



# ANALES DE ANTROPOLOGÍA



Anales de Antropología 52-2 (2018): 111-121

[www.revistas.unam.mx/index.php/antropologia](http://www.revistas.unam.mx/index.php/antropologia)

Artículo

## Con la Danza de los Voladores en el Tajín vuela el viento “huracánico”

*With the Dance of the Flyers at Tajin, the hurricane wind flies*

Luisa Villani\*

*Universidad Nacional Autónoma de México/Posgrado en Estudios Mesoamericanos,  
calle Donceles 67, Colonia Centro, CDMX, México*

Recibido el 9 de octubre de 2017; aceptado el 19 de diciembre de 2017

### Resumen

Este artículo aborda un tema ampliamente descrito y difundido en México y Centroamérica por sus elementos constitutivos espectaculares y por el significado solar de su ritualidad, hasta ahora el único o el más generalmente aceptado: la Danza de los Voladores.

Mi ensayo ofrece una visión alternativa al simbolismo esencialmente solar que atribuyen muchos investigadores a esta danza, entre ellos Guy Stresser-Péan, y a cambio propone una lógica “huracánica” para la representación que de ella se hace en El Tajín y comunidades vecinas como Plan de Hidalgo, así como en la Sierra Norte de Puebla.

Tomando en consideración que muchos de los pueblos que conservaron la Danza de los Voladores –tononacos, huastecos, tepehuas, nahuas, otomíes– hablan de una simbología solar que proviene de la época tolteca, en cuyo territorio también tuvo su origen, según Stresser-Péan, tengo a la mano elementos de juicio para proponer que esta danza tuvo y tiene aún rasgos huracánicos por lo menos entre los tononacos de El Tajín y la Sierra Norte de Puebla y, asimismo, entre los mayas quiché de Guatemala.

*Palabras clave:* baile ritual; huracán; simbología solar; espiral.

*Keywords:* ritual dancing; hurricane; solar symbology; spiral.

### Abstract

This paper analyzes the symbolism of the so-called Flyers Dance from a different point of view of the more generally accepted theory of the dance having essentially a solar connotation, as stated by Stresser-Péan. This study considers the dance as characterized by a hurricane logic, derived from my fieldwork in Tajín, and in other places and communities such as Plan de Hidalgo and Sierra Norte de Puebla.

I take into consideration the fact that people who still perform the Flyers Dance such as Totonacs, Huastecs, Tepehua, Nahuas and Otomís talk about a single symbolism, which, according to Stresser-Péan, seems derived from the tolteca age. At least amongst the Totonac, as well as the Quichés from Guatemala, the dance had and still has characteristics associated to the hurricane.

### Introducción

La Danza del Volador que se difunde en México y Centroamérica no puede “leerse” como una experiencia única y uniforme, sino como un rito de carácter poli-

sémico y contextualizado en los específicos mundos étnicos donde tiene lugar, en este caso el tononaco, en específico de El Tajín y la Sierra Norte de Puebla, regiones que forman parte de lo que fue definido por Kelly y Palerm como Totonacapan (Kelly y Palerm 1952: 10).

\* Correo electrónico: [oluisa\\_villani04@yahoo.it](mailto:oluisa_villani04@yahoo.it)

DOI: <http://dx.doi.org/10.22201/ia.24486221e.2018.2.63353>

0185-1225/© 2016 Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas. Éste es un artículo *Open Access* bajo la licencia CC-BY (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).

En el siglo XVI esta área cultural (según Chenaut 2010: 48) iba del río Cazones, en el norte, al río de la Antigua, en el sur; del poniente al este iba de la Sierra Madre Oriental, con límites en Pahuatlán y Zacatlán, Puebla, al Golfo de México, con Jalacingo y Xalapa, en Veracruz, pasando por Atzalan para llegar al río de la Antigua.

Los estudios sobre la Danza de los Voladores han sido muchos, pero la mayoría se ha limitado a su descripción como espectáculo de vuelo humano.<sup>1</sup> Algunos documentos pictográficos del siglo XVI –entre ellos el *Códice Azcatitlán* (Barlow 1995: 45-55, lám. XXVI), o los códices definidos como cuicatecos (el *Porfirio Díaz*, Doesburg 2001, lámina 10 y el *Códice Fernández Leal* (Doesburg 2001, lámina 6)– la “dibujan” con sus cuatro voladores provistos con alas parecidas a las de los ángeles.

En el *Códice Fernández Leal* los cuatro personajes se observan con tocados de ave y alas cuando se preparan a lanzarse desde lo alto del palo volador y el prisionero del “Señor Serpiente” está siendo sacrificado según comenta Van Doesburg (2001: 167-175 en Nájera 2008: 58). Las escenas del *Porfirio Díaz* son similares, pero muestran escenas de un flechamiento (Nájera 2008: 399).

La mayoría de los investigadores, entre ellos Guy Stresser-Péan (2011: 83-84), interpretan estas imágenes además como una invocación o un agradecimiento a la Madre Tierra y por lo tanto, a su fertilidad, como un culto al Sol; él fundamenta su argumento, sobre todo, en la vestimenta de los voladores, caracterizada por alas de aves o gavilanes de los danzantes teenek, e interpretando el movimiento de los voladores arriba del palo, como el movimiento del Sol en la órbita celeste.

En contraste, mi hipótesis se refiere a que, además de la simbología solar, la cual probablemente los toltecas impusieron a la danza, en el territorio totonaco y las demás regiones del Totonacapan prevalece una simbología peculiar de la costa del Golfo de México, relacionada con el viento.

No trataré del simbolismo completo de la danza porque sería muy amplio y complejo; tampoco citaré las diferentes fuentes históricas que hablan de tal danza; en su lugar, me apoyaré en el trabajo etnográfico que he realizado entre exvoladores y voladores de El Tajín y Papantla, además de comunidades cercanas a éstas, sacando a la luz algunos elementos que sustentarán la lectura “huracánica” que propongo para El Tajín y la Sierra Norte de Puebla.

Para que sea más claro mi argumento elaboré un esquema que se refiere a los diferentes aspectos de la danza, interpretada según un simbolismo solar, por una parte, y un simbolismo “huracánico”, por la otra (cuadro 1).

<sup>1</sup> Sobre el origen de la danza Guy Stresser-Péan afirma que fueron los toltecas quienes la propagaron en Nicaragua y Guatemala (2011: 90-92). Reivindica el origen tolteca basado principalmente en opiniones de Juan de Torquemada (1969, vol. VI, libro X, cap. 38: 215-219), Clavijero (1987 vol. I: 47-49) y Boturini (1990: 21-22), las cuales describen el ritual como una sobrevivencia cultural de tiempos prehispánicos en la región colindante de los estados de Puebla, Veracruz e Hidalgo, donde convivían nahuas, totonacas y otomíes, pueblos que practicaban esta danza (Stresser-Péan 2011: 24).



Figura 1. Representación del Palo Volador en una imagen culhuacana muy temprana (1530), siglo XVI (Códice Azcatitlán: lám. XXVII, en Barlow 1995).



Figura 2. Representación de la Danza de los Voladores en un códice considerado cuicateco del periodo colonial (siglos XVI-XVII) (Códice Fernández Leal: lámina 6, fotografía del Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México).



Figura 3. *Representación del Palo Volador y de su ritual en un códice considerado cuicateco del periodo colonial (siglos XVI-XVII). (Códice Porfirio Díaz: lámina 10, fotografía del Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México).*

## Vuelan los vientos

El carácter polisémico de la danza impide reparar en sus particularidades locales. En términos generales, las diferentes interpretaciones regionales apuntan hacia un simbolismo de fertilidad y liberación de energía caliente y luminosa relacionada con el Sol. Asimismo, se hace énfasis en el rol del palo como puente entre los niveles celestial y subterráneo del Universo.

A partir de los estudios de Guy Stresser-Péan, Martha Iliá Nájera (2008: 52) propone dos lecturas generales de las variantes del Volador: en la primera, los voladores asumen la identidad de aves; mientras que, en la segunda representan a los demonios de la vegetación.<sup>2</sup> Al referirse a las primeras, la autora cita el ritual llamado *bishomtiu* (“danza de las águilas o gavilanes”), presente entre los grupos huastecos (teenek) de San Luis Potosí: “En su origen, los danzantes águila acompañaban al Sol, desde el este y hasta el ocaso y, desde el ocaso, las aves continúan como compañeras del Sol poniente”. La autora considera a los danzantes como símbolo de las almas de los muertos divinizados que acompañan al Sol de la tarde en su descenso hacia el horizonte. La idea que sostiene Nájera (2008: 52) podría tener su antecedente en

la creencia prehispánica de que los guerreros muertos en batalla acompañan al Sol desde su salida hasta el cenit.<sup>3</sup>

Por su parte, Anath Ariel de Vidas (2003: 225-227) habla de la Danza del Volador practicada por los teenek potosinos de Tampamolón, en la que hay cuatro danzantes y un músico que actúan con un sentido similar al de la danza del Gavilán de los teenek veracruzanos, la cual se representa en la rancharía de Loma Larga y donde los voladores son únicamente dos. La danza del Gavilán es la misma que la de los Voladores, sólo que a veces se le da este nombre para resaltar el hecho de que los voladores despliegan alas de gavilanes.

Que la Danza de los Voladores en la Huasteca y en las regiones donde subsiste, sea de aves o gavilanes —es decir, celeste y solar— no implica que para los totonacos el Volador, como afirma Ichon (1990: 224-226), no parece ser una danza solamente solar a pesar de que, recientemente, retomando fuentes históricas del siglo XVI, algunos voladores de la zona de Papantla hayan propuesto una versión de la danza vistiendo trajes de ave.<sup>4</sup>

Actualmente se dice en El Tajín que gracias a la Danza de los Voladores se espera la llegada del huracán y que este fenómeno se “controla” para que no provoque inun-

<sup>2</sup> Juan de Torquemada (1969: 215-219) describe la danza como una invención del demonio. Se llevaba a cabo en el momento de clausura del siglo mesoamericano de 52 años, número que resultaba de la multiplicación entre los cuatro voladores por las 13 vueltas que éstos ejecutan alrededor del palo.

<sup>3</sup> Tenemos que subrayar lo que la autora afirma: que en algunas de las comunidades de la Sierra Norte de Puebla —como Ozomatlán, municipio de Huauchinango— se piensa que los voladores de tiempos antiguos fueron transformados en señores del rayo y de la lluvia.

<sup>4</sup> Los voladores de El Tajín, vestidos con traje de ave, aparecen en un video inédito grabado por Leopoldo Trejo. Simbólicamente, afirma Helga Larsen (1937: 179-192), con base en los datos que recopiló, los voladores “representan a los pájaros que dominan los vientos”.



se tiene que detener para que no provoque la muerte de uno de los voladores (Pérez Diego 1989, en Bertels 1993: 68).

- Cuando se mueve el caporal o volador mayor sobre la “manzana”, o carrete giratorio, inicialmente, en dirección noreste (las direcciones del huracán), antes que oeste y sur.
- Cuando van a hacer ofrendas a una cueva, para los dioses del agua o del monte.

La primera acción que ejecutan los voladores consiste en hallar el árbol correcto para la danza. Una vez localizado, se celebra una ceremonia de acción de gracias por haberlo encontrado: “El grupo de voladores danza a su alrededor al ritmo de un pequeño tambor, previamente hecho con piel de ardilla; toca una melodía interpretada por una flauta de carrizo. Los sonidos se esparcen prolongados, como lamentos que corren en el viento” (Bretón 1910: 208). Es así como los cuatro vientos (es decir, los puntos cardinales) reciben el saludo, se explica en la narración de Bretón (1910: 209).

El derribo del árbol se realiza con una ofrenda previa a la Tierra y al Dueño del Monte o *Kiwikgolo* (*kiwi*, leña maderosa; *kgolo*, anciano), al cual se describe como un viejito de baja estatura que, apoyado en un bordón, recorre los bosques y los cerros. La ofrenda se hace con copal y aguardiente, rociados hacia las cuatro direcciones del espacio y alrededor del árbol. El Dios del Monte es Juan, la cara “salvaje” del huracán, el Juan-*Aktzini* que debe de ser controlado gracias a la danza de los voladores y al palo que regula su llegada a la plaza del pueblo.

