

585

Escritos, Revista del Centro de Ciencias
del Lenguaje

ISSN: 0188-6126

revista.escritos@correo.buap.mx

Benemérita Universidad Autónoma de
Puebla
México

Jáuregui, Jesús

Una comparación estructural del ritual del Volador

Escritos, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje, núm. 41, enero-junio, 2010, pp.
141-219

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
Puebla, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=58541667005>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Una comparación estructural del ritual del Volador

Jesús Jáuregui

Tomando como punto de partida el ritual de las Pachitas de los coras de la Sierra Madre Occidental de México, se analizan las correspondencias estructurales entre rituales totonacos, huastecos, nahuas, otomíes, tepehuas, hopis y nicaraos, es decir de grupos del sudoeste de Estados Unidos, del norte, occidente y sur de México y de Guatemala y Nicaragua, estableciendo a partir de ello el sistema de transformaciones del ritual del Volador.

Taking as a starting point the Pachitas ritual of the Cora in the Western Sierra Madre of México, we analyze the structural correspondences between Totonac, Huastec, Nahua, Otomi, Tepehua, Hopi and Nicarao rituals, or rather of groups from the southwest of the United States and the west and south of Mexico, Guatemala and Nicaragua, establishing the system of transformations of the ritual of the "Volador."

1. LAS EXPRESIONES DANCÍSTICAS COMO MITOLOGÍA NO VERBAL

Entre los múltiples tipos de danzas tradicionales que hoy en día se escenifican ritualmente en México, el juego de los voladores ha sido reconocido como un "...rito ancestral, exótico y complejo" (Museos y Arte de México, 1962, 24) y ha llegado a ser considerado como "...la danza más bella e impresionante entre todas las practicadas por los indígenas..." (Sejourné, 1954, 1) y la única con un carácter trágico, pues "...se pone en juego la vida humana en el momento de su ejecución" (Sevilla Villalobos, 1981, 176; *cfr.* Galinier, 1990, 397). Su importancia y originalidad han sido destacadas, por un lado, debido a su innegable raigambre prehispánica; por otro, dadas sus sensacionales demostraciones acrobáticas y, finalmente, a que es portadora de un "profundo significado" (Museos y Arte de México, 1962, 20). Para Krickeberg:

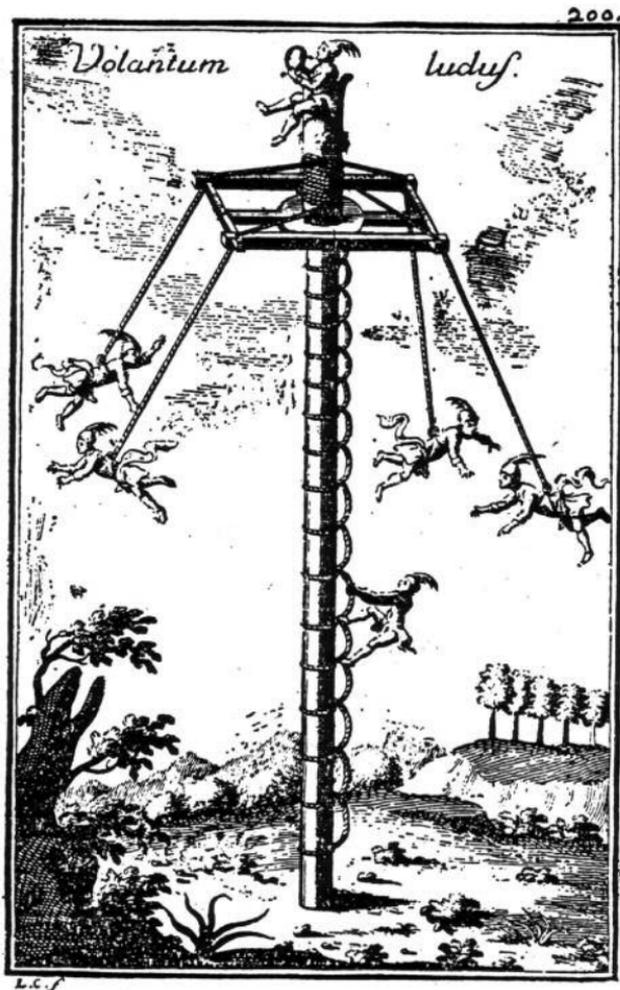


Figura 1. Volantus ludus, siglo XVIII.

el juego del volador no es una diversión popular, sino que es el punto central de un extenso ceremonial. (Breton [1910], ápuð Krickeberg, 1933 [1925], 72). [De esa manera ...] ese juego no tenía de ninguna manera el carácter de una diversión profana, sino que formaba parte muy seria de un culto. (Krickeberg, 1933 [1925], 72).

Stresser-Péan señala que, aunque en el siglo xx esta:

danza se ejecuta con ocasión de fiestas cristianas, conserva en gran medida un simbolismo pagano y [...] representa los mitos antiguos en donde entran en escena los dioses nativos. [Asimismo,] los puntos cardinales tienen una gran importancia en el culto... (1953, 230).

Mompradé y Gutiérrez indican que:

El largo palo al que suben los voladores para lanzarse amarrados desde él al vacío tiene una gran significación simbólica. En las religiones prehispánicas el palo simbolizaba la quinta dirección de la tierra, o sea, la comunicación del inframundo con el mundo superior.

En todos los actos rituales indígenas observamos que se invoca a los cuatro puntos cardinales y al “centro de la tierra”, o sea, el punto en donde el oficiante está parado, que es la quinta dirección representada por el palo. (1976, 73).

La ceremonia religiosa del palo volador es practicada en la vertiente del Golfo de México –considerando el presente etnográfico del siglo xx– por cinco grupos indígenas: totonacos (Núñez y Domínguez, 1927; Fergusson, 1934; Pérezdiego D’Poza, 1968; Ichon, 1990 [1969]; Sevilla Villalobos, 1981; Gaona, 1990), tepahuas (Gessain, 1953); huastecos (Marcelino Sánchez, ápod Schuller, 1925, 9-10; Stresser-Péan, 1989 [1948]), otomíes (Gallop, 1937; Larsen, 1937; Martí, 1961; Galinier, 1989 y 1990) y nahuas (Breton, 1910; Amézquita Borja, 1943; Murguía, 1975; Sevilla Villalobos, 1981). Parece, sin que se cuente con información definida, que todavía en la segunda mitad del siglo xix había en Huitziltepec, Guerrero, una danza llamada *kwawpatlanke* (árbol volador), “...la cual se hacía en la punta de un palo del cual pendían sogas y que había gente que subía a ese palo” (Weitlaner, Velázquez y Carrasco, 1947, 67-68).

Sin embargo –como una muestra de la indiferencia de la antropología mexicanista hacia esta tradición–, más de 80 años después sigue vigente el reclamo de Krickeberg, pues “Desgraciadamente, ese juego notable, hasta ahora ha merecido una consideración

muy escasa en la literatura científica” (1933 [1925], 72). Hasta la fecha no se cuenta con descripciones puntuales de cada variante y menos aún con un análisis de las transformaciones estructurales correspondientes a cada uno de estos grupos indígenas, en lo que se refiere a los diferentes códigos (vestuario, instrumentos musicales, melodías, pasos, coreografías, posturas, parafernalia, animales sacrificiales, ofrendas, tipo de árbol utilizado como mástil, altura del palo...), fechas precisas de ejecución y, en fin, exégesis mítica. Si bien Murguía (1975, 107-118) presenta, aunque no de manera sistemática, las variaciones en lo referente a ciertos de estos aspectos.

Paralelamente se desarrolló otra vertiente de escenificación, que se remonta por los menos a más de tres siglos, de tal manera que se cuenta con imágenes acerca de ejecuciones del volador como simples divertimientos, que habían perdido el carácter sagrado. Así, al analizar el Biombo del Museo de América de Madrid, correspondiente a mediados del siglo XVII, Tudela indica que:

Ya no son oficiantes, sino saltimbanquis, los voladores; [...] en lugar de vestir los trajes de ceremonia o de pájaro, se visten de mascarada, con trajes de soldados españoles, con cualquier careta, no con caretas rituales. [...] Al pie del mástil, también disfrazados están el guitarrista, con una careta de negro, y el cuestor, que recoge en una pandereta las dádivas del público. (1946, 82-83 y lámina III).

Según Dahlgren, aquí el Volador está:

integrado a una fiesta mayor con danzas, músicos, portadores de altos xúchiles junto a acróbatas y vendedores de pulque. [...] La indumentaria de los hombres que participan en las demás ceremonias, hace pensar en aquellas partes de los Altos de Chiapas y de Guatemala, donde los hombres aún visten una especie de camizón con mangas largas [...] (1990 [1985], 86).

Por su parte, Nebel (1840) consigna la escena en una de sus láminas y describe la actuación, en la sierra de Guauchinango, hacia 1830: en medio de gritos y vivas de los expectadores [de la multitud de gente admirada,]” y señala que los voladores —que actúan “por diversion” [sic]— [descienden alrededor del palo] “...

con el empeño de azotarse uno a otro; lo que excita sus gritos, las risas y el aplauso del público”.

En la segunda mitad del siglo xx se ha difundido exitosamente en México la presentación del Volador en tanto espectáculo idóneo para los sitios turísticos. De esta manera:

La danza de los Voladores no sólo es imprescindible en muchas ferias y “fiestas tradicionales” del país, dentro de las cuales, debido a sus características, desempeña un papel estelar, sino además es la danza que mayor demanda, difusión y consumo tiene en los hoteles de lujo, los cuales la incluyen dentro de sus espectáculos [...]. [La danza de los Voladores se ha convertido en] ...la más representativa del folklore nacional; ha llegado a ser, por ese motivo, la imagen de la danza “típica mexicana” (Sevilla Villalobos, 1981, 202).

* * *

Para esclarecer las variantes significativas del ritual del Volador, es necesario recurrir al enfoque estructuralista antropológico:

la mitología explícita y la implícita constituyen dos modos distintos de una realidad idéntica, [pues] en los dos casos se trata [...] de sistemas de representaciones (Lévi-Strauss, 1976 [1971], 604).

La mitología explícita es en el pleno sentido del término una literatura, mientras que en la mitología implícita “fragmentos de discurso [fórmulas, palabras sagradas] se hacen solidarios de conductas no lingüísticas, [esto es, de] gestos corporales y [...] objetos diversamente escogidos y manipulados” (606). En este caso “gestos y objetos intervienen *in loco verbi*, reemplazan palabras” (606). De esta manera, “Los gestos ejecutados, [así como] los objetos manipulados son otros tantos medios que el ritual se otorga para evitar hablar” (607).

Esta perspectiva, que considera a los procesos rituales como narraciones míticas no verbales, para nada desconoce otras de sus funcionalidades. Así, las acciones rituales pueden fungir –también y simultáneamente– en tanto oraciones, acciones propiciatorias, sacrificios, ritos de fecundación, ritos de paso (del ciclo de vida, iniciáticos, estacionales), conmemoraciones, etcétera. Una ver-

tiente interpretativa no agota la significación de estas ceremonias, pues cada acción ritual determinada puede ser interpretada de varias maneras, según haga parte de un sistema completo o sea un rito aislado, según se ejecute en una ocasión o en otra. La polisemia está vigente tanto en el ámbito de los elementos constitutivos como en el de su integración en los procesos rituales.

Las expresiones dancísticas de las culturas tradicionales constituyen, pues, auténticos mitos no verbales. Los procesos dancísticos —en tanto hechos simbólicos complejos— están constituidos por un núcleo de movimientos rítmico-corporales que se interrelaciona de manera variable con otras dimensiones semióticas. Los desplazamientos kinético-coreográficos se combinan tendencialmente con música y canto. Asimismo, al cuerpo danzante se le viste y se le adorna a fin de que adquiera mayor fuerza expresiva, y el escenario supone una preparación claramente semantizada. Los propios movimientos corporales, al realizarse en un ámbito estético que los contrasta con la cotidianidad, se convierten en un registro sígnico. Así, todos los aspectos de las ejecuciones dancísticas están cargados de significación —si bien frecuentemente ésta opera de manera implícita— y se combinan para producir un mensaje global.

Las fiestas indígenas a las que se hará referencia no sólo están asociadas al binomio mito-rito, sino que se realizan en un contexto religioso, con un fuerte trasfondo de tradiciones aborígenes. Con excepción del momento de las demostraciones acrobáticas, el sentido de participación de los “espectadores” es notable, de tal forma que esta categoría parece aquí inadecuada. Se trata, además, de una representación sin libreto explícito, pero con una partitura argumental que se ejecuta de manera grupal y de la que tendencialmente son partícipes los asistentes. Por otra parte, el espacio de la representación no es un “escenario teatral” construido expresamente para actos rituales, sino que los entornos cotidianos son transformados de manera temporal —con gran esmero, profusión de adornos, variada parafernalia y dispositivos especiales— a la calidad de sitios de la escenificación: patios de las casas, plazas del poblado, patios de los templos nativos, atrios de los templos

de tradición católica, parajes particulares en la montaña o en el bosque.

A diferencia de las llamadas danzas-drama, en el género dancístico al cual corresponde el Volador no existe un texto declamado que sirva de soporte argumental a los demás códigos no verbales. En este caso, de manera más evidente, es imprescindible el estudio de las correlaciones de esta expresión dancístico-ritual con otras con respecto a las cuales presenta contrapuntos explícitos o implícitos.

* * *

Los mitos “no son interpretables cada cual por su cuenta y en estado aislado” (Lévi-Strauss, 1981 [1979], 79). “Todo mito o trozo de mito permanecería incomprensible si [...] no fuera oponible a otras versiones del mismo mito o a mitos en apariencia diferentes” (53). Pues los elementos de un mito “carecen de significación propia o [...] esta significación tomada por separado es incompleta. De modo que sería vano cualquier intento de interpretarlos aisladamente. [...] sólo una comparación de los dos tipos [que incluyen aspectos significativos que se oponen entre sí] permitirá definir un campo semántico en cuyo seno las funciones respectivas de cada tipo se complementan unas a las otras” (53). “Paralelas u opuestas, todas estas funciones semánticas forman entre ellas un sistema” (126) “en el seno del cual se transforman mutuamente” (79). “Las variantes colocadas en los extremos de la serie ofrecen, la una en relación con la otra, una estructura simétrica e inversa” (Marc-Lipiansky, 1973 194), entre las cuales se presentan diversas situaciones intermedias. En todo caso, “la reversibilidad de las operaciones de transformación efectuadas en el seno de un grupo de mitos constituye la prueba de la realidad de tal grupo” (74).

Planteamos, así, la existencia de un género de mitos no verbales, que tiene como núcleo constitutivo —esto es, como relaciones invariantes que combinan los mismos elementos de diferentes maneras y cumplen funciones semejantes en contextos distintos— la presencia de rituales dancísticos giratorios levógiros alrededor de

un poste axial, con base en una cosmovisión aborígen. La significación del mito debe ser descifrada a nivel del grupo que engloba sus diferentes variantes, pues su sentido está en función de la posición que mantiene en relación con los otros mitos, en el seno de ese grupo de transformaciones.

Proponemos como mito-rito de referencia, esto es, como el punto de arranque del análisis, la festividad de las Pachitas de los coras de Rosarito (Yauatsaka) (Jáuregui, 1998), para remitirla a las fuentes coloniales sobre el *volantum ludus* y luego ponerla en relación analítica con la danza del Volador del Totonacapan y –tras una disquisición obligada sobre el Volador norteño de los hopis y los casos sureños de nicaraos y quichés– regresar al palo de cintas de los coras (Ramírez, 2001; Valdovinos, 2002) y huicholes (Preuss, 1998 [1908], 284; 1929, 831), en tanto mutuas transformaciones estructurales.

* * *

En una contribución previa, sobre “El *chá’anaka* de los coras, el *tsikuri* de los huicholes y el *tamoanchan* de los mexicas” (Jáuregui, 2003 [1999]), hemos mostrado que el concepto cosmológico de los antiguos nahuas concuerda puntualmente con el de las culturas contemporáneas del Gran Nayar. Sin embargo, el modelo de López Austin (1994) sobre el Tamoanchan debe ser precisado, por un lado, a partir de los datos etnográficos y, por otro, con base en el planteamiento de Dumont (1980) sobre el dualismo jerarquizado. Así, tanto los extremos superior e inferior del cosmos –cuando se privilegia el eje arriba-abajo–, como su manifestación en los cuatro rumbos –a nivel del plano horizontal–, deben ser analizados considerando los gradientes de primacía relativa: el arriba sobre el abajo y el oriente-norte sobre el poniente-sur. Aunque cíclicamente el polo subordinado pasa a ser el preponderante y viceversa, en una alternancia inevitable.

Tal como lo ha señalado Lévi-Strauss (1992 [1991], 293-301), se trata de un “dualismo inestable”, que se halla en perpetuo desequilibrio; de tal manera que constituye un “modelo de desequilibrio dinámico entre términos”, el cual “se traduce en el juego de

balanza entre la reciprocidad y la jerarquía”, pues en este contexto “la subordinación es ella misma jerarquía”.

2. LAS PACHITAS DE LOS CORAS

La coreografía, la parafernalia y los personajes centrales de las Pachitas no sólo rememoran, sino que constituyen –como lo mostraremos más adelante– una transformación estructural simétrica e inversa del *volantum ludus*. Por lo que constituyen el punto de inicio para la comparación estructural de los casos que componen este género ritual-dancístico.

Entre los coras, la festividad de las Pachitas se desarrolla por varias semanas, durante los meses de enero y febrero. Finaliza cuando corresponde, de acuerdo con el calendario litúrgico tridentino, el Miércoles de Ceniza, fecha que marca el comienzo de la Cuaresma. Se ubica, entonces, entre la celebración del nacimiento del Sol-Jesucristo –la Navidad–, a finales de diciembre, y la conmemoración de su muerte y resurrección, que se festeja durante la Semana Santa.

Con excepción de San Francisco y Mojocauatla, el ritual de las Pachitas se ejecuta en todas las comunidades coras: Santa Teresa (Coyle, 2001 [1997], 138-147), Dolores, La Mesa del Nayar (Jáuregui, 2005 [1995]), Jesús María (Télez Girón, 1964 [1939], 148-149); Valdovinos, 2002, 127-134); Rosarito, (Jáuregui, 1998) y San Juan Corapan. Fue consignada en San Pedro Ixcatán en 1939 (Télez Girón, 1964 [1939], 39-92), pero desde mediados del siglo xx este poblado ha sido tomado por los mestizos; si bien los indígenas desplazados lo llevan a cabo en el nuevo asentamiento de Presidio de los Reyes. También se ha comenzado a realizar a la usanza cora el ritual de las Pachitas en la comunidad de San Juan Bautista, dominada por los mestizos.

En Rosarito (Yauatsaka) hay permanentemente dos Malinches, una –la Blanca– correspondiente al templo católico y otra –la Roja– al Patio del Mitote, de manifiesta tradición nativa. Se trata de niñas que son seleccionadas alrededor de los cinco o seis años de edad, por medio de sueños de los Mayores del Templo y del Mitote, respectivamente. Pero para designarlas se toma en cuenta,

además de su belleza, el que previamente en su familia ya haya habido mujeres que desempeñaran este cargo. Duran en el puesto cinco años consecutivos. Cada malinche cuenta con una tenanche, mujer mayor o de edad madura, que atiende su cuidado: es la responsable de su vestuario, parafernalia y desempeño ritual, de tal manera que la asiste permanentemente.

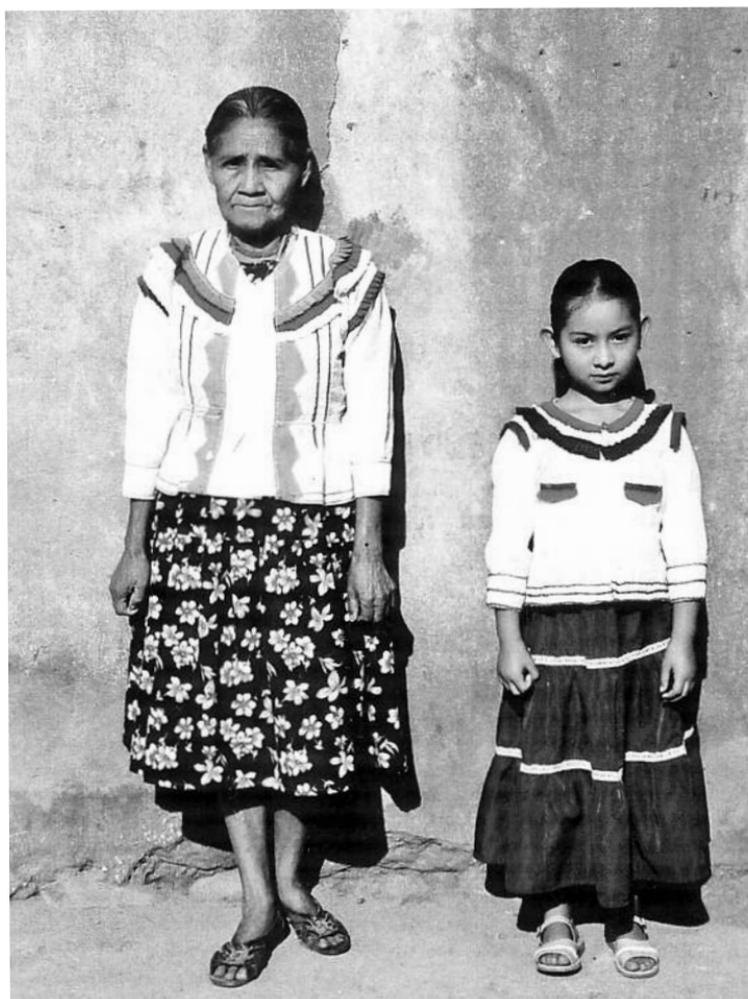


Figura 2. La malinche y su abuela. Fotografía de Juan Pablo Jáuregui.

El atuendo de las malinches incluye un sombrero de palma trenzada y cosida, que va forrado de tela, con listones de varios colores cayendo desde la parte superior de la copa. Los dos sombreros llevan flores –blancas y rojas, respectivamente– colocadas alrededor del ala, en los cuatro rumbos, y una quinta al centro sobre la copa.

Cada malinche está asociada a una bandera, que es elaborada por los mayordomos. La bandera de la Malinche Blanca está atada a una percha de otate como de seis metros de longitud, mientras que la de la Malinche Roja a una 25 centímetros más corta. Ambas llevan amarrado en la parte superior un manojo de cinco plumas de urraca, de color azul brillante con la punta blanca y flores de madroño de color blanco y morado; inmediatamente abajo va el lienzo, que es la bandera propiamente dicha, y abajo una campanita metálica. El lienzo de la Malinche Blanca luce, sobre el fondo blanco de la tela, cinco franjas horizontales, logradas con listones cosidos, de los siguientes colores (de arriba hacia abajo): blanco, verde perico, rosa, azul rey y negro. El lienzo de la Malinche Roja muestra, también sobre el fondo blanco de tela, dos franjas rojas entrecruzadas y, en el triángulo opuesto a la percha, una cruz negra en sentido horizontal. Las dos banderas tienen prendidas flores de listones o de papel de china de los cinco colores rituales, en las cuatro esquinas y en el centro. (Ver figura 3 en la página siguiente)

Tanto los sombreros, con su quince flores, como las dos banderas simbolizan claramente la imagen del universo de los coras y sus cinco rumbos. La de la Malinche Blanca manifiesta cinco franjas transversales, que corresponden a los colores de cada rumbo. La de la Malinche Roja representa la conjunción de los cuatro rumbos con el centro.

Durante los últimos cinco días, del sábado al Miércoles de Ceniza, los pachiteros (mayordomos, violinero, cantador, cuadrilla y bailadores), así como las malinches y tenanches no cesan sus recorridos por las casas del pueblo durante el día y la noche. La actividad continua y homogénea, aunada a la vigilia, interrumpe significativamente la alternancia del día y la noche. Los recorridos se realizan por turnos de cinco veces, con lapsos intermedios en que

descansan las Malinches en la casa del Gobernador. Para lo cual se colocan las banderas recargadas sobre la puerta de su hogar.

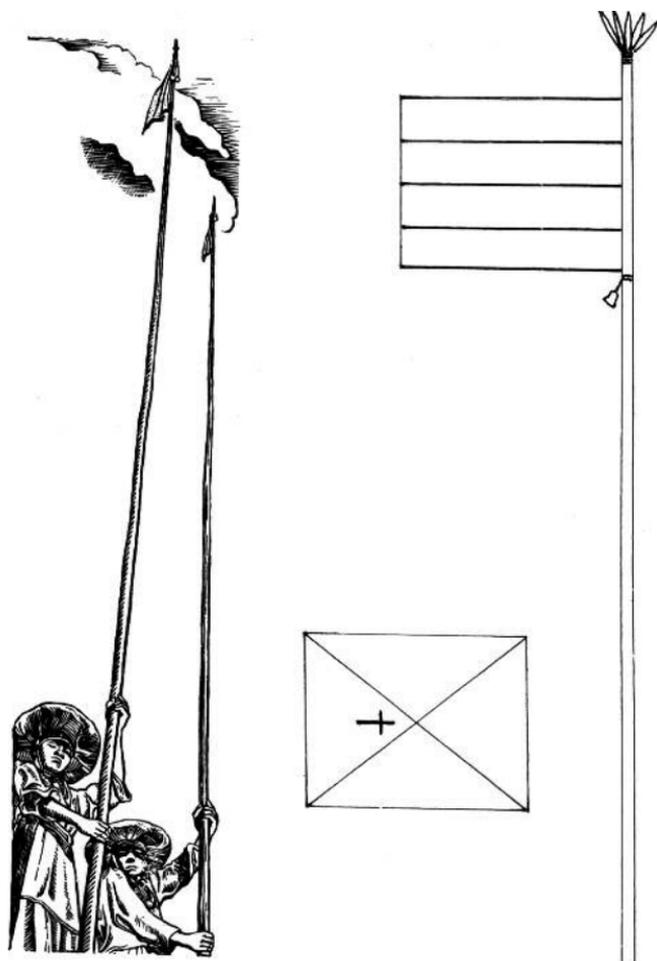


Figura 3: Las Malinches y sus banderas. Fotografía de Arturo Gutiérrez.

El recorrido se realiza en sentido antihorario, esto es, desde el Poniente—donde se encuentra la casa del actual Gobernador y que constituye el punto de partida—hacia el Sur, de ahí hacia el Oriente, luego hacia el Norte y, finalmente, se regresa al Poniente.

El traslado lo encabezan los bandereros, función que les corresponde a los dos fiscales. Las malinches son asistidas todo el tiempo por las tenanches, quienes durante los traslados literalmente las “llevan de la mano”.

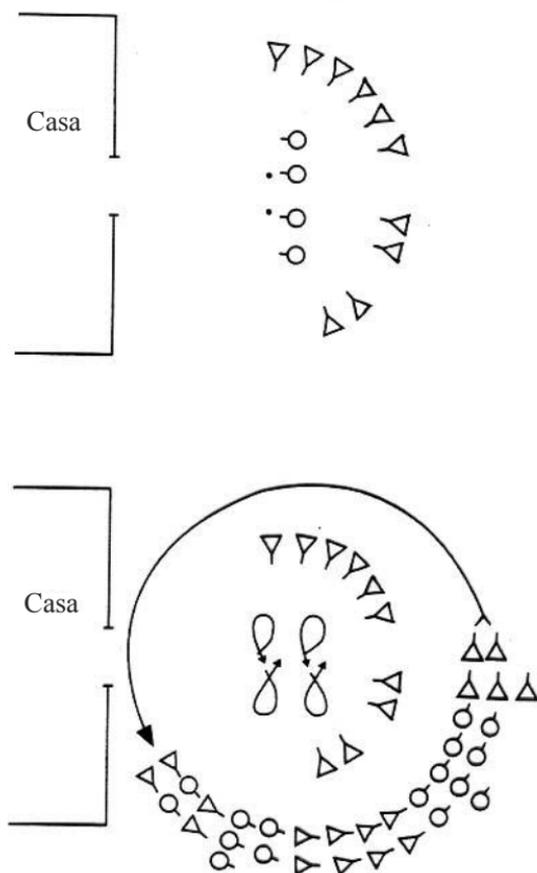


Figura 4: Patrón coreográfico de las pachitas.

Cuando llegan a la casa en turno, los dos bandereros se colocan uno al lado del otro frente a la puerta del hogar y mueven a derecha e izquierda sus banderas, sobre el techo de la construcción. Así esperan hasta que llegan las malinches y sus tenanches. La

Malinche Blanca se coloca al lado derecho y la Roja al izquierdo y les es entregada la bandera correspondiente. El violinero comienza la melodía y el cantador entona la primera estrofa del canto seleccionado, ambos ubicados atrás de las malinches. Éstas, auxiliadas por su tenanche, golpean rítmicamente el suelo con su bandera, produciéndose un sonido metálico con la campanita que se porta en la parte alta. El coro, que va repitiendo las frases entonadas por el cantador, se coloca en semicírculo por el lado derecho. Estos hombres de la “cuadrilla” conocen a la perfección los tonos y las letras –aunque la mayoría se canta en una lengua que ellos no hablan, un náhuatl arcaico y deteriorado por su repetición ritual ágrafa– y participan siempre con gran entusiasmo. Se continúa con las estrofas, en algunos casos de manera responsorial, hasta que se termina la letra de la canción.

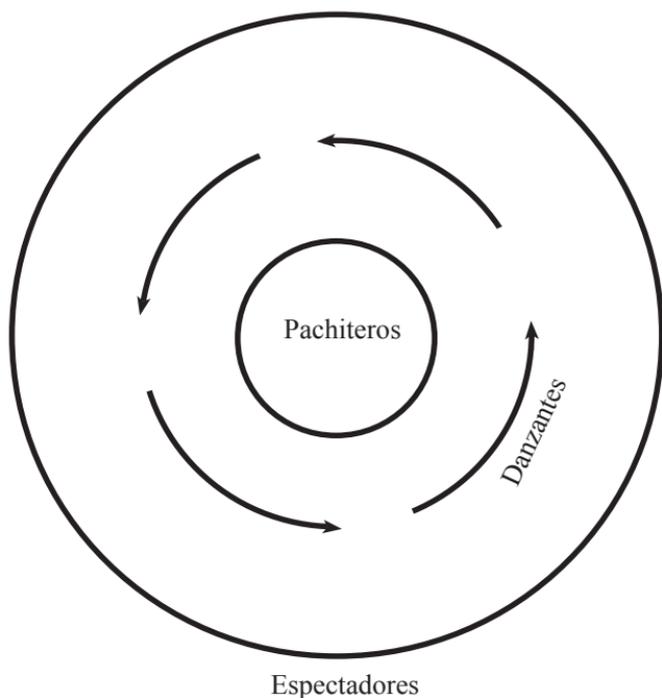


Figura 5: Baile de las Pachitas.

Mientras tanto, los danzantes giran circularmente por el rededor. En el grupo de bailadores, danzan sólo hombres con hombres y mujeres con mujeres, abrazados en parejas o en tercetas. El sentido del desplazamiento coreográfico circular es sinistroverso, con eventuales giros *ad libitum* sobre el eje y, entonces, desplazamientos en sentido horario.

El paso dancístico característico consiste en avance rítmico con un pie y caída con ambas plantas, avance con el pie contrario y de nuevo caída con ambas plantas. Este paso ha sido interpretado canónicamente, por mexicanos de San Buenaventura: “En el costumbre nosotros bailamos como los sapos brincan” (Rodríguez, 1998). Simultáneamente, las malinches describen, caminando rítmicamente y sin dejar de sonar sus banderas contra el suelo, unos movimientos en “8”, del tipo Ollin, encontrándose en la mitad y quedando cada una en el extremo contrario de la otra, pero manteniéndose tendencialmente en línea.

La música de las Pachitas combina la melodía del violín, en este caso de cuerdas metálicas (afinado en tono sordo), con el tintineo rítmico de las campanitas (de sonido agudo), el golpeteo sordo de las banderas en el suelo, el zapateo rítmico de los danzantes y el canto responsorial, con un aire gangoso, de las voces masculinas. (Ver figura 6 en la página siguiente)

Considerada de manera integral, la bandera de cada malinche es un instrumento musical equivalente al primitivo “sonajero de uñas” sudamericano (norte de Argentina, Paraguay, centro y norte de Brasil). Pero, en el caso cora, las campanitas aborígenes —logradas por tiras, hileras, sartas, ristras o racimos de cáscaras duras, huesos, valvas o uñas de animales (tapir, pécarí, ciervo o avestruz) (Vega, 1946, 127), colocadas en un alto bastón de caña o madera— se han sustituido por campanitas metálicas de origen europeo. No obstante, su función sonora es semejante —con el cambio de timbre sordo a agudo—, pues se trata de un “ideófono de golpe indirecto” (Vega, 1946, 127), cuyo sonido se logra, en el caso nativo, por el sacudimiento del racimo, que hace entrechocar a las uñas, y, en el caso cora, por el movimiento de la campanita metálica, que hace sonar su badajo; en ambos casos, el efecto se logra al golpear el

extremo inferior de la percha contra el suelo. Además, en los dos casos se trata de un instrumento asociado ritualmente de manera exclusiva con niñas, el cual, en Sudamérica se ejecuta en ocasión de la ceremonia iniciática de pubertad. “El sonajero de uñas acentúa el compás de la danza. Por eso, y por la técnica de ejecución, se comprende que su fórmula sea una serie de golpes fuertes entre el rumoreo de las uñas que se rozan” (Vega, 1946, 130).



Figura 6. Sonaja de bastón sudamericana.

Téllez Girón presenta un extenso y detallado estudio sobre la música y las letras de los cantos de las Pachitas, con base en su recopilación etnomusicológica realizada en San Pedro Ixcatán –poblado próximo a Rosarito–, en 1939 (1964, 50-92 y 199-295).

* * *

El lunes, víspera del martes de carnaval, a las 6.45 de la mañana, en la parte norte de la plaza central se sacrifica un becerro macho entero, es decir, que no ha sido castrado. Con la frente rumbo al oriente es pialado, esto es, se le amarran las cuatro patas entre sí y la cabeza se le echa para atrás y es atada con una cuerda contra su cola. La res está ubicada en el eje oriente-poniente, con las patas rumbo al norte.

Precisamente cuando el sol aparece por las montañas orientales, se le introduce un cuchillo puntiagudo y filoso en la yugular. El principal del templo recoge la primera sangre que brota, en una hoja de roble –equivalente en este caso a una jícara–, e inmediatamente la lleva a ofrendar en el cerco de piedras en la parte suroriental del atrio. Esta sangre sacrificial debe ser tomada cuando todavía el animal está vivo.

La lengua, las dos tiras del lomo y un trozo de carne sin grasa son separados para elaborar una ofrenda para los “santitos” –o sea, los antepasados–, la cual es lo primero que se prepara en la ramada que funge como cocina comunal.

A mediodía ya se tienen preparados dos montones de cinco tamales de ofrenda y, con un trozo especial de carne que ha sido asado a las brasas, han sido colocados en una batea de madera junto con otros dos recipientes con atole sobre una mesa, al lado oriental del interior de la ramada.

A las siete de la noche, ya de oscuras, el principal del templo, seguido de un ayudante, se dirige con estas ofrendas al otro lado del arroyo, en la parte sur del poblado en las inmediaciones del camposanto. El principal sube a una gran roca, al lado del camino, y el ayudante le hace entrega de un manojo de hojas de roble. Se

trata de diez hojas recientemente cortadas, las cuales son dispuestas en dos quincunces en el eje oriente-poniente; cuatro hojas son colocadas con las puntas hacia afuera, dirigidas hacia cada punto cardinal, y la quinta en el centro con su punta “hacia arriba”, es decir, rumbo al oriente.

Sobre cada quincunce el principal coloca cuidadosamente, en cada extremo y en el centro, los tamales –los cuales fueron previamente despojados de su cubierta de hojas de maíz–, luego distribuye la carne asada sobre cada uno de los diez puntos y, finalmente, va derramando el espeso atole de maíz con piloncillo, punto por punto de cada quinteta. Para concluir, el principal, de pie frente al norte, reza en voz baja y rítmica por unos minutos.

* * *

A la una de la madrugada del Miércoles de Ceniza da inicio el recorrido final de los pachiteros. De acuerdo con la tradición, se han realizado ya cuatro vueltas por las casas del pueblo en sentido levógiro y esta última será en sentido horario, para marcar el fin del ritual. No sólo el recorrido se realiza ahora en sentido horario, sino que las letras de las Pachitas se cantan al revés, esto es, se comienza por la estrofa final y se termina por la estrofa inicial, aunque los versos de cada estrofa sí se cantan en el orden acostumbrado, para que tengan sentido. La danza circular se ejecuta también en dirección dextrógira, pero tanto el paso dancístico como la melodía son iguales a los días anteriores.

Hacia las tres de la madrugada concluye el recorrido y los pachiteros arriban al patio central. Los hombres de la cuadrilla se ponen de acuerdo en cuál canto van a entonar; deciden que será uno es español. El grupo se coloca en la formación acostumbrada, frente al fuego central, de cara al oriente.

Tras los movimientos laterales de las banderas, la entonación melódica del violinero y el golpeteo rítmico de las perchas contra el suelo, da inicio el canto –en un ritmo lento y con un tono triste, que se asemeja al aire de *El Adiós* de las danzas religiosas (del tipo matachines) de la región.

No les pido chocolate,
ni tampoco colación. [...]

Quisiera chupar [fumar] primero,
antes de tomar el vino [...]

Con un vaso de aguardiente
pa' alegrar mi corazón,
Con un vaso de mezcal
para toda mi cuadrilla.

Una rosa de granada
y una hojita de limón,
una espina y una rosa
que nos dio mi corazón.

Y nosotros ya nos vamos,
vamos bien agradecidos [...]

Sabe Dios si llegaremos,
sólo Dios podrá saber [...]

Quisiera cantarles más,
pero no tengo memoria [...].

Poco después, varias señoras maduras comienzan a lanzar pinole y pétalos de flores sobre las malinches y los pachiteros.

De inmediato comienza la procesión, que es encabezada por el gobernador y el principal del templo. El contingente –integrado por más de 50 personas– primero se dirige a la iglesia, que queda hacia el oriente. Luego, baja a la plaza y enfila hacia la derecha, por la calle principal, hacia el extremo oriental del circuito procesional, en el límite de la barranca. De ahí se traslada, por la calle principal, al extremo occidental, marcado hoy en día por la casa del actual gobernador. Luego, hace un desplazamiento con ángulo por las cercanías de la plaza central, hacia el extremo septentrional, para luego llegar al extremo meridional, retornar al fuego de la plaza central y concluir en el templo.

Durante estos traslados los cantos de los pachiteros, acompañados por la melodía del violín, indican el rumbo hacia el que se desplaza el contingente: “Viejo principal, vamos pa'l oriente”.

“Viejo principal, vamos pa’l poniente”. “Viejo principal, ya vamos pa’l norte”. “Viejo principal, ya vamos pa’l sur...” Cuando se llega a cada punto cardinal se menciona: “Viejo Principal, ‘stamos en el cruzante...”

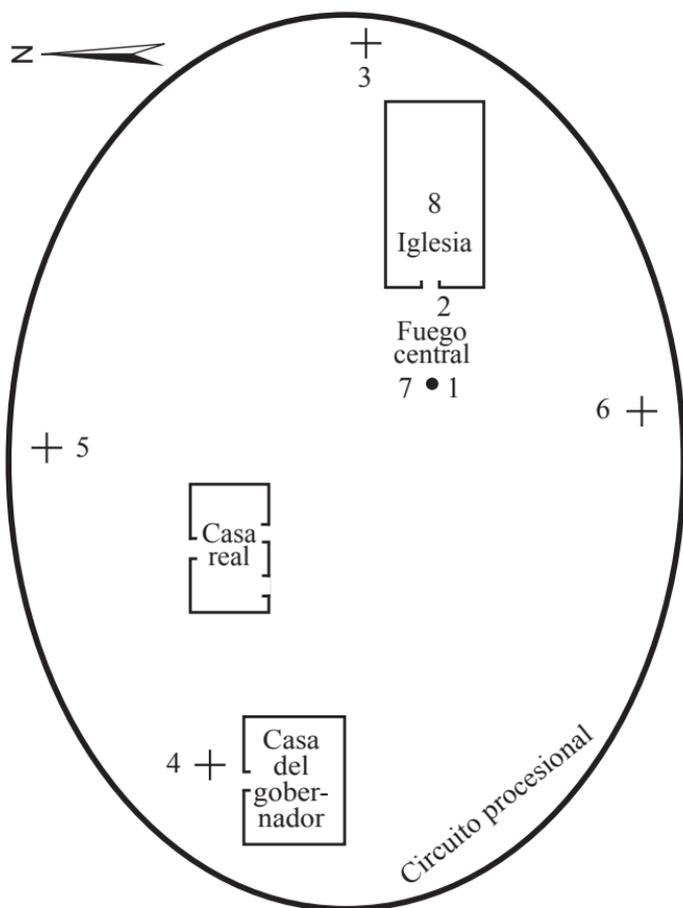


Figura 7: Desplazamientos rituales del “cierre” de Las Pachitas.

Al llegar a cada uno de los puntos simbólicos, el gobernador y el principal depositan en el suelo pinole, marcando en un espacio reducido los cuatro rumbos y el centro; luego el grupo de mujeres

maduras añade más pinole y pétalos sobre dicho punto. El principal toma las dos banderas y el gobernador los dos sombreros de las malinches. El principal hace inclinaciones de las banderas hacia el rumbo correspondiente –entre cinco y siete–, acompañadas de medias genuflexiones, alternando cada pierna. El gobernador lo acompaña a su lado, con los sombreros –uno sobre el otro, contra su pecho– y ejecuta ligeras genuflexiones alternadas.

Casi a las cuatro de la mañana el contingente ingresa en el templo para la ceremonia final. El principal recoge las dos banderas y las recarga sobre la viga transversal del techo más próxima al altar, de tal modo que los lienzos –signos del quince– quedan muy próximos al Cristo crucificado.

Una vez que ha amanecido, en el templo las tenanches se encargan de despojar de sus vestidos especiales a las malinches. En tanto, los mayordomos deshacen ritualmente los sombreros de las niñas y las banderas. Todos los elementos (plumas, lienzos, listones, flores de papel, campanitas metálicas) son guardados cuidadosamente y las perchas desnudas finalmente son recargadas en una esquina del templo, cerca de la entrada.

Al mediodía tiene lugar en la plaza un combate ritual. Se trata de un bando de siete mujeres ancianas y de edad madura, quienes se muestran animosas y portan en su hombro morrales de pinole y botellas de plástico con agua teñida de anilina de colores; el otro bando está conformado por siete muchachos de menos de veinte años, quienes se presentan un poco tímidos; las mujeres los proveen de pinole y agua coloreada. Como esta última ceremonia marca el paso del tiempo ritual centrado en lo femenino hacia el centrado en lo masculino, la fila de hombres –muy jóvenes– constituye tan sólo una avanzada de los judíos. De hecho, aunque algunos andan con el torso desnudo, todavía no “se borran” con el betún de olote quemado ni con el barro, como lo harán durante la Semana Santa (Jáuregui, 1998 y 2000).

Entre risas y bromas sexuales, los contingentes se enfrascan en una batalla campal, en la que se embadurnan con pinole y se mojan con el agua de anilina de colores. Luego ejecutan una danza circular, con un aire carnavalesco de diversión y jocosidad, realizando un desplazamiento circular en sentido antihorario, a ritmo de flauta

y tambor y cantando el estribillo en cora que significa: “Estamos haciendo fiesta”. Así, con los instrumentos característicos de ese periodo ritual da inicio oficialmente el tiempo de la cuaresma.

* * *

Al terminar la visita a los hogares de la comunidad, la malinche recibe ofrendas de flores frescas de parte de los caseros, de tal manera que su sombrero queda cubierto totalmente con ellas. Esto confirma la identidad de la niña con Nuestra Madre primordial, una virgen pura, cuya “flor” será irresistible al loco de sexo Sáutari, la Estrella de la Tarde (Coyle, 1997, 321). “De hecho, aun el nombre Sáutari, que está basado en la partícula verbal *-sauta-* (“corta-flores”), parece indicar la relación sexualmente cargada del niño [el monarca, vestido de rojo, que aparece en las Pachitas de la comunidad de Santa Teresa] con la malinche revestida de flores” (322). Según Valdovinos:

Nada más con aproximarse a ella [la Malinche de las Pachitas] es suficiente para despertar todos los vicios del hombre. Por ello se dice que, a partir de las Pachitas, muchas jóvenes quedan embarazadas, ya que tanto ellas como los novios pierden el juicio y hacen locuras que en otros tiempos no se atreverían a hacer. (2002, 128)

Don Esteban Chávez, chamán de 90 años de edad de la comunidad cora de Rosarito, comentó que el martes de carnaval era “para andar bailando con una vieja de un lado y otra del otro”; que en ese tiempo “uno podía meterse con las mujeres”. Según Antonino Flores, también rosareño, “La Pachitiada es un ejemplo de que él ha quedado mal con su madre por estos tiempos. Es que Jesucristo, por estos tiempos, durmió con su madre, quedó mal con ella. Ya que fue grande [aunque apenas había nacido en Navidad], durmió con su mamá. Jesucristo podía parecer otro, no de la misma familia” (ápuđ, Jáuregui, 2003, 264).

El contenido sexual y la referencia al incesto también aparecen en el caso huichol de San Andrés Cohamiata (Tateikié). Una niña vestida de blanco —que representa a la nunutsi Xitaima (identificada con una virgen de la tierra)— porta en la punta de un largo otate

una bandera blanca con el diseño de una cruz (Gutiérrez, 2005, 191 y 130). Los judíos transgresores entonan un canto en el que se hace referencia a “Cuando cortó la flor de la hija de Nakawé” y “Ofrece su flor la hija de Nakawé” (193). Aparece, así, el mitema del incesto primigenio entre el sol –que ahora está personificado por Jesucristo– y la tierra, quien corresponde a su madre, la Virgen. “La Virgen ofrece al Nazareno su flor...” (204). Por otra parte, los judíos hostigan sexualmente a las muchachas del poblado, hacen bromas sexuales entre sí y simulan copular con el Tsikuaki (payaso ritual) (193-194 y 197).

3. EL RITUAL DEL VOLADOR EN EL TOTONACAPAN DEL SIGLO XX

En la descripción de la danza del Volador se tomará como base la escenificación en las festividades de Corpus Christi y de Santiago Apóstol –que corresponden aproximadamente al solsticio de verano– en Papantla y Coatzintla, respectivamente; pero se intercalarán anotaciones correspondientes a otros casos de la región del Golfo de México. Veamos algunas descripciones:

Cabe [...] aclarar que esta danza no debe confundirse con un juego, pues como tal lo interpretan algunos. Se trata de una clásica danza, ya que se ejecuta en forma rítmica siguiendo una melodía, por cierto muy variada, que interpreta un músico con una flauta de carrizo y un tamborcillo... (Hurtado, 1969: 80-81)

Como esta danza requiere un entrenamiento físico riguroso, los futuros voladores [...] empiezan a entrenarse y familiarizarse con la ceremonia desde niños. Para esto, suelen usar palos de corta altura y procuran desanimar a los que sufren vértigos. (Martí, 1961, 299)

El Volador de los huastecos actuales del este de San Luis Potosí se inicia con ritos preparatorios, análogos a aquellos que se practican en otros lugares en idéntica ocasión: continencia sexual, ayuno, danzas nocturnas preliminares y, en fin, comidas en común con ofrendas a los dioses, a los muertos y a los utensilios empleados en la ceremonia. Una mañana, después de algunas precauciones rituales, se va a cortar el árbol que servirá de poste. (Stresser-Péan, 1989 [1948], 83-84).



Figura 8: Los voladores (Luis Covarrubias).

El vestuario de los voladores:

se parece al que se emplea en [la danza de] Santiago y, a veces, también al de los Quetzales; sin embargo, el atuendo que se lleva en la danza de Voladores Aztecas de Huehuentlilla, Puebla, con-

serva el vestuario prehispánico, aunque con ciertas modificaciones prácticas. Los danzantes van descalzos o con zapatos, se visten con un calzón blanco y corto, cubierto de plumas, lo mismo que una especie de chaleco que se prolonga para dar la apariencia de alas; llevan máscaras de águila y se cubren la cabeza con plumas de colores. (Murguía, 1975, 107)

Según Galinier, en 1937 un norteamericano contribuyó a la renovación de la práctica del volador —que se había extinguido— y propició la introducción de elementos prehispánicos (1990, 392), de tal manera que la representación en Huehuentilla “se ha convertido en una especie de recreación moderna del Volador tradicional” (393). Los voladores:

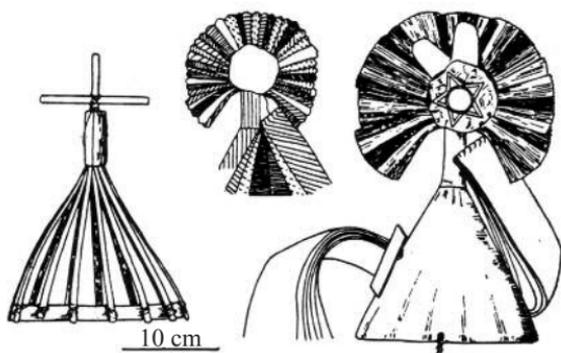
Usan un gorro en forma de cono, el que es aderezado con espejos y flores de papel rematándolo con un penacho de papel rojo de donde penden cintas multicolores; este gorro va sujeto en la testa del danzante (*cogssne*) mediante un pañuelo a manera de barbiquejo.

Sobre su camisa blanca (*slakat*) de cuello amplio, que nos recuerda la solapa de los marineros, llevan un huipil rojo en forma de triángulo, artísticamente decorado con grecas, flores, motivos de aves y animales, rematando el contorno de este huipil con cordoncillos de seda amarilla, que penden a manera de flecos; este aditamento está colocado transversalmente del hombro izquierdo a la cintura de lado derecho del danzante.

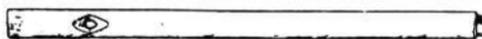
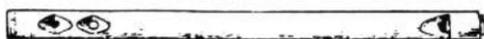
Sobre el calzón blanco (*tatanú*) llevan otro calzón rojo, sólo que un poco más corto, pero igualmente decorado como el huipil de la camisa, sólo que éste lleva en la parte baja, la que cae sobre sus botines, los mismos cordoncillos de seda amarilla que van rematados con discretas motitas del mismo material, pero a veces estos remates son substituidos por pequeños cascabeles de cobre.

Sobre este calzón rojo llevan otro huipil igualmente decorado como el que llevan sobre la camisa, con la diferencia de que éste va sujeto a la cintura y el vértice del triángulo cae sobre el ángulo que forman sus piernas, llevando los mismos flecos del cordoncillo de seda amarilla.

Regularmente estos danzantes van calzados con botines, ya que el huarache no lo usan, al menos en la costa. (Pérezdiego D'Poza, 1968, 48-49)



Tocados de los voladores: armadura de carrizo y copete de papeles de colores. Altura 33 cm.



5 cm



Flauta (*lisqeli*) y tambor (*kaja*) de la danza del Volador.

Figura 9: Tocado e instrumentos musicales de los voladores (Ichon, 1990 [1969], 380-381).

Según Núñez y Domínguez (1927, 200) y Gallop (1990 [1939], 182-183), en Papantla la comparsa de los voladores era denominada los *tocotines*:

The dancer musician is chosen a year in advance, and during that whole year he is treated with special consideration, overwhelmed with attentions and granted his slightest wish. This is done in order that, if he is killed, he may not die with any desire unfulfilled... (Gallop, 1990 [1939], 185).

Según la costumbre ancestral, los trabajos se dividen por congregaciones, y así los habitantes de una de ellas son los encargados del derribo [de un árbol altísimo...] (Núñez y Domínguez, 1927, 193).

En compañía de todos los danzantes, ataviados con el traje ritual:

El capitán inicia la ceremonia [del corte propiamente dicho del árbol] activando sus instrumentos rudimentarios [flauta y tambor] con los que implora al dios del monte Oluhuicalco, para que los perdone por el sacrificio que van a hacer; el capitán se coloca a la cabeza de la fila al mismo tiempo que toca el son “Del Perdón”, girando todos en torno al palo con paso hierático, primero echando el pie derecho hacia adelante y el izquierdo hacia atrás al mismo tiempo que inclinan sus cuerpos ligeramente hacia adelante con sutil elegancia, que los mantiene entretenidos durante tres vueltas, antes de que el capitán ordene hacer alto para marcar el oriente, mediante un buche de aguardiente que rocía en esa dirección, al mismo tiempo que inclina su cuerpo ligeramente en señal de respeto y mira al cielo como tratando de ser perdonado por Oluhuicalco; en este momento su flauta produce un sonido agudo y prolongado y el batir del tamborcillo es más lento; hecho esto, el grupo nuevamente comienza a girar hasta llegar a la siguiente orientación, donde el capitán nuevamente repite la misma operación que hizo en la tercera vuelta y así continúan hasta haber completado las cuatro orientaciones cardinales correspondientes y haber dado siete vueltas en torno al gigante [arbóreo]... (Pérezdiego D’Poza, 1968, 49-50).

Luego se procede a hacerle un corte en forma de anillo [al árbol tumbado] en el extremo grueso, para amarrarle un mecate medianamente el cual se arrastre. Antes, en cada fiesta patronal [...] dos meses

antes, la autoridad solicitaba mecate rústico para arrastrar el palo de volador, dirigiéndose a los Sub-agentes y Agentes Municipales de las comunidades circunvecinas. Ellos veían la forma de solucionar con su gente. El trabajo consistía en dedicar uno o dos días en conseguir bastante fibra de corteza de jonote verde. Otro día o dos, lo dedicaban a trenzarlo, aproximadamente de 5 a 7 cms. de grosor y de 20 a 25 mts. de largo; según porque es más resistente que el mecate fabricado. En la actualidad ya no se ocupa ese tipo de mecate, porque ya es difícil de conseguir el jonote, ahora se utiliza el mecate sintético. (Gaona, 1990, 24).

Día a día se turnan las congregaciones. Cuatrocientos o quinientos nativos [...] arrastran por sí mismos el pesado árbol, ligándolo con bejucos que se amarran al cuello o a los hombros. [...] van por los caminos a ambos lados del árbol empujándolo lentamente, como si se tratara de un tesoro sagrado. (Núñez y Domínguez, 1927, 193)

Una vez que yace tendido en la plaza y que “Se le ha arrancado la corteza y despojado de las ramas, entonces se le ‘cura’ con grasa” (193).

Para la “siembra del palo”, cuando el grupo de danzantes:

comienza a abrir un pozo de metro y medio de diámetro por dos a tres metros de profundidad, [...] Los danzantes [...] bailan alrededor del lugar donde habrá de abrirse el pozo, ahí los pasos ejecutados [...] son similares a los ejercitados en el corte del palo, lo mismo sucede con la melodía y lo es también con la observación de los cuatro puntos cardinales que rocían con un buche de aguardiente y completar siete vueltas como ha sucedido en las otras fases” [...] Cuando ha sido abierto totalmente el pozo, todo el grupo vuelve a danzar alrededor, repitiendo todo el ceremonial anterior, sólo que ahora el capitán deposita en el seno del hoyo tamales y siete pollitos recién nacidos, [...] al mismo tiempo que vierte un chorro de aguardiente con el que forma una cruz (Núñez y Domínguez, 1968, 66).

A live turkey, candles, chocolate, cigarettes and other things – varying in different parts of the Sierra– are put into the hole before-hand to nourish the pole and make it strong enough to hold the flyers. (Larsen, 1937, 390).

Adentro del hoyo se echan 7 parafinas, 12 ramos de flor de olote, 12 ramos de flor de zempoalxochitl, se riega un litro de aguardiente en forma de cruz y un pollo negro vivo; con esto se adora el dueño de la tierra y del monte. Otros dicen que el pollo es para el Dios malo, para que no suceda ninguna desgracia a los integrantes de la danza. (Gaona, 1990, 25).

En seguida, el árbol es fuertemente azotado [con cuerdas y chirriones] por los presentes, [...] para que se “le quite lo malo”, lo endemoniado... (Núñez y Domínguez, 1927, 193; *cfr.*: Gallop, 1990 [1939], 183)

Christensen (1989 [1950], 97-99) ha publicado las oraciones que se recitaban “cuando paran el palo”, obtenidas de la tradición náhuatl de Xicoteppec, en la region de Huauchinango, Puebla.

Antes de levantarlo, “a lo largo del palo, se le enreda el bejuco que sirve de escalera” (Gaona, 1990, 25). Asimismo, “se eleva el mástil provisto ya de una cruz dentro de un cuadrilátero, en cuyo centro está un eje”, el tambor giratorio. (Hurtado, 1969, 81).

El cuadro (*qastilit*):

consiste en cuatro maderas resistentes de un metro de largo; en los extremos se le hace un corte en forma de caño mediante el cual se conectan para que, cuando ya estén amarrados, no se zafen. En medio de cada una también lleva un corte en la misma forma, pero muy pequeño, que es donde embona el mecate con que se vuela, con la finalidad de que no se corra a los lados. (Gaona, 1990, 17).

