

(8872)

8812

DIRECCION GENERAL DE

# CULTURAS POPULARES



DANZA, MUSICA Y  
CULTURA ESPIRITUAL  
EN EL TAJIN, VER.



Consejo Nacional  
para la  
Cultura y las Artes

(8812)

Lic. Rafael Tovar y de Teresa  
Presidente del Consejo Nacional  
para la Cultura y las Artes

Lic. Luis Garza Alejandro  
Dir. General de Culturas Populares

Antrop. Armando J. Chacha Antele  
Subdir. de Unidades Regionales

Antrop. Rodolfo Baruch Maldonado  
Jefe de la Unidad Regional  
Centro de Veracruz

Antrop. Luis López Martínez  
Coordinador de la Publicación

Serigrafía de Portada:	Sergio Flandes Vazquez
Apoyo Secretarial:	Noemí Grajales Lagunes
Apoyo Mimeográfico:	Alberto Morales Sánchez



D.R. Dirección General de Culturas Populares  
Agosto de 1992  
Unidad Regional Centro de Veracruz  
Av. 20 de noviembre-Oriente #427-1  
C.P. 91000 Tel: 8-77-91  
Xalapa-Equez. Veracruz

Clasif. \_\_\_\_\_  
Adq. \_\_\_\_\_  
Fecha \_\_\_\_\_  
Proced. \_\_\_\_\_



**BIBLIOTECA**  
**CENTRO DE INFORMACION**  
**Y DOCUMENTACION**

Dirección General de Culturas Populares

# DANZA, MUSICA Y CULTURA ESPIRITUAL EN EL TAJIN, VERACRUZ.

MANUEL ALVAREZ BOADA \*  
(Compilación)

## INTRODUCCION

Todos los pueblos de la tierra, en sus diferentes -- etapas de desarrollo, han manifestado por diversos medios, entre ellos las artes, el universo simbólico de su devenir histórico.-- La música y la danza, como expresiones particulares en el amplio contexto de la cultura espiritual de los pueblos, son de los factores con mayor trascendencia en tiempo y espacio de las tradiciones, las normas, los mitos y la cosmovisión: sus concepciones.

Los totonacas de el Tajín actual, herederos de una -- historia añeja en los horizontes de Mesoamérica, guardan profundas expresiones culturales que por tradición se han transmitido a lo largo de las generaciones, como elementos de identidad -- que subyacen a los avasalladores efectos del cambio cultural, manifestado en la modernización de tecnologías, las relaciones capitalistas de producción y los valores ideológicos de la "cultura nacional", que relegan a un segundo plano las posibilidades de desarrollo de las culturas populares.

En este sentido, la presencia de la "modernidad" que caracteriza a dicho cambio, impone condiciones que las culturas tradicionales, étnicas, enfrentan desde el plano de la resistencia, de la supervivencia misma de sus valores. La lengua, la religión, la historia y la literatura orales, la magia, los mitos, la música y la danza, entre los totonacas de el Tajín, son expresiones de la cultura espiritual que han sobrevivido al lento --

\* Actualmente investigador de la Dirección General de Culturas Populares.

proceso de integración cultural del proyecto nacional y regional en nuestra sociedad moderna. Y todas ellas, en su interrelación-cotidiana, son expresiones que caracterizan la defensa de un particular modo de vida en el proceso de adaptación al cambio.

En el Totonacapan subsisten múltiples rasgos, conceptos, hábitos, ritos, contextualizando la permanencia de una música tradicional propia y específica de los totonacos. Ceremonias-mágicas con los hondos resabios precolombinos, como el Malintzin; danzas de origen prehispánico como los Huahuas y los Voladores; danzas de conquista como los Moros y los Santiagueros, o alusiones a la presencia africana, como los Negritos, cantos de Nochebuena, de origen cristiano, o las Bandas, inscritos plenamente en los ámbitos del mestizaje, son reflejo fiel de la profundidad en el arraigo de sus tradiciones.

Al mismo tiempo, la profesionalización de músicos y danzantes, su organización regional a través de uniones y asociaciones, sus espectaculares incursiones por estadios y planetarios del mundo civilizado, en giras programadas por promotores y publicistas ajenos a la cultura local (Japón, USA, Alemania, etc.), que obtienen jugosas ganancias por las actuaciones de aquellos, dan cuenta del cambio cultural y las capacidades de adaptación. Y los totonacos de el Tajín no se sustraen a esta realidad.

Esta es una modesta compilación de textos y testimonios sobre el tema, realizada entre abril-junio de 1989, con base en el desarrollo de diversas actividades que comprendieron: investigación documental y de archivos, grabaciones de campo - música y entrevistas-, transcripción, selección y corrección de

textos, hasta la estructuración de este informe.

El total de la información recabada se encuentra vaciada en el archivo del Proyecto Tajín (INAH y Gobierno de Veracruz), quien financió este programa que al mismo tiempo permitió reunir 5 horas de grabación de la música de: Voladores, Huahuas, Malintzin, Moros y Españoles, Santiagueros, Negritos, Orquesta, Nochebuena y Villancicos, característica de la zona de el Tajín, en el Totonacapan de la Costa veracruzana.

Los textos, de distintos autores y en otros casos — anónimos, dispersos en documentos y publicaciones de diversa índole, así como los fragmentos de entrevistas obtenidas por medio del registro directo en el campo, seleccionados y ordenados de esta manera, resultan ser mera reseña, recopilación básica sobre la temática, más que observación sistemática y análisis de la — problemática total que implicaría la perspectiva etnológica del cambio cultural. Por lo tanto, la información, así reunida, pretende tan sólo intercalar el testimonio en el tiempo, recrear el mito y la leyenda, mientras confronta las fuentes, informa y — también rememora, o refiere..., simplemente.

Debe especialmente mencionarse el apoyo brindado por el Dr. Juergen K. Brueggemann, Director del Proyecto Tajín, el — Arq. René Ortega Guevara, Subdirector del mismo, así como a la — compañera Ma. Adela Ramírez y al Ing. Román García López, quienes aportaron su eficaz auxilio en la captura de la información.

Asimismo, se agradece la colaboración del Antrop. — Rodolfo Baruch Maldonