



Artículo

El palo volador: eje cósmico y marcador del espacio-tiempo mítico* en la Sierra totonaca de Papantla

The Flyer Pole as a Cosmic Axis and Space Time Marker in the Totonac Sierra of Papantla

Luisa Villani**

Investigadora independiente. Italia.

Recibido el 12 de abril de 2023; aceptado el 11 de diciembre de 2023; puesto en línea el 28 de junio de 2024.

Resumen

Desde los estudios mesoamericanos se ha señalado la aguda concepción que se tiene de la relación entre el espacio y el tiempo, por ello, el objetivo de este artículo es exponer el papel que, del palo de la danza de los voladores, desempeña como eje cósmico (*axis mundi*) y contenedor de los tiempos míticos.

El palo es un controlador del arribo del huracán pues determina el espacio donde llegará este agente meteorológico, siendo el huracán un término intermedio entre eras o ciclos del cosmos, con dos caras representadas por el Caporal y por el *Chakganá* (en los municipios de Coxquihui y Zozocolco donde ocurría esta variante de danza desde hace más de 40 años), quienes son los hacedores del movimiento que renueva el mundo.

Este trabajo se inserta en el marco de los estudios mesoamericanos de Alfredo López Austin, de quien retomo el concepto de cosmovisión para el estudio de los pueblos mesoamericanos y, particularmente, su explicación respecto a los movimientos en espiral, siendo éstos quienes representan el tiempo que desciende desde las cuatro esquinas del mundo y regresa al centro, punto de convergencia de los tiempos míticos.

La originalidad de este trabajo radica en el estudio de esta variante de Volador, muy poco estudiada, la cual pude conocer gracias a entrevistas dirigidas a los exdanzantes y exmúsicos, y en la comparación entre el Caporal y el *Chakganá*, así como su doble función: la de llamar al viento para que traiga lluvias, pero manteniendo controlada la tormenta y, también, la de recrear el mundo presente.

Palabras clave: Danza de los Voladores, *axis mundi*, Chakganá, Pescador.

Keywords: Dance of the flyers, *axis mundi*, Chakganá, fisherman.

Abstract

Mesoamerican studies have noted the acute conception of the relationship between space and time, so the objective of this article is to examine the role that the flying pole used in the Dance of the Flyers plays as cosmic axis (*axis mundi*) and container of mythical time. The pole manipulates the arrival of the hurricane because it determines the space where this meteorological agent will arrive. The hurricane acts as an intermediate term between eras, consisting of two faces represented by the Caporal and the Chakganá (in the municipalities of Coxquihui and Zozocolco where this dance variant occurred more or less 40 years ago), who are the makers of the movement that renews the world.

This article exists within the framework of Mesoamerican Studies based on the writings of Alfredo Lopez Austin. Building on his concept of cosmovision in the study of Mesoamerican peoples, it focuses particularly on his explanation regarding the spiral movements that represent time descending from the four corners of the world and returning to the center—the point of convergence of mythical times.

The originality of this work lies in the research on this specific variant of dance, which I have known thanks to interviews to ex-dancers and ex-musicians and in comparing these two figures, the Caporal and the Chakganá, and their double function: calling the wind to bring rain while tempering the storm and recreating the present world.

*Investigación realizada en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Programa de Becas Posdoctorales en la unam, como becaria del Instituto de Investigaciones Antropológicas, asesorada por el doctor Enrique Fernando Nava López.

**Correo electrónico: oluisa_villani04@yahoo.it / ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-3028-3023>

DOI: 10.22201/iiia.24486221e.2024.58.1.85378

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

Introducción

La danza de los voladores, Kgosnin en totonaco, se caracteriza por ser una danza circular de carácter propiciatorio: los danzantes giran alrededor del palo antes de subir y luego bajan en forma de espiral; con este giro, simulan las gotas de lluvia que llegan a la tierra para regarla. Jesús Jáuregui (2013: 18-51) afirma que: “la danza de los voladores es un ritual giratorio en sentido levógiro alrededor de un poste axial y se basa en una cosmovisión aborígen. Los voladores al hacer girar el carrete que representa el mundo renuevan la vida sobre la tierra”. Esta danza de rai-gambre prehispánica es un ritual ancestral y son muchos los significados que se le atribuyen, los cuales remiten al complejo simbólico (Zaleta, 1992) del elemento acuático y de la fertilidad.

No es objetivo de este trabajo analizar e interpretar las diferentes versiones de la danza a lo largo y ancho del territorio mexicano, sino señalar su simbología y carga semántica acuática, entre los pueblos de la Costa del Golfo, en específico, los totonacos de la costa y, sobre todo, de la sierra totonaca de Papantla, municipios de Coxquihui y Zozocolco. Geográficamente, los totonacos ocupan una región que ha sido definida como Totonacapan por Isabel Kelly y Ángel Palerm (1952). De acuerdo con las fuentes, entre 1519 y 1623, los límites del Totonacapan van desde el río La Antigua hasta el río Cazones, de ahí a Huitzila, en el extremo norte del estado de Puebla; de Huitzila a Pahuatlán y Acaxochitlán (entre Hidalgo y Puebla); de Acaxochitlán a Zacatlán (Puebla) y de ahí a Jalancingo y Atzalán, (Veracruz) (Chenaut 2010; Masferrer y Vázquez 2013: 161-177). Los municipios de Coxquihui y Zozocolco, en Veracruz, se encuentran localizados en la sierra totonaca de Papantla.

Según me han contado en las entrevistas dirigidas a los exdanzantes y los exmúsicos de esta variante del Volador, en las comunidades de Ruíz Cortines, Sabanas de Xalostoc, y Arenal, del municipio de Coxquihui; así como en las comunidades de Acatzacatl y El Colón, del municipio de Zozocolco; hace más o menos 40 años se bailaba una variante de danza de los Voladores que se denominó danza de Voladores con *Pescador* (*Chakganâ*), porque en la danza actúa este personaje, el cual no aparece en la variante costeña. Por lo tanto, el estudio está situado en esas comunidades, en donde se muestra, en el desarrollo ritual de la danza, la interesante figura del *Pescador*, personaje que no sale en la variante dancística de la costa. Sin embargo, la función del palo, tanto en la costa como en la sierra, en calidad de poste cósmico, es la misma.

Jacques Galinier (1989: 329-330) afirma que el palo volador es una vía para descifrar la cosmovisión mesoamericana porque el volador contemporáneo no sólo marca una notable continuidad desde los tiempos prehispánicos hasta nuestros días, sino que también puede ser observado en rituales de fertilidad agraria o carnavales *cristianos*, como puede ser la fiesta de la virgen de Guadalupe. Asimismo, para Galinier (1989: 329-330) la danza sería un ritual “mortuorio” ya que es, a través de la regeneración

fálica de un personaje ancestral muerto, como puede darse la reproducción de la humanidad.