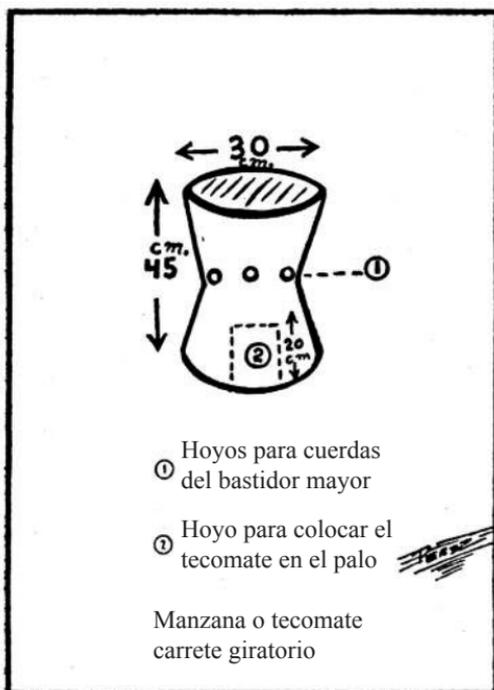
(Ver figuras 10a y 10b en las páginas 170 y 171)

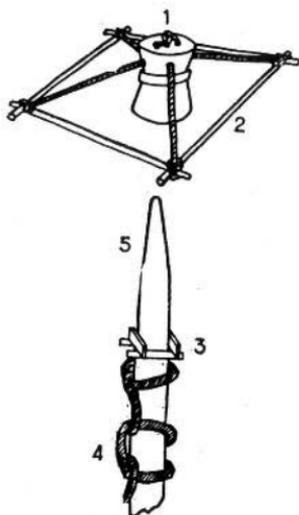
Una vez que ya está levantado, se procede a asegurarlo en su pie con estacas de madera y no con tierra, porque, si llueve bastante, la tierra, se ablanda y puede caerse el palo. Antes de retirarse, los integrantes de la danza bailan sones alegres alrededor del palo. (Gaona, 1990, 26)

El patrono titular de la feria de Corpus en Papantla es el Señor Santiago, pero la imagen es traída del vecino pueblo de Coatzintla:

el miércoles anterior al jueves de Corpus, se le baja de su altar, se le limpia convenientemente y se le pone en una andas [...]. Con la del alba y en medio de jocundos repiques, de cohetes y estallidos

de “camarazos” se pone en movimiento la romería que conduce al santo, perfectamente envuelto en mantas [...] Acompañanlo todos los hijos del pueblo en que tiene su sede y por el camino, seis kilómetros a lo sumo, vanse uniendo romeros devotos: así que cuando la caravana se acerca a la entrada del pueblo, la multitud, compuesta en su mayoría por indígenas, es compacta. Allí, en la entrada, ya lo aguardan todas las comparsas de danzas indígenas [...] Los Guaguas, los Negritos, los Tocatines [Voladores], los Moros y Españoles y los Santiagos reciben al santo patrono con sus bailes y con la música de sus instrumentos [...] De esta manera, el santo, al filo del mediodía, es conducido a la casa del Mayordomo, a las orillas del pueblo, en donde reposará [...] En la casa del Mayordomo se efectúa una gran fiesta por la llegada del santo. [...] Y al atardecer [...] se reanuda la marcha del santo y por fin entra a la iglesia, atestada de fieles [...] A todo esto, el santo ha sido despojado de sus mantas y fulge en el centro de la nave con la fiereza con que combatía en España. (Núñez y Domínguez, 1927, 194-196)



El mástil del *Volador*

1: Tecomate: *akswilit* (lo que ha sido colocado en lo alto); 2: cuadro: *láqtáti* (cuatro); 3: trinquetes: *tankapite*; 4: liana: *mayak*; 5: mástil; *pu-lukšni, pu-tsoqoqosnu* (que sirve para danzar o volar); *šänät-kíwi* (árbol-flor) en Pápalo, nombre del árbol maría-cacao que se usa con frecuencia.

Figuras 10a y 10b: Tecomate y mástil de los voladores (Ichon, 1990 [1969], 379).

El grupo danzante se levanta muy temprano sin dejar de observar el ayuno, en tanto que se visten con sus trajes de gala. (Pérezdiego D'Poza, 1968, 70).

A media mañana (9.30 a.m.):

Una vez que el grupo danzante se encuentra frente al atrio de la iglesia, comienzan a bailar ahora el “Son del Perdón” y, cuando terminan este baile, penetran al interior de la iglesia y ruegan por la bendición de Dios, para después salir y comenzar nuevamente otro baile, que lo hacen alrededor del palo ceremonial al compás del “Son del Círculo” (invocando al dios del viento, Cahuimin [...]); una vez concluido este son, el capitán comienza con otro, conocido como el “Son de la Cadena”, sus pasos son ahora culebreados [...]: éste es el momento en que cuatro voladores escalan el palo [...], es-

tos danzantes suben para enredar los cables que los suspenderán en su vuelo, mientras el capitán allá abajo seguirá tocando su púscol y tamborcillo, ahora el “Son del Perdón”, girando alrededor del palo y, una vez terminado este son, comienza otro que llaman el “Son Corrido” para rematar con el son de la “Huasanga”, que es el más alegre [...] notando que los pasos son más vistosos y alegres, este son es bailado de dos en dos (Pérezdiego D’Poza, 1968, 71-72).

Cuando el capitán ha terminado el son de la “Huasanga”, los que han escalado el palo, también han terminado de enredar los cables, siendo éste el momento en que el capitán también escala el *pucosgsne*, para posesionarse de la manzana y sentarse en ella (*cataguila puxco manzana*). (Pérezdiego D’Poza, 1968, 72)

En el momento de la ejecución del vuelo, para realizar la acrobacia coreográfica, una vez que los cuatro voladores ya se encuentran en sus posiciones y el capitán se ha sentado en la cima, sobre la manzana o carrete giratorio, comienza a activar su púscol [flauta] y tamborcillo, orientándose primero al oriente, norte, poniente y sur respectivamente, cada una de estas orientaciones son para hacer el saludo a los cuatro vientos. (Pérezdiego D’Poza, 1968, 73).

Las posibilidades de los dos instrumentos [flauta de carrizo y tamborcillo] son evidentemente limitadas; pero los músicos obtienen el máximo, en una suerte de armonía imitativa que evoca, no sin encanto, las voces de los pájaros representados por los danzantes. (Ichon, 1990 [1969], 38).

En seguida, el capitán:

se para en la manzana y nuevamente comienza [a] activar sus instrumentos, orientándose como en el acto anterior, pero ahora cada melodía va dedicada a cada uno de los cuatro voladores según la posición que ocupen en el cuadro o bastidor mayor, en la que el capitán en cada una de ellas hace un verdadero alarde de equilibrio, ya que baila brincando en ese minúsculo círculo [de treinta centímetros de diámetro (63)] a 30 ó 40 metros de altura. (Pérezdiego D’Poza, 1968, 72-73)

The whole structure is so frail and depends so entirely upon perfect balance that the least violent movement may be dangerous. (Larsen, 1937, 398)

Estas ceremonias efectuadas en la cima del madero marcan la fase considerada por los indios como la más emocionante, puesto que entraña un riesgo mortal, pero la del “vuelo”, que viene en seguida, sigue siendo muy espectacular. (Stresser-Péan, 1989 [1948], 85).

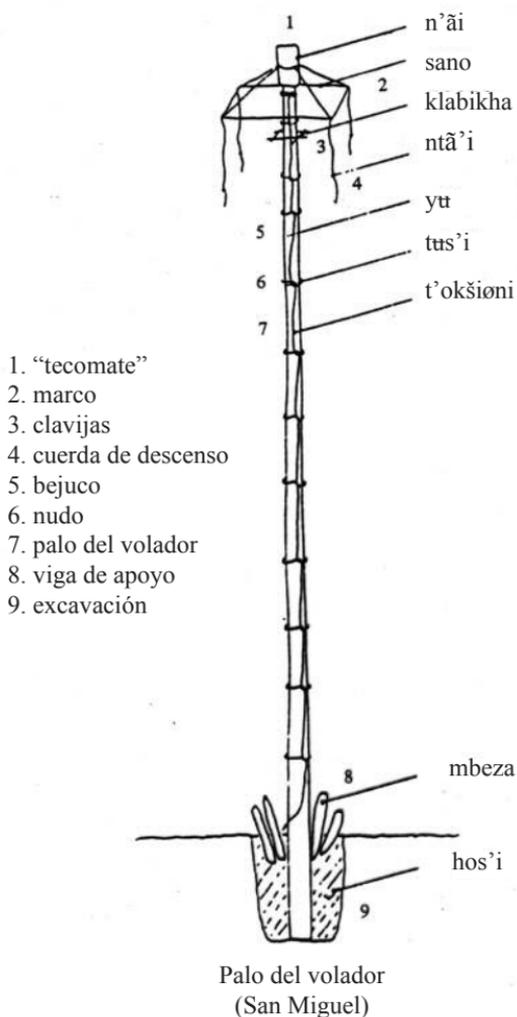


Figura 11: Palo volador (Galinier, 1990).

Una vez concluido el último son de los voladores, el capitán nuevamente se sienta en la manzana [...] para seguir tocando sus instrumentos; en tanto los cuatro voladores se amarran por la cintura con los cables que previamente fueron enredados por ellos. [...] escuchan atentos el rasgar del púscol que deja escapar la señal convenida para que estos hombres, todos de una vez, se lancen al vacío empujándose con sus botines en el bastidor menor para hacer girar la manzana, al mismo tiempo que echan sus elásticos cuerpos para atrás. (Pérezdiego D'Poza, 1968, 74).

Los voladores “despliegan vistosas alas, sostenidas por los brazos y a lo largo del cuerpo, imitando aves”. (Hurtado, 1969, 81)

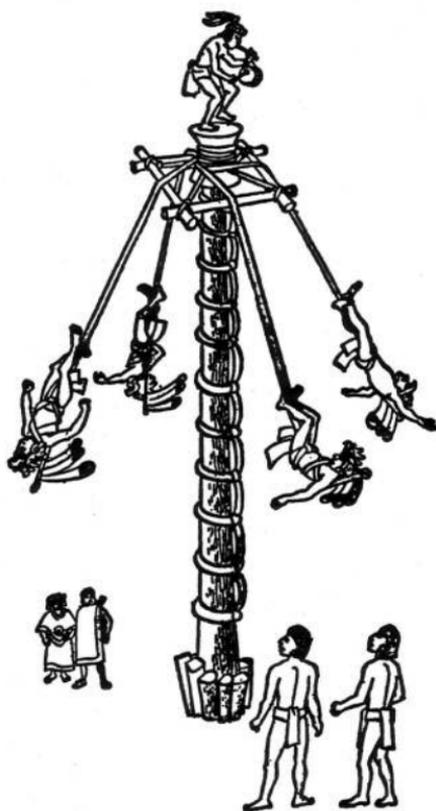


Figura 12: Los Voladores (Alberto Beltrán).

Estos hombres águila a medida que descienden, el diámetro que describen se hace cada vez mayor, [...] Mientras tanto allá arriba se escucha el plañir del púscol el “Son del Descenso” [...] este hombre, al mismo tiempo que tañe sus instrumentos, echa su cuerpo para atrás hasta que todos han llegado a tierra [...] cada giro que da la manzana, es acompañado por el rechinar de la madera causada por el peso de los cuatro voladores, que descienden con sus cabezas echadas para abajo y cuando ya están próximos a llegar al suelo se invierten para aterrizar. (Pérezdiego D’Poza, 1968, 74-75)

Los [voladores] que apenas se integran [...] a la hora de emprender el vuelo, se les acaba el valor y ya no se quieren soltar del cuadro. Con uno que no se suelte, afecta a todos los demás, porque se empiezan a enredar, ya no gira el carrete y no llegan al suelo, además se golpean contra el palo; para evitar todo eso, al desprender el vuelo, el Caporal se pone atento a que bajen todos sus discípulos; en caso contrario, pisa las manos del discípulo que no se quiere soltar, de esa manera se suelta forzosamente. El no embonar el mecate en el corte en forma de caño que tiene en cada lado el cuadro, el mecate se corre hacia la esquina y esto a veces también ocasiona el mismo problema. (Gaona, 1990, 26)

Hay ocasiones en que participa un “bufón o pilato”, “personaje chusco” que “hace travesuras” y “no viste como los demás integrantes de la danza, ya que él va con ropas comunes (pantalón, camisa, saco o chamarra, sombrero o gorra) además porta una careta negra, hecha de madera”. (Pérezdiego D’Poza, 1968, 75 y 77) y un “palo con cabeza de armadillo”. Asimismo, cuando este personaje participa en el vuelo, “aprovecha su intervención para hacer bromas, ya que mientras desciende junto con los demás voladores, éste grita y patalea [...] algunas veces los moja [a los asistentes] con agua que ha llevado escondida entre sus ropas” (77).

En Metepec, el bufón ritual equivalente al Pilatos es el Negrito, quien:

was there to protect the pole from evil influences. With this object he carried a whip and a stuffed cacomixtli skunk, the former conceived no doubt as operating by the power of noise and the latter by that of smell. (Gallop, 1990 [1939], 180)

En la parte totonaca serrana se incluye un pescador (*chaqaná*), que “viste ropa y sombrero ya de uso, lleva máscara, carga un morral, una atarraya y su calzado consiste en guaraches de hule o zapatos rotos” (Gaona, 1990, 16). Su “acto consiste en [...] acompañar a bailar, pero a cada instante sale y entra del escenario; avienta su atarraya, simulando que anda pescando en el río. Mientras desciende del mástil, ya en el vuelo hace lo mismo, pero al aire” (18). El capitán:

que está allá arriba, al ver que todos han descendido, comienza a tocar el “Son del Desamarre” y cuando termina éste, los cuatro voladores también se han desatado y ponen las cuerdas tensas para dar oportunidad a que el capitán descienda hasta el bastidor mayor y se descuelgue por alguno de los cables (77).

en Caxhuacan y en Ixtepec, Puebla, el grupo de dicha danza se integra de diez o doce elementos, mientras los cuatro que van a volar se suben en el palo, los demás continúan bailando. (Gaona, 1990, 15).

El orden tradicional de los sones del Volador, según José Domingo Santes, músico-volador de Papantla, Veracruz, discípulo del famoso maestro-volador totonaco Isidoro García, es el que sigue:

1. Son del Paseo.
2. Son del Perdón. Tocado al llegar al atrio o a algún altar.
3. Son del Círculo. Tocado al bailar en rueda alrededor del Palo.
4. Son Cadena. Tocado para bailar encadenados.
5. Son del Perdón. Se baila encadenado.
6. Son Corrido.
7. Son de la Huasanga. Pasos alegres y vistosos.
8. Son del Perdón. Invocación a los cuatro puntos cardinales, tocado mientras el músico-volador se halla sentado o recostado sobre el tocomate o cilindro girador.
9. Son del Primer Volador.
10. Son del Segundo Volador.
11. Son del Tercer Volador.
12. Son del Cuarto Volador.
13. Son de la Volada. Este son indica a los Voladores cuándo han de lanzarse al espacio.

14. Son del Desamarre. Tocado mientras los voladores se desamaran las sogas de la cintura.

15. Son de la Despedida. (Martí, 1961, 299-300)

Cuando todo el grupo se encuentra en tierra, nuevamente se forman para bailar alrededor del palo, ahora el son de la “Despedida” [...] cuando las fiestas han terminado, el palo ceremonial permanecerá ahí por espacio de 15 o más días sin que sea derribado por considerarlo sagrado; por eso, cuando ellos deciden derribarlo, lo hacen ritualmente y sus restos no los hacen leña, sino que lo rajan para hacer corrales o paredes de sus jacales, pero nunca estos restos servirán para alimentar los fogones. (Pérezdiego D’Poza, 1968, 77-78)

Curiosamente, Pérezdiego D’Poza nunca hace explícito el sentido de los movimientos circulares, tanto en la tierra como en el aire, lo que sí es aclarado por Zaleta (1992, 44-45), ya que son en sentido levógiro. Incluso este autor también indica que “...las reverencias del músico-danzante sobre el tecomate, ya sentado o de pie, se orientan hacia los cuatro puntos cardinales, empezando por el Oriente [...], girando siempre a su izquierda...” (10-11). Lo mismo consigna Tapia (2000, J5). Con más claridad, Gaona señala que:

La bailada en el suelo, o sea, al alrededor del pie del palo del volador, se gira de derecha a izquierda; de la misma manera, la bailada sobre el carrete por el Caporal, además se regresa de izquierda a derecha. En [el] caso del vuelo, el enredo del mecate se hace de izquierda a derecha y al volar se gira de derecha a izquierda. Todo esto, según, significa el recorrido a la orilla del mundo... (1990, 21).

Según Nabor Hurtado:

Los cuatro brazos de la cruz, o “nahui hollin”, significan los cuatro puntos cardinales, en tanto que los cuatro voladores en sus respectivos ángulos [maderos del cuadrángulo], los solsticios y equinoccios. [...] A medida que el acto se va desarrollando hasta llegar los danzantes al suelo, [...] simboliza “el tiempo que vuela y el curso de los años que se suceden sin alcanzarse. Forma en su conjunto toda la danza un completo y complejo ritual”. (1969, 82)

De hecho, al hacer girar en la cima del palo el armazón cuadrangular, los voladores están reproduciendo el movimiento anti-horario que caracteriza la dinámica del cosmograma aborígen y,

de esta manera, reactualizan la creación del mundo terrestre sobre las aguas originales. Por otra parte:

El palo del volador es en realidad un verdadero eje del mundo, llamado metafóricamente [en otomí] *tete mahes'i*, la “escala del cielo”. Permite unir los espacios celestes e infraterrestres [...]. El palo se ubica exactamente en la intersección de los puntos cardinales [...] y expresa, por lo tanto, la ideología del “centro”, de la unión y de la separación del arriba y del abajo, de oposición entre las fuerzas diurnas (solares) y nocturnas (terrestres y lunares). (Galiniér, 1990, 396)

El juego es una metáfora de la introducción del pene [gigantesco falo] en la cavidad vaginal [terrestre] (402). (Ver figura 13 en la página siguiente)

Los voladores pueden ser, en lugar de los clásicos cuatro, solamente dos en la huasteca veracruzana (Stresser-Péan, 1989 [1948], 86), o se pueden ampliar a seis, como lo presenta una fotografía sobre la danza de Volador de Papantla (Jiménez, 1951, 64) y como sucedió en la fiesta reportada por Larsen (1937, 392). En el primer caso, el bastidor se mantiene con la forma cuadrada, mientras que en el segundo adopta la forma exagonal. Según Clavijero, en el siglo XVIII también podían ser ocho los voladores y entonces el bastidor asumía una forma ochavada (1964 [1780], 246), o podía ser circular—“un aro móvil”—, como lo describe y representa Nebel (1840). Existe, además, el testimonio para el pueblo de Tlaltenango, en la región de Cuernavaca, de que, a mediados del siglo XVIII, “Volaban [...] doce indios. En el momento de comenzar el círculo y desprender la rueda”. (ápod Ocaranza, 1933 [1766], 269)

No coincidimos con una explicación de sucesión histórica, tal como la propone Stresser-Péan (1989 [1948]), entre las variaciones del número de voladores. A fin de cuentas, el dos, el cuatro, el seis y el ocho son transformaciones simbólicas del mismo principio cosmogónico: los cuatro rumbos se pueden sintetizar en dos, al integrarse —en términos de mitades— el norte y el sur con el oriente y el poniente; asimismo, una vez que se añaden, a las cuatro direcciones, los puntos centrales superior e inferior, se obtiene el seis; finalmente, si se añaden los interrumbos a la cuatripartición se logra el ocho. (Jáuregui, 2003 [1999], 282)

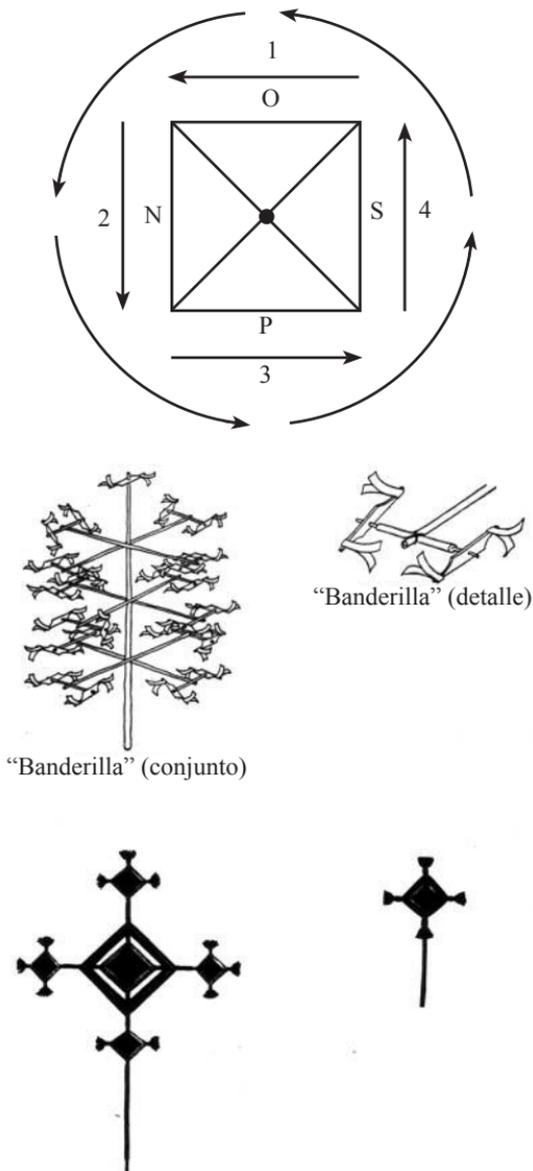


Figura 13: Movimiento primigenio del cosmograma; xochipapalo (rehilete: mariposa, flor) nahua de la Huasteca (Reyes, 1961, 61) y tsikurite huicholes. (Mata Torres, 1971, 9-10)

* * *

El árbol-poste llega a constituirse, así, como el mediador entre los trabajos rituales de la cuadrilla de danzantes-tocotines y de los grupos comunales de faenas. El proceso complejo de cumplimiento del ritual exige que ambos equipos de trabajo se intercalen, combinen y alternen para que se pueda lograr el desarrollo de la secuencia ritual completa.