Aún no desbrozado, el árbol se traslada del monte, lugar selvático y peligroso, a la plaza del pueblo, sitio ordenado, donde el palo volador se erige frente a la iglesia del pueblo, para que “ordene” la llegada del huracán.

El árbol es cortado con golpes, 5 o 7, que cada volador tiene que infligir a la corteza, sobre la cual crean una cruz que representa las cuatro direcciones, como comenta Úrsula Bertels (1993: 69) refiriéndose al corte del árbol en Espinal; una vez derribado, el árbol se vuelve un “muerto”: los voladores, juntos con muchos hombres del pueblo, tendrán que trasladarlo con lianas (Bertels 1993: 70).

La “siembra” del palo en el centro de la plaza del pueblo, como afirma Nájera (2008: 64) y como me lo comunicaron Rubén Croda y los voladores en El Tajín,<sup>5</sup> está precedido por el entierro de un pollo o un guajolote, en general negro, en el hoyo, a fin de ofrendar a la Madre Tierra. En este acto sacrificial el color negro podría definir la idea del viento negro y del trueno<sup>6</sup> que destruyen

las cosechas, como afirma Rebeca Noriega (2008: 40), cuando habla del *totol* o guajolote en la costa del Golfo. La autora afirma que esta ave se relaciona íntimamente con el trueno y, más específicamente, con las tempestades. Esto explica la indumentaria de los guerreros de la Danza de Santiago Popoc en Xico, Veracruz, donde se visten con las plumas del guajolote (Noriega 2008: 38-45).

No obstante, en ciertas circunstancias, como en la Danza de los Voladores, el pollo o guajolote negro no tiene que ver tanto con el viento y el trueno, sino que según Úrsula Bertels (1993: 69-73), en la zona de Papantla, y en otras áreas totonacas (Coyutla, Coatzintla, el Chote),<sup>7</sup> el guajolote está relacionado con el mal aire, pues el color negro atrae el mal. El sacrificio de estos animales es en función de que consagran su sangre a la Tierra para volverse los sustitutos de la vida de los Voladores. Un informante del Chote, Coatzintla, refiere a la autora (Bertels 1993: 72-73) que en tiempos anteriores (no sabemos cuáles) se sacrificaban ofrendas humanas para el Dios de la Lluvia. Su sangre explicaría el color rojo del traje de los Voladores, a diferencia de lo que interpreta Stresser-Péan (2016), quien relaciona este color con el astro solar. Según Bertels (1993: 73), un curandero se opuso a esta práctica y, desde entonces se reemplazó el sacrificio humano con uno de animales. El pollo o gallina negra en Chote-Coatzintla (Bertels 1993: 72) se ponía, por lo general, viva en el hoyo y el palo que se iba a levantar la aplastaba con su fuerza.

Así me cuentan también en El Tajín, en donde los voladores ponen en el hoyo al pollo o guajolote junto con huevos, copal y alcohol; Stresser-Péan (2016: 41) afirma que entre los huastecos se ponía un polluelo vivo, arrojado por un orador ritual en el hoyo que “pone al tanto de su ofrenda a la Gran Abuela, diosa de la tierra, y le suplica que no permita que los danzantes sean víctimas de la brujería maléfica” (Stresser-Péan 2016: 41).

Una vez levantado el palo, “simbólicamente plantado en las arenas del mar, en donde el Sol parece surgir del fondo del océano” (Stresser-Péan 2016: 66), los voladores bailan en las cuatro direcciones del espacio, o como afirma Bertels (1993: 73-74), se dirigen a los cuatro dioses de la Lluvia, del Viento, del Fuego y de la Tierra; también en El Tajín los voladores bailan en las cuatro direcciones y, como subraya Ichon (1990: 224-225), se dirigen al árbol-palo y a los truenos, para pedirle protección durante el vuelo.

En Coatzintla es importante el baile, llamado “son del círculo” (Jáuregui 2013: 22-23) que los danzantes ejecutan alrededor del palo ya puesto en el hoyo, en donde como afirma el autor, invocan al dios del viento, Cahuimín.

Arriba del palo, el papel del caporal o capitán de la danza es muy importante. Como escribí en el esquema,

<sup>5</sup> Comunicación personal entre los voladores de El Tajín y Rubén Croda en trabajo de campo de enero del 2014. En San Antonio Ojital, comunidad de El Tajín, me cuenta Luis Manuel Morales Bautista que antes de “sembrar” el palo se ponía un gallo vivo que mataban echándole arriba el palo. El mismo Morales me dice que entre Puebla e Hidalgo hacen una cueva donde el pollo se muere por asfixia.

<sup>6</sup> Noriega (2008: 175) dice que el totol es un animal que con el batir de sus alas crea los vientos y con su gorgoreo los truenos.

<sup>7</sup> Úrsula Bertels (1993) presenta en su libro una primera parte histórica, con descripción de las fuentes históricas que hablan del volador, y una segunda parte etnográfica, en la cual describe e interpreta la danza presente en diferentes grupos mesoamericanos.

el caporal<sup>8</sup> (llamado en teenek *k'ohal*), evoca al Fuego con su tocado de plumas rojas (Stresser-Péan 2016: 25) al dios del océano y a la diosa del agua, con la jícara que trae en la mano derecha, y a la diosa del mar con el lienzo blanco que se apoya sobre la jícara y que representa a las nubes, según la interpretación de Stresser-Péan (2016: 67). El autor agrega un aspecto interesante: el *k'ohal* tenía como collar unas piedras, una llamada “piedra del Sol” y la otra, “piedra-corazón”; éstas fueron enviadas por los dioses y provenían del océano oriental (Stresser-Péan 2016: 26) o del cerro del poniente, llamado cerro de San Juan. En el curso del artículo especificaremos por qué estos dos lugares son relevantes para la lógica “huracánica”.