En este sentido de fertilidad y regeneración apuntan también las interpretaciones de Guy Stresser-Péan (2005 y 2016) y Martha Ilia Nájera (2008). El primero, buscando los orígenes de los ritos del palo volador y del Come-lagatoazte (Stresser-Péan 1948: 327-334), planteó que los huastecos creían que los voladores representaban difuntos divinizados que acompañaban al sol vespertino en su descenso hacia el horizonte occidental (citado en Pérez Castro 2012: 224). Stresser-Péan, cuya interpretación de la danza es predominantemente solar, nos da indicios de que ésta también tiene rasgos huracánicos, por lo menos entre los teenek potosinos y los nahuas hidalguenses (Villani 2018a). La danza, relata el mismo autor, tiene la función de alejar la sequía de la tierra. Cuando los voladores en el tiempo mítico empezaron a volar, algunos informantes comunican al autor que un torbellino se los llevó al Cerro del Poniente, donde vive el Séptuple Rey. Este Rey, en un primer momento Stresser-Péan (2016: 61) lo define como el encargado de recibir al sol cada atardecer y afirma que es el dios del sol poniente y del fuego, en un segundo momento, lo relaciona con el Gran Mamlab (2016: 68) que, entre los teenek, es el dios del mar y del trueno.¹

Por su parte, Martha Ilia Nájera (2008) retoma el sentido de la danza como rito para la fertilidad, además sugiere que se trata de un ritual liminal que puede portar antiguos mensajes cósmicos, como aquel del fin de una era, de un ciclo, e incluso la amenaza del término de nuestro propio Sol o era. En este sentido, como veremos a continuación, entiendo el significado de Sol para la danza de los voladores entre los pueblos totonacos, no en cuanto ente astronómico, sino en cuanto era cósmica. Asimismo, el palo puede interpretarse como “trueno o vara para sembrar” (símbolo fálico del Sol) y como centro que resume las cuatro eras en un punto. Mom-pradé y Gutiérrez (1976: 73) indican que el palo tiene una gran carga simbólica, pues en las religiones prehispánicas, según estos autores, el palo simbolizaba la quinta dirección de la tierra, o sea, la comunicación del Infamundo con el mundo superior. El centro es el punto en donde el oficiante está parado y es la quinta dirección. Además de esta significación cósmica de la danza como regeneradora de vida, también es un homenaje a los cuatro puntos cardinales, al Sol y al Viento (Rocha Valverde 2018) y también a la Lluvia (Bertels 1993: 75), según los pueblos totonacos (Villani 2018a; 2018b y 2021) y huastecos (Stresser-Péan 2016).

Roberto Williams (1954: 77; 1976) había afirmado, refiriéndose al papel del huracán entre los pueblos totonacos, que

el culto al huracán, en su aspecto agrícola, se origina por la circunstancia de que las milpas en la costa veracruzana

¹ Otro nombre del Gran *Mamlab* es *Muci*, “el Gran Trueno”. Es el equivalente de *Akzini* entre los totonacos, vive en el mar y en el cerro, así como el Gran *Mamlab* quien tiene dos hogares

efectúan su fecundación durante la canícula, cuando ha pasado el primer periodo de lluvias y entonces, el agua se vuelve imprescindible; para esas milpas y para las que se siembran atrasadas, no queda mayor esperanza que la lluvia del huracán con todos los riesgos inherentes. Viento y lluvia danzan por eso con los Voladores.

Estas interpretaciones acuáticas de la danza encuentran un *continuum* en la narración mítica, como sabemos que el ritual es la reproducción y reescenificación de estas narraciones míticas.

Los cuentos míticos de origen de la danza de los voladores, tanto de la costa (Croda 2005) como de la zona de la sierra de Papantla, apuntan a estos significados acuáticos. La única diferencia entre la variante mítica de la costa y la de la sierra es que en esta última están presentes los personajes del Pescador y la Sirena —en la cual, por el momento, no me voy a detener—, quienes no aparecen en la variante costeña.

En las dos versiones, la danza se originó en tiempo de sequía, periodo en que los abuelos, en otras palabras, los ancestros, llamaron a cinco jóvenes para organizar el vuelo (Croda 2005; Villani 2018b). Don Alejandrino García de Coatzintla, Veracruz, me contó más o menos el mismo cuento; es decir, que en tiempos antiguos encomendaron a cinco jóvenes puros (célibes) localizar el árbol más alto y recio, cortarlo y usarlo en un rito que fuese una plegaria engarzada en música y danza para agradar a los dioses.² Por su parte, Leopoldo Trejo (2010: 82) refiere que la gente de Papantla, en un periodo de sequía, se fue al cerro Cozoltepetl, en donde vive el rey del Cozol —los cozoles son unos camarones que viven en el río y, como las acamayás, sólo un poco más pequeños, habitan en los ríos y su pesca comienza a finales de abril o inicio de mayo— para pedirle que llevara las lluvias para la milpa. De ahí, el quinteto de jóvenes creó la danza de los voladores. Ichon (1969: 156) afirma que el camarón de agua dulce es considerado el dueño de los arroyos, de los torrentes y es símbolo del agua. Los totonacos llaman al cerro Cozoltepetl *Akxpixi sipi*, que significa “mezquino”, pero algunos dicen que su significado es “montaña de árboles resinosos” y sobre esta interpretación Trejo nos cuenta un relato:

Cozol fue un príncipe y rey de los Vientos que estaba enamorado de la princesa Cuetzaltini (otro cerro). El príncipe Cozol montaba en Tepecuaco (caballo de Piedra).

Una vez vino un huracán muy fuerte y le voló el penacho a Cozol, él, queriendo agarrarlo, se bajó de su caballo (Tepecuaco) y llegó hasta donde actualmente está. El penacho fue a caer en medio de San Miguel y Concepción.

Entonces, el príncipe Cozol le preguntó a la princesa que si habría de casarse con él. Ella le dijo que mientras no recobrara su penacho, no se casaría (Trejo 2010: 84).

Esta doble figura de dueño y dueña del cerro y del viento/agua aparece también en la sierra totonaca de Papantla o sierra papanteca (Trejo 2010: 84). Lo que aquí nos interesa es que Trejo (2010) habla de la relación entre el Cozol y los árboles, la cual podría ser también con los cozoles. Al respecto, Ichon (1969: 299) nos clarifica la idea: “Es en el árbol donde las almas vienen a buscar su alimento y donde descansan los espíritus; así como por donde descienden las deidades. Es también donde se forma el remolino, donde el viento viene a buscar la ‘espuma del agua’ para formar las nubes”.

En la sierra papanteca, en lugar de cozoles, aparecen peces, así como la figura del *Chakganá*, el pescador, el cual simula capturarlos, cuya figura cambia el escenario de identificación de los voladores, no como aves, sino como peces. Me cuenta Zeferino Gaona, de la comunidad de Ruíz Cortines, municipio de Coxquihui que: “los voladores son peces que vuelan” (Gaona 1990: 18). Según el cuento mítico de origen de la danza en esta región, la danza se originó también para agradar a los dioses en tiempo de sequía: “los voladores ascienden para hablar con los espíritus que viven en lo alto [...], y la danza se hace para pedir agua cuando se planta³ la sequía [...], pero también para agradar al viento y evitar que se asiente un ciclón”.