4. DOS POLOS DANCÍSTICOS SIMÉTRICOS E INVERSOS EN TORNO A UN POSTE AXIAL

Tanto las Pachitas como el Volador son danzas giratorias alrededor de un poste axial, en las que se enfatiza el movimiento circular antihorario. Estos giros sinistroversos constituyen, por un lado, una mimesis ritual del movimiento del huracán y, por otro –de acuerdo con la mitología nayarita– una réplica de la creación original del mundo. (Preuss, 1998 [1908], 257-258; Neurath, 2002 [1998], 81)

En ambos casos está manifiesta la representación del árbol cósmico, ya sea por “el palo volador” o por las perchas de las banderas; su extremo superior exhibe, en un caso, los copetes plumeados (o adornados con equivalentes metafóricos de plumas) de los cinco danzantes y, en el otro, el manajo de cinco plumas de urraca. En el caso del Volador el poste se clava en la tierra, en tanto en las Pachitas las pértigas se deben percutir contra el suelo permanentemente: las dos situaciones coinciden ritualmente en el tema del descenso del palo sobre la tierra.

Asimismo, en los voladores los cuatro rumbos del universo y su centro son actualizados por las reverencias que ejecuta el capitán sobre el elevado carrete central. En tanto en las Pachitas estos rumbos son enfatizados por el diseño de las banderas y las flores del sombrero de las malinches y –en su variante de los ejes oriente-poniente y norte-sur– por las reverencias del principal y del gobernador. Manifiestamente en los dos casos se trata de una ceremonia cósmica en la que los conceptos de orientación –esto es, la precisión de los cuatro rumbos y el centro–, de giro en sen-

tido antihorario y de vinculación del extremo superior del cosmos con el inferior constituyen sus aspectos fundamentales.

Por lo tanto, la ceremonia del Volador constituye una fórmula de oración básica—esto es, de comunicación con lo sagrado—, susceptible de ser ejecutada en contextos diferentes y con intenciones distintas, equivalente al *Pater noster* o al *Per signum crucis* del catolicismo. En tanto especie de jaculatoria, puede ser realizada, así, en diferentes momentos del ciclo ritual anual de las religiones indígenas.

En este sentido, en el ritual del Volador se deben distinguir dos efectos semánticos. Por un lado, la significación fija y general que remite a la escenificación de una réplica del cosmograma y de su dinamismo y, por otro, la significación específica correspondiente al tiempo y al lugar en que se realiza el proceso ritual.

En este momento del análisis es fundamental poner en relación directa el Volador del Totonacapan con las Pachitas de los nayaritas.

Para la selección de las malinches de las Pachitas y de los voladores existe una sanción preventiva de la comunidad. La familia de las niñas que serán soñadas por los ancianos para ocupar el cargo de malinches ya cuenta con una preparación ancestral para aceptar la separación con respecto a ella durante los prolongados y frecuentes periodos rituales; también es de suponerse que la pequeña cuenta con el apoyo de su madre y de su abuela para enfrentar el compromiso. Por otro lado, en los pueblos de la región del Volador, los “maestros-encargados” tenían palos reducidos en sus patios en donde los niños eran incitados a probarse, de tal manera que los que no manifestaban cualidades para sostener el equilibrio y controlar el vértigo eran conminados a desistir de intentar.

De esta manera, cuando la niña es designada, ya existen las condiciones familiares para que su postulación sea aceptada. Asimismo, los jóvenes varones quedan marcados desde la infancia para poderse plantear o no la posibilidad de postular una manda personal como voladores. En ambos casos, la participación es por un periodo mínimo de cinco años.

La danza cora se ejecuta sobre la tierra y, dada la sencillez de su paso, permite que la participación sea generalizada; por el con-

trario, el juego del Volador, dada su especialización acrobática se limita a los entrenados y pasa a ser un espectáculo que admiran los asistentes. En el caso del Volador se enfatiza el descenso de las fuerzas del cielo sobre la tierra, en tanto que las Pachitas manifiestan la solicitud de los humanos terrenales hacia las fuerzas cósmicas superiores.

Las principales oposiciones, dentro de un mismo eje temático, entre estas dos danzas son:

Danza de las Pachitas	Juego del Volador
1. Los personajes centrales son dos niñas	Los personajes centrales son cinco varones adultos
2. Se ejecuta abajo	Se ejecuta desde arriba
3. Danza telúrica	Danza aérea
4. Con música y canto	Sólo con música
5. La melodía a cargo de un cordófono (violín)	La melodía a cargo de un aerófono (flauta)
6. Sin acompañamiento de un membranófono	Con acompañamiento de un membranófono
7. Rito coral y dancístico	Rito dancístico y gimnástico
8. Participación generalizada	Especialización acrobática
9. Se ejecuta durante el día y la noche, de manera continua	Se ejecuta solamente durante el día, de manera intermitente
10. El poste axial recorre todos los hogares de la comunidad	El poste axial es clavado en la plaza central del poblado

La danza de las Pachitas se lleva a cabo durante los meses de enero a marzo, cuando no hay lluvias e inicia la parte más calurosa de la temporada seca. Por el contrario, el ritual del Volador se ejecuta —en la región de Papantla— durante los meses de mayo a julio, cuando ya se está en plena temporada de lluvias. De esta manera, si bien tanto las Pachitas como el Volador corresponden

—por su carácter giratorio y su significación meteórica— al complejo coreográfico de la “danza de la tempestad” (Ortiz, 1947, *pássim*) y ambas son ritos miméticos pluvíferos ejecutados por medio del lenguaje de los gestos, ademanes, emblemas y coreografías, presentan estos contrastes:

11. Es una danza colectiva de carácter propiciatorio, una provocación del futuro	Es una danza grupal de carácter representativo, una encarnación del evento
12. Solicitud a las fuerzas superiores	Descenso de las fuerzas superiores

El ritual de las Pachitas constituye, así, el primer gran segmento dentro de la secuencia que corresponde a la petición de lluvias y la preparación del coamil; luego vendrá la Judea o Semana Santa y, finalmente, el Mitote de la Chicharra, este último en el mes de mayo. Por medio de la técnica mágica, el baile giratorio de carácter colectivo forma un remolino de viento y crea, así, la tempestad pluvífera que traerá aguas benéficas. Se reproducen, por medio de la actuación, los fenómenos atmosféricos que se desea provocar y, al mismo tiempo, las actitudes típicas de las entidades sobrenaturales que los gobiernan. Por esta razón, las Pachitas —en tanto encantamiento mágico por medio de la mimesis coreográfica— no se pueden interrumpir, durante varias semanas, hasta su conclusión ritual prescrita en el Carnaval-Miércoles de Ceniza. En contraparte, la ceremonia del Volador “...sería un símbolo completo de los aguaceros de la estación cálida...” (Stresser-Péan, 1989 [1948], 95). “Los ancianos dicen que el Volador [...] es una danza “del Agua”; es decir, que sin duda vino del mar, al Este, dominio de los dioses. [...] Cuando el danzante muere, no va bajo la tierra, como los otros muertos, sino más bien “en el Agua”, al oriente, para regocijarse con aquéllos que lo han enviado” (Ichon, 1990 (1969), 389).

Según Vázquez Santa Ana:

los danzantes [...] giran y hacen [...] figuras caprichosas, unas veces a los rayos del sol y otras desafiando la lluvia y hasta la tempestad, pues no es raro que el trueno ruge y los voladores permanecen haciendo sus [...] complicadas evoluciones. (1940, 285)

Dalhgren, al tratar las variantes ceremoniales oaxaqueñas prehispánicas relacionadas con el Volador, resalta que se ejecutaban “cuando [...] tenían necesidad de agua” (1979 [1954], 281). Esto es “para pedir agua” (283); indica, también, que el sacrificio que implicaba el arrojar uno de “los voladores desde lo alto de un palo significaba [...] la caída de la lluvia” (283).

Sin embargo, no existen interpretaciones definitivas ni unívocas, ya que los acoplamientos de los significantes con respecto a los significados siempre manifiestan desplazamientos. De esta manera, el Volador del Totonacapan tendencialmente representa la llegada de las lluvias, pero, en caso de sequía, también se utiliza como ritual de petición de lluvias:

Se dice que la danza del Volador proviene del agua [...] principalmente cuando se planta la sequía, con eso se da entender que muy pronto lloverá, por lo que se puede suponer que la danza del Volador es para pedir agua. Además, por efectuarse el vuelo, se dice que es una danza del viento o que está relacionada con el viento, tal vez para evitar que se asentara el ciclón. (Gaona, 1990, 21)

Es claro, asimismo, que los principales animales sacrificiales corresponden respectivamente a los extremos inferior y superior:

- | | |
|---|--|
| 13. Se sacrifica un toro, animal asociado al inframundo | Se sacrifican guajolotes, gallos o pollos: aves asociadas al sol |
|---|--|

Si bien los animales sacrificados mayoritariamente en el caso del Volador están asociados al sol luminoso (diurno y de la temporada de secas), eventualmente se sacrifica un gallo negro, vinculado al sol nocturno, esto es, al correspondiente a su fase oscura cotidiana (noche) y estacional (tiempo de aguas), que representa el recorrido del astro por el inframundo.

Es notorio, también, que en el caso de los coras las perchas de las banderas sean un elemento asociado metonímicamente a las niñas-malinches, quienes son las encargadas de percutirlas contra el suelo. En cambio, en Papantla no sólo el contingente que busca y derriba al árbol es exclusivamente masculino, sino que dicho palo debe ser el “...más alto, más recto y más alejado de donde habite alguna mujer” (Bretón Fontecilla, 1944, 207). “Quedaba

prohibido que mujer alguna lo tocara [al tronco], ya que podría ser un augurio de mala suerte para los voladores” (Tapia, 2000, J5).

Dice Zeferino Gaona que:

Hace varios años, en la fiesta patronal de San Mateo en Coxquihui, iba a participar la danza del Volador con todo el vuelo, para lo cual ya se había conseguido el palo correspondiente y ya se encontraba en el lugar donde iba a ser enterrado, según que sólo faltaban ocho o quince días para que llegara la fiesta, cuando un adulto vio a una señora que brincó sobre el palo de volador. Aquel individuo corrió la voz de lo sucedido, los integrantes de la Danza luego señalaron que por culpa de aquella señora algo iba a suceder en contra de ellos. Cuando procedieron a levantarlo, no lo podían levantar y ya cuando faltaba un poco para que se enderezara, por un descuido se cayó y se quebró por la mitad, ya no sirvió para volar. Como ya todos tenían su respectiva indumentaria, participaron [en la fiesta], aunque un poco tristes, en el sentido de que sólo bailaron alrededor del hoyo. (1990, 27).

Asimismo, “los grupos de voladores los forman jóvenes solteros que hacen promesa por siete años, durante los cuales no pueden tener novia” (Tapia, 2000, 211). O, cuando son casados, como en el pueblo totonaca de Coxquihui], “*For eight days before the dance, the performers live in the house of the mayordomo, apart from their wives*” (Fergusson, 1934, 166).

De esta forma, se confirma otra oposición:

14. Conjunción con lo
femenino

Disyunción de lo femenino

Fewkes (1907) indica que “Una mujer, ‘una bruja’, ofrece como sacrificio incienso y copal, aguardiente y una gallina, todo esto se coloca en la oquedad que sirve para erigir el mástil” (ápuđ Krickeberg, 1933 [1925], 71). Esta acción ritual, realizada por una anciana, no contradice nuestra argumentación, pues su ofrenda es colocada en el hoyo, que representa la parte inferior, de abajo, del *axis mundi*. Ya Stresser-Péan (1989 [1948], 94) había aclarado que la concepción indígena subyacente al Volador considera al cielo como una deidad masculina, cuya esencia es el fuego y el calor, y a la tierra como un ser femenino, cuya esencia es el agua y el

frío. De hecho, esta cosmovisión es plenamente compartida por los coras y huicholes.

En contra, hasta cierto punto, de la disyunción hacia lo femenino, Samuel Martí había consignado, con base en Larsen (1937, 392 y 397), que entre los otomíes de Pahuatlán:

actúa un volador, disfrazado de mujer, llamado “La Malinche”. Éste lleva una jícara policroma y un pañuelo en las manos. [...] Solamente “La Malinche” y Los Voladores bailan sobre el palo, ya que el músico se limita a entonar los sones de la danza. El traje femenino dificulta los movimientos y piruetas de “La Malinche” quien, después de bailar largamente sobre la punta del palo, se inclina peligrosamente para pasar la pañoleta sobre las cabezas de los voladores sentados en el bastidor (Martí, 1961, 294).

En realidad, de acuerdo con el análisis de Galinier, el malinche de los otomíes es un personaje masculino, cuya función es verdaderamente especializada, ya que escenifica “...la marcha celeste de Cristo” (1990, 394), por medio del “...vuelo de Cristo-Malinche. El ‘vuelo’ es sugerido por los saltos sucesivos del danzante sobre el ‘tecomate’. La identificación Cristo/*ñenza* [el danzante Malinche, “el que baila sobre el palo”] es aquí totalmente evidente” (395 y 388-390). La altura del brinco que manifiesta el danzante que funge como malinche-Jesucristo no se puede explicar si él no estuviera convencido de que encarna al personaje divino en su paso por el cielo, pues no recibe ninguna paga y su exhibición se realiza en un ámbito comunal en medio de la serranía, alejado de contextos turísticos.

En la exégesis de los coras la vinculación Jesucristo-malinche se presenta de manera más directa:

En este tiempo [la temporada de las Pachitas] se pone de manifiesto el lado más oscuro del santo Entierro, al grado de que éste es capaz de adquirir una apariencia joven y femenina, esto es, la de la malinche de las Pachitas, la niña que durante toda la fiesta sostiene la bandera. [...] Para los [coras] maritecos, la malinche de las Pachitas es, en realidad, Cristo que está buscando esconderse en las casas del pueblo, quien, como parte de su fuga, ha cambiado su apariencia masculina por una femenina. (Valdovinos, 2002, 128)

En la comunidad cora de Rosarito:

Una mujer [...], descendiente de huicholes y esposa de un cora, decía: “Cristo nació en Nochebuena, ahora en Pachitas se dio gusto, se hizo mujer, y entonces va a volver a ser Jesucristo y lo van a matar [en la Semana Santa], luego se quita su pecado y sigue caminando siempre” (ápu*d* Gottfried, 2005, 207).

El caso de Bodil Christensen (1896-1985), intrépida antropóloga danesa, radicada en México, tampoco representa un contraargumento. “En febrero de 1940, en el poblado de Pie del Cerro, Hidalgo –Sierra [Norte] de Puebla–, decide, en un acto de gran valor, acompañar y participar con los voladores en una de sus ceremonias. [...] lo hizo sentada (como en columpio)” (Weitlaner Johnson, 1988, 468-469). Pero no sólo el trabajo que ella estaba desempeñando, en calidad de fotógrafa y etnógrafa, la colocaba en un rol masculino ante la comunidad indígena, sino que su atuendo acostumbrado para estas ocasiones (*cf.* 472) la distinguía manifiestamente de las mujeres locales.

Asimismo, el que recientemente en la región nahua de Cuetzalan hayan comenzado a participar mujeres en calidad de voladoras (David Malagón Gayosso, comunicación personal), no invalida nuestro argumento, ya que esta innovación corresponde a la ideología de la modernidad y el feminismo y se debe analizar el contexto de la comercialización en que esta alteración tiene lugar. De hecho todavía a principios de la década de 1970, en Cuetzalan, “Los grupos de danza [no sólo los Voladores, sino también los Quetzales, Negritos, Santiagos, Españoles y Moros, así como Matachines] están formados por hombres, los papeles femeninos son representados por algunos de ellos” (Kandt, 1972, 49).

Además, no se debe pasar por alto el hecho –no atribuible a una mera coincidencia– de que los indígenas del Totonacapan habitan en el extremo oriental del territorio continental mexicano, en tanto los coras –y particularmente los de Rosarito– ocupan precisamente el extremo occidental: así, los primeros –dentro de la cosmovisión indígena– se ubicarían en el extremo superior, mientras que los segundos en el extremo inferior.



*Figura 14: Voladores y malinche ascendiendo al palo volador
(Fotografía de Bodil Christensen).*

15. Extremo occidental-inferior del territorio continental indígena “mexicano”	Extremo oriental-superior del territorio continental indígena “mexicano”
--	--

Por último, las Pachitas no han sido comercializadas por los coras, aunque desde hace treinta años algunos coreógrafos de danzas folclorizantes han preparado una versión de escenario. En cambio, los propios totonacos han desarrollado versiones comerciales del Volador, que se representan permanentemente en varias ciudades de México y del extranjero.

16. Los coras sólo escenifican la versión religiosa	Los totonacos han desarrollado además una versión comercial
--	---

Boturini, a mediados del siglo XVIII, en su capítulo sobre el “Árbol bolador o solemnidad de los ciclos” señala que:

1. Al empezar los ciclos, fuesen civiles o rituales, acostumbraban los indios, ya en las plazas públicas, ya en los patios de sus casas, regocijarlos con la solemnidad del árbol bolador. Pero como los civiles tenían siempre su principio el 2 de febrero [...] y todavía hasta 10 de marzo, en cuyo día comenzaban los [ciclos] rituales, estaban aquellas gentes con el susto de que pudiese acabarse / el mundo, así era mayor el festejo que se hacía a la entrada destes últimos, por quanto acabado el riguroso ayuno de los 13 días intercalares, y sacado el *fuego nuevo*, se prometían la duración de otro ciclo, que aplaudían no sólo con suntuosos combites y bayles, sino también con el particular misterio del bolador.

[...]

3. Hacíase este regocijo [del árbol bolador] en honra de *Xihteuctli*, dios del fuego, cuya natural propiedad siempre inclina a encaminarse en línea recta acia la esfera celeste, lo que significaban por el árbol que subía recto de la tierra acia el cielo; y como atribuían a la misma deidad el dominio y guía de los tiempos, llamándole *Señor del año*, o por otro nombre Nahuyotecutli, que quiere decir *cuatro veces señor* por los quatro caracteres de los años que le acompañaban, así por la rueda donde se asían los boladores daban a entender que cada año de los 52 del ciclo cumplía el sol su círculo máximo de la eclíptica; y por los quatro rayos / significaban los quatro pun-

tos cardinales del zodiaco, esto es, ambos equinocios y solsticios. (Boturini, 1990 [1749], 220-222).