El *k'ohal* se mueve sobre la manzana o carrete giratorio y ofrenda a las cuatro direcciones y al centro. Sus direcciones (Stresser-Péan 2016: 35) entrecruzan el Camino del Sol (oriente-occidente) y el Camino del Viento (norte-sur). En El Tajín, los totonacos hacen énfasis en la dirección del noreste que es la dirección en la cual, según pude investigar en esta zona, se mueve el huracán.

Finalmente, el caporal o volador mayor es el conecedor de la tradición dancística y, muy a menudo, es el músico que ejecuta sonos con la flauta y el tambor, dirigiéndose a las cuatro direcciones espaciales, invocando a los cuatro vientos y truenos.<sup>9</sup> En El Tajín el sonido del trueno se personifica gracias al caporal: en lo alto del palo retumba el tambor y suena la flauta,<sup>10</sup> sonidos que son propios de un lenguaje capaz de mantener en comunicación al hombre con los elementos de la naturaleza, con los fenómenos sobrenaturales y con el universo entero. Gracias a estos sonidos, los danzantes pueden acercarse a los dioses.

Me contaron en El Tajín<sup>11</sup> que en la Danza de los Voladores volaban los Cuatro Vientos y en su texto *Danza, música y cultura espiritual en el Tajín* Manuel Álvarez Boada (1991: 88) afirma que en las danzas que se ejecu-

taban después del enterramiento del palo, antes de subir a éste, los danzantes llamaban al dios del viento, que no es otro sino el Huracán, para pedir protección y para finalizar bien la ceremonia. La misma actitud asume el caporal cuando, sentado en lo alto del palo de cara hacia el oriente, solicita a los Cuatro Vientos que accedan a sus peticiones.

Sólo una vez que el caporal se ha sentado sobre el carrete giratorio, puede empezar la bajada de los voladores que vuelan alrededor del palo, en sentido levógiro (Gallop 1939: 80-83), giro que en el hemisferio norte es propio del huracán.

Al final de la danza, comenta Stresser-Péan (2011: 277), se prepara una comida dedicada a las deidades acuáticas y al viento, es decir al huracán, como estamos proponiendo. También en El Tajín la despedida de los voladores prevé una ofrenda en una cueva para los dioses de la lluvia y del viento. Asimismo, en la cuevas residen las deidades del viento, comenta Leopoldo Trejo, hablando de Zongozotla (2000: 82).

El papel protagónico del viento no lo encontramos exclusivamente en El Tajín, sino también entre los totonacos de la Sierra Norte de Puebla. En Cuaxicala, pueblo cercano a Huauchinango, Puebla, hay un cuento proporcionado por Erasmo Cruz (Stresser-Péan 2005: 23) en el que se narra que:

Un hombre de tiempos antiguos tenía muchos hijos legítimos, 24, y un hijo natural. Este último era menospreciado y odiado por sus hermanos, quienes lo acusaban de ser perezoso porque se pasaba los días tocando la flauta, que era mágica. Un buen día, el perezoso aconsejó traicionadamente a sus hermanos levantar un mástil de Volador y éstos los hicieron. Todos subieron y se lanzaron hacia atrás. Eran tantos que cuando iniciaron el vuelo parecían formar en el aire una gran flor abriéndose. Su hermano músico tocó su flauta mágica de tal manera que todos sus hermanos fueron conducidos al cielo, en dirección del Sol naciente, junto con sus cuerdas y el bloque terminal; ellos desaparecieron, ya que se habían convertido en espíritus del Trueno y de la Tormenta.

El que manda sobre estos espíritus es justamente el Señor del Viento; esto lo refiere el mismo Stresser-Péan (2005: 20-27; 2016: 35-37) cuando afirma que “los voladores muertos en ocasiones se clasifican como ángeles al lado de los muertos divinizados y de los dioses de la lluvia”.

En El Tajín, una abuela de nombre Isabel me contó que, según la leyenda, había un tiempo de sequía durante el cual los abuelos fueron llamados para organizar un vuelo: “Un abuelo escuchó el sonido de una flauta y supo así que tenía que poner un palo porque iban a llegar los voladores. Estos primeros voladores de antes se fueron y desde entonces en agosto se escucha en el monte

<sup>8</sup> Los grupos de voladores se forman con jóvenes solteros que prometen no tener pareja durante siete años. Según me informa Miguel, en El Tajín son cinco los integrantes: uno llamado volador mayor, el caporal, y otros cuatro voladores (trabajo de campo en El Tajín, junio de 2014).

<sup>9</sup> Hay una variante en el mismo sitio de El Tajín, me comenta Miguel (en Kantylan, El Tajín), según la cual el sonido del tambor puede parecerse al latido del corazón de la Madre Tierra, que es el mismo que escucha el niño cuando está en el vientre de la madre. El tambor marca un renacimiento, porque se escucha como si nosotros estuviéramos todavía adentro de nuestra Madre Tierra, para luego renacer. Así como la flauta es objeto de comunicación, sirve también para que las deidades se hagan presentes.

<sup>10</sup> Comunicación personal de Víctor, caporal de la Danza de los Voladores en El Tajín, 11 de marzo del 2015. El mismo Víctor agrega cómo estaban hechos estos dos instrumentos: la flauta era elaborada con un carrizo de aproximadamente 30 cm de longitud y en uno de cuyos extremos se sitúa la boquilla y un bisel para imprimir el soplo de aire.

Esta música se asocia con el trino de las aves. El tambor es una caja circular de madera de aproximadamente 12 cm de diámetro con doble parche, que es generalmente de piel de gato; se utiliza un palillo de zapote, tarro o cedro que sirve como baqueta para golpear al tambor en un compás rítmico que acompaña el silbido de la flauta y que evoca el sonido del Trueno Viejo, Tajín.

<sup>11</sup> Trabajo de campo en El Tajín (mayo de 2013 y marzo de 2014).



Figura 4. Imagen de una conexión también geográfica entre la costa y la Sierra Norte de Puebla.

una flauta”. Ellos pedían la intercesión del dios del viento para poder realizar nuevamente la danza.