El árbol/palo que los voladores buscan en el monte un mes antes de danzar, y en donde se sienta el Caporal que toca los instrumentos, está presente en el cuento mítico de la sierra papanteca, municipios de Coxquihui y Zozcolco, Veracruz.

Zeferino Gaona cuenta que un señor campesino un día vio en el monte a cinco señores que estaban arriba de un árbol desramado —actualmente se denomina palo volador porque especialmente se usa para volar— donde uno de ellos estaba bailando y pitando, mientras los otros cuatro estaban sentados en un cuadro —otros dicen que era como una familia, donde el señor se destacaba como *Caporal* y sus cuatro hijos como *Voladores*—. Los voladores participaron en la Fiesta patronal.⁴ Los primeros tres días participaron bien, pero al cuarto, cuando ya eran las 12 del día, se lanzaron al vuelo y, cuenta una leyenda, de repente se despegaron del palo con todo el equipo para volar (carrete o manzana y el cuadro) y “en vez de descender, ascendieron girando, y nunca dejaron de ejecutar música y en un momento ya no se vio nada” (Gaona 1990: 16). Ellos un día, a las 12 del día, regresaron, pero como la autoridad ya había hecho tumbar el palo, se fueron otra vez al cielo.

Según otras versiones del mito de origen de la danza, contadas por el mismo Gaona (1990: 11- 16), la danza se

² Cuento mítico contado por don Alejandrino García, trabajo de campo en diciembre de 2018.

³ Es probable que con este término el autor se refiere a “cuando se queda la sequía”, es decir, entre los meses de julio y agosto.

⁴ Escribo Fiesta con la F mayúscula porque se refiere a la fiesta patronal que en Ruíz Cortines es el día de San Mateo: 21 de septiembre.

ubica en un tiempo donde había oscuridad y estaba por nacer el sol/Jesús. Aparece en este relato, un pescador: san Rafael, que se fue al río para capturar peces voladores para que Jesús comiera (Villani 2018b).

En estos cuentos míticos aparece la figura de Jesús asimilada al sol que renace, así como de sus cuatro ayudantes, que son asimilados a santos; ellos, como los voladores, rodean el lugar, el centro en donde está sepultado Jesús, y lo ayudan a revivir. Aparecen también el pescador, san Rafael, amigo de Jesús y los peces.

La variante de danza del volador con la presencia del *Chakganá*, “el pescador”, se bailó hace 40 años en una zona concentrada del Totonacapan y, precisamente, en las comunidades de Ruíz Cortines, Arenal y Sabanas (municipio de Coxquihui), y Acatzacatl y El Colón (municipio de Zozocolco), según la investigación hasta ahora abordada de donde resulta este trabajo.

Serían, entonces, “peces-voladores”, criaturas de viento, las que bajan desde lo alto del palo. Entonces, el viento desempeña un doble papel: por una parte, como agente atmosférico, mueve las gotas de lluvia que bajan desde lo alto del palo hacia la tierra, regenerándola; al mismo tiempo, mueve el espacio-tiempo mítico que revive en la danza y a través de ésta misma. Sobre este concepto de movimiento del espacio-tiempo, regresaré en los siguientes párrafos.

Del árbol al palo: un único eje cósmico con nombres diferentes

El simbolismo del árbol posee una gran riqueza entre los pueblos mesoamericanos. Apunta Alberto Morales Damián (2011: 156-157) que, como todos los símbolos religiosos, el árbol tiene significados múltiples que pueden ser sintetizados en una manifestación de la vida que se regenera continuamente. Como afirma Alfredo López Austin (1997: 85; 2012), el árbol es “uno de los elementos cosmológicos más importantes y está relacionado desde un principio con el calendario”. Adentro del árbol hay movimiento de sustancias asociadas a la vida, a la fuerza y a la procreación. López Austin (2006) señala que estas sustancias, líquidos vitales, se mueven adentro del árbol bajo la forma de un torzal y hay un devenir del tiempo cósmico que fluye adentro del árbol en dos flujos complementarios: caliente y frío, macho y hembra. Son como dos troncos entrelazados: el Tlalocan, oscuro, húmedo y frío; y Tonatiuh Ichan, luminoso, cálido y seco. Así explica el autor la dinámica dual de la existencia y el movimiento tiempo-espacial.

El árbol-palo de la danza de los voladores es el centro de los tiempos-espacios míticos y es fusión de los cuatro árboles de las esquinas del mundo (López Austin 1997: 89). Este árbol central hace presentes a los antepasados que regresan a nuestra actualidad para dar pie a la renovación del tiempo. Este recorrido de los ancestros al mundo presente no acaece solamente afuera del palo, sino también, como afirma López Austin (1997: 93), a los seres

míticos que vivían antes del amanecer que, como vientos torcidos, se mueven adentro del palo. Sigue el mismo investigador: “el árbol es Tamoanchan, síntesis cósmica que alberga en su interior todas las luchas entre los dioses, todas las mezclas que constituirán el tiempo” (López Austin 1994: 97).

Recordamos que, a propósito del Tamoanchan, el espacio de las contradicciones, el sitio donde se da el movimiento giratorio, López Austin (1994: 93) señala que “es un espacio de cruce de las corrientes celestes y terrestres; es el lugar de la creación, donde giran, revolviéndose en torzal, las fuerzas cálidas de los nuevos cielos y las frías de los nuevos pisos del inframundo”. De la misma forma, con el ritual del palo volador que permite nuevamente el tránsito de seres celestes e infra terrestres, se renuevan una vez más los fluidos del árbol cósmico y con ello las fuerzas de la naturaleza.

Entre los nahuas, como entre los totonacos, el cosmos se concibe dividido en tres niveles. Laura Romero Vivas señala que el nivel celeste es solar, caliente, seco y está ocupado por san Miguel o Jilí. Entre el nivel superior y el humano, las deidades se pueden manifestar directamente en forma humana, animal o en fenómenos naturales, como el rayo o el arcoíris. Dentro de la narrativa totonaca, encontramos casos de hombres que, en determinadas circunstancias excepcionales, se elevan a la categoría de los dioses celestes; tal es el caso de aquellos que se han convertido en pájaros o que han subido al cielo gracias a la ayuda de un ángel o que han “ascendido” a través de la danza (Romero Vivas 1987: 57-78).

El corte del árbol para volar

Dentro del ritual dancístico del volador, la fase ritual del corte del árbol tiene diferentes valores semánticos, los cuales se refieren *en primis* a como es concebido el árbol; éste es una entidad diferente a la que se volverá cuando se corte y se vuelva palo volador.

