del lazo, en la cima de los mástiles se encienden fuegos artificiales y cuando el descenso va aproximadamente a la mitad de la altura del mástil se apagan estos fuegos y ahora prenden tres cartuchos de chispas artificiales en el penacho de cada volador. La impresión del público nuevamente se refleja en estas etapas con fuego artificial.

Ni siquiera los Voladores logran terminar su descenso cuando son interrumpidos por un cambio drástico de música y la entrada triunfal

de una atleta con la antorcha de la justa deportiva desde una plataforma al centro y cúspide del escenario central. La antorcha es pasada por varios atletas hasta llegar al pebetero del estadio y rematar el acto con un gran despliegue de pirotecnia. El acto final del espectáculo es la participación del cantante puertorriqueño Ricky Martin con un gran despliegue de músicos y bailarines.

Retomaré la participación de los Voladores, concretamente la escena de menos de tres minutos en la que se observa el vuelo en cuatro mástiles. Podemos observar que el ajuste de la etapa del vuelo a este evento no sólo corresponde a la necesidad de la lógica de los tiempos del espectáculo. Veamos, las primeras tres etapas del rito del vuelo: el son del perdón, el son de los cuatro puntos cardinales y el son de la invocación, son completamente omitidas de éste. Concretamente en la etapa del vuelo, el sujeto cohesionador del rito que es el caporal, no figura en la cima del mástil, o mejor dicho, de cada uno de los cuatro mástiles en acción.

La única ocasión que pude percibir diferentes palos Voladores accionados simultáneamente entre los totonacas, es en la celebración final de Corpus Christi en Papantla de Olarte.⁷⁴ Se trata de una de las actividades de clausura de la Feria de Papantla, en la que dos mástiles se accionan de manera simultánea además de diferentes y numerosas cuadrillas de danzantes Huahuas y Negritos, entre otros, llevan a cabo su práctica. El primer Palo Volador es el instalado de manera permanente en la Parroquia de Papantla de Olarte, metálico y de unos 30 metros; el segundo, es un mástil de madera de unos 10 metros, que se corta, arrastra e instala frente al Palacio Municipal. Los dos mástiles se encuentran aproximadamente a unos 50 metros el uno del otro y a diferentes elevaciones, pues el terreno de la Parroquia se encuentra aproximadamente a unos ocho metros más elevado que el del Palacio Municipal. La simultaneidad de las danzas me recuerda a las procesiones en las fiestas patronales de las comunidades aledañas en las que participan también de manera simultánea diferentes cuadrillas de danzantes, músicos y rezos, junto con el ambiente sonoro de los cohetes y campanas de la iglesia.

⁷⁴ También pude observar la acción simultánea de cuatro palos voladores entre los nahuas de Puebla, particularmente en la culminación de la feria de las flores en Huauchinango, en la Sierra Norte de Puebla.

Regresando a la participación de los Voladores en el espectáculo inaugural de la justa deportiva y dejando atrás el asunto de la simultaneidad de cuatro mástiles accionados, retomemos el asunto de la etapa del vuelo. El parámetro del espectáculo omitió la participación del caporal en la cima del mástil, pues tal vez no resultaba espectacular que los caporales siguieran haciendo *play back* con su flauta y tambor en las cúspides de cada Palo Volador y más bien fueron sustituidos por fuegos artificiales. Desde mi punto de vista, la productora pasó por alto dos cuestiones fundamentales en torno a la integridad de los danzantes. Primero, la importante función del caporal de velar por la seguridad de sus discípulos en cuanto al correcto desenredo de los lazos, pues éstos deben correr por una hendidura que tiene cada sección que conforma el cuadro. Sucede que en el proceso del desenredo de lazos, estos pueden salir de dicha hendidura por las fuerzas físicas que hay en acción, pues no sólo es la gravedad, sino también la fuerza centrífuga del movimiento levógiro del cuadro y la energía potencial acumulada en la ranura. Segundo, pasar por alto el riesgo de inflamabilidad de las prendas que portan los Voladores en el momento de encender los fuegos artificiales de la cima de los mástiles, pues recordemos que los encienden justo en el primer tercio del descenso, cuando la distancia radial de los Voladores y el mástil aún es muy corta, ya que el comportamiento de las chispas de los fuegos artificiales es impredecible.

Sucede algo parecido en el momento que se encienden los tres cartuchos de fuegos artificiales que portan cada uno de los Voladores en sus penachos, parece que de manera programada con algún pequeño detonador. La dinámica del vuelo y el comportamiento impredecible de las chispas pudo ocasionar que se incendiara alguna prenda de los Voladores o alguna quemadura. Se sabe que la más mínima chispa de fuego que entre al ojo puede quemar la retina de forma irreversible causando ceguera. De esta manera, pude dimensionar este asunto de los fuegos artificiales en la cabeza de los Voladores mientras están en pleno vuelo y de cabeza.

En una mesa de discusión que compartí con diversas investigadoras sobre los usos turísticos del patrimonio cultural inmaterial, particularmente de la música y las danzas tradicionales, se retomaron los casos particulares de los Parachicos, Pireris y Voladores y su interacción con el turismo, todos ellos trastocados por las declaratorias patrimoniales

de la UNESCO.⁷⁵ Justamente aquí, se planteó que uno de los efectos nocivos de las declaratorias son la apropiación paulatina del “bien cultural” por sectores ajenos a las comunidades que son las auténticas propietarias de la manifestación cultural y que puede llegar a existir una suerte de “pérdida de control social”.⁷⁶

Justo de aquí he retomado esta idea para aproximarme a un mejor entendimiento de qué sucedió en este caso particular. En el caso de los Voladores, que en los espacios performativos en los cuales se representa el rito del vuelo como un trabajo, ellos siempre han tenido el control de lo que hacen. Nadie les ha impuesto actuar de tal o cual manera. Inclusive en la participación que tienen los Voladores en el *show* estelar del parque Xcaret: “México Espectacular”, en donde participan con el son del vuelo completo.

244 |

Aquí, en el caso de la participación de los Voladores en la inauguración de la justa deportiva, Anima Inc. retomó y re-elaboró a placer los elementos de esta expresión cultural, en términos de Michael De Certeau, sobre el silencio y la exclusión del otro, en este caso, de los Voladores.⁷⁷ En otras palabras, los portadores comenzaron a perder el control social de esta expresión cultural, no solamente como si se tratara de la folclorización de la práctica y otros bailarines o acróbatas llevaran a cabo una representación, sino que ellos mismos, por presiones políticas y/o económicas debido a sus condiciones de vida desfavorables, se ven en la necesidad de ceder antes estos caprichos de la lógica del espectáculo y, por lo tanto, del capital en donde su voz ya no es reconocida.

En adición a lo anterior, no minimicemos el hecho de la completa sustitución del plano sonoro musical: la omisión de la flauta y tambor y por lo tanto del caporal. Recordemos que el papel del músico-danzante, y, por lo tanto, de la música, es fundamental. Sin embargo, en este caso, la música ritual es sustituida por otra música orquestada y fuegos artificiales al estilo de las películas de Disney, cuando tiene lugar algún evento “mágico”, una suerte de *Disneyficación*.

⁷⁵ El conversatorio “Música, danzas tradicionales y turismo” tuvo lugar en el contexto del Festival Cuexcomate 2016 en la Universidad Autónoma del Estado de Morelos y participaron B. Gerogina Flores Mercado (Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM), Amparo Sevilla Villalobos (DEAS-INAH) e Ixel Hernández León (Dirección General de Culturas Populares).

⁷⁶ Sevilla, 2014: 26.

⁷⁷ De Certeau et al., 1999: 62.

Pero, ¿cómo reaccionan los Voladores ante este escenario de apropiación? Definitivamente, no son pasivos frente a esta circunstancia. Cuando me entrevisté con algunos de los danzantes que participaron en aquella ocasión —adscritos al Consejo de Voladores— reconocieron que esa ocasión performativa se trataba de un “espectáculo”. Señalan que cuando les hicieron la propuesta de participación en el evento, ellos accedieron, “pues se trataba de un trabajo”. Sólo subrayaron que no utilizarían los penachos, pues estos están consagrados para el uso ritual, y que la empresa contratante tendría que proveer una réplica de la indumentaria para el evento.