Rubén Croda,<sup>12</sup> investigador de las danzas de la región del Totonacapan, me contó la misma leyenda: “Estos voladores se fueron y ya no regresaron porque los jefes municipales decidieron cortar el palo. A estos voladores se les atribuye la función de que la danza se haga bien. También cuando se tiene que curar a alguien, uno se refiere a los mismos voladores que están donde se oculta el Sol”.

En el mismo tenor, Alejandrino García, instructor del grupo de niños voladores de Coatzintla, me contó lo siguiente:

Hace aproximadamente 450 años, en tiempos de una fuerte sequía que hizo padecer hambre a estos pueblos, la sabiduría de los viejos encomendó a cinco jóvenes puros (célibes) localizar el árbol más alto y recio, cortarlo y usarlo en un rito que fuese una plegaria engarzada en música y danza con qué agradar a los dioses; esta petición al dios Sol debía realizarse en las alturas del árbol de la fecundidad, al fin de que fuese escuchada y solicitada con fervor para que concediera lluvias generosas que devolvieran fertilidad a la tierra, a los surcos, a los árboles, y que toda la vegetación se vistiera de verde, de flores y frutos; así los hombres dejarían de padecer hambre y penas.

De la misma manera en Cuacuila, lugar no lejano a Huauchinango, en la Sierra Norte de Puebla, pueblo nahua situado al sur del río Totolapa, el viejo curandero-advino José Santiago Mata (Stresser-Péan 2005: 20-25) comenta que en tiempos antiguos hubo un periodo de sequía, ya que pasaron entre seis y siete meses sin llu-

via. Los hombres preguntaron a un adivino qué les aconsejaba hacer y éste les dijo que tenían que realizar una gran fiesta para pedir la lluvia con oraciones, ofrendas y danzas. Los voladores se prepararon durante 20 días, pero cuando la fiesta se realizó y aquéllos empezaron a volar fueron llevados al cielo donde desaparecieron en el este. Doce días más tarde empezó a llover, pero llovió demasiado y el agua no dejó de caer durante ocho días. Los hombres preguntaron otra vez al adivino, quien les dijo que los voladores habían traído la lluvia después de haber ido a buscarla al mar en el lado oriente y ahora habían regresado para satisfacer la petición que se había hecho. Pero ya no eran hombres, puesto que una vez que subieron al cielo se convirtieron en dioses de la lluvia, encargados de regar la tierra y de sostener los cuatro ángulos del mundo. *Acipaquihitla*, Señor del Océano, les proporcionó el agua y les mandó a llevarla hacia las montañas en forma de nubes de lluvia, viento y niebla, acompañados por relámpagos y tormenta.

Como podemos apreciar, la tradición en Papantla y en la Sierra Norte de Puebla sostiene que la danza viene del agua, del mar, del oriente, es una “danza del Agua”: “La leyenda cuenta que un hombre, al ir a buscar agua en la Mesa (el autor se refiere a la Mesa de Metlatoyuca, Sierra Norte de Puebla), miró en medio de los pozos un pequeño mástil de volador erecto con sus voladores en plan de vuelo...” (Ichon 1990: 389).

Por eso, afirma Ichon (1990: 389), “se dice que la danza viene del agua. Cuando el danzante muere no va bajo la tierra como los otros muertos, sino más bien ‘en el agua’, al oriente, para regocijarse con aquellos que lo han enviado”. Con esta danza también viaja el viento fuerte, el huracán. La llegada del huracán en ciertos periodos del año, como en tiempo de canícula, se vuelve necesaria porque con sus lluvias benéficas la milpa puede crecer (Williams 1954: 177).

Los danzantes giran, hacen figuras caprichosas, unas veces a los rayos del Sol y otras veces desafiando a la lluvia y a la tempestad, pues “no es raro que el trueno ruja y

<sup>12</sup> Rubén Croda León (2005: 17-178) ha escrito sobre las danzas en el Totonacapan. Agradezco mucho la información que me ha proporcionado. En referencia a las leyendas sobre la Danza de los Voladores, cuenta que en una de ellas se dice que un chamaquito fue quien arregló la danza tal como una vez la soñó. En ese sueño le decían (no supo quiénes) que todo el pueblo debía participar junto con los danzantes en la fiesta del lugar donde se iba a bailar esa danza.

los voladores<sup>13</sup> permanezcan haciendo sus complicadas evoluciones” (Vázquez 1940: 285).

Muy explícito en referencia a esta analogía entre El Tajín y la Sierra Norte es el mito que nos proporciona Leopoldo Trejo y que evidencia todavía más la conexión entre El Tajín y la Sierra Norte de Puebla. En el artículo *El río Zempoala: frontera simbólica de los totonacos de la Sierra* (Trejo 2010: 71-74) y en su tesis de licenciatura *La esposa-perro* (Trejo 2000: 85 y 112) el autor habla de la interpretación local que los zongozontlecos dan al origen de la danza de los voladores:

Cuentan que los pobladores de Papantla sufrían mucho por los vientos que destruían sus cosechas. Entonces, decidieron hacer ofrendas al cerro Rey de los Vientos para que fuera más benigno con ellos. Así que acudieron al cerro a dar ofrendas y de regreso crearon lo que se conoce como la danza de los voladores. Escogieron a los mejores jóvenes de Papantla y los vistieron de plumas, como el penacho del *Cozoltépetl*. Después se les hizo subir a un tronco muy alto para que desde ahí pudieran ver la cima del cerro Rey de los Vientos. Ahí en la cima bailaron para él. El vuelo de los jóvenes simboliza el viento, el vuelo del Rey de los Vientos, *Cozoltépetl*. Desde entonces, los vientos son benignos para la gente de Papantla (versión de don Silvano Malzano, en Trejo 2000: 85 y 212).