Los voladores, los días o el mes precedente al corte, deben ir al monte más cercano a buscar el árbol correcto. Apunta Héctor López de Llano (2015: 25-26) que

el corte del palo debe hacerse con varios días de anticipación, dado que incluso la preparación para dicho corte requiere de cierto tiempo. Además, los danzantes deben pasar un periodo de doce días de ayuno, retiro, de abstinencia sexual, de alcohol y de ‘malos pensamientos’ y más meditación. [Después de la búsqueda del árbol correcto, continua el mismo autor], deben dejarlo reposar de cuatro a doce días y regresar al lugar de enclaustramiento donde continuarán con la ascesis y recibirán orientación del rezandero sobre la manera en que se debe cortar el árbol.

Pasados los días de reposo del árbol, los voladores regresan al monte junto con unas cien personas de las comunidades circunvecinas y efectúan las acciones de corte.

Camino al monte, los voladores cargan hachas, palas y aguardiente:

alrededor de las cinco de la mañana inician su camino al bosque: van los cinco danzantes solos, eligen el sitio exacto donde cortar el árbol y luego van a un río, se desnudan y ponen sus cabezas bajo el agua para que sus pulmones se acostumbren y resistan cabeza abajo durante el vuelo (Caballero España 1996: 30-33).

Después de purificarse en el río, riegan con aguardiente el árbol para “limpiarlo”, luego lo cortan y lo colocan encima de varias horquetas y travesaños de madera, para que la tierra no se “contamine” (Caballero España 1996: 37-38).

Es muy importante, antes de ir a cortar el árbol, ofrendar a sus “padres”, los Dueños del monte Kiwikgolo y Kiwichat para poder cortar a su hijo *Tsakatkiwi*, el árbol.

Una vez que han llegado al árbol elegido, los voladores deben hacer un rito de acción de gracias danzando a su alrededor al ritmo del son, a los cuatro vientos o los puntos cardinales, siguiendo una melodía tocada por el Caporal con una flauta y el tambor (Bretón 1944: 199-219). Cada danzante da un golpe de hacha al tronco para abatirlo. El número completo de golpes con el hacha es, en general, de cuatro o cinco.

Una vez que ha sido cortado, el árbol, ya con otro nombre, porque se volvió Palo, *Pukgosni*, es amarrado con bejuco que facilitarán su transporte. Al llegar adonde será sembrado nuevamente, es decir, en la plaza del pueblo, generalmente frente a la iglesia o en algún lugar central del poblado, las acciones previas a su *siembra* se caracterizan por una ofrenda a la Tierra en un hoyo de entre 2.5 y 3 metros de profundidad, ahí colocan un guajolote o pollo de color negro, tamales, aguardiente, refino y fruta (Rocha Valverde 2018). El palo debe tener suficiente comida para que esté contento y no reclame la vida de algún volador. Al palo le amarran bejuco que sirve de escalera o hacen escalones con madera y en la punta encajan un carrito circular, llamado “manzana”, es decir un tambor móvil, y un cuadro en donde se sentarán los voladores.

Como se puede notar, desde el momento del corte hasta el momento en que el árbol yace en el suelo, su nombre cambia. Este detalle es muy importante en cuanto nos avisa del cambio de su significado, como *ser* ha cambiado, se ha transformado. Para los totonacos, el árbol *Tsakatkiwi*, que se volverá palo volador, es un ser vivo. Cuando muere porque viene cortado, cambia de nombre ahora es *Pukgosni* (*Pu-*, prefijo de objeto sagrado + *-kgosni*, traducido como volar o bajar), “instrumento sagrado para volar”.

La única forma en que el *Pukgosni* recobra vida es que antes de insertarlo en el hoyo hecho para sembrarlo, los danzantes deben poner una ofrenda de un animal, en general un guajolote o un pollo de color negro, además de aguardiente, tabaco, flores y velas en número de cuatro o cinco. La víctima sacrificial, el ave, es la que permitirá que ningún volador se caiga al bajar. Esta ave representa el sustituto del cuerpo y sangre del volador según mi

interpretación. Gracias a estas ofrendas, el palo puede volver a vivir y como cuerpo renovado “se va a vestir” con cuerdas, un cuadrado y una manzana. Al final del vuelo, una vez que el palo ha llegado a su completo uso, que puede variar de dos a cuatro años, su nombre cambia nuevamente y es *Kiwi*, en otras palabras “monte”.

El palo volador es el *axis mundi* que conecta el Inframundo y el supramundo, y en calidad de *axis mundi* es una vía de tránsito, de las fuerzas sobrenaturales y de los antepasados. El Caporal, que se mueve sobre la manzana en las cuatro direcciones intercardinales, tocando la flauta y el tambor, desempeña funciones creativas como si fuera un chamán, se mueve sobre el palo, trascendiendo el espacio y el tiempo; de esta forma, es un punto de conexión entre el espacio y el tiempo míticos y profanos.

Cuando “se siembra” el palo en la plaza del pueblo, apunta Nájera (2008: 64), “se apunta una vez más el mundo, como en los mitos de origen se separan los cielos de la tierra”. Así, es relevante el gesto del caporal cuando, arriba del tecomate, levanta los brazos al cielo, renovando el *axis mundi*, que está en el ombligo de la tierra y se prolonga hasta el cielo.

El intermediario o la intermediaria entre los totonacos, entre tiempos y espacios diferentes era, a veces, un brujo o rezandero (Bertels 1993: 83), quien es el mismo caporal, o una bruja (132).⁵ La propuesta de este estudio es que el palo pueda verse como un “dispositivo de acción del tiempo”: mientras el palo apunta el tiempo espacio mítico en un punto, en un centro, para hacer que el sol/era se mueva, los voladores-danzantes ponen en marcha el movimiento del tiempo, cuando bajan en espiral, del palo- eje.

La danza como renovadora de la vida en el mundo

Si regresamos al término que se usa en la costa y en la sierra para definir a la danza de los voladores, *Kgosnin*, Zerferino Gaona interpreta el sufijo *-nin* como “muertos”; de ahí que se hablaría de “enterrados-voladores”, término que puede abarcar los dos ámbitos del cosmos: el celeste y el inframundano. Aunque este término haya sido objeto de discusión entre los investigadores, por su interpretación deja vislumbrar por lo menos una característica que es aquella de seres que “bajan” (*Kgosni*, “bajar”) del cielo hacia el inframundo, en sentido levógiro, en esta parte del trópico, movimiento que da la posibilidad de la renovación temporal; antes de bajar, los voladores suben

⁵ En San Pedro Petlacotla, municipio Tlacuilotepec, véase Bertels 1993: 132-133, quien refiere que: “Vor dem Fällen wird der ‘son de buscapalo’ gespielt. Ausserdem hält eine ‘bruja’ eine ‘promesa’ ab. [...] Unter Mithilfe der Dorfbewölkerung wird der Pfahl in das Dorf getragen. In das für den Pfahl bestimmte Loch wirft die ‘bruja’ ein Huhn. Diese Zeremonie wird zum Schutz der Flieger abgehalten”, es decir que: “antes de cortar el árbol se toca el Son del buscapalo y, además, una bruja hace una promesa. Con el ayuda para el transporte de hombres del pueblo, se lleva el árbol al pueblo. En el hueco adónde va el palo, la bruja lanza una gallina. Esta ceremonia se hace para la protección de los Voladores” (traducción mía).

de la tierra al plano celeste. De esta forma, dibujan un movimiento radial en el cual el tiempo circula.