Entonces, ¿cómo interpretar estas contradicciones de la vida de los sujetos en su interacción con el fenómeno de la espectacularización? Por un lado, parece que el empeño extractivista de las empresas de entretenimiento se ve reforzado o consentido por los sujetos sociales creadores. O tal vez, podríamos pensar que los Voladores están sometidos a la lógica de la espectacularización que los obliga sin opción alguna a formar parte del proyecto capitalista moderno. O más aún, ¿acaso los creadores han banalizado su identidad y la han puesto al servicio de los intereses del mercado? Creo que ninguna de estas posturas es definitiva, aunque en todas ellas hay algo de cierto en distintos niveles. Considero que más bien se trata de una relación dialógica de la voluntad determinante de acción de los sujetos sociales frente a su misma voluntad determinada por la estructura social. Es decir, los sujetos tienen cierta capacidad de agencia.

Se puede atribuir agencia a las personas que provocan secuencias causales, es decir, sucesos causados por actos mentales, de voluntad o de intención, en lugar de por simple vinculación de hechos físicos.⁷⁸ Coincido con Bruno Latour al señalar que los actores deben ser escuchados, dejando que “desplieguen sus propios mundos”,⁷⁹ no hay agencias falsas, sino figuraciones alternativas de agencias. Los agentes citan diversas entidades y/o motivaciones para explicar sus acciones: “movido por su propio interés”, “dominado por la limitación social”, “hecho por voluntad propia”, “llamado por Dios”, “explicado por el capitalismo”, etcétera.⁸⁰ Todas estas son maneras diferentes de hacer que los actores hagan cosas, “cuya diversidad se despliega plenamente sin tener que

⁷⁸ Gell, 2016.

⁷⁹ Latour, 2008: 42.

⁸⁰ *Ibíd.*: 85.

diferenciar por adelantado las ‘verdaderas’ agencias de las ‘falsas’ y sin tener que suponer que todas son traducibles al idioma repetitivo de lo social”.⁸¹

Sin pretender plantear una discusión sociológica sobre la tensión agencia-estructura, concuerdo con el planteamiento de Anthony Giddens que presenta un intento por superar este dualismo y propone una “dualidad de estructura” en la que la estructura social es a la vez el medio y el resultado de la acción social, mientras que los agentes y la estructura son entidades mutuamente constitutivas.⁸² Esta propuesta teórica ecléctica me ayudó a entender los aspectos que pongo en relevancia de la conducta de los Voladores frente a la espectacularización.

246 | Aunque ser agente y generar acción implica provocar causalidad, para Giddens la agencia supone “cognoscibilidad” y “capacidad”. Estas dos “habilidades” se expresan en la posibilidad de controlar el cuerpo y la relación con otros en un espacio. Es decir, implican “monitorear reflexivamente” y ser autónomos.⁸³ La “reflexividad” refiere a la capacidad de un agente de alterar su posición en la estructura social. Para el autor, la interacción de un agente con la estructura, en tanto sistema de normas y recursos que contiene el sistema social, es el proceso de “estructuración”.

Giddens,⁸⁴ considera que la vida social es producto de quienes participan en ella, es decir, los agentes y las estructuras. Esta construcción de lo social sólo es posible gracias a los actos reflexivos que cada individuo realiza y luego expresa a través del lenguaje. Sin embargo, estos actos de metacognición autorreflexiva no serían nada si no se hicieran parte de nuestra cotidianidad, es decir, que la vida no sea sólo una acción —aquellas que hacemos todos los días irreflexivamente—, sino un acto reflexivo e intencionado y que las conductas —hechos aislados y temporales— pasen a ser comportamientos —conductas reiteradas—. Además de esto, los agentes necesitan recrear aquello que permite realizar sus actividades y para eso utilizan las estructuras, y las estructuras a su vez se reproducen por medio de reiteradas prácticas sociales.

Desde mi punto de vista, la capacidad de agencia depende de un elemento central: la voluntad. Para tener capacidad de agencia es

⁸¹ Ídem.

⁸² Giddens, 2011.

⁸³ *Ibíd.*: 91.

⁸⁴ Giddens, *op. cit.*

necesario tener algún tipo de voluntad y deseo de actuar, en un sentido u otro. Las personas, las instituciones y los grupos sociales, son actores con capacidad de agencia porque tienen voluntad; planifican y actúan con independencia, por sí mismos, pero dentro del marco de condiciones que a su vez impone la estructura.

Entonces, encontramos que existe una capacidad de agencia de los Voladores frente a la apropiación paulatina del bien cultural patrimonializado por sectores ajenos, encontramos ciertos matices entre dicha apropiación y la agencia de esta espectacularización, pasando por una cierta pérdida de control social en algunos de sus aspectos. Observamos que en el contexto de los usos turísticos que dan los Voladores al bien cultural, no pierden precisamente el control de dicho bien, más bien hay una suerte de negociación local para determinar qué aspectos de la práctica pueden ser espectacularizados y mostrados y así usarlos estratégicamente a su favor como medio de subsistencia. En este sentido, el capitalismo cultural genera una “reflexividad” social —en términos de Giddens— entre los Voladores totonacas.

ANEXO QR

ANEXO FOTOGRÁFICO DIGITAL, CAPÍTULO IV



PERSPECTIVA DE UN VOLADOR, PLAYA DEL CARMEN (VIDEO)



248 |

SON DE LOS CUATRO PUNTOS CARDINALES, ERNESTO GARCÍA, PUXCU. MUSEO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA, CIUDAD DE MÉXICO (VIDEO)



SON DEL VUELO, ERNESTO GARCÍA, PUXCU. MUSEO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA, CIUDAD DE MÉXICO (VIDEO)



CEREMONIA DE INAUGURACIÓN DE LOS JUEGOS CENTROAMERICANOS Y DEL CARIBE, VERACRUZ, 2014



ANEXO FOTOGRÁFICO



Foto 1. Voladores en el área comercial de la zona arqueológica de Tulum, Quintana Roo.



Foto 2. Voladores y Huahuas en el Parque Xcaret, Playa del Carmen, Quintana Roo.



Foto 3. Horarios de presentación de los Voladores en el Parque Xcaret.



Foto 4. Voladores en el Parque Fundadores, Playa del Carmen, Quintana Roo.



Foto 5. Voladores en el Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México.



CONSIDERACIONES FINALES

LA PARADOJA TOTONACA





LA PARADOJA TONACA

[...] hemos pasado situaciones muy difíciles [...] hay compañeros que ellos [sic] lo ven diferente [la representación del rito del vuelo], ellos lo ven por el lado económico [...] o los que ya llevan tiempo aquí [en Tulum, representando el rito del vuelo], ellos lo ven como un negocio, [...] ellos lo ven como querer [sic] quedar con algo. [...] nos acaba de pasar. Nosotros estábamos organizados, aunque sin ningún apoyo [sic] de nadie. Teníamos una organización chingona, muy bonita, y empezamos nosotros aquí [en Tulum], [...] nos hicimos de un terreno, empezamos a construir [una casa], nos organizamos, [...] nos hicimos de una casa, construimos de dos pisos [...] pero después el encargado [del grupo de Voladores], tú sabes en toda organización siempre hay un cabeza [sic], cuando él ya se sintió cansado, nada más veníamos a trabajar nosotros y él quedaba [sic] allá [en la casa]. [...] aceptamos por respeto, es el que llevaba más tiempo [trabajando en Tulum como volador] y es el que organizaba todo. Pero en el transcurso de que nosotros veníamos a trabajar aquí [a la zona arqueológica de Tulum], él iba arreglando allá sus papeles [de propiedad], acomodando todo, poniéndolo en regla [...] llegamos a tener un carro, una van [furgoneta], [...] de agencia, nuevécita, ya no teníamos necesidad de buscar transporte, acabando de desayunar y ‘ámonos a la chamba [a la zona arqueológica de Tulum], y saliendo, vámonos, o sea, pues todos lo trabajábamos ¿no?, [...] y ya cuando sintió que estaba todo en regla, ya nos dijo [el encargado del grupo]: “¿saben qué, compañeros?, yo ya me voy a retirar, pero aquí va a pasar algo, creo que se van a tener que salir de aquí [de la casa], porque todo esto [la casa y el auto] pues ya está a mi nombre, ya es mío, ‘tonces, ‘ora sí que ahí nos vemos, ¿sale?, y es hoy mismo”. [...] veníamos llegando de la chamba, pero ¿por qué? Nos dijo: “¿sabes qué?, ya estuvo, y como verán, pues yo no me voy a quedar en la calle, mejor lléguenle”. Esto nunca hubiera pasado en el pueblo [...]”¹

¹ Entrevista realizada a Joel García el 3 de enero del 2016, en Tulum, Quintana Roo.