Finalmente, en la Huasteca, Stresser-Péan (2016: 33 y 61-73) habla de los lugares a donde irán los voladores muertos. En un primer momento, el autor afirma que ellos volarán al Cerro del Poniente, casa del Séptuple Rey, explicando que este personaje es un dios del fuego y del cielo estrellado (Stresser-Péan 2016: 61); en un segundo momento, especifica que el Séptuple Rey es el Gran *Mamlab* que entre los teenek es el dios del trueno y afirma que vive en el oriente como Triple Rey o dios benévolo y en el poniente como Séptuple Rey o dios malévolo (Stresser-Péan 2016: 68). Estas son las dos caras del huracán entre los totonacos de la costa: *Aktzini* es dios del viento y del trueno y vive, por un lado, en el mar y por el otro, en el cerro.

Conforme vayamos rastreando la presencia del huracán en la danza, nos daremos cuenta que el mismo Stresser-Péan apunta a una interpretación solar de la misma y nos da indicios de que también entre los teenek, la danza tendría muchos aspectos relacionados con el viento y el trueno, nuestro huracán.

Otro elemento para rastrear el carácter “huracánico” de la danza es el palo y la forma del descenso que desde él realizan los voladores.

Cuando los voladores descienden, dibujan en el aire el movimiento en espiral de un gran remolino. Como ya sostuvo Fernando Ortiz (2005: 468-479),<sup>14</sup> el movimiento giratorio de las danzas de los voladores hace referencia al movimiento del huracán en el Caribe, así como entre los indios de México y Centroamérica. A partir de esta primera identificación de los voladores como una danza de huracán, profundizo este simbolismo para el caso de los totonacos de la costa del Golfo.

Cuando los voladores se lanzan desde lo alto del palo, en sentido levógiro, como afirma también Zaleta (1992: 44-45), dibujan espirales, primero pequeñas que se van agrandando paulatinamente durante el descenso hasta tocar tierra. Este movimiento representa el giro de un remolino.<sup>15</sup> La espiral, símbolo de viento arremolinado, “viste” al palo, es decir, recuerda el movimiento de la cuerda que funcionaba como escalera para los voladores alrededor del palo tal y como aparece en el códice *Fernández Leal* (figura 2, lámina 6). Una espiral logarítmica como la que vemos en el dibujo (figura 5) puede utilizarse para visualizar el movimiento de la danza de los voladores, aumentando el número de brazos de esta espiral dependiendo del número de los voladores.

La mismá lógica de la espiral la encontramos en los tejidos de los totonacos de la Huasteca. En su análisis del *quechquémitl* de los totonacos de Pantepec, Puebla (figura 6) se aprecia que el remolino está relacionado con el aire, con el *kuyuj une*; es decir, con el viento fuerte que destroza las milpas y levanta las casas:

Este viento nace de la lucha mítica entre el árbol de ocote, emisario del viento frío y de las tierras altas, y la palmera, representante del viento cálido de las tierras bajas; puede ser identificado con *Aktzini*,<sup>16</sup> asociado con el mar, pero sobre todo con el huracán cuyo movimiento levógiro es resultado de la confluencia de los principios caliente y frío (Trejo 2006: 84).

Este *quechquémitl* es un indicio más de la presencia del huracán con sus vientos en espiral, la cual inicia en lo alto del palo volador, en el nivel celeste, y baja hacia la tierra. Este simbolismo, aunado a los mitos que asocian la danza con la superación de la sequía refuerzan mi hipótesis de que en la costa totonaca, lo mismo que

<sup>13</sup> Recordamos que aunque hoy día las mujeres puedan ser “voladoras”, en tiempos antiguos ellas no sólo no participaban en la búsqueda del árbol, sino que tampoco podían presenciar el corte del árbol para la danza. Se cuenta que el árbol-palo representa una fuerza masculina y la mujer podría privar al palo de su fuerza, sólo con verlo o cruzarlo. No obstante, me fue posible presenciar el corte del palo volador en el junio del 2016. Agradezco por esta oportunidad a la comunidad de El Tajín.

<sup>14</sup> Aunque la lectura de Fernando Ortiz (2005) me parece pertinente en relación con el movimiento giratorio de la danza, para los totonacos, no concuerdo con el autor en la generalización de este significado huracánico para todas las danzas con carácter giratorio.

<sup>15</sup> Para conocer más cerca el movimiento del remolino y del viento “huracánico”, remitirse a la tesis doctoral del Dr. Gabriel Espinosa Pineda (2002).

<sup>16</sup> En relación a este personaje, ver el artículo de Leopoldo Trejo: “Trueno Viejo. Variaciones sobre el mismo tema” (2008: 345-346).

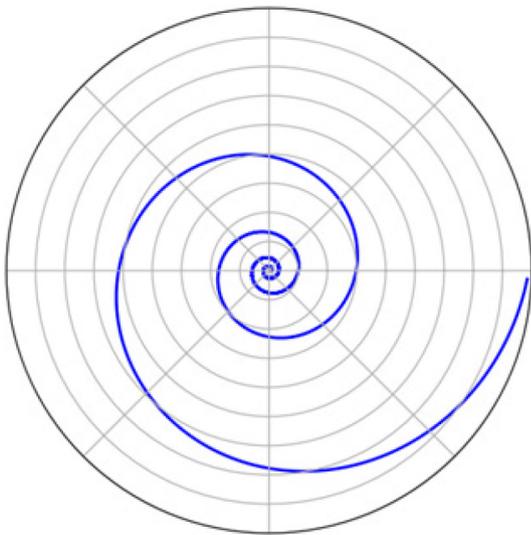


Figura 5. *Espiral logarítmica.*



Figura 6. *Quechquémitl totonaco (Trejo 2006: 84, conservado en el Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México).*

en la Sierra Norte de Puebla, esta danza sigue una lógica “huracánica” y no solar.

Esta hipótesis etnográfica es armónica con las interpretaciones que Guaraldo hizo sobre un bajo relieve encontrado en el Totonacapan central, entre la cañada del Arroyo Grande y la cuenca del río Misantla (que corresponde hoy al estado de Veracruz) que data aproximadamente de 600-900 dC. En la piedra se aprecia que “un extraño esqueleto grabado sigue mirando hacia el norte del cielo que se refleja en el mar del Golfo de México” (Guaraldo 1997: 116). Guaraldo describe el huracán en su forma geométrica extrema: “cabeza y brazos en forma de aspas” (ausencia de cuerpo), en particular en las culturas precolombinas del Caribe y más específicamente entre los taínos de las Antillas Mayores, como lo apunta Fernando Ortiz (2005: 225).