Como un amarre que muestra la complementariedad analítica del simbolismo de los coras y huicholes –con respecto a la de los antiguos nahuas del centro de México– está la descripción de Gutiérrez acerca del encendido del fuego ritual, Tatewari, durante la ceremonia de reintegración de los *xukurikate* huicholes (jicareros del centro ceremonial *tukipa* que han realizado la peregrinación a Wirikuta para recolectar peyote) a su comunidad, en Tateikie (San Andrés Cohamiata). Esta es la única comunidad huichola en que se lleva a cabo una fiesta correspondiente al carnaval (*naxiyari*) con base en una armadura vinculada a las Pachitas de los coras. (Gutiérrez, 2005, 190)

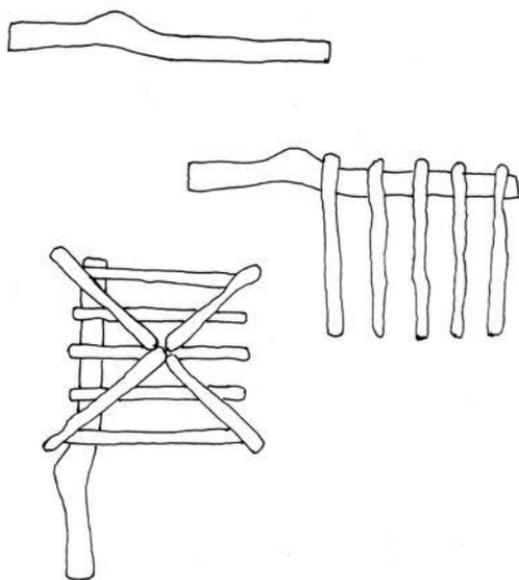


Figura 15: Encendido de Tatewari, el fuego ritual, durante la ceremonia de reintegración de los *xukurikate*, Tateikie (San Andrés Cohamiata). (Gutiérrez, 1998, 227)

Según Arturo Gutiérrez:

los leños que den vida a Tatewari se tendrán que acomodar con ciertas características, en el lugar del fuego. Primero se coloca un grueso tronco en el eje norte-sur, el cual, dicen, es la almohada donde se va a recostar Tatewari; luego atraviesan [en el eje oriente-poniente] sobre él cinco leños, los cuales son la representación de un petate o cama, en donde llegará el fuego a recostarse. El fuego todavía no se ha encendido, el Paritsika saca de su morral el carbón [encendido, esto es, la brasa] que ha cargado desde la primera celebración del ciclo ceremonial; lo enciende y con éste prende carbones que se encuentran en el petate del fuego. El fuego apenas son brazas. Entonces colocan sobre las brasas, con cuatro leños, una figura geométrica de dos triángulos encontrados. (1998, 227 y 81)

Sorprendentemente, lo que se ha trazado con los diez leños es una superposición de los diseños de las dos banderas de las malinches correspondientes a la fiesta de las Pachitas de los coras. Asimismo, es sintomático el tabú estricto de que el árbol de los voladores, una vez tumbado y trozado, no sea empleado para encender fuegos utilitarios.

5. EL MITOTE-AREYTO DE LOS NICARAOS Y EL SAQTIVA DE LOS HOPIS COMO PUNTOS MEDIADORES]

¿Tenía razón Torquemada (1976 [1615], 436) cuando planteaba a principios del siglo xvii, que el Volador era tolerado por las autoridades civiles y eclesiásticas porque ya no cumplía puntualmente con el descenso en trece vueltas ni el bastidor era cuadrado sino hexagonal, de tal manera que ya no eran conscientes sus practicantes del significado de su ejecución con respecto al ciclo de 52 años? O “Esta danza de la fertilidad [...] tal vez fue disfrazada de juego para burlar a los inquisidores cristianos...” (Martí, 1961, 292). En todo caso, “Si un pueblo distorsiona un determinado símbolo hasta darle un sentido distinto al que tenía en un principio y continúa adicto a él, es porque el significado de este símbolo es muy profundo con respecto a la vida de esa comunidad” (Douglas, 1978 [1970], 57).

Fernández de Oviedo presencié —en la plaza de Tocoateaga, Nicaragua, en el otoño de 1528— un areyto o mitote, que se realizó:

acabando de coger el fruto del cacao [...] y fué de aquesta manera. Andaban un contrapás hasta sessenta personas, hombres todos, y entrellos çiertos hechos mugeres, pintados todos é con muchos y hermosos penachos é calças, é jubones muy bigarrados é diverssas labores é colores, é yban desnudos, porque las calças é jubones que digo eran pintados [...] y [la pintura] era de quantos colores puede aver, é aquellas [labores] muy finas. Algunos llevaban máscaras de gestos de aves, é aquel contrapas andábanlo alrededor de la plaça é de dos en dos, é desviados á tres ó quatro passos; y en medio de la plaça estaba un palo alto hincado de más de ochenta palmos, y ençima en la punta del palo estaba un ydolo assentado é muy pintado, que diçen ellos ques el dios del *cacaguat* ó cacao: é avia quatro palos en quadro puestos en torno del palo, é revuelto á esso una cuerda de bexuco tan gruessa como dos dedos (ó de cabuya), é á los cabos della atados dos muchachos de cada siete ú ocho años, el uno con un arco en la mano, y en la otra un manojo de flechas; el otro tenia en la mano un moscador lindo de plumas, y en la otra un espejo. Y á çierto tiempo del contrapás, salian aquellos muchachos de fuera de aquel quadro, é desenvolviéndose la cuerda, andaban en el ayre dando vueltas alrededor, desviándose siempre más afuera é contrapessándose el uno al otro, destorçiendo lo cogido de la cuerda; y en tanto que baxaban esos muchachos, dançaban los sessenta un contrapás, muy ordenadamente, al son de los que cantaban é tañian en çerco atambores é atabales, en que avria diez ó doce personas cantores é tañedores de mala graçia, é los dançantes callando é con mucho silençio.

Turóles [*sic*] esta fiesta del cantar é tañer é baylar, como es dicho, más de media hora, é al cabo de este tiempo comenzaron á baxar los muchachos, é tardaron en poner los pies en tierra tanto tiempo como se tardaria en deçir çinco ó seys veçes el Credo. Y en aquello que dura en desarrevolverse la cuerda, andan con assaz ve-loçidad en el ayre los muchachos, meneando los braços é las piernas, que paresçe que andan volando; é como la cuerda tiene çierta medida, quando toda ella se acaba de descoger, paran súbitamente á un palmo de tierra. É quando ven que están cerca del suelo, ya llevan encogidas las piernas, é á un tiempo las extienden, é quedan de pie los niños, uno á la una parte é otro á la otra, á más de treynta passos desviados del palo que está hincado; y en el instante, con una grita grande, çessa el contrapás é los cantores é músicos, é con esto se acaba la fiesta (1945 [1851-1855], 167-168).



Figura 16: El mitote-areyto de los nicaraos (Fernández de Oviedo, 1945 [1851-1855], iv: lámina xv, figura primera).

Por su parte, en el Sudoeste de los actuales Estados Unidos se tiene noticia de una ceremonia que tenía lugar en primavera. Para Waters no pasaron desapercibidos los asombrosos paralelismos de la Sáqtiva de los hopis con el simbolismo de los Voladores del Golfo de México, de tal manera que para él “la comparación se impone aquí” (1992 [1963], 212). Ambos incluyen, entre otros elementos coincidentes, el sacrificio de un árbol vivo y su posterior transformación en poste cósmico, así como la oferta de sacrificio de hombres vivos “para ayudar a asegurar la continuidad de la vida durante la temporada decisiva de la siembra” (214). Los actores en los dos casos están asociados, por vía de las plumas que adornan sus cabezas, con águilas, halcones y gavilanes (212), aves vinculadas al sol. También se deben considerar las cuatro direc-

ciones observadas de acuerdo con el movimiento del sol, así como la importancia de la música de la flauta y de los toques del tambor. Pero, para Waters, “un paralelismo aún más significativo entre los Voladores y el Sáqtiva es la sublimación del sexo, a fin de que el poder reproductivo de los voladores se transfiera al poder ritual” (213). En uno y en otro caso los voladores deben ser varones solteros, castos, sin novias y se les exige una continencia estricta.

La antigua Sáqtiva se ejecutaba en Pivanhonkyapi (El Pueblo Junto al Manantial Donde Crece el Tabaco), asentamiento abandonado en la actualidad, ubicado en la estribación más occidental, en el punto más alto de la Tercera Mesa; en un “claro flanqueado por inmensos acantilados que se desploman en forma vertical hasta el fondo del valle” (210).

Hacia el este del antiguo pueblo, el claro se desvanece hasta convertirse en un estrecho saliente rocoso que bordea la pared vertical de un despeñadero de 50 metros de altura. En la roca del saliente se encuentran cuatro agujeros bien separados y hundidos profundamente en la roca sólida. Son redondos, de casi treinta centímetros de diámetro, el tamaño y la profundidad suficientes para sostener firmemente los troncos de cuatro abetos. Todas las primaveras se ejecutaba ahí Sáqtiva, la Danza de la Escalera. (211)

Colton y Nakatewa presentan fotografías de estos pozos para insertar los postes de la Danza de la Escalera (1932, 9). “*As similar holes are found at Hukovi and at [Shung-opovi], we can infer that ladder dance once held at several Hopi pueblos*” (5).

Señala Frank Waters que, de acuerdo con la tradición:

los dos postes del este eran privados de sus ramas y corteza, dejando sólo algunas ramas para que un hombre pudiera escalar hasta la cima. Estas ramas eran conocidas como *sak* [escalera], puesto que virtualmente convertían al poste en una escalera; esta palabra, en combinación con *tiva* [danza], sirvió para dar nombre a la misteriosa *Sáqtiva*. En la punta de cada uno de estos postes se fijaba un sólido travesaño. Los dos postes del oeste quedaban completamente lisos. Terminaban con travesaños y de alguna manera se ataban a éstos largas correas de piel de ante o cuerdas enroscadas con los postes.

En el borde de la pared de roca detrás de estos dos últimos postes, al pie de los primeros, aguardaban los cuatro ejecutantes. Se trataba de jóvenes hombres castos seleccionados por su habilidad y arrojo. Los cuerpos desnudos se pintaban como para la muerte. Plumas de halcón y de águila les adornaban el cabello. Encima del despeñadero había un coro de ancianos, un tambor y un flautista; detrás de ellos se aglomeraba la gente del pueblo.

La ceremonia comenzaba con una canción: el coro de ancianos acompañado por el tambor y el flautista. Al concluir el canto, los dos ejecutantes del este empezaban a escalar los altos postes. Al llegar a los travesaños de encima se ponían precariamente de pie, el uno frente al otro. Entonces se daba la señal y saltaban hacia adelante, pasando el uno junto al otro en el aire. Se sostenían del travesaño al frente, columpiándose sobre el borde del precipicio. En el mismo instante los dos ejecutantes agachados en el borde del abismo saltaban hacia uno de los dos postes del oeste, sujetaban las correas atadas al travesaño de encima y volaban en un gran arco sobre el piso del valle muy abajo de ellos, flotando libres como águilas al desenroscarse la correa alrededor del poste. Era un “salto de la muerte” pues un error o cualquier titubeo de fuerza o habilidad podía arrojarlos sobre las piedras de abajo, hacia la muerte para la cual habían sido pintados ritualmente. (Waters, 1992 [1963], 211).

Lo que encontramos es un macro-quincunce que distribuye los ejemplos dancísticos discutidos. En este macrosistema la Sáqtiva y las Pachitas incluyen cantos corales, mientras que los Voladores de los nicaraos y la danza de los coras coinciden en que implican danzas comunales, realizadas en círculo sobre la tierra y alrededor de los postes cósmicos; los agentes centrales son —en contraposición a la Saqtiva, en que aparecen jóvenes— niños y niñas, respectivamente. Además, el centro y el oriente incluyen tendencialmente cuatro voladores, en tanto el norte y el sur presentan sólo dos voladores. Los casos del norte y del sur constituyen, así, puntos mediadores entre los Voladores de los totonacos y las Pachitas, los cuales mantienen entre sí una oposición fuerte, pues están en una situación simétrica e inversa.

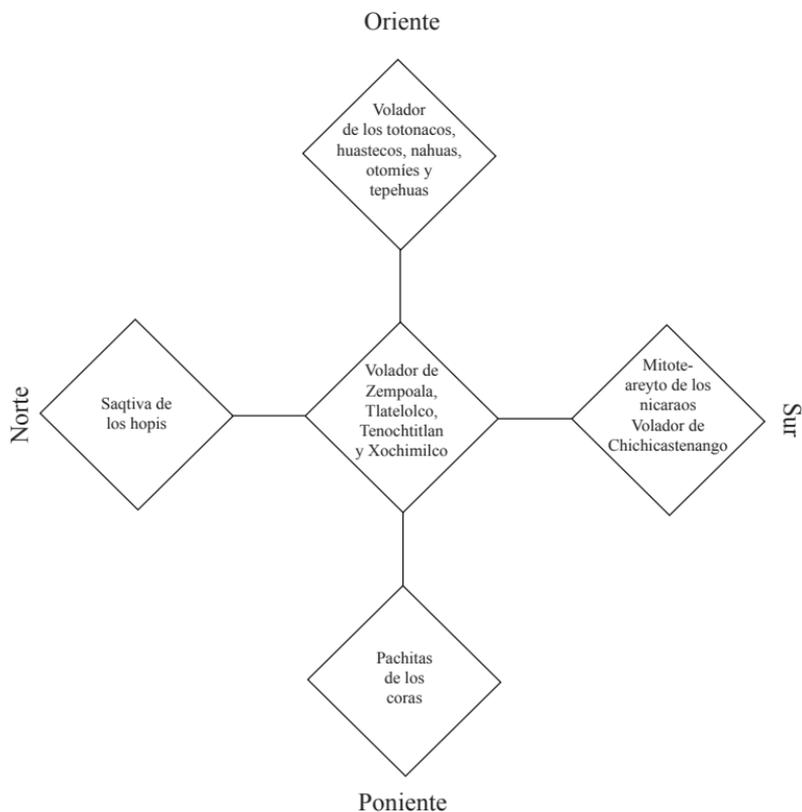


Figura 17: Quincunce: Ubicación de los totonacos-huastecos-nahuas-otomíes-tepehuas (oriente), los zempoaltecas-tlatelolcas-mexicas (centro), los coras (poniente), los hopis (norte) y los nicaraos y quichés (sur)

Por otra parte, los Voladores del centro, del oriente y del norte representan aves solares (y estos rumbos están asociados al fuego y al sol), en tanto los Voladores del sur representan micos oscuros y las Pachitas a la diosa de la Tierra y de la Luna (y estos rumbos están asociados al inframundo y el agua).

Corona Núñez (1957, 67) había postulado –sin un fundamento documental ni arqueológico riguroso– la existencia del ritual del Volador entre los tarascos. A partir de una frase de la *Relación de Michoacán*, en que se narran los periplos de un personaje por buscar el apoyo divino para lograr ser señor de Zacapu, este autor infiere que los tarascos “observaban este ritual”. De ser correcta la conjetura de Corona Núñez, se trataría de un caso occidental del Volador y autores como Kelley (1974, 26) así lo han aceptado. Pero, en realidad, la frase en cuestión está totalmente sacada de contexto y la presunción carece de bases históricas. En el texto se lee:

Y [Carócomaco] vino al pueblo de *Zacapu* y empezó a traer leña para los cúes de *Querenda angápeti*. Y traía la leña y poníala por todo el patio, y llegó en medio del patio a dormir [por soñar algún sueño y tener revelación] con su leña, donde estaba el madero muy largo donde descendían los dioses del cielo; y después dormió más adelante, en un asiento llamado *Vanáquaro*, y así cada noche se iba llegando al cu de *Querenda angápeti*. (De Alcalá, 2000 [1869 (1540)], 464).

El descendimiento periódico de los dioses desde el cielo a la tierra y el inframundo –a través del *axis mundi* (árbol, poste (real o imaginario)– es un mitema compartido por la mayoría de los pueblos indígenas de este territorio. Pero de su simple enunciación no se puede deducir que efectivamente se representara el descenso de los danzantes desde el palo volador.

6. EL PALO DE CINTAS DE LOS CORAS Y HUICHOLAS

“La adaptación de los conceptos cristianos a la mentalidad indígena se efectuó en los territorios de los diferentes grupos de manera distinta” (Termer, 1957 [1930], 239). Así, algunas características del Volador sureño coinciden con ejecuciones dancísticas de los coras y permiten el avance de su recíproca inteligibilidad.

El *día del alba*, antevíspera de San Antún (San Antonio) –patrón de las lluvias, las buenas cosechas y de los animales domésticos–, en la comunidad cora de Jesús María (Chuísete’e) los Danzantes de Urraca (*ve’eme*) preparan, frente a la Casa Fuerte, una especie de farol:

Primero cubren con lienzos de manta la estructura donde coloca[rá] n a San Antonio; ésta es un armazón cuadrado de carrizo de treinta por treinta centímetros, en cada extremo y en el centro de la estructura le cosen flores de papel de colores, y en la parte de arriba en cada esquina va unida una voluta de carrizo forrada de listones. El [poste] mide aproximadamente cuatro metros de alto, en la punta tiene otro palo más delgado donde encaja, por el centro, el armazón cuadrangular [...] que queda bien sujeto en la parte alta del poste. Por debajo del pequeño cajón amarran [, desde la unión del nicho y del palo, de modo que cuelgan hasta el piso (Valdovinos, 2002, 155)], ocho cintas de lana blanca y negra, de casi ocho metros de largo, tejidas con diseños de grecas. Por último, el santo es colocado dentro del cajoncito, debido a que el santito está hueco por el centro puede ser encajado en la punta del poste, lo cual permite que no se caiga a la hora de transportarlo. (Ramírez, 2001, 45)

“El santo –hecho de pasta, de unos 30 centímetros de alto– porta traje franciscano” y lleva en una mano un libro y sobre la otra sostiene a un pequeño niño que llaman Nochewén, ya que es la imagen a la que se le rinde culto en la fiesta de Nochebuena.

Luego “los Danzantes de Urraca realizan una danza” sin su corona puesta, frente a la puerta de la Casa Fuerte (Ramírez, 2001, 45), en la que cada uno toma una de las bandas y la va trenzando al cruzarse entre sus compañeros, para luego regresar a su lugar y destrenzar las cintas”. (Valdovinos, 2002, 155-156) (Ver figura 18 en la página siguiente)

La víspera, frente a la Casa Fuerte “los urraqueros vuelven a ejecutar el son del palo de las cintas” (Ramírez, 2001, 48). “El *día de la visita* [, o del santo patrón, 13 de junio, ...], los Danzantes de Urraca danzan al norte de la ramada con el nicho pequeño montado en el palo. Con él repiten las danzas circulares con las que trenzan y destrenzan las cintas bordadas que cuelgan del poste”. (Valdovinos, 2002, 155-157).