Esto sucedió en el 2008 en el seno del grupo de Voladores que trabaja en la zona arqueológica de Tulum. Este es un ejemplo de las tensiones y contradicciones que atraviesan a la práctica hoy día, entre la lógica del comunitarismo y el individualismo. Este último comportamiento social —característicamente moderno, de acuerdo con Bolívar Echeverría—, que presupone que la unidad fundamental de la realidad humana es el individuo singular, comienza a cobrar mayor predominio en sociedades que operan con lógicas comunitarias. En el relato de Joel vemos que aunque el grupo de Voladores se organiza como colectividad y compraron y compartieron propiedades materiales juntos, no tardó en que alguno se aprovechara del trabajo de sus pares y desposeerlos de esos bienes comunes que servían como parte del sustento cotidiano en su actividad laboral fuera de sus comunidades de origen. Estos bienes comunes, también eran compartidos con otros danzantes que de forma intermitente se desplazaban a Tulum a trabajar por temporadas de tres meses.

256 |

Este fenómeno de “individualización” en la identidad humana consiste en ciertas características que conforman a un tipo de ser humano que se ha construido para satisfacer al espíritu del capitalismo de la vida práctica moderna, centrada en la organización capitalista de la posesión de riqueza material. El individualismo, como exteriorización del egoísmo, ha hecho creer a los individuos que lo más importante en el mundo es uno mismo. El individualismo es una ética, una moral que incentiva que las personas perciban a sus pares como obstáculos y competidores económicos, y, de esta manera, esta ética rige y organiza la vida social en el mundo moderno capitalista.

Esta individualización también la vemos expresada en los favoritismos que acusan los grupos de Voladores libres al Consejo de Voladores con la repartición de contratos, principalmente al extranjero. Los danzantes argumentan que “siempre son los mismos Voladores que eligen para los contratos al extranjero [...], el yerno, el sobrino, el cuñado, y de vez en cuando, uno o dos lugares son los que tienen rotación”. La preferencia de conceder estos contratos de trabajo en el extranjero a los familiares y allegados de quienes detentan el poder en la estructura del Consejo de Voladores ha menguado la confianza de los danzantes para con esa organización, así como con en el proyecto de salvaguardia.

Como podemos darnos cuenta, las relaciones sociales entre los Voladores totonacas no son del todo virtuosas. Los danzantes ocupan posiciones de poder desiguales y luchan por mantener y/o transformar el campo —en términos de Pierre Bourdieu—. En criterios analíticos, un campo se define como una red de relaciones objetivas entre posiciones y éstas están objetivamente definidas, en su existencia y en las determinaciones que imponen sobre los agentes, por su situación presente y potencial en la estructura de distribución de especies del poder —o capital— cuya posesión ordena el acceso a ventajas específicas que están en juego en el campo, así como por su relación objetiva con otras posiciones como la dominación, subordinación, homología, etcétera.²

Por un lado, vemos que hay Voladores que están en las estructuras de poder, representadas por el Consejo, quienes ejercen su poder en la toma de decisiones a la hora de distribuir los contratos de trabajo. Por otro lado, hay Voladores que están en posiciones subordinadas, en el sentido de la estructura que representa el Consejo. Estas últimas posiciones están representadas, en mayor medida, por los Voladores libres, quienes no tienen acceso a los contratos de trabajo que gira el Consejo, pero estos danzantes poseen —simbólicamente— espacios en los cuales representan el rito del vuelo prácticamente todo el año y, como ejemplificamos líneas arriba, estos grupos también se han enfrentado de manera interna al poder desigual. Se trata de un proceso de salida del mundo comunitario hacia circuitos individualizados con otro tipo de mediaciones.

Lo mismo sucede con las interacciones entre los grupos de Voladores —afiliados al Consejo o no— y las estructuras empresariales de la industria del turismo cultural. Observamos que las relaciones asimétricas son acentuadas cuando confrontamos estos campos de interacción. El capital no tiene preocupaciones éticas más allá de la obediencia lógica de la plusvalía. Al capital le interesa la música y la danza de los Voladores para ser consumidas ávidamente como un producto capaz de transmitir cierto sentido de pertenencia a sociedades que se autodefinen como multiculturales, pero no le interesa la pobreza, la carencia y explotación sufrida por esas comunidades totonacas de donde se obtiene la materia —inmaterial— prima.

La economía neoliberal se abre camino a pasos agigantados arrastrando culturas, identidades y, en consecuencia, reconfigurando las

² Bourdieu y Wacquant, 2005: 150.

formas de entender, mirar y actuar en el mundo. La hegemonía de esta forma de organización del mundo contemporáneo y la imposición de su modelo económico, social y político han mercantilizado la vida. La vida ha adquirido una forma de valor económico. Es una vida cuya creatividad está obstaculizada y encerrada en la cosificación y la repetición. No hay casi nada en la experiencia del mundo moderno que perciba una contradicción entre el producir y consumir objetos en calidad de mercancías.

258 | En ese sentido, los vínculos de interacción entre los danzantes y las estructuras empresariales poseen profundas desigualdades. Éstas se producen por la existencia de grupos sociales dominantes y otros subordinados que sufren esa dominación capitalista. Este poder-dominación —en términos de Michel Foucault, en donde no hay equidistancia en las relaciones de poder— se ejerce a través de bases materiales e ideológicas, en este caso, la posición económica ventajosa de las estructuras empresariales del turismo cultural sobre los Voladores. Sin embargo, también hay un poder-fuerza social que es ejercido desde los danzantes. Considero que la capacidad de agencia de los Voladores, como una especie de empoderamiento, es una forma de intentar equilibrar la balanza en las relaciones de poder entre estos campos.

La particularidad de la práctica de los Voladores entre los totonacas radica en el vaivén de permanencias e innovaciones, es decir, en las nuevas expresiones locales. Se ha reproducido un imaginario de lo que debe ser lo “indígena” y se les concibe como sujetos pasivos que resguardan con esmero sus tradiciones, y cuando hay un cambio que rebasa ese imaginario, éste es atribuido a un agente externo. Por lo general, no se piensa que los Voladores tienen historicidad y una dimensión política además de conexiones con todos los hechos socioculturales que los rodean —incluyendo los del mundo moderno occidental— y, por lo tanto, una capacidad de agencia. De esa manera, se niega el movimiento de la memoria colectiva al pensar que su acervo cultural debe ser inmutable.³

Si hay negociaciones para que la danza de los Voladores entre al mundo occidental con sus circuitos de consumo y el turismo cultural es porque hay un ámbito que es innegociable: lo sagrado. De esta manera, los Voladores han podido transitar del ámbito sagrado al del espectáculo “representando” una de sus expresiones devocionales en

³ Alonso, 2011: 18.

el contexto de la industria del turismo cultural. Como he intentado argumentar en esta investigación, en una especie de vuelta de tuerca en donde se cruzan dos universos muy distintos de intereses estéticos, políticos, económicos e ideológicos, los Voladores se han empoderado de circunstancias políticas e ideológicas, como los compromisos de salvaguardia ante la UNESCO, para seguir entrelazando nociones sagradas con dichas circunstancias que les son impuestas por la estructura de poder.