Las formas geométricas que componen esta danza son básicamente el círculo y el cuadrado (Villani 2021). Son contenedor y contenido: el círculo adentro del cuadrado, el universo representado en un espacio terrenal cuadrado, o bien, el cuadrado, la tierra adentro del círculo, que representa el universo. En el círculo de abajo, es muy importante la ofrenda de un guajolote o pollo negro. El palo es un muerto cuando llega al pueblo y se inserta en el hoyo. Es entonces que la sangre del ave reactiva y le hace recobrar nuevamente la vida. Otros cuerpos contenedores son los instrumentos musicales, el tambor y la flauta, en este caso cuerpos sonoros que sólo un oficiante ritual, como el Caporal o capitán de la danza, puede tocar y guardar en su altar una vez que la danza haya terminado.

Estas imágenes de cuerpos están “contenidas” en las mentes de los hablantes cuando actúan en las diferentes fases del ritual y cuando hablan del ritual o pronuncian oraciones, unidades lingüísticas, que sirven también para activar el tiempo-espacio del ritual dancístico. Los mismos danzantes son contenedores de fuerzas sobrenaturales que en el momento y en el espacio del ritual retoman fuerza y lugar en el mundo nuevamente y contribuyen, juntos con el volador mayor, es decir el Caporal, a la renovación del mundo actual.

En un artículo anterior (Villani 2021) planteé que los movimientos que reactivan el tiempo se basan en dos direcciones: dextrógira y levógira. Los voladores antes de subir al palo bailan a su alrededor en el suelo, girando de derecha a izquierda; en cambio, arriba del palo volador, el Caporal se mueve de izquierda a derecha, en sentido levógiro, giro con el mismo sentido del fenómeno meteorológico del huracán en esta parte del hemisferio (Espinoza Pineda 1998). Aquí planteé que, como afirma López Austin (1994) para el contexto mesoamericano, también en esta danza dos movimientos ponen en circulación la máquina renovadora del cosmos: el movimiento externo, el de los voladores en espiral o helicoidal, el giro del gran remolino o huracán; y el movimiento dentro del árbol/palo, compuesto también por movimientos helicoidales (López Austin 1997: 92). Ambos movimientos contribuyen a recrear el tiempo.

En efecto, la danza recrea el mundo y esto se manifiesta también entre los pueblos otomíes de San Bartolo Tutotepec, Hidalgo, como señala Nájera (2008: 54-56), la cual retoma lo ya afirmado por Guy Stresser-Péan (2005: 20-27; 2016) entre los pueblos otomíes, en donde la danza de los voladores se celebra durante el carnaval. Es bien sabido que este suceso es un periodo de inestabilidad, en el cual se recrea el caos anterior a la creación del cosmos y se vuelve a fundar el mundo. Etapa durante la cual luchan las fuerzas celestes, luminosas, masculinas y diurnas, contra las terrestres, oscuras, femeninas y nocturnas.

El tiempo en física es una medida del movimiento, pero no es el movimiento. El tiempo no forma parte del mundo material, sino que es una forma de percepción de nuestro aparato cognitivo (Talmy 2000). Si no hubiera

paso del tiempo nadie podría percibir su propia experiencia. Sin embargo, para que haya paso de un tiempo ordenado, debe de existir algo permanente, un punto —el centro del palo volador—, el hoyo. De lo contrario, no se podría percibir ningún cambio.

Los voladores que bajan en espiral hacia la tierra forman un gran torbellino de agua o de viento; este último elemento, así como mueve el agua para que llegue a la tierra en forma de lluvia y fructifique la tierra, mueve el tiempo cósmico. Entonces, la función del viento arremolinado es doble: reactivar el tiempo agrícola y también el tiempo del universo.

La reactivación acaece sobre dos ejes: el vertical y el horizontal. Mientras que la verticalidad está regida por la gravedad en tierra, donde no hay movimiento, la horizontalidad, sobre la cual se mueven los voladores, es donde se puede percibir el paso del tiempo. Por esta razón afirmo que el movimiento de los voladores en espiral alrededor del palo es el que permite el movimiento del tiempo.

El palo, como propongo, es un objeto funcional, porque sirve como medio de transmisión y de circulación del espacio-tiempo mítico y de los diferentes espacios-tiempos míticos que se comprimen en un punto, el centro, en el cual va a insertarse. Como en el ojo del huracán en donde el movimiento de los vientos transcurre lentamente, así en el centro del palo, el movimiento es mínimo. Sin embargo, es justamente en el centro en donde se concentra la entropía y se necesita de una fuerza exterior dada por los voladores para que este caos central se pueda difundir de una manera ordenada y organizada.

Para entender este movimiento son necesarios los actores rituales, los voladores, y los danzantes mayores, el Caporal y el *Chakganá*, en el caso de esta variante dancística; al mismo tiempo, son necesarios conceptualizadores, que no son sólo los danzantes sino también el público. Ambos codifican el tiempo en un diálogo incesante a lo largo de las diferentes fases del ritual dancístico.

¿Cómo controla el Caporal, o volador mayor, esta entropía y la canaliza para que se despliegue de manera ordenada en la danza? Por una parte, gracias a sus movimientos en las direcciones intercardinales del espacio; por la otra, gracias a la música de la flauta y del tambor (Villani 2018b). El sonido de estos dos instrumentos disuelve el caos. Sólo cuando él, después de haber tocado el son de las cuatro direcciones, se sienta en el tecomate, los voladores pueden empezar su descenso. Como afirma Pedro Pitarch (2022: 64) con respecto a los tzeltales, “los espíritus se hacen presentes en el mundo solar, o sea nuestro mundo, a través del sonido”. Para este autor, el “ruido representa el estado basal del cosmos” (Pitarch 2022: 64). Así como el ruido es no-voz, no-son, también el silencio es el momento previo a la creación, cuando sonidos y palabras todavía no existen. El Caporal, arriba de la manzana, antes de empezar el son de las cuatro direcciones, en estas mismas direcciones intercardinales (Villani 2021), se queda un momento en silencio. Cuando se levanta y empieza a bailar con el golpeo de los pies en la manzana, entonces, le corresponde también el inicio de la música, de los sonos.



Figura 1. Chakganá en el mural de la presidencia municipal de Coxquihui (fotografía de la autora).