En 1987 los campesinos del rancho de Palo Gacho, Veracruz, llevaron a Guaraldo (1997: 116) a ver el “charro”; este grabado presenta en la parte superior del cuerpo un esqueleto; el autor lo supone un esqueleto con doble columna vertebral o con una representación desdoblada del tórax y una espiral a su izquierda (figura 7).

Mientras que la columna podría no ser doble sino estar desdoblada por el movimiento que el “charro” efectúa al girar en vórtice sobre sí mismo (sugerencia de Gabriel Espinosa), es indudable que la espiral que está a su lado es el símbolo del viento arremolinado.

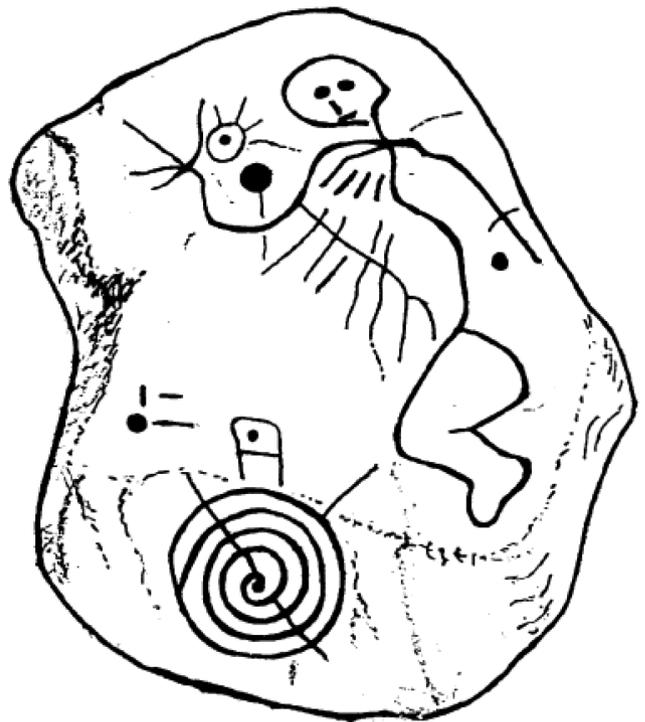


Figura 7. *El “charro”, encontrado en Palo Gacho, Municipio de Vega de Alatorre, Veracruz (Guaraldo 1991: 116).*

Asimismo, el huracán se mueve no sólo hacia el exterior, sino también hacia adentro del palo, entrelazando sus fuerzas (fría y caliente); su movimiento pasa por los tres ámbitos del eje vertical, el celeste, el humano y el inframundano y sobre estos tres planos el huracán tiene su acción.

Si por una parte el huracán es “salvaje” como lo subrayamos en apartados antecedentes, dado que el dueño del Monte es una de sus “caras”, por la otra, el palo hace controlable al huracán, y gracias al palo, los voladores pueden invocarlo de manera ordenada, sin que llegue a provocar destrucciones.

El palo de los primeros danzantes estaba plantado en el mar o en el oriente y llegaba hasta la cima del mundo (Stresser-Péan 2016: 218). Éste permitía la unión de cielo y tierra, de un elemento masculino con el femenino,

permitiendo la fertilidad de la Tierra. Ésa es la razón por la cual “los indios afirman que las lluvias huracánicas de la estación cálida son las únicas que activan la vegetación porque son inseparables del fuego celeste y del rayo” (Stresser-Péan 2016: 240).

## Conclusiones

La espiral dibujada por el movimiento giratorio es una característica del viento arremolinado, del embudo que forma el huracán cuando pasa sobre la tierra y arrastra lo que encuentra en su camino. Entre los totonacos de la costa y de la Sierra Norte de Puebla, la Danza de los Voladores sirve como “controlador social” de ese fenómeno atmosférico. El huracán es agente malévolo cuando con su fuerza destruye lo que encuentra, pero es benévolo cuando, gracias a la acción de Danza de los Voladores, provee la lluvia necesaria para la sobrevivencia de la milpa. Recordemos que su lluvia es necesaria sobre todo en el tiempo de la canícula, sequía interestival que pone en alto riesgo las simientes.

Por ello es indispensable controlarlo, a fin de que llegue sin aportar daños a los hombres ni a las cosas. Los danzantes, con sus precisos rituales, el corte del árbol, las ofrendas al monte y a los dioses de la lluvia, invocan al huracán y éste vuela junto con los voladores, girando como vórtice, en sentido levógiro, movimiento del huracán en el hemisferio norte.

En junio de 2016 asistí al corte de un palo volador y su posterior levantamiento en el centro cultural de El Tajín (el Kantylan). Justo cuando el palo se deslizó en el hoyo adoptando su posición vertical, un trueno fuerte retumbó en el cielo. Probablemente este incidente fue casual; sin embargo, pudo ser que *Aktzini*, el huracán, anunciara su llegada a los voladores totonacos de hoy, tal y como lo ha hecho por centurias guiado por el batir del tambor y trinar de la flauta.

## Agradecimientos

Agradezco en particular a los Abuelos de la casa del Kantylan de El Tajín y a todos los trabajadores de la Casa de Cultura del Kantylan por las entrevistas que me han brindado; al exvolador Alejandrino de El Tajín; a Leopoldo Trejo por sus comentarios, críticas, información y constantes pláticas sobre la cultura totonaca y sus rituales, en específico sobre este ritual; a Gabriel Espinosa, mi director de tesis por sus constantes y valiosos comentarios en relación con el tema del huracán, a Rubén Croda por las pláticas y la información y saberes que ha aportado a esa investigación y a Wolfgang Bietenholz por la ayuda que me brindó con la traducción desde el alemán de parte del texto de Ursula Bertels.