Asimismo, en los contextos de representación de la industria turística, los Voladores también expresan nociones sagradas al momento de instalar el Palo Volador. Por ejemplo, cuando instalan o cambian el mástil en los espacios de trabajo, los danzantes depositan una ofrenda de tamales, flores, tabaco, aguardiente y una gallina viva. ¿Qué necesidad tendrían de hacer un gesto devocional cuando nadie los está observando? Es más, el sacrificio animal no es tolerado por la lógica occidental y, si se trata de un espacio de representación de un espectáculo, ¿por qué tendrían que depositar esa ofrenda? que, aunque abona a crecer el imaginario de lo “exótico” y lo “ritual”, no es un gesto de *blanquitud* tolerado en los espacios del espectáculo. El argumento es el mismo que cuando instalan o siembran el Palo Volador en sus propias comunidades, la ofrenda se deposita para que el “árbol de la vida” no reclame la vida de los danzantes.

Para interpretar estos complejos procesos de producción y expresión musico-dancísticos, construimos los objetos de estudio a partir de nuestras propias miradas discursivas específicas y nuestra propia trayectoria disciplinar. Hay que reconstruir en todo momento las relaciones entre los agentes y no considerarlas como si todos estuvieran hablando desde el mismo lugar de enunciación. Soy consciente de que eso se complica con la multiplicidad de agentes —atravesados por relaciones de poder— que constituyen la red de relaciones, y de esta manera, aquí se ofrece una interpretación que da cabida a otras múltiples y válidas interpretaciones del fenómeno abordado.

El marco teórico que he elegido para argumentar esta interpretación de enfoque etnográfico es ya una posición política. Considero que revalorar el potencial epistemológico de la oralidad, sin pretender reducir las discusiones críticas en torno a la complejidad del PCI, nos conduce a no contribuir al remozamiento de esta histórica dominación de los pueblos indígenas. El tema aquí abordado, espinoso por

su complejidad, no solo requiere de un estudio a conciencia, sino conocimiento de información sobre múltiples campos disciplinares para llegar a una mínima interpretación informada.

Respecto al manejo del PCI, pienso que el problema no es que se aproveche el patrimonio para obtener beneficios económicos sino el salvaje uso comercial de dicho patrimonio por parte de la iniciativa privada como bien de consumo para beneficio de la clase política-económica que sólo deja pingües beneficios a los creadores. Con las carencias que los pueblos indígenas viven en lo cotidiano, éstos tomarán casi cualquier alternativa disponible para mejorar sus ingresos y así, su precaria calidad de vida. Por esta razón, creo en la urgente necesidad de crear mecanismos que regulen una ganancia justa para los portadores de dicho patrimonio y hacer coincidir los intereses locales de los portadores con los de la industria y el Estado generando verdaderos sistemas democráticos y participativos.

260 |

Definitivamente, considero que es mejor que sean los mismos portadores quienes representan sus propias expresiones en el contexto del espectáculo y así obtengan algún beneficio económico en lugar de que pasen por los ya conocidos procesos de folclorización, como el caso, muy cercano a los Voladores, de la danza de Quetzales. Ésta ha sido objeto de un proceso de folclorización impulsado desde las esferas institucionales y lo podemos ver reflejado en las compañías de *ballet* folclórico de México. Esta folclorización no hace más que homogeneizar, desnaturalizar y transformar los significados de las expresiones culturales comprimiéndolas en una burda estilización que expresa un “refinamiento”, una caricaturización de la cultura.

Desde mi punto de vista, esta forma de “difundir” la diversidad cultural, en lugar de liberar, somete. Es una reproducción de las relaciones dominantes de colonialidad. La lógica de dicha colonialidad se manifiesta en la estructuración jerárquica vertical: de superiores e inferiores, de civilización y barbarie. En este caso, el *ballet* es el lenguaje estilizado y refinado con el que se busca comunicar al mundo moderno aquella “identidad nacional”, es el lenguaje de la razón de lo “exótico y salvaje”.

Me resisto a asumir esa visión sesgada e inocua que ha convertido al folclor en el abanderado de la cultura “nacional” como única veta para difundir los valores de la identidad, alimentando una mirada romántica, paternalista, ilusoria, sesgada y etnocéntrica de nuestra diver-

idad cultural, despojándola incluso de sus propias raíces y potencial creativo en nombre de una “identidad nacional”, reforzando aquellas formas de mostrar al mundo sólo las dimensiones exóticas y externas de la cultura.

Por último, esta interpretación paradójica, que intenta reivindicar la identidad de los sujetos y restituir su agencia social, reflexiona sobre la complementariedad de los ámbitos del rito y el del espectáculo en el paradigma de los Voladores totonacas, en la cual se genera una continuidad ininterrumpida en la que coexisten y se implican mutuamente dichos ámbitos. El ámbito del rito y el del espectáculo se mezclan, no son excluyentes; son fenómenos que presentan hibridación y disolución de fronteras. Una disolución de lo sagrado frente a lo profano y viceversa. Se pierde la diferencia y la especificidad entre lo ritual y el espectáculo en algunos aspectos, y de esta manera, la continuidad entre los dos ámbitos permite la confluencia de propósitos y significaciones.

BIBLIOGRAFÍA

- ACOSTA, Francisco. “El vuelo de los siglos, Ceremonia ritual de los voladores y el turismo” en López, Francisco y Edaly Quiroz (eds.). *Coloquio internacional ¿salvaguardia vs turismo? Desafíos en la gestión de los elementos del patrimonio inmaterial de la humanidad*. México, INAH, 2011, pp. 38-43.
- ADAMS, Kathleen. “Making-up the Toraja? The appropriation of tourism, anthropology, and museums for politics in upland Sulawesi, Indonesia” en *Ethnology*. Vol. 34 No. 2, 1995, pp. 143-154.
- ALCÁNTARA, Álvaro. “Culturas musicales en transición. De la arcadia bucólica al espacio global y vuelta pa’tras... pero más mejor” en Hijar, Fernando (coord.). *Cunas, ramas y encuentros sonoros. Doce ensayos sobre patrimonio musical de México*. México, DGCP-Conaculta, 2009, pp. 237-249.
- _____. “¿Salvaguardar para quién? Memorias, prácticas y discursos” en *Diario de Campo*. No. 5, 2011, pp. 21-29.
- ALEMÁN, Miguel. *La verdad del petróleo en México*. México, Grijalbo, 1977.
- ALONSO, Marina. *La invención de la música indígena de México: antropología e historia de las políticas culturales del siglo XX*. Buenos Aires, SB, 2008.
- _____. “La insoportable levedad de lo inmaterial. Reflexiones acerca de expresiones musicales y el patrimonio” en *Diario de Campo*. No. 5, 2011, pp. 16-20.
- APPADURAI, Arjun. *La modernidad desbordada: dimensiones culturales de la globalización*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.