Silencio y oscuridad son la contraparte de música/palabras y luz: por una parte, los primeros representan el tiempo antes de la creación; por la otra, los segundos, el momento de la creación. Efectivamente, antes de preparar el vuelo y de ir a cortar el árbol, los voladores, según lo que comenta España Caballero (1996: 30-36), se deben reunir en un cuarto en penumbra lo cual hace pensar al mundo antes de la creación, alumbrado por cinco velas (un quincunce), una en cada esquina de la habitación y la más grande al centro de ésta.

Hemos ya afirmado que para que este movimiento temporal inicie y tenga un orden, es necesaria la presencia de un rezandero o de una maga (Bertels 1993), como acaecía en tiempos antiguos o, más bien, de los que denominé “mediadores entre Eras”, agentes rituales del proceso de reproducción del mundo, el Caporal y el *Chakganá*, el Pescador.

Estos mediadores, agentes intermedios de este mecanismo giratorio son, por una parte, el Caporal que se mueve básicamente arriba del palo y, por la otra, el *Chakganá*, que se mueve abajo. El Caporal se mueve sobre la manzana en las direcciones intercardinales, antes al noreste, luego al noroeste, y después al suroeste y al sureste (Villani 2021).

Abajo, en cambio, el *Chakganá* activa el tiempo del inframundo. Él es una especie de *trickster* (literalmente, un personaje que engaña y se burla de las personas o payaso), un “loco” y ser andrógino.

El Caporal y el *Chakganá*: emanaciones del eje-palo cósmico

El Caporal es llamado también Volador Mayor, es el guía de los danzantes y es el guardián de los instrumentos musicales y de la máscara del *Chakganá*. Su vestimenta es igual a la de los voladores: acompaña con los sones la danza en sus diferentes fases y en su casa se prepara la cena

que reúne a los voladores el día antes de ir a cortar el árbol. Hay algunos momentos en que el Caporal cubre una función fundamental, como cuando toca el Son del Corte del Árbol, en el momento en que se está por cortar el árbol. En este caso, acompaña la muerte de un hijo de los dueños del monte. De la misma forma, acompaña el revivir del árbol, ya palo, cuando se mueve sobre el tecomate, dirigiéndose a las cuatro direcciones cardinales o cuatro elementos: viento, agua, fuego y tierra, según me refieren los abuelos de Tajín.

Alejandro Varela (2006: 18) comenta que, en Ixtepec, Puebla,

el caporal antes de subirse al palo o bien, antes de pararse sobre el carrete giratorio, mentalmente se acuerda de los santos del viento y de los cerros, porque es en los cerros que se encuentran los Santos, y es de donde los espíritus descienden cuando truena y sopla el viento.

El mismo autor refiere que esta danza se ofrendaba a la Madre Tierra, se le ofrendaba el producto de todo el año.⁶

El Caporal, según mi interpretación, dado que se mueve en un espacio de arriba, celeste, está más relacionado al sol que amanece y, por lo tanto, a san Miguel, mientras que el *Chakganá*, que se mueve en un espacio terrestre y más relacionado al inframundo, muchas veces asimilado al payaso, figura con rasgos diabólicos, se relaciona con el plano inframundano y, entonces, está más relacionado a otro santo, san Juan, el agua destructiva y el sol del poniente (Romero 1987; Villani 2018b).

Respecto al *Chakganá* (Guadarrama Olivera 1996), el Pescador, se presenta vestido con ropa de viejo, trae un sombrero de paja en la cabeza y una máscara.⁷ Existen dos versiones sobre su vestimenta: en una, trae en la mano un látigo como los viejos de la danza del carnaval, o como el personaje del payaso; en otra y es en la que se enfoca este trabajo, es cuando baila con los voladores y trae en las manos una atarraya con la cual simula pescar (Gaona 1990) (véase figura 1).

Zeferino Gaona (1990: 19-20), aunque traduzca *Kgosnín* como “los que vuelan o bailan, muertos-voladores”, también traduce el término como “pez volador”; es por ello por lo que la danza proviene del agua y se dice que este pez vuela en el aire, principalmente cuando hay tiempo de sequía. Este personaje, como lo hemos planteado, es un mediador igual que el Caporal y los seres que simula atrapar con la atarraya, los cuales son peces, es decir, seres de otra era, cuando los hombres después de un diluvio se transformaron en estos animales. La diferencia con el Caporal es que su esfera de acción es el mundo de abajo,

⁶ El autor compara esta información con la de un danzante de Huehuetla, y por eso puede afirmar que “la danza simboliza el origen de la Tierra, por eso los danzantes giran alrededor del palo, así como la Tierra gira alrededor del Sol” (Varela 2006).

⁷ Es controvertida entre los mismos totonacos la opinión sobre el tipo de máscara que vestía el pescador en la danza de los Voladores. Esto se debe al hecho de que este personaje, tratándose de una figura ambigua, puede encontrarse en otras danzas, como la danza de los Negritos, en la cual vestía una máscara negra, como aparece en el mural del municipio de Coxquihui. En cambio, entre los voladores, la máscara debía de ser otra, de un color probablemente rosado.

el inframundo. Es un “loco”, un *trickster* (Toon van Meijl 2005), un payaso. Él quiere evitar que Cristo-Sol ascienda al cielo como afirma Nájera (2008: 53). Lo que se propone en la danza es, entonces, una lucha constante entre fuerzas opuestas (Galinié 1989: 329-330), pero complementarias, buscan reactivar continuamente tanto al mundo como el ciclo de la vida.

Caporal y *Chakganá* representan dos vientos diferentes; no obstante, complementarios: el viento nocturno, relacionado con el *Chakganá* y con san Juan; y el viento celeste, relacionado con el caporal y con san Miguel. El giro que los voladores hacen abajo del palo y arriba del mismo a la orilla del mundo vuelve a representar, según me comentan en la sierra totonaca de Papantla, la pelea entre san Miguel o Jesucristo y el diablo. Mientras que el sol celeste establece el orden, el sol nocturno es hacedor de caos, es el representante de la entropía en la tierra, cuando todavía la tierra no estaba alumbrada por el sol.

Sin embargo, ambos soles son necesarios. Es este diálogo entre dos entidades que parecen ser opuestas, pero que, en cambio, son complementarias, el que da vida a la renovación del tiempo. La complementariedad se da también en la aparente oposición entre sonidos, o sonos tocados por el Caporal y los gritos emitidos por el *Chakganá*. Música y ruido se integran para recrear el mundo.

Con el Caporal que toca los instrumentos musicales de flauta y tambor (Larsen 1937), no sólo en lo alto del palo, sino a lo largo de las fases del ritual, se hace presente el sonido del trueno y el movimiento del viento. Arriba del tecomate retumba el tambor que, según Miguel de Tajín (comunicación personal), representa el latido del corazón de la Madre Tierra, el cual es igual al que escucha el niño cuando está en el vientre de la madre. El tambor marca un renacimiento, porque cuando se escucha es como si estuviéramos renaciendo en el vientre materno. De la misma forma, la flauta es objeto de comunicación con las deidades y con los elementos de la naturaleza y del universo. Estos instrumentos, cuerpo de las deidades, “hablan” con el hombre, representan un lenguaje hecho de notas musicales intercaladas a silencios, en el caso del Caporal.