El día de la fiesta, en la ramada:

un encargado coloca una escalera de cinco escalones en un poste que detiene el techo de la ramada y a su lado recarga el palo de las cintas, [acción que propicia que imaginariamente San Antonio se eleve a los cielos... A continuación], los primeros en realizar su

presentación dancística son los urraqueros con el son del palo de cintas. (Ramírez, 2001, 50)

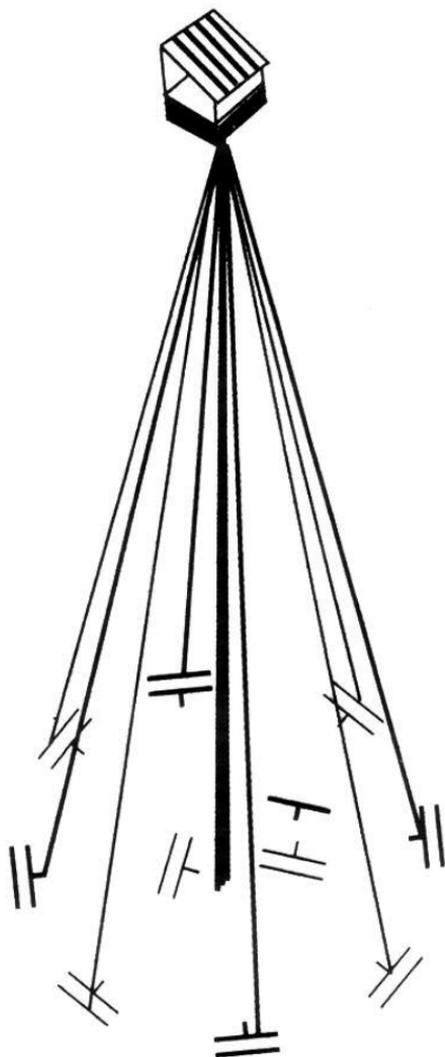


Figura 18: Coreografía de los urraqueros (ve'eme) con el palo de San Antonio. (Ramírez, 2001, 99)

Se debe resaltar, por un lado, que la fiesta de San Antonio tiene lugar en una fecha muy próxima al solsticio de verano y, por otro, que “El nombre de la danza de la(s) urraca(s) [...] hace referencia a [los seis] manojo[s] de plumas de urraca (*Calocita colliei*) que portan los danzantes en sus coronas” (Ramírez, 2003, 391). Estos danzantes personifican a las nubes y se trata de deidades pluviales, encargadas de hacer llover (pássim). Pero en esta ocasión festiva, ya en plena temporada de lluvias, ejecutan esta danza sin la corona, manifestando –por medio de ese detalle del ritual– que ya han llegado las lluvias y que éstas ahora están representadas por las cintas que giran alrededor del *axis mundi*.

Las creencias religiosas de los coras y los huicholes, asociadas al cultivo del maíz de temporal, son muy próximas y en ambos casos las lluvias –y el agua en general– son consideradas como serpientes. Asimismo, sus técnicas y diseños en el telar de cintura son muy parecidos. De esta manera, el que se emplen cintas, parecidas a los ceñidores masculinos, tejidas localmente resulta particularmente revelador, pues “...un significado simbólico permea todos y cada uno de los niveles...” (Schaefer, 2003 [1993], 144) de la actividad femenina de tejer con el telar de cintura:

Una recreación de los tres mundos y su interacción está contenida en la estructura básica del telar. [...] al prepararse para tejer, una mujer literalmente se “ata” a un árbol. La mujer se sienta sobre el suelo, sobre la tierra. Conectada a su telar por el enjullo inferior, se convierte en una extensión del telar que se extiende hacia arriba, donde el enjullo superior está atado alrededor del tronco o a una rama del árbol. La tejedora debe mantener los hilos de urdimbre con una tensión regular. Esto requiere que ella se recargue hacia atrás contra el cinturón conectado al enjullo inferior. Cuando fija la trama, el árbol y las ramas se estremecen en respuesta a sus movimientos. Cuando el viento mece el árbol, la tejedora también debe inclinarse junto con el árbol para mantener la tensión correcta de la urdimbre. La mujer en su telar, como el árbol del cual forma parte, metafóricamente, se convierte en un *axis mundi* que atraviesa los tres niveles del mundo [*taheitua*, el inframundo; *taheima*, el mundo de arriba, e *hizapa*, el mundo de los vivos, el mundo intermedio] (150-151).



Figura 19: Tejedora huichola, Tuxpan de Bolaños (Tutsipa). Fotografía de Juan Pablo Jáuregui.

[Pero, además], ...las dos varillas de calada que separan las capas de hilo de urdimbre también representan dos de estos mundos. Los hilos de color claro, mantenidos en el lado producido por una de las varillas de calada, son el mundo superior; los hilos de color oscuro, mantenidos juntos por la otra varilla de calada, son el inframundo. La manipulación de estas dos varillas de calada permite que se junten y entretejan los hilos, dando forma material a los dos mundos y trayendolos al mundo de los vivos. (150-151)

Lumholtz presenta los diseños huicholes de fajas, cintas para el pelo y colgantes para morrales que representan en todos los casos interpretaciones geometrizadas del lomo de serpientes, ya que “Sólo las [...] figuras geométricas están al alcance de su capacidad [técnica]...” (1986 [1904], 327). Además, se añaden en los costados diseños que remiten al rayo (líneas zigzagueantes) y a los bules dobles, recipientes por excelencia para guardar y transportar el agua (1986 [1904], 395). Se debe tener presente, por un lado, la “Diversidad del significado de los diferentes símbolos” (296) y, por otro, que “...en las cintas y franjas muy angostas hay que comprimir los dibujos que, por lógica, cambian de aspecto” (327).

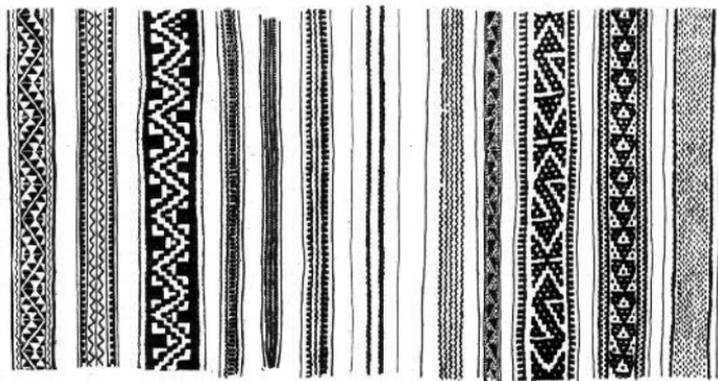
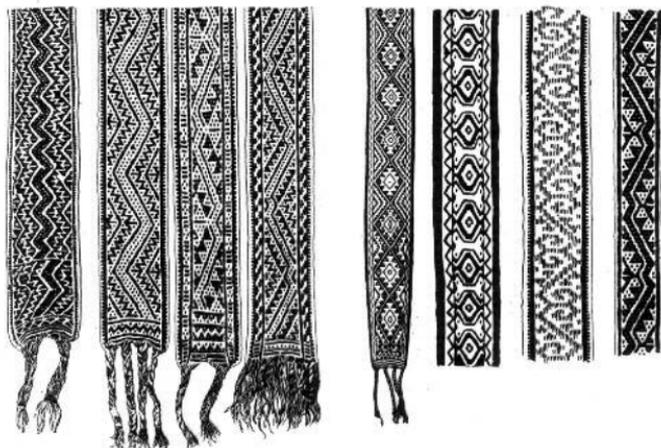


Figura 20: Diseños huicholes de fajas (ceñidores), cintas para el pelo y colgantes para morrales (Lumholtz, 1904, lámina xxii).

Según Carl Lumholtz “el principio activo de la religión huichola es el deseo de producir lluvia, lo cual permite abundantes cosechas de maíz, su principal alimento”. (1986 [1900], 49):

Hay otra manera, [además de los cantos chamánicos,] a través de la cual el pueblo [huichol] contribuye a traer la lluvia, que consiste en la quema de los campos. Todo el humo que se eleva son nubes

y las hay de varios tipos: negras (*hai yo 'wi* o *yu 'wime*), azules (*hai yoawi 'me*), blancas (*hai tora 'mi*), amarillas (*hai taru 'ye*) y rojas (*hai rule 'me*). Estas nubes de humo viajan al lugar donde habitan las Madres de la lluvia y se convierten en nubes acuosas; cada Madre, al igual que el Abuelo Fuego, que está en medio, y el Padre Sol, tiene un arroyo o una laguna (*kutsa 'la*), donde permanecen las nubes hasta que empieza la temporada lluviosa, que es cuando inician su camino como serpientes de lluvia. En la concepción indígena hay un gran número de serpientes, la mayoría de lluvia o de fuego. Cuando se acerca una tormenta, las nubes oscuras y el aguacero distante a los indios les parecen serpientes de lluvia de diferentes colores. Son serpientes emplumadas o voladoras, pero [aunque de diferentes tipos], por lo menos diez, son capaces de volar. [...] El agua de lluvia que corre por el suelo es una serpiente y los ríos que van en dirección al mar también son serpientes. El mismo mar, así como las ondas en la superficie del agua son serpientes. El relámpago es una serpiente poderosa y [...] el fuego también es una serpiente [...]. Y cuando los huicholes queman los campos ven en la cresta móvil de las llamas las plumas de las serpientes de fuego. El cielo y el viento son serpientes. Los movimientos serpentinos de este último son visibles cuando barre a través de los pastizales y de los árboles y ayuda a traer a las nubes al territorio huichol. (46-47).

Más aún, al tratar las cinco principales diosas femeninas, Lumholtz describe a Tatei Niariwame, una serpiente roja, de agua y de lluvia, que trae la lluvia del oriente; a Tatei Kiewimuka, una serpiente blanca, también de agua y de lluvia, que trae las aguas del poniente; y a Tatei Xapawiyeme, una serpiente azul, igualmente de agua y lluvia, que trae las lluvias del sur (39).

* * *

Una danza semejante a la del palo de San Antonio existía entre los huicholes de Santa Catarina (Tuapurie). Preuss (1998 [1908], 284 y 1929, 831) informa que, en 1907, presencié una ceremonia, Heuatsiixe –la última del ciclo anual–, acompañada por el canto *ipinari*. En la plaza, frente al templo circular *tuki*, se erige “el poste que llega hasta el cielo”; se trata de una larga percha de cuya

punta cuelgan ceñidores con bellos diseños tejidos, del mismo tipo de los que portan ordinariamente los huicholes. El número de los ceñidores corresponde al de los dieciséis (Preuss, 1998 [1907], 197) oficiales del templo *tukipa*, quienes, vestidos como mujeres, toman las puntas de los ceñidores y realizan una danza alrededor del poste. Dos hombres –uno llamado *huna* y otro llamado *harapai*– sostienen la vara. De la espalda del segundo cuelga el tambor (*tepu*), que es tocado por el cantador, quien está parado detrás de él. El papel ritual más importante lo desempeña un anciano, el *yuhuname*, quien corre de un lado a otro con el pene desnudo, simulando el coito con los danzantes disfrazados de mujeres. Se trata, así, de una clara ceremonia de fertilidad, desarrollada en el período de lluvias y de crecimiento de las milpas.

El Volador de Chichicastenango hasta mediados del siglo xx incluía, en ciertas ocasiones, la danza de las cintas y, al igual que el caso cora y el del Volador de los nicaraos del siglo xvi, implica la imagen de la deidad en la punta del poste, representada por la horqueta superior. La recurrencia de los temas a lo largo de estas narraciones rituales permite constatar no sólo la existencia de nexos orgánicos entre ellos, sino que incita a postular su pertenencia a un mismo universo mitológico.

Se trata, así, de un macro-complejo signico, que acomoda –a lo largo del tiempo y del espacio– los significantes con respecto a los significados, para lograr los efectos semánticos adecuados, de acuerdo a las épocas y los lugares de una macro-región cultural: solsticio de invierno o solsticio de verano, nacimiento del sol o llegada del astro a su maduración, tiempo de cosecha del maíz o tiempo de petición de lluvias para la siembra, solicitud de las lluvias o celebración de su llegada, temporada de secas o temporada de aguas, culto a las deidades aborígenes o a los santos cristianos que han llegado a ser sus equivalentes. Ya Stresser-Péan había intuido que “...los indios pueden muy bien haber dado al mismo tiempo muchos simbolismos a la ceremonia [del palo volador]. Una amplitud de símbolos de este tipo es, incluso, típica de su mentalidad...” (1989 [1948], 95)

* * *

“En Cuetzalan algunos grupos [de la comparsa] de Negritos terminan la danza tejiendo y destejiendo cintas alrededor de un poste” (Kandt, 1972, 56 y 60), el cual exhibe enrolladas helicoidalmente cintas alternadas de los dos colores contrastantes, que corresponden al inframundo (oscuro) y al mundo superior (luminoso). De hecho, la “danza de la cintas, de cordones o de la trenza” está “... ampliamente difundida por Yucatán, Puebla, Tlaxcala, Hidalgo, [estado de] México, Morelos y Jalisco y se ha practicado desde los días de la Conquista...” (Mendoza, 1955, 20). “...pertenece al grupo de danzas de fertilidad o fecundidad que se ejecutan [...] en homenaje a la aparición de los frutos o la recolección de la cosecha” (20).

Sin embargo, hay dos elementos determinantes que la distinguen de la variante que ejecutan los coras y huicholes. Por un lado, en la parte superior del palo no se porta de manera explícita una divinidad, como en el caso cora, sino que “El remate superior del mástil puede ser una esfera, corona o una granada que, llegado el momento oportuno, se abre en gajos dejando escapar flores, pájaros, o papel picado...” (Mendoza, 1955, 20). Por otro lado, aunque el simbolismo de los colores está manifiesto de cierta manera en los listones –por cierto, de fabricación industrial–, éstos carecen de la simbolización –precisa y puntual– correspondiente a la cintas elaboradas a partir del telar de cintura de tradición nativa.

* * *

Hemos partido de un mito ritual-dancístico de los coras y se ha ampliado la indagación “...progresivamente a sociedades más lejanas, pero siempre a condición de que entre unas y otras se hayan demostrado, o puedan posturarse razonablemente, vínculos reales de orden histórico o geográfico” (Lévi-Strauss, 1968 [1964], 11). Aunque “No existe término verdadero del análisis mítico, [ya que] los temas se desdobl原因 hasta el infinito” (15), “Hemos construido

un grupo [de mitos no verbales, que incluyen el código dancístico] y esperamos haber ofrecido la prueba de que es un grupo. Incumbe a los etnógrafos, los historiadores y los arqueólogos decir cómo y por qué” (17). En la medida en que “...la ciencia de los mitos está en sus balbucesos [...] debe darse por muy satisfecha con sólo que obtenga esbozos de resultados” (13).

Este ensayo comparativo tiene sólidos antecedentes. Krickeberg (1933 [1925], 74) había sido el primero en considerar como pertinente la vinculación del Volador de los totonacos con ciertas concepciones y prácticas rituales de los indígenas del Gran Nayar, concretamente de los huicholes. Preuss (1912, pássim) había demostrado, puntual y extensamente, que la religión de los coras y la de los aztecas eran mutuamente explicativas y luego (1929) interpretaría las concepciones de los totonacos a partir de textos rituales coras, para postular que una de las ideas subyacentes al Volador prehispánico —representado en los códices Fernández Leal y Porfirio Díaz— es el descenso del dios del maíz desde el cielo a la tierra. Parsons (1939, II, 1008-1015) había planteado que la religión de los indios pueblo —entre cuyos grupos étnicos se encuentran los hopis— tenía como la más próxima a la de los coras y huicholes. Girard había comparado los voladores de la región quiché con los de la zona del Golfo de México (1952, 366-369). León Portilla (1972) ha realizado un análisis de las creencias religiosas de los nicaraos del Istmo de Rivas, en Centroamérica, en búsqueda de sus coincidencias con los grupos nahuas de la región central de México. Finalmente, Kelley (1974, pássim) relaciona algunas escenas de las representaciones cerámicas arqueológicas del occidente mexicano con el complejo “cuatro regiones del mundo-árboles de la vida-voladores”, estudiado con base en los datos etnohistóricos y etnográficos, y plantea que “*I suspect also that the basic volador concepts spread early date into the American Southwest*” (32). Para este autor se trata de expresiones unitarias de una misma conceptualización cosmológica.

Fernando Ortiz, en su estudio sobre “La danza del huracán”, había puesto en relación analítica las danzas antillanas de Mabuya con el simbolismo de la serpiente emplumada de los indígenas continentales, al plantear que ambos se refieren al dios de

los vientos y de la tempestad (1947, 631-632). Este autor, con un procedimiento que reproduce metodológicamente el seguido por Frazer en *La rama dorada* (1969 [1922]) –y que implica un viaje comparativo por varias regiones culturales a nivel mundial–, resuelve el problema del simbolismo de las pretéritas imágenes androsigmoideas de los indios cubanos al demostrar que se trata precisamente de representaciones de la danza del huracán. Su conclusión logra expresar de manera insuperable el sentimiento que se tiene después de este intento de análisis estructural, realizado por cierto en dimensiones territoriales más circunscritas:

Podrá decirse que toda esta interpretación es fantasía. ¡Claro que sí! Toda la danza y todos sus simbolismos eran mera fantasía mitológica, traducida en mera fantasía de conceptos alegóricos y en una mera fantasía de ademanes y pasos plásticos. ¿Qué otra cosa son los mitos sino las fantasías con las cuales la mente humana quiere llenar los espacios entre las realidades que le son conocidas? Se dirá que la fantasía aquí expuesta no es la certera. Venga, pues, otra más segura a desplazarla, propuesta con más verdad y mejor fortuna. (Ortiz, 1947, 633)

BIBLIOGRAFÍA

Amésquita Borja, Francisco

- 1943 “Danza de los Voladores [Huauchinango y Zacatlán]”, *Música y danza. Algunos aspectos de la música y danza de la Sierra Norte del Estado de Puebla*, s.e. Puebla, pp. 81-85.

Boturini Benaduci, Lorenzo

- 1990 “Árbol bolador o solemnidad de los ciclos”, *Historia general de la América septentrional*, (Serie Historiadores y Cronistas de Indias, 8). Universidad Nacional Autónoma de México, México, (1749), pp. 220-223.

Breton, Adela

- 1910 “Survivals of Ceremonial Dances among Mexican Indians”, en *Internationalen Amerikanisten-Kongress. Verhandlungen des XVI Session: Wien, 9 bis 14 September, 1908*, Hartleben’s Verlag, Viena y Leipzig, II, pp. 513-520.

Bretón Fontecilla, Cecilia

- 1944 “Las fiestas del Corpus en Papantla, Veracruz”, *Anuario de la Sociedad Folklórica de México 1943*, México, iv, pp. 199-219.

Chirstensen, Bodil

- 1989 “Oraciones del culto del volador”, *Huastecos y tottonacos. Una antología histórico cultural*. (Lorenzo Ochoa, editor), (Colección Regiones). Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, (1950), pp. 97-99.

Clavijero S. J., Francisco Javier

- 1964 *Historia antigua de México*. Editorial Porrúa, México, (1780).

Corona Núñez, José

- 1957 “El palo del volador”, *Mitología tarasca*. Fondo de Cultura Económica, México, p. 67.

Coyle, Philip Edward

- 1997 “The Pachitas Festival”, Hapwán Chánaka. (“*On the Top of the Earth*”): *The Politics and History of Public Ceremonial Tradition in Santa Teresa, Nayarit, Mexico*. Tesis doctoral en antropología, The University of Arizona, Tucson, pp. 315-333.

- 2001 “The Pachitas Festival”, *From Flowers to Ash. Náyari History, Politics, and Violence*. The University of Arizona Press, Tucson, (1997), pp. 138-147.

Dalhgren de Jordán, Barbro

- 1979 *La mixteca, su cultura e historia prehispánicas*, Ediciones del Gobierno Constitucional del Estado de Oaxaca, Dirección General de Educación y Bienestar Social, Oaxaca, (1954).