- ARIEL DE VIDAS, Anath. “La bella durmiente: el norte de Veracruz” en Odi-le Hoffmann y Emilia Velázquez. *Las llanuras costeras de Veracruz. La lenta construcción de regiones*. Xalapa, Universidad Veracruzana, 1994.
- ARIZPE, Lourdes. “Los debates internacionales en torno al Patrimonio Cultural Inmaterial” en *Cuicuilco*. Vol. 13, No. 38, 2006, pp. 13-27.
- _____. y Cristina Amescua-Chávez. “Introducción. La renovación del patrimonio cultural inmaterial: agentes y dinámicas colectivas” en Arizpe, Lourdes y Cristina Amescua-Chávez (coords.). *Renovación y futuro del Patrimonio Cultural Inmaterial en México*. Cuernavaca, Morelos, UNAM/Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, 2017.
- 264 | AROM, Simha. *African Polyphony and Polyrythm. Musical Structure and Methodology*. Nueva York, Cambridge University Press, 2004.
- ASCHMANN, Herman P. *Castellano-totonaco, totonaco-castellano. Dialecto de la Sierra Norte de Puebla*. México, Instituto Lingüístico de Verano, 1962.
- AUGÉ, Marc. *Las formas del olvido*. Barcelona, Gedisa, 1998.
- BÁEZ, Ma. de Lourdes. “De los dioses a los santos: reelaboración y refuncionalización de las creencias en un contexto nahua actual” en *Boletín Antropológico*. No. 44, septiembre-diciembre, 1998, pp. 60-86.
- BÁEZ-JORGE, Félix. *Debates en torno a lo sagrado. Religión popular y hegemonía clerical en el México indígena*. Xalapa, Universidad Veracruzana, 2011.
- _____. *Entre los naguales y los santos*. México, Universidad Veracruzana, 1998a.
- _____. *Los oficios de las diosas. Dialéctica de la religiosidad popular en los grupos indios de México*. México, Universidad Veracruzana, 1988b.
- _____. *Los disfraces del diablo*. México, Universidad Veracruzana, 2003.
- BARQUÍN, Alonso. “Los dilemas de la salvaguardia: una introducción” en *Diario de campo*. Tercera época. No. 2, abril-junio, 2014, pp. 4-6.
- BERTELS, Úrsula. *Das Fliegenspiel in Mexiko: Historische Entwicklung und gegenwärtige Erscheinungsformen*. Hamburgo, LIT, 1993.

- BLAKE, Janet. *Evaluación de la labor normativa del Sector de Cultura de la UNESCO. Parte I – Convención de 2003 para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*. UNESCO, 2013.
- BOEGE, Eckart e Hipólito Rodríguez (coords.). *Desarrollo y medio ambiente en Veracruz*. Xalapa, Instituto de Ecología, 1992.
- BORDIEU, Pierre y Loïc Wacquant. *Una invitación a la sociología reflexiva*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.
- BRAUDEL, Fernand. *La historia y las ciencias sociales*. Madrid, Alianza, 1979.
- BRODA, Johanna y Félix Báez-Jorge (coords.). *Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Fondo de Cultura Económica, 2001.
- BRODA, Johanna. “Religiosidad popular y cosmovisiones indígenas en la historia de México” en Johanna Broda (coord.). *Religiosidad popular y cosmovisiones indígenas en la historia de México*. México, INAH, 2009, pp. 7-20.
- BURKE, Peter. *Formas de historia cultural*. Madrid, Alianza, 2000.
- CAMACHO, Gonzalo. “El fetichismo de la música. Políticas patrimoniales en torno a las expresiones musicales de México”. (Inédito)
- CARVALHO, José Jorge de. “La etnomusicología en tiempos de canibalismo musical. Una reflexión a partir de las tradiciones musicales afroamericanas” en *Trans. Revista de Música*. Barcelona, Sociedad de Etnomusicología, No. 7, diciembre, 2003.
- CARRASCO, Pedro. *El catolicismo popular de los tarascos*. México, SEP, 1976.
- _____. *Otomíes: cultura e historia prehispánica de los pueblos de habla otomiana*. México, Gobierno del Estado de México, 1979.
- CASTELLANOS, Alicia y Jesús A. Machuca (comps.). *Turismo, identidades y exclusión*. México, UAM, 2008.
- _____. *Turismo y antropología: Miradas del Sur y el Norte*. México, UAM, 2012.
- CASTILLO PEÑA, Patricia. *La expresión simbólica del Tájtn*. México, INAH, 1995.

CASTRO DE LA ROSA, María Guadalupe. *Voladores and hua-buas: from the pre-columbian to the present: an ethnography and ethnohistory*. Tesis de Doctorado: Antropología. Los Angeles, California, University of California, 1992.

_____. “Un ritual de origen prehispánico. La danza en el norte de Veracruz” en *Arqueología Mexicana*. México, INAH, Vol. 1, No. 5, diciembre 1993-enero 1994, pp. 37-43.

CHAMOUX, Marie-Noëlle. *Nahuas de Huauchinango: transformaciones sociales en una comunidad campesina*. México, INAH/CEMCA, 1987.

CHENAUT, Victoria. *Aquéllos que vuelan. Los totonacos en el siglo XIX*. México, CIESAS/INI, 1995.

266 |

CHRISTENSEN, Bodil. “Oraciones del culto del volador” en Lorenzo Ochoa. *Huastecos y totonacos: una antología histórico-cultural*. México, CONACULTA, 1989, pp. 97-99.

CITRO, Silvia. “Ritual y espectáculo en la música indígena: El caso de los jóvenes *toba* del Chaco argentino” en *Latin American Music Review*. México, Vol. 26, No. 2, 2005, pp. 318-346.

COMAROFF, John y Jean Comaroff. *Etnicidad S.A.* Madrid, Kats, 2011.

CONNELL, John. “Bali Revisited: Death, Rejuvenation, and the Tourist Cycle” en *Environment and Planning D: Society and Space*. Vol. 11, 1993, pp. 641-661.

CORAGGIO, José Luis. *Territorios en transición: Crítica a la planificación regional en América Latina*. Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México, 1994.

_____. *La cuestión regional en América Latina*. México, El Colegio Mexiquense/UNAM/Instituto de Investigaciones Económicas, 2010.

CRODA, Rubén y Francisco Acosta. *Entre los hombres y las deidades: las danzas del Totonacapan*. México, CONACULTA, 2005.

CUKIER, Judie et al. “The involvement of women in the tourism industry of Bali, Indonesia” *Journal of Development Studies*. Vol. 33, No. 2, 1996, pp. 248-271.

Cultural Policy. A preliminar study. Paris, UNESCO, 1969.

DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Valencia, Pre-Textos, 1999.

- DE CERTEAU, Michele, Julia Dominique y Reuel, Jacques. “La belleza del muerto” en De Certeau, Michele. *La cultura en plural*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1999, pp. 47-70.
- DE LA PEÑA, Guillermo. “Los estudios regionales y la antropología social en México” en *Relaciones*. No. 8, Vol. II, Zamora, Michoacán, 1980, pp. 43-93.
- DE LA PEÑA, Moisés. *Veracruz económico*. 2º tomo. Xalapa, Gobierno del Estado de Veracruz, 1981.
- DIEZ DE VELASCO, Manuel. *Las organizaciones internacionales*. Madrid, Tecnos, 2008.
- DUNBAR-HALL, Peter. “Culture, tourism, and cultural tourism. Boundaries and frontiers in performances of balinese music and dance” en Jennifer C. Post (ed.). *Ethnomusicology: a contemporary reader*. Nueva York, Routledge, 2006, pp. 55-65.
- DUTERME, Bernard et al. *Turismo hoy: ganadores y perdedores. Alternativas meridionales*. Madrid, Editorial Popular, 2007.
- ECHVERRÍA, Bolívar. *Modernidad y blanquitud*. México, Era, 2010.
- ELIADE, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona, Paidós, 1998.
- ESPÍN, Jaime. *Tierra fría. Tierra de conflictos en Michoacán*. México, El Colegio de Michoacán, 1986.
- FÁBREGAS, Andrés. *La formación histórica de una región: los altos de Jalisco*. México, CIESAS, 1986.
- FANON, Frantz. *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid, Akal, 2009.
- FIERRO, Ulises. “La música y la danza indígenas como industrias culturales: el caso de la Cumbre Tajín”, en *Antropología Nueva Época*. No. 80, septiembre. México, INAH, 2007, pp. 129-133.
- FLORES, Georgina B. y E. Fernando Nava (comps.). *Identidades en venta. Músicas tradicionales y turismo en México*. México, UNAM/Instituto de Investigaciones Sociales, 2016.
- FLORES, Georgina B. “Y con la pirekua ni siquiera nos preguntaron... La declaración de la pirekua como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad: una perspectiva crítica” en *Diario de campo*. Tercera época. No. 2, abril-junio, 2014, pp. 32-38.