Cuando el Caporal toca esos instrumentos musicales, haciendo sus referencias a los cuatro lados del mundo, reproduce el sonido primordial del mundo antes del nacimiento del astro solar (Nájera 2008: 64). En el caso del *Chakganá*, sus “sones” son más bien gritos/ruidos que emite, al lanzar la atarraya cuando simula atrapar peces o cuando restalla su látigo,⁸ y con los cuales desafía y provoca al público, provocando la risa de los espectadores.

⁸ En Papantla, el personaje que juega con un látigo, provocando las risas de los espectadores, es el Pilato o el payaso, grita y dice/hace travesuras. Es un personaje central en las diferentes fases del ritual porque acompaña a los danzantes desde el corte del árbol hasta el inhiesto del palo en el hoyo de la plaza del pueblo. Como afirman Rocío Aguilera Madero y Onésimo Can González (citados en Croda 2005: 36), el Pilato representa un personaje mítico identificado con diferentes deidades totonacas, aunque no se especifican cuales: “porta máscara, usa un caballito de palo y le es permitida cualquier acción, ya sea crítica, irónica o chusca; no usa el traje del volador, se disfraza de catrín, payaso, petrolero o de viejo”.

Héctor López de Llano (2015: 23) afirma que “la mayoría de los sonos son para danzar, no obstante, también existen otros que están provistos de elementos performativos específicos”, y estos significados solamente los caporales o algunos danzantes los conocen.

El performance ritual de la danza se realiza no sólo gracias a los sonos, pues la música transmite significados extralingüísticos, sino también gracias al *diálogo* que se crea entre sonos y gritos, silencio y ruidos que, alternándose, dan cuerpo al tiempo-espacio mítico, así como al tiempo-espacio presente. Nuevamente, las dos figuras centrales de esta variante dancística de la sierra totonaca de Papantla, el Caporal y el *Chakganá* contribuyen a la renovación del mundo. Por una parte, el primero es agente ordenador; por el otro, el segundo (*Chakganá*) manifiesta aquel desorden que sirve en el universo, para que el equilibrio regrese. Es por esta razón que se le permite cualquier travesura, pues es necesaria su acción, pero sólo en conjunto con la del Caporal. Sólo de esta forma es como el mundo regresa a un estado de equilibrio.

Conclusiones

En este trabajo hemos detallado la función del árbol y la del palo volador como eje cósmico: punto y centro de unión de los espacios y tiempos míticos que encuentran en el centro su representación inmediata y presente. Además, hemos delineado la función del viento huracanico como hacedor del movimiento que sacude a las “gotas-Voladores”, los cuales bajan de lo alto del palo para fertilizar la tierra.

A lo largo del artículo, nos interesó destacar el papel del árbol y del palo en la danza de los voladores, y también enfatizar el papel de dos personajes: el Caporal y el *Chakganá*, los cuales son los hacedores primeros, los agentes rituales que contribuyen a la activación de los tiempos-espacios míticos asentándolos en un tiempo-espacio actual. El palo, eje cósmico y *Axis Mundi*, es contenedor de los espacios-tiempos pasados; sin embargo, por sí solo no puede mover el tiempo-espacio mítico. Para que se renueve la vida sobre la tierra, son necesarios los “hacedores del movimiento”. Además de los voladores, dos personajes básicamente cumplen esta función: el Caporal y el *Chakganá* quienes personifican “seres intermedios”, entidades que contienen, como hemos delineado, la dicotomía presente en el elemento acuático del agua benéfica y agua destructora, la creación y la destrucción. Los dos son necesarios al ser complementarios, sin ser opuestos, para regenerar la vida sobre la tierra.

Entre los dos se reproduce un diálogo. Así como el viento mueve a la lluvia que cae y también mueve a los voladores, que como gotas de lluvia bajan del palo para llegar a la tierra y, de esta forma, fertilizarla; asimismo estos dos personajes *mueven* el tiempo-espacio mítico y, gracias a sus movimientos: sonidos-ruidos, silencios, música y palabras; recrean el mundo. La danza de los voladores, además de ser un hecho cultural repleto de símbolos, tiene

una función social. Por una parte, es un ritual de petición de lluvia, sobre todo en el periodo en que “se planta la sequía”, afirma Roberto Williams (1976: 86), es decir, en el tiempo de la canícula; por la otra, es un ritual de agradecimiento al viento por esta acción renovadora. Sirve como rito de control (Villani 2018a) de la tormenta que viene contenida en un punto, en donde se concentra también la entropía. De este punto central del palo, los voladores, junto con esos dos personajes antes mencionados, dejan circular el tiempo de manera ordenada.

Con la conciencia de que los tiempos-espacios se mueven, los voladores, en calidad de *muertos* que regresan del tiempo original, reactivan, gracias a su movimiento espiraliforme, el tiempo actual, asentándose sobre un tiempo-espacio específico. En la danza se encuentran presentes tanto momentos estáticos como momentos dinámicos que se complementan y permiten el flujo constante de los seres sobrenaturales y de los tiempos-espacios pasados.

Asimismo, como hay una necesaria complementariedad entre estos dos tipos de momentos rituales, también se complementan entre los personajes del Caporal y del *Chakganá*, figuras constitutivas del eje cósmico, el palo volador, objeto de renovación del espacio-tiempo al igual que estos agentes.