- 1990 “Mesoamérica vista a través de la etnografía/etnología”, en *La validez teórica del concepto de Mesoamérica. XIX Mesa redonda de la Sociedad Mexicana de Antropología*. (Colección científica, Serie Antropología, 198). Instituto Nacional de Antropología e Historia - Sociedad Mexicana de Antropología, México, (1985), pp. 79-89.

De Alcalá O.F.M., Jerónimo

- 2000 “xxii. Cómo Tariácuri avisó a sus sobrinos y les dijo cómo habían de ser señores y cómo había de ser todo un señorío y un reino por el poco servicio que hacían a los dioses los otros pueblos y por los agüeros que habían tenido”, *Relación de las ceremonias y rictos y población y gobernación de los indios de la Provincia de Mechuacán*. (Moisés Franco Mendoza, coordinador), El Colegio de Michoacán - Gobierno del Estado de Michoacán, Zamora, (1869 [1540]), pp. 459-468.

Douglas, Mary

- 1978 *Símbolos naturales, Exploraciones en cosmología*. (Alianza Universidad, 217), Alianza Editorial, Madrid, (1970).

Dumont, Louis

- 1980 “Postface: Toward a Theory of Hierarchy”, *Homo hierarchicus. The Caste System and its Implications. Revised English Edition*. The University of Chicago Press, Chicago, pp. 239-245.

Fergusson, Edna

- 1934 “Los Voladores”, *Fiesta in Mexico*, Alfred A. Knopf, Nueva York, pp. 157-177.

Fernández de Oviedo y Valdés, Gonzalo

- 1945 “[Libro XLII] Capítulo xi. En el que se trata de los areytos é de otras particularidades de la gobernación de Nicaragua é sus anexos, é assimesmo de algunos ritos é çerimonias de aquella gente, demás é allende de los que la historia ha contado”, *Historia general y natural de las Indias, islas y tierra firme del mar océano*. Editorial Guaranía, Asunción del Paraguay, (1851-1855), iv, pp. 166-184.

Fewkes, Jesse Walter

- 1907 “Certain Antiquities of Eastern Mexico”, *xxv Annual Report of the Bureau of American Ethnology*. Smithsonian Institution, Government Printing Office, Washington, pp. 221-284.

Frazer, James George

- 1969 *La rama dorada. Magia y religión.* (Sección de Obras de Sociología). Fondo de Cultura Económica, México, (1922).

Galinier, Jacques

- 1989 “L’endroit de la verité: réflexions sur le mécanisme du rituel et son debranchement dans le *volador otomi*”, *Enquetes sur l’Amérique Moyanne. Mélanges offerts à Guy Stresser-Péan.* (Dominique Michelet, coordinador). (Études mesoaméricaines, xvi). Instituto Nacional de Antropología e Historia-Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, México, pp. 329-334.

- 1990 “El volador”, *La mitad del mundo. Cuerpo y cosmos en los rituales otomies.* Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos. Instituto Nacional Indigenista, México, pp. 383-403.

Gallop, Rodney

- 1936-7 “Aerial Dances of the Otomís”, *Geographical Magazine*, Londres, 4, 2, pp. 73-88.

- 1990 “The Flying Game”, *Mexican Mosaic. Folklore and Tradition.* Quiller Press, Londres, (1939), pp. 170-189.

Gaona, Zeferino

- 1990 *Qostanlhin xala pakxtu. Danza de voladores de la sierra.* Dirección General de Culturas Populares, Unidad Regional del Norte de Veracruz, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Papantla.

Gessain, Robert

- 1953 “Les indiens tepehuas de Huehuetla”, *Revista mexicana de estudios antropológicos. Huastecos, totonacos y sus vecinos.* Sociedad Mexicana de Antropología, México, XIII, 2-3, pp. 187-213.

Girard, Rafael

- 1952 “Los mitos en el drama maya-quiché”, *El Popol-Vuh, fuente histórica. Tomo I. El Popol-Vuh como fundamen-*

to de la historia maya-quiché. Editorial del Ministerio de Educación Pública, Guatemala, pp. 351-370.

Gómez de Orozco, Federico

- 1929 “Juegos y deportes en la Nueva España”, *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología*. México, Cuarta época, vi, pp. 10-16.

Gottfried, Jessica

- 2005 “Audiovisual y descripción de las pachitas de dos pueblos coras: San Juan Corapan y Rosarito, Nayarit”, *La tierra nómada*. (Andrés Fábregas, Mario Alberto Nájera y Cándido González, editores). Universidad de Guadalajara, Universidad de Aguascalientes, Universidad Autónoma de Zacatecas, El Colegio de San Luis, El Colegio de Michoacán y El Colegio de Jalisco. Guadalajara, pp. 203-207.

Gutiérrez, Arturo

- 1998 *La peregrinación a Wirikuta: el gran rito de paso de los huicholes*. Tesis de licenciatura en etnología, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México.
- 2005 “Ritualidad y procesos narrativos: un acercamiento etnológico al sistema ceremonial de los huicholes”. Tesis de doctorado en ciencias antropológicas, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, México.

Hurtado, Nabor

- 1969 “Feria del Jueves de Corpus en Papantla”, *Tradiciones y ferias mexicanas*. (Cuadernos de Lectura Popular, Serie “La honda del espíritu”, 212). Secretaría de Educación Pública, México, pp. 76-84.

Ichon, Alain

- 1990 “Las danzas religiosas: el Volador”, *La religión de los totonacas de la sierra*. (Colección Presencias, 24). Instituto Nacional Indigenista - Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México (1969) pp. 377-392.

Jáuregui, Jesús

- 1998 “Los guerreros astrales matutinos se unen con los vespertinos. La Judea en Rosarito (Yauatsaka)”. Instituto

- Nacional de Antropología e Historia, México (1997), mecanografiado.
- 1998 “La fiesta de las Pachitas en Rosarito (Yauatsaka)”, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, mecanografiado.
- 2000 “La judea de los coras: un drama astral en primavera”, *México en movimiento. La religión popular. Actas del sexto Encuentro de Mexicanistas en Holanda, organizado en Gröningen, el 11 de noviembre de 1999*. (Hub. Hermans, Dick Papouseck y Catherine Raffi-Béroud (compiladores). Centro de Estudios Mexicanos, Gröningen, pp. 28-53.
- 2003 “El *cha'anaka* de los coras, el *tsikuri* de los huicholes y el *tamoanchan* de los mexicas”, *Flechadores de estrellas. Nuevas aportaciones a la etnología de los coras y huicholes*. (Jesús Jáuregui y Johannes Neurath, coordinadores). (Etnografía de los pueblos indígenas de México) Instituto Nacional de Antropología e Historia y Universidad de Guadalajara, México (1999), pp. 251-285.
- Jiménez, Guillermo
- 1951 *Tipismo. Danzas de México*. (Colección Anáhuac de Arte Mexicano, 22), Ediciones de Arte, México.
- Kandt, Vera
- 1972 “Fiesta en Cuetzalan”, *La Sierra de Puebla. Artes de México*. (Lourdes Arizpe, coordinadora). México, XIX, 155, pp. 49-74.
- Kelley, J. Charles
- 1974 “Speculations on the Culture History of Northwest Mesoamerica”, *The Archaeology of West Mexico*, (Betty Bell, editora), Ajijic, pp. 19-39.
- Krickeberg, Walter
- 1933 *Los totonaca. Contribución a la etnografía histórica de la América Central*. Talleres Gráficos del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, Secretaría de Educación Pública, México (1925).

La Jornada

- 2000 “Los galardonados [con el Premio Nacional de Ciencias y Artes 2000]”, *La Jornada*, México, 22 de noviembre, p. 49.

Larsen, Helga

- 1937 “The Mexican Indian Flying Pole Dance”, en *The National Geographic Magazine*, LXXI, 3, pp. 387-400.

León Portilla, Miguel

- 1972 *Religión de los nicaraos. Análisis y comparación de tradiciones culturales nahuas*. (Serie de Cultura Náhuatl, Monografías, 12). Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

Lévis-Strauss, Claude

- 1968 *Mitológicas I. Lo crudo y lo cocido*. (Sección de Obras de Antropología). Fondo de Cultura Económica, México, (1964).
- 1976 *Mitológicas IV. El hombre desnudo*. Siglo XXI Editores, México, (1971).
- 1981 *La vía de las máscaras. Edición revisada, aumentada y prolongada por tres excursiones*. Siglo XXI Editores, México, (1979).
- 1992 *Historia de lince*. Editorial Anagrama, Barcelona, (1991).

López Austin, Alfredo

- 1994 *Tamoanchan y Tlalocan*. (Sección de Obras de Antropología), Fondo de Cultura Económica, México.

Lumholtz, Carl

- 1904 “Decorative Art of the Huichol Indians”, *Memoirs of the American Museum of Natural History*, (III de la serie completa, II de Antropología), Nueva York.
- 1986 *El arte simbólico y decorativo de los huicholes*. (Serie de Artes y tradiciones Populares, 3). Instituto Nacional Indigenista, México (1900 y 1904).

Marc-Lipiansky, Mireille

- 1973 *Le structuralisme de Lévi-Strauss*. (Bibliothèque scientifique). Payot, París.

Martí, Samuel

- 1961 “Supervivencias de danzas [: el volador]”, *Canto, danza y música precortesianos*. Fondo de Cultura Económica, México, pp. 287-301.

Mata Torres, Ramón

- 1971 “Vida y arte de los huicholes. Segunda parte. El arte”, *Artes de México*, México, xix, 161.

Mendoza, Vicente Teódulo

- 1955 “La danza en la Colonia”, *La danza en México. Artes de México*, (Raúl Flores Guerrero, coordinador). México, iii, 8-9, pp. 17-30.

Mompradé, Electra y Tonatiúh Gutiérrez

- 1976 “Danzas relacionadas con el culto cosmogónico y solar. Danza del palo volador”, *Historia general del arte mexicano. Danzas y bailes populares*. Editorial Hermes, Barcelona, pp. 72-74.

Murguía, Mariana

- 1975 “Voladores”, *Las danzas coloniales de Puebla*. Tesis de maestría en ciencias antropológicas con especialización en etnología, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, pp. 107-118.

Museos y arte de México

- 1962 “Danza de los voladores”, *Museos y arte de México. La primera revista de América en su género. Edición mensual*. México, xiii, 8, pp. 20-24.

Nebel, Carlos

- 1840 “Indios de la sierra de Guauchinango”, *Viaje pintoresco y arqueológico sobre la parte más interesante de la República Mexicana en los años transcurridos desde 1829 hasta 1834 por el arquitecto don [...]. 50 láminas litografiadas con su texto explicativo*. Imprenta de Pablo Renouard, París y Méjico.

Neurath, Johannes

- 2002 *Las fiestas de la Casa Grande. Procesos rituales, cosmovisión y estructura social en una comunidad huichola*. (Etnografía de los pueblos indígenas de México,

- Serie Estudios monográficos). Instituto Nacional de Antropología e Historia y Universidad de Guadalajara, México, (1998).
- Núñez y Domínguez, José de Jesús
1927 “El “Corpus” en mi tierra”, *Mexican Folkways*, México, III, 4, pp. 191-202.
- Ocaranza, Fernando
1933 “Capítulo xxix. De las zozobras que causó el juego del ‘volador’ a los franciscanos, en pleno siglo xviii”, *Capítulos de la historia franciscana (Primera serie)*. s.e., México, pp. 264-269.
- Ortiz, Fernando
1947 *El huracán. Su mitología y sus símbolos*. (Sección de Obras de Antropología). Fondo de Cultura Económica, México.
- Parsons, Elsie Clews
1939 *Pueblo Indian Religion*. University of Chicago Press, Chicago, II.
- Pérezdiego D”Poza [Salomón]
1968 *Danza de los Voladores (Ama caguinilican manzana [Los voladores colocan la manzana])*, s.e., México.
- Preuss, Konrad Theodor
1912 *Die Nayarit-Expedition. Textaufnahmen und Beobachtungen unter mexikanischen Indianern. Erster Band. Die Religion der Cora Indianer in Texten nebst Wörterbuch Cora-Deutsch*, G. B. Teubner, Leipzig.
- 1998 “Viajes a través del territorio de los huicholes en la sierra Madre Occidental”, *Fiesta, literatura y magia en el Nayarit. Ensayos sobre coras, huicholes y mexicanos*, (Jesús Jáuregui y Johannes Neurath, compiladores). Instituto Nacional Indigenista y Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, México, (1907), pp. 171-199.
- 1998 “Resultados etnográficos de un viaje a la sierra Madre Occidental”, *Fiesta, literatura y magia en el Nayarit. Ensayos sobre coras, huicholes y mexicanos*, (Jesús Jáuregui y Johannes Neurath, compiladores). Instituto Nacio-

nal Indigenista y Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, México, (1908), pp. 235-260.

1998 “Los cantos religiosos y los mitos de algunas tribus de la sierra Madre Occidental”, *Fiesta, literatura y magia en el Nayarit. Ensayos sobre coras, huicholes y mexicaneros*, (Jesús Jáuregui y Johannes Neurath, compiladores). Instituto Nacional Indigenista y Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, México, (1908), pp. 265-287.

1929 “Das Frühlingsfest im alten Mexiko und bei den Mandan Indianern in der Vereinigten Staaten von Nordamerika”, *Verzameling van Opstellen door Oud-Leerlingen en bevriende Vakgenooten opgedragen aan Mgr. Prof. Jos. Schreijnen Bij Gelegenheid van zijn zestigsten Verjaardag 3 Mei 1929*. Rijksmuseum G. M. Kam, Nijmegen, pp. 825-837.

Ramírez, Maira

2001 *Es sistema dancístico del Gran Nayar: coras y huicholes*. Tesis de maestría en ciencias antropológicas, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, México.

2003 “La Danza de los “Urrequeros” (Ve”eme): ritual de petición de lluvias”, *Flechadores de estrellas. Nuevas aportaciones a la etnología de los coras y huicholes*. (Jesús Jáuregui y Johannes Neurath, coordinadores). (Etnología de los pueblos indígenas de México), Instituto Nacional de Antropología e Historia y Universidad de Guadalajara, México, pp. 387-410.

Reyes, Luis

1961 *Pasión y muerte del Cristo Sol (Carnaval y Cuaresma en Ichcatepec)*. (Cuadernos de la Facultad de Filosofía y Letras, 9), Universidad Veracruzana, Xalapa.

Rodríguez, Mayra

1998 “El costumbre, base de la estructura religiosa de los mexicaneros de San Buenaventura, Durango”, xxv Mesa Redonda de la Sociedad Mexicana de Antropología, San Luis Potosí, mecanografiado.

Schaefer, Stacy B.

- 2003 “El telar como objeto de poder sagrado en la cultura huichola”, *Flechadores de estrellas. Nuevas aportaciones a la etnología de los coras y huicholes*. (Jesús Jáuregui y Johannes Neurath, coordinadores). (Etnografía de los pueblos indígenas de México), Instituto Nacional de Antropología e Historia y Universidad de Guadalajara, México, (1993), pp. 143-160.

Schuller, Rudolf

- 1925 “Sobre el supuesto origen totonaca del juego de los voladores”, *Ethnos*, México, tercera época, I, 1, pp. 5-11.

Sejourné, Laurette

- 1954 “El Volador”, en *Universidad de México. Órgano oficial de la Universidad Nacional Autónoma de México*. México, VIII, 9, pp. 1-2 y 17.

Sevilla Villalobos, Leonardo

- 1981 *La recuperación y el uso de la Danza de los Voladores*, Tesis de licenciatura en antropología social, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México.

Stresser Péan, Guy

- 1989 “Los orígenes del volador y del comelagatoazte”, *Huastecos y totonacos. Una antología histórico cultural*, (Lorenzo Ochoa, editor). (Colección Regiones), Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, (1948), pp. 83-96.

- 1953 “Les indiens huastèques”, *Revista mexicana de estudios antropológicos. Huastecos, totonacos y sus vecinos*. Sociedad Mexicana de Antropología, México, XIII, 2-3, pp. 213-234.

Tapia, Elías

- 2000 “Papanltla, la agonía de los Hombres-pájaro vuelta ritual”, *El Universal*, México, viernes 14 de enero, p. J5.

Téllez Girón, Roberto

- 1964 “Los cantos de Las Pachitas y sus letras”, “Observaciones sobre las letras de Las Pachitas”, “Observaciones sobre la música de Las Pachitas” y “Música recogida. Las

Pachitas”, *Investigación folklórica en México. Materiales. Volumen II. Informe sobre la investigación folklórico-musical realizada en la región de los coras. Estado de Nayarit. Enero a mayo de 1939*. Departamento de Música, Sección de Investigaciones Musicales, Instituto Nacional de Bellas Artes, Secretaría de Educación Pública, México, (1939), pp. 50-92 y 199-295.

Termer, Franz

1957 “Espectáculos de baile que tratan temas tomados de la naturaleza que rodea al indígena”, *Etnología y etnografía de Guatemala*, (Seminario de Integración Social Guatemalteca, Publicación número 5). Editorial de Ministerio de Educación Pública, Guatemala, (1930), pp. 210-248.

Tudela, José

1946 “El Volador mejicano”, *Revista de Indias*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas y Patronato Menéndez y Pelayo-Instituto Fernández de Oviedo, Madrid, VII, 23, pp. 71-88.

Valdovinos, Margarita

2002 *Los cargos del pueblo de Jesús María (Chuísete)”: una réplica de la cosmovisión cora*. Tesis de licenciatura en etnología, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México.

Vázquez Santa Ana, Higinio

1940 “La fiesta de Corpus en varias regiones de México”, *Fiestas y costumbres mexicanas*, Ediciones Botas, México, pp. 282-285.

Vega, Carlos

1946 *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina. Con un ensayo sobre las clasificaciones universales y un panorama gráfico de los instrumentos americanos*. (Colección Arte), Ediciones Centurión, Buenos Aires.

Waters, Frank

1992 *El libro de los hopis*. Fondo de Cultura Económica, México, (1963).

- Weitlaner, Roberto, Pablo Velázquez y Pedro Carrasco
1947 “Huitziltepec, Gro.”, *Revista mexicana de estudios antropológicos*, en Sociedad Mexicana de Antropología, México, ix, 1, 2 y 3, pp. 47-67.
- Weitlaner Johnson, Irmgard
1988 “Bodil Christensen”, *La antropología en México. Panorama histórico. 9. Los protagonistas (Acosta-Dávila)*. (Carlos García Mora [coordinador general] y Lina Odena Güemes [coordinadora del volumen]). (Colección Biblioteca del INAH), Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, pp. 467-473.
- Zaleta, Leonardo
1992 *La danza de los voladores. Origen y simbolismo*. Grupo Editorial Eón, Poza Rica de Hidalgo, Veracruz.

Una primera versión de este análisis fue presentada en el Simposio “Antropología e historia del Nayarit. Primer encuentro de investigadores del Centro INAH Nayarit”, Tepic, el 4 de noviembre de 1999. Una versión más avanzada se presentó en el Primer Congreso Nacional “Danzas tradicionales: un recuento a fin de siglo”, Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca, el 28 de septiembre del 2000. La versión final se comunicó en el Simposio “Mito y ritual en la periferia septentrional de Mesoamérica”, Zacatecas, 28 de mayo del 2004.

PALABRAS CLAVE DEL ARTÍCULO Y DATOS DE LA AUTORA

ritual, estructuralismo, Pachitas, ritual del Volador

Jesús Jáuregui
Instituto Nacional de Antropología e Historia
Insurgentes Sur 421
Colonia Hipódromo Condesa
México, DF
CP 06100
Teléfono: 40 40 49 00