- _____. *La pirekua como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. Efectos del nuevo paradigma patrimonial*. México, UNAM/Instituto de Investigaciones Sociales, 2017.
- GALINIER, Jaques. *La mitad del mundo. Cuerpo y cosmos en los rituales otomíes*. México, UNAM/CEMCA/INI, 1990.
- _____. “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, 1998, pp. 279-288.
- GAMIO, Manuel. *La población del Valle de Teotihuacan*. México, INI, 1982.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Las Culturas Populares en el Capitalismo*. La Habana, Casa de las Américas, 1982.
- GARCÍA, Bernardo. *Los pueblos de la Sierra. El poder y el espacio entre los indios del norte de Puebla hasta 1700*. México, El Colegio de México, 1987.
- GARZÓN, Gregorio. “Los propósitos y los principios de las Naciones Unidas” en Díez de Velasco, Manuel. *Las organizaciones internacionales*. Madrid, Tecnos, 2008.
- GATTI, Luis Ma. “La huasteca totonaca” en Luis Ma. Gatti y Victoria Chénaut. *La costa totonaca: cuestiones regionales II*. México, CIESAS/Cuadernos de la Casa Chata. No. 158, 1987.
- GELL, Alfred. *Arte y agencia. Una teoría antropológica*. Buenos Aires, SB, 2016.
- GEERTZ, Clifford. *El antropólogo como autor*. Barcelona, Paidós, 1989.
- GIDDENS, Anthony. *La constitución de la sociedad. Bases para la teoría de la estructuración*. Buenos Aires, Amorrortu, 2011.
- GIMÉNEZ, Gilberto. *Cultura popular y religión en el Anáhuac*. México, Centro de Estudios Ecueménicos, 1978.
- GOOD, Catharine y Marina Alonso. “Introducción” en Good, Catharine y Marina Alonso (coords.). *Creando mundos, entrelazando realidades: cosmovisiones y mitologías en el México Indígena*. Vol. 4. México, INAH, 2014.
- GUBER, Rosana. *La etnografía, método, campo y reflexividad*. Bogotá, Grupo Editorial Norma, 2001.

- GRABURN, Nelson. “Turismo: el viaje sagrado” en Smith, Valene. *Anfitriones e invitados. Antropología del turismo*. Madrid, Endimión, 1992, pp. 45-68.
- GRUSINSKI, Serge. *La guerra de las imágenes. De Cristobal Colón a “Blade Runner” (1492-2019)*. México, FCE, 1994.
- _____. *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII*. México, Fondo de Cultura Económica, 1995.
- HALBWACHS, Maurice. *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona, Anthropos, 2004.
- _____. *La memoria colectiva*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004b.
- HARNISH, David. “Teletubbies in paradise: tourism, indonesianisation and modernisation in balinese music” en *Yearbook for Traditional Music*. Vol. 37, 2005, pp. 103-23.
- HERNÁNDEZ, Braulio. *La Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) y la protección del Patrimonio Cultural Inmaterial de los Pueblos Indígenas: el papel del Gobierno mexicano 2000-2010*. Tesis de Licenciatura: Relaciones Internacionales. México, UNAM, 2011.
- HOBBSAWM, Eric. “Introducción: la invención de la tradición” en Hobsbawm, Eric y Terence Ranger (eds.). *La invención de la tradición*. Barcelona, Crítica, 2002.
- HOFFMANN, Odile. “Entre mar y sierra, nacimiento de la región de Martínez de la Torre, Veracruz”, en Odile Hoffmann y Emilia Velázquez. *Las llanuras costeras de Veracruz: la lenta construcción de regiones*. Xalapa, Universidad Veracruzana/ORSTOM, 1994.
- _____. y Emilia Velázquez. *Las llanuras costeras de Veracruz. La lenta construcción de regiones*. Xalapa, Veracruz, Universidad Veracruzana, 1994.
- HOWARD, Keith. “Authenticity and authority: conflicting agendas in the preservation of music and dance at Korea’s State acritical rituals”, en Howard, Keith (ed.). *Music as intangible cultural heritage: policy, ideology, and practice in the preservation of East Asian traditions*. Farnham, Ashgate, 2012.

- HUSSEY, Antonia. "Tourism in a balinese village" en *Geographical Review*. Vol. 79, No. 3, 1989, pp. 311-25.
- ICHON, Alain. *La religión de los totonacas de la sierra*. México, INI/SEP, 1973.
- Investing in cultural diversity and intercultural dialogue*. Paris, UNESCO, 2010.
- JACOBSON, David. *Reading Ethnography*. Buffalo, Suny Press, 1991.
- JÁUREGUI, Jesús y Laura Magriña. "El ritual del volador en las doctrinas de Xochimilco durante el siglo XVIII", en *Antropología Nueva Época*. No. 70, abril-junio, México, INAH, 2003, pp. 38-47.
- 270 | JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid, Siglo XXI, 2002.
- KELLY, Isabel y Angel Palerm. *The Tajin-Totonac. Part I. History, Subsistence, Shelter and Technology*. Washington, Smithsonian Institution, 1952.
- KRICKEBERG, Walter. *Los totonaca. Contribución a la etnografía histórica de la América Central*. México, SEP, 1933.
- _____. *Las antiguas culturas mexicanas*. México, Fondo de Cultura Económica, 1961.
- LAFAYE, Jacques. "Prólogo" en Báez-Jorge, Félix. *Debates en torno a lo sagrado. Religión popular y hegemonía clerical en el México indígena*. México, Universidad Veracruzana, 2011.
- LAGUNAS, David. "Ritos de paso 2: experiencias iniciáticas en las sociedades modernas" en Fournier, Patricia; Mondragón, Carlos; y Wiesheu, Walburga (coords.). *Ritos de paso. Arqueología y antropología de las Religiones, Vol. III*. México, ENAH, 2009.
- LANTERNARI, Vittorio. "La religion populaire. Perspective historique et anthropologique" en *Archives de Scinces Sociales des Religions*, No. 53, 1983, pp. 121-143.
- LATOUR, Bruno. *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires, Manantial, 2008.
- LENZ, Hans. *La tierra será como los hombres sean*. México, Porrúa, 1994.

- LI, Y. "Ethnic tourism: a Canadian experience" en *Annals of Tourism Research*. Vol. 27, No. 1, 2000, pp. 115-131.
- LIPOVETSKY, Guilles. *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*. Barcelona, Anagrama, 2015.
- LÓPEZ AUSTIN, Alfredo. "Los dioses patronos en Mesoamérica". Texto definitivo del seminario organizado por el Institute of Intercultural & Transdisciplinary Studies, Tokio, (mimeo), 1993.
- _____. *Tamoanchan y Tlalocan*. México, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- _____. *Breve historia de la tradición religiosa Mesoamericana*. Colección Textos, Serie Antropología e Historia Antigua de México, Vol. 2. México, UNAM/IIA, 1999.
- LÓPEZ, Francisco y Edaly Quiroz. "La Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial: diez años de aciertos y desafíos" en *Diario de campo*. Tercera época. No. 2, abril-junio, 2014, pp. 13-16.
- LÓPEZ, Héctor. *Los voladores de Papantla: aproximación etnomusicológica a la práctica músico-dancística del palo volador*. Tesis de Maestría: Etnomusicología. México, UNAM, 2014.
- _____. *Los voladores de Papantla. Una mirada desde la etnomusicología*. México, UNAM, 2015.
- _____. "Ritual a la venta: la capitalización de lo inmaterial en el rito del palo volador de Veracruz, México" en *Actas do I Colóquio em Música do Brasil e América Latina*. Porto Alegre, UFRGS, 2016a, pp. 123-132.
- _____. "Impacto del advenimiento turístico en la práctica músico-dancística del palo volador. El caso de la expresión del Totonacapan veracruzano de la costa" en Flores Mercado B. Georgina y E. Fernando Nava L. (comps.). *Identidades en venta. Músicas tradicionales y turismo en México*. México, UNAM/IIS, 2016b, pp. 69-102.
- LÓPEZ, Manuel. *Entre tamborileros y tamboriurbanos. La reconfiguración de la música yoko tá'n*. Tesis de Maestría: Antropología. México, UNAM, 2018.
- LURY, Celia. "The objects of travel" en Chris Rojek y John Urry (eds.). *Touring Cultures: Transformations of travel and theory*. London, Routledge, 1997, pp. 75-95.