Referencias

- Bertels, U. (1993). *Das Fliegerspiel in Mexiko. Historische Entwicklung und gegenwärtige Erscheinungsformen*. Munster/Hamburgo: Ethnologische Studien.
- Bretón Fontecilla, C. (1944). Las fiestas del Corpus en Papantla, Veracruz. En *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*, 4(1): 199-219.
- Breton, A. (1910). Survivals of ceremonial dances among Mexican Indians. *Internationalen Amerikanisten-Kongress. Verhandlungen des XVI Session*: Viena, del 9 al 14 septiembre, 1908, tomo II (pp. 208-210 y pp. 513-520). Viena-Leipzig: Hartleben's Verlag.
- Caballero España, A. (1996). *El simbolismo de la danza (juego) del Volador*. Tesis de licenciatura en Etnohistoria. México: Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- Chenaut, V. (2010). Los totonacas en Veracruz: población, familia y sociedad. En R. Córdoba (ed.). *Atlas del patrimonio natural, histórico y cultural de Veracruz tomo III* (pp. 45-66). Xalapa: Gobierno del Estado de Veracruz, Universidad Veracruzana.
- Croda León, R. (comp.). (2005). *Entre los hombres y las deidades. Las danzas del Totonacapan*. México: Culturas Populares e Indígenas, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Culturas Populares e Indígenas.
- Espinosa Pineda, G. (1998). *El dios vorágine. La importancia del remolino en la deidad mexicana del viento*. Tesis de maestría. México: Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- Galinier, J. (1989). L'endroit de la vérité : réflexions sur le mécanisme du rituel et son débranchement dans le volador otomi. En D. Michelet (Coord.), *Enquêtes sur l'Amérique Moyenne. Mélanges offerts à Guy Stresser-Péan* (pp. 329-334). México: Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos Instituto Nacional de Antropología e Historia, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Gaona Vega, Z. (1990). *Qostanlbin Xala Pakxtu. Danza de los voladores de la sierra. Música y danza tradicional*. Papantla: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Dirección General de Culturas Populares, Unidad Regional del Norte de Veracruz.
- Guadarrama Olivera, M. (1996). El espacio y el tiempo sagrados en tres comunidades totonacas de la sierra de Papantla. En V. Chenaut (ed.), *Procesos rurales e historia regional (sierra y costa totonaca de Veracruz)* (pp. 183-205). México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- Ichon, A. (1969). *La religión de los totonacas de la sierra*. México: Secretaría de Educación Pública, Instituto Nacional Indigenista.
- Jáuregui, J. (2013). Una comparación estructural del ritual del volador. *Antropología. Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, 95:17-51. Disponible en: <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/antropologia/article/view/3717/3602>
- Kelly, I. y A. Pálerm. (1952). *The Tajin Totonac. Part I. History, Subsistence, Shelter and Technology*. Washington: Smithsonian Institution.
- Larsen, H. (1937). Notes on the Volador and its Associated Ceremonies and Superstitions. *Ethnos* 2:179-192. Disponible en: <https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/00141844.1937.9980507>
- López Austin, A. (1994). *Tamoanchan y Tlalocan*. México: Fondo de Cultura Económica.
- López Austin, A. (1997). El árbol cósmico en la tradición mesoamericana. *Monografías del Real Jardín Botánico de Córdoba*, 5: 85-98.
- López Austin, A. (2006). Mitos e íconos de la ruptura del Eje Cósmico: Un glifo toponímico de las piedras de Tízoc y del Ex-Arzobispado. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 28(89): 93-134. Disponible en: <https://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/2222/3367>
- López Austin, A. (2012). Cosmovisión y pensamiento indígena. En *Conceptos y fenómenos fundamentales de nuestro tiempo* (pp. 1-15). México: Universidad Nacional Autónoma de México. Disponible en: https://conceptos sociales.unam.mx/conceptos_final/495trabajo.pdf
- López de Llano, H. (2015). *Los voladores de Papantla. Una mirada desde la etnomusicología*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Estudios de Posgrado.
- Masferrer Kan, E. y V. Vázquez Valdés. (2013). Los totonacos a través de la mirada de Isabel Kelly. *Dimensión Antropológica*. 57: 161-177. Disponible en: <https://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/?p=9962>
- Mompradé, E. y T. Gutiérrez, (1976). Danzas relacionadas con el culto cosmogónico y solar. Danza del palo volador.

- En *Historia general del arte mexicano. Danzas y bailes populares*. Barcelona: Hermes.
- Morales Damián, M. A. (2011). *Palabras que se arremolinan. Lenguaje simbólico en el libro de Chilam Balam de Chumayel*. México: Plaza y Valdés Editores.
- Nájera Coronado, M. I. (2008). El rito del palo volador: encuentro de significados, *Revista Española de Antropología Americana*, 38(1): 51-73. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2538915>
- Pérez Castro, A. B. (2012). Los muertos en la vida social de la Huasteca. *Itinerarios. Revista de Estudios Lingüísticos, Literarios, Históricos y Antropológicos*, 15:205-236. Disponible en: <https://itinerarios.uw.edu.pl/resources/html/article/details?id=224240>
- Pitarch, P. (2022). Sinestesia ontológica. Fragmentos de una etnografía de la comunicación sensorial en el chamanismo tzeltal. En L. Romero (Coord.), *Volver al chamanismo. La oscuridad, el silencio y la ausencia* (pp. 60-85). México: Universidad Iberoamericana, Universidad de las Américas-Puebla.
- Rocha Valverde, C. (2018). *Una historia de Sol y Viento. La danza del volador Teenek de la huasteca potosina: entre lo sagrado, lo prohibido y las declaraciones de patrimonio*. México: El Colegio de San Luis, Ciencias Sociales.
- Romero Vivas, I. L. (1987). El simbolismo del agua entre los totonacos. *La Palabra y el Hombre*, 111: 57-78.
- Stresser-Péan, G. (1948). Les origines du colador et du Come-lagatoazte. En *Actes du XXVIII^e Congrès des Américanistes* (pp. 327-334). París.
- Stresser-Péan, G. (2005). El volador. Datos históricos y simbolismo de la danza, *Arqueología Mexicana*, 75: 20-27 (Traducción de Érika Gil Lozada y Haydée Silva). Disponible en: <https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/el-volador-datos-historicos-y-simbolismo-de-la-danza>
- Stresser-Péan, G. (2016). *La danza del volador entre los indios de México y América central*. México: Fondo de Cultura Económica, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, Secretaría de Cultura de San Luis Potosí, El Colegio de San Luis Potosí.
- Talmy, L. (2000). *Toward a Cognitive Semantics*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Toon van M. (2005). The Critical Ethnographer as Trickster. *Anthropological Forum*, 15 (3): 235-245. <https://doi.org/10.1080/00664670500282055>
- Trejo Barrientos, L. (2010). El río Zempoala: frontera simbólica de los totonacos de la sierra. En E. Masferrer, Mondragón, J. y Vineces, G. (Coords.), *Los pueblos indígenas de Puebla. Atlas etnográfico* (pp. 71-74). México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Varela, A. (2006). *Entre flores y colores. Fiesta de la Virgen de la Asunción*. México: CDI. DVD.
- Villani, L. (2018a). *La voz del huracán toma cuerpo en El Tajín*. Tesis doctoral. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Villani, L. (2018b). Con la danza de los voladores en el Tajín vuela el viento "huracánico". *Anales de Antropología*, 52(2): 111-121. Disponible en: <https://www.revistas.unam.mx/index.php/antropologia/article/view/63353>
- Villani, L. (2021). The Mathematical and Geometrical forms of the Hurricane in the Totonac Flyers' Dance at Tajin. *Revista de Estudios Mesoamericanos - Zeitschrift für Mesoamerikaforschung*, 43(1): 7-17. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/45410056>
- Williams García, R. (1976). Una visión del mundo totonaque. En *Danzas y andanzas [etnología], colección frondas nuevas* (pp. 84-92). Xalapa: Fondo Estatal para la Cultura.
- Williams García, R. 1954. Trueno Viejo-Huracán-Chac Mool. *Tlatoani*, 8, 76-77.
- Zaleta, L. (1992). *La danza de los voladores. Origen y simbolismo*. Poza Rica de Hidalgo: Eón.