## Referencias

- Álvarez Boada, M. (1991). Danza, música y cultura espiritual en el Tajín, Veracruz, Una caricia a la tierra: danzas y bailes de Veracruz. *XX Congreso Nacional de la danza, desde el 6 al 13 de julio del 1991, Tantoyuca* (pp. 87-105). Xalapa: Gobierno del Estado de Veracruz, Universidad Veracruzana, Instituto de Investigación y Difusión de la Danza Mexicana.
- Ariel de Vidas, A. (2003). *El trueno ya no vive aquí. Representación de la marginalidad y construcción de la identidad teenek (Huasteca veracruzana, México)*. México: Centro de Investigación y Estudios Superiores en Antropología Social, Colegio de San Luis, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, IID.
- Barlow, R. (1995). Comentario. *Códice Azcatitlan*, Introducción de Michel Graulich. Traducción al español de Leonardo López Luján, traducción francesa de Dominique Michelet. París: Bibliothèque Nationale de France, Société des Américanistes.
- Bertels, U. (1993). *Das Fliegerspiel in Mexiko. Historische Entwicklung und gegenwärtige Erscheinungsformen* (Ethnologische Studien, núm. 24). Münster-Hamburg: Lit.
- Boturini, L. (1990 [1746]). *Idea de una nueva historia general de la América Septentrional*. München: Bibliotheca Estatal de Baviera.
- Breton, A. (1910). Survivals of ceremonial dances among Mexican Indians. En *Internationalen Amerikanisten-Kongress. Verhandlungen des XVI Session: Wien, 9 bis 14 September, 1908*, t. II (208-210 y 513-520). Viena-Leipzig: Hartleben's Verlag.
- Chenaut, V. (2010). Los totonacas en Veracruz: población, familia y sociedad. En R. Córdoba (ed.) *Atlas del patrimonio natural, histórico y cultural de Veracruz* tomo III (pp. 45-66). Veracruz: Gobierno del Estado de Veracruz, Universidad Veracruzana.
- Clavijero, F. J. (1987). *Historia antigua de México*, 8ª edición, Vol. I, México: Porrúa.
- Croda León, R. (2005). *Entre los hombres y las deidades. Las danzas del Totonacapan*. México: Culturas Populares e Indígenas, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Culturas Populares e Indígenas.
- Doesburg, van S. (2001). *Códices cuicatecos. Porfirio Díaz y Fernández Leal. Contexto histórico e interpretación*. México: Miguel Ángel Porrúa.
- Espinosa Pineda, G. (2002). *La serpiente de luz: el arcoíris en la cosmovisión prehispánica*. Tesis. Escuela Nacional de Antropología e Historia, México.
- Gallop, R. (1939). *Aerial Dances of the Otomís, The Geographical Magazine*, vol. IV, núm. 2, Londres: 73-88.
- Guaraldo, A. (1997) Imágenes antropomorfas de aires rodantes en culturas prehispánicas del Golfo de

- México: un problema abierto, *Antropología del clima en el mundo hispanoamericano* 1: 173-196.
- Ichon, A. (1990 [1969]). *La religión de los totonacas de la sierra*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Jáuregui, J. (2013). Una comparación estructural del ritual del Volador. *Antropología. Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia* 95: 17-51.
- Kelly, I. y Á. Palerm (1952). *The Tajín Totonac. Part 1: History, Subsistence, Shelter and Technology*. Washington D. C.: Smithsonian Institution.
- Larsen, H. (1937). Notes on the Volador and its Associated Ceremonies and Superstitions. *Ethnos* 2 (4): 179-192.
- Nájera Coronado, M. I. (2008). El rito del palo volador: encuentro de significados. *Revista Española de Antropología Americana* 38 (1): 52-73.
- Noriega Orozco, R. B. (2008). *Tlamatines. Mitología del trueno de Xico para el golfo de México* (Colección Investigaciones). Veracruz: Gobierno del Estado de Veracruz, Centro de Investigación y Estudios Superiores en Antropología Social.
- Ortiz, F. (2005). *El Huracán. Su mitología y sus símbolos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Pérez Diego, S. (1989). *La danza del Volador*, México: s/d.
- Stresser-Péan, G. (2005). El Volador. Datos históricos y simbolismo de la danza. *Arqueología Mexicana*, 75: 20-27.
- Stresser-Péan, G. (2011). *El Sol-Dios y Cristo. La cristianización de los indios de México vista desde la Sierra de Puebla*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, Fondo de Cultura Económica.
- Stresser-Péan, G. (2016). *La danza del Volador entre los indios de México y América Central*. México: Fondo de Cultura Económica, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, El Colegio de San Luis A. C.
- Torquemada, de fray J. (1969). *Monarquía Indiana*, México: Porrúa.
- Trejo Barrientos, L. (2000). *La esposa-perro mesoamericana. Análisis del mito de origen de Zongozotla, una comunidad de la Sierra Norte de Puebla*. Tesis. México: Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- Trejo Barrientos, L. (2006). Apuntes para leer un textil a partir del ritual. El *quechquémitl* totonaco de la región de Pantepec. En A. Gómez (coord.) *El Arte Popular Mexicano. Memoria del Coloquio Nacional* (pp. 75-89). Veracruz: Secretaría de Educación, Consejo Veracruzano de Arte Popular.
- Trejo Barrientos, L. (2008). Trueno Viejo: variaciones sobre el mismo tema. En C. Guadalupe y H. Rodríguez (coords.), *Memoria de Papel* (pp. 345-346). (Etnografía de los Pueblos Indígenas de México). México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Trejo Barrientos, L. (2010). El río Zempoala: frontera simbólica de los totonacos de la sierra. En E. Masferrer, J. Mondragón y G. Vineces (coords.), *Los pueblos indígenas de Puebla. Atlas etnográfico* (pp. 71-74). México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Vázquez Santana, H. (1940). *La fiesta de Corpus en varias regiones de México, Fiestas y costumbres mexicanas*, México: Botas.
- Williams García, R. (1954). Trueno Viejo-Huracán-Chac Mool. *Tlatoani* 8: 177.
- Zaleta, L. (1992). *La danza de los voladores. Origen y simbolismo*. Poza Rica de Hidalgo: Grupo Editorial Eón.