- MACCANNELL, Dean. *El turista. Una nueva teoría de la clase ociosa*. Barcelona, Melusina, 2003.
- MACDONALD, Sharon. "A people's story: heritage, identity and authenticity" en Chris Rojek y John Urry (eds.). *Touring Cultures: Transformations of travel and theory*. London, Routledge, 1997, pp. 155-175.
- MACHUCA, Jesús Antonio. "Evaluación del sector cultura de la UNESCO: ¿un nuevo enfoque de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial" en *Diario de campo*. Tercera época. No. 2, abril-junio, 2014, pp. 7-12.
- MADURO, Otto. *Religión y conflicto social*. México, Centro de estudios ecuménicos, 1978.
- 272 | MALDONADO-TORRES, Nelson. "Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto" en Castro-Gómez, Santiago y Ramón Grosfoguel (eds.). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá, Siglo del Hombre Editores/Universidad Central/Instituto de Estudios Centrales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana/Instituto Pensar, 2007.
- MARCUS, George. "Etnografía en/del sistema mundo. El surgimiento de la etnografía multilocal" en *Alteridades*. No. 11 (22), 2001, pp. 111-127.
- MARIEZKURRENA, David. "La historia oral como método de investigación histórica" en *Gerónimo de Uztáriz*. No. 23-24, 2008, pp. 227-233.
- MEDINA, Andrés. "La cosmovisión mesoamericana: una mirada desde la etnografía" en Broda, Johanna y Félix Báez-Jorge (coords.). *Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Fondo de Cultura Económica, 2001, pp. 67-163.
- MELGAREJO, José Luis. *Los totonaca y su cultura*. Xalapa, Universidad Veracruzana, 1985.
- MIHAILOVIC, Dejan. "Geopolítica y orden global: posibilidades para un nuevo meridionalismo" en Revista digital *Razón y Palabra*. Martha Ochman (coord.). No. 62, 2008.
- MICHEL, Guillaume. "La convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial" en *Revista Mexicana de Política Exterior*. No. 76-77, pp. 157-176.

- MOLINA, Daniel. “Algunos datos estadísticos sobre los voladores de la zona arqueológica del tajín” en *Centro Regional de Veracruz 2*. México, INAH, 1982.
- MONTILLA, Felipe. *Bosquejo histórico del palo volador*. Ciudad Juárez, Movimiento Fronterizo Nacional, 1954.
- NÁJERA, Martha. “El rito del palo volador: encuentro de significados” en *Revista Española de Antropología Americana*. Vol. 38, No. 1, 2008, pp. 51-73.
- NAVA, E. Fernando. “La danza del palo-volador. Discursos acerca de ¿una misma expresión cultural?” en Medrano, Gabriel y Efraín Rangel (coords.). *Hacedores de danza. Danzas tradicionales de México*. Guanajuato, Universidad de Guanajuato, 2017.
- Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad. Proclamaciones 2001, 2003 y 2005*. UNESCO, s.f.
- OCHOA, Ana María. *Entre los deseos y los derechos*. Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2003.
- _____. *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2003b.
- OEHMICHEN, Cristina (ed.). *Enfoques antropológicos sobre el turismo contemporáneo*. México, UNAM/IIA, 2013.
- OLVERA, Alberto. “La formación de la clase obrera en un nuevo espacio urbano-industrial: el caso de Poza Rica, Ver., 1932-38”, Ponencia presentada en la VII Reunión de Historiadores Mexicanos y Norteamericanos. Oaxaca, 1985.
- PALACIOS, Alejandra. *Material etnográfico del grupo lingüístico totonaco*. México, INAH, 1992.
- PÉREZ, Maya. “Patrimonio, diversidad cultural y políticas públicas. Preguntas frecuentes” en *Diaria de campo*. Nueva época. No. 7, enero-marzo, 2012, pp. 4-82.
- PÉREZ, Ricardo Leopoldo. “No todos los voladores son de Papantla” en Valencia Valera, Víctor Hugo y Lesly Mellado May, (coords.). *Huauchinango: haciendo su historia*. México, INAH, 2005, pp. 79-98.

PESCAYRE, Charlotte. *De lo ritual a lo espectacular: transformaciones en las expresiones acrobáticas mexicanas de la época prehispánica al siglo XXI*. Tesis de Maestría: Culturas y Sociedades/Estudios sobre las Américas. México, Instituto Pluridisciplinario para los Estudios sobre las Américas de Toulouse IPEAT/Université Toulouse-Le Mirail, 2012.

PIMENTEL, Francisco. *Memoria sobre las causas que han originado la situación actual de la raza indígena de México y medios de remediarla*. México, Imprenta de Andrade y Escalante, 1864.

Programa Veracruzano de Turismo, Cultura y Cinematografía 2011-2016.

PORTAL, María Ana. *Identidad urbana y religiosidad popular*. Tesis de Doctorado: Antropología. México, UNAM, 1995.

274 |

QUIJANO, Aníbal. “Globalización, colonialidad y democracia” en *Tendencias básicas de nuestra época: globalización y democracia*. Caracas, Instituto de Altos Estudios Diplomáticos Pedro Gual, 2001, pp. 25-60.

RAMIRO, Maritza. Simbolismo en la danza (juego) del volador. Tesis de Licenciatura: Etnohistoria. México, ENAH, 1996.

REBOLLO, Montserrat. *Procesos de patrimonialización y salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial en México. La ceremonia ritual de voladores, Papantla, Veracruz*. Tesis de Maestría: Antropología Social. México, ENAH, 2016.

_____. “Un acercamiento al patrimonio cultural inmaterial, su salvaguarda y patrimonialización” en *Campos*. Vol. 5, No. 1 y 2, enero-diciembre, 2017, pp.175-209.

RICE, Timothy. “Tiempo, lugar y metáfora en la experiencia musical y en la etnografía” en Martín Galán, Jesús y Carlos, Villar-Taboada (coords.). *Los últimos diez años de la investigación musical: Cursos de Invierno 2002 “Los últimos diez años”*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 2004, pp. 137-164.

RICOEUR, Paul. *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid, Arce, 1999.

RIFKIN, Jeremy. *La era del acceso, la revolución de la nueva economía*. Barcelona, Paidós, 2000.

RIVERA, Silvia. *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires, Tinta Limón, 2010.

- RODRÍGUEZ, Eugenia. “Las mujeres que vuelan: género y cambio cultural en Cuetzalan” en *Perfiles Latinoamericanos*. No. 38, 2011, pp. 115-143.
- RODRÍGUEZ, Manuela. “Entre ritual y espectáculo, reflexividad corporizada en el candombe” en *Avá. Revista de Antropología*. No. 14, 2009.
- RUIZ, Carlos. “Reflexiones en torno a la etnomusicología y el patrimonio musical de México” en *Diario de Campo*. No. 5, 2011, pp. 30-34.
- _____. “La UNESCO, el patrimonio cultural inmaterial y las tradiciones musicales de México” en *Diario de campo*. Tercera época. No. 2, abril-junio, 2014, pp. 52-57.
- RUIZ, Jorge. “El impulso económico mediante el turismo en África subsahariana” en *Estudios de Asia y África*. Vol. 50, No. 1, 2015, pp. 77-115.
- SALAZAR, Ana María. “La democracia cultural y los movimientos patrimonialistas en México” en *Cuicuilco*. Vol. 13, No. 38, septiembre-diciembre, 2006, pp. 73-88.
- SCHNEIDER, Richard. *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires, Libros del Rojas/Universidad de Buenos Aires, 2000.
- SEGER, Anthony. “Understanding UNESCO: A complex organization with many parts and many actors” en Dylan, Michael y Lisa Gilman (eds.). *UNESCO on the ground. Local perspectives on intangible cultural heritage*. Bloomington, Indiana University Press, 2015.
- SEVILLA, Amparo. “Del ritual al espectáculo” en *Diario de campo*. Tercera época. No. 2, abril-junio, 2014, pp. 24-31.
- SEVILLA, Leonardo. *Recuperación y el uso de la danza de los voladores*. Tesis de Licenciatura: Antropología Social, México, ENAH, 1981.
- SILVA HERZOG, Jesús. *Historia de la expropiación de las empresas petroleras*. México, Instituto de Investigaciones Económicas, 1973.
- SINCLAIR, M. Thea. “Tourism and economic development a survey” en *Journal of Development Studies*. Vol. 34, No. 5, 1998, pp. 1-51.
- SINGER, Molly. “Culture works: cultural resources as economic development tools” en *Public Management*. Vol. 82, No. 8, 2000, pp. 11-20.
- SPRADLEY, James. *The ethnographic interview*. Nueva York, Holt, Rinehart and Wiston, 1979.

- STANFORD, Thomas. “El trabajo de campo. Un ensayo metodológico” en *Rutas de campo. Thomas Stanford. Experiencias de trabajo de campo de un etnomusicólogo*. No. 1, Segunda época, enero-junio 2017, pp. 8-35.
- STRESSE-PÉAN, Guy. “Los orígenes del volador y del comelagatoazte”, en Ochoa, Lorenzo. *Huastecos y Totonacos: una antología histórico cultural*. México, CONACULTA, 1989, pp. 83-95.
- _____. “El Volador. Datos históricos y simbolismo de la danza”. *Arqueología Mexicana*. No. 75, 2005, pp. 20-27.
- _____. *La danza del volador entre los indios de México y América Central*. México, Fondo de Cultura Económica/Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos/Secretaría de Cultura de San Luis Potosí/El Colegio de San Luis Potosí, 2016.
- TIBÓN, Gutierre. *Ombbligo como centro cósmico: una contribución a la historia de las religiones*. México, Fondo de Cultura Económica, 1981.
- TODOROV, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Barcelona, Paidós, 2000.
- TURNER, Victor. *La selva de los símbolos: Aspectos del ritual ndembu*. Madrid, Siglo XXI, 1980.
- URRUTIA, Jaime. “Patrimonio, identidad y turismo”, en López, Francisco y Edaly Quiroz (eds.). *Coloquio internacional ¿salvaguardia vs turismo? Desafíos en la gestión de los elementos del patrimonio inmaterial de la humanidad*. México, INAH, 2011, pp. 18-21.
- UNESCO and Indigenous Peoples: *partnership to promote cultural diversity*. Paris, UNESCO, 2006.
- VALDERRAMA, Pablo. “Calendario de festividades indígenas en el Totonacapan” en García, Enrique e Iván Romero (coords.). *Los pueblos indígenas de Veracruz: atlas etnográfico*. México, INAH, 2009, pp. 141-147.
- VARGAS, Patricio. *Cosas de Huazalingo*. México, CONACULTA, 2004.
- VELÁZQUEZ, Emilia. *Cuando los arrieros perdieron sus caminos: la conformación regional del Totonacapan*. Zamora, El Colegio de Michoacán, 1995.
- VERDUZCO, Gustavo. *Campesinos itinerantes. Colonización, ganadería y urbanización en el trópico petrolero de México*. Zamora, El Colegio de Michoacán, 1982.

- VILAR, Pierre. *Iniciación al vocabulario del análisis histórico*. Barcelona, Grijalbo, 1981.
- VILLALOBOS, Alvaro. *Sincretismo tradición o modernidad: aproximación a los voladores de Papantla y una acción plástica*. Tesis de Maestría: Artes Visuales. México, UNAM, 1998.
- VILLORO, Luis. *El pensamiento moderno. Filosofía del Renacimiento*. México, El Colegio Nacional/Fondo de Cultura Económica, 1994.
- VIQUEIRA, Carmen. *El enfoque regional en antropología*. México, Universidad Iberoamericana, 2001.
- WEIGAND, Phil C. “La tradición Teuchitlán del Occidente de México” en Efraín Cárdenas García (ed.). *Tradiciones arqueológicas*. Zamora, El Colegio de Michoacán, 2004, pp. 217-242.
- WILKERSON, S. Jeffery K. *El Tajín: A Guide for Visitors*. Veracruz, Universidad Veracruzana, 1987.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura: Sociología de la comunicación y del arte*. Barcelona, Paidós, 1981.
- WILLIAMS, Roberto. *Danzas y andanzas: etnología*. Xalapa, Editora del Gobierno de Veracruz/Instituto Veracruzano de Cultura, 2007.
- Working towards a convention*. UNESCO, s.f.
- YÁÑEZ, Sergio. “El Instituto Nacional de Antropología e Historia: antecedentes, trayectoria y cambios a partir de la creación del CONACULTA” en *Cuicuilco*. Vol. 13, No. 38, 2006, pp. 47-72.
- YÚDICE, George. *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona, Gedisa, 2002.
- ZALETA, Leonardo. *La danza de los voladores. Origen y simbolismo*. Poza Rica de Hidalgo, Grupo Editorial Eón, 1998.
- _____. *Tajín: misterio y belleza*. México, Ediciones y Gráficos Eón, 2000.
- ZÚÑIGA, Federico. *Patrimonio cultural, etnicidad y turismo. Procesos de patrimonialización, turistificación y mercantilización en el Totonacapan veracruzano*. Tesis de Doctorado: Antropología. México, UNAM, 2016.

VISTAS ORALES

[NOMBRE, EDAD Y COMUNIDAD DE ORIGEN]

- 278 | BAUTISTA MALDONADO, Ernesto. 67 años, Reforma Escolín.
CASTAÑO DEL VALLE, Heladio. 42 años, Ojital Nuevo.
CASTAÑO SANTIAGO, Carlos F. 14 años, Papantla de Olarte.
GARCÍA CASTAÑEDA, Kevin. 7 años, Reforma Escolín.
GARCÍA GARCÍA, Ernesto. 38 años, Ojital Nuevo.
GARCÍA GARCÍA, Gerardo. 30 años, Reforma Escolín.
GARCÍA GARCÍA, Vicente. 70 años, Totomoxtle.
GARCÍA LICONA, Adolfo. 43 años, Papantla de Olarte.
GARCÍA SAN JUAN, Gilberto. 36 años, Papantla de Olarte.
GARCÍA, Joel. 30 años, Congregación El Tajín.
GARCÍA, Lorenzo. 25 años, Ojital Nuevo.
GONZÁLEZ BLAS, Agustín. 54 años, San Antonio Ojital.
GONZÁLEZ, Isaac. 31 años, Palmar km 40.
HERNÁNDEZ JIMÉNEZ, Narciso. 53 años, San Antonio Ojital.
HERNÁNDEZ, Anastasio. 63 años, Papantla de Olarte.
HERNÁNDEZ, Domingo. 35 años, Cerro Grande Esolín.
JIMÉNEZ MALPICA, Fernando. 37 años, San Antonio Ojital.
JIMÉNEZ, Genaro. 63 años, El Remolino.
JIMÉNEZ, José Luis. 25 años, San Antonio Ojital.
JUÁREZ GARCÍA, Máximo. 44 años, San Antonio Ojital.

LÓPEZ, Santos. 52 años, Rancho Nuevo San José.

MÉNDEZ, Alejandro. 39 años, San Antonio Ojital.

MONTES, Leonel. 43 años, Palmar km 40.

MORALES JUÁREZ, Porfirio. 47 años, Papantla de Olarte.

RAMÍREZ VEGA, Cruz. 53 años, Ojital Viejo.

RAMÍREZ, Bentura. 35 años, Palmar km 40.

RAMÍREZ, Julio César. 29 años, Palmar km 40.

TIBURCIO SANTIAGO, Anastasio. 53 años, Papantla de Olarte.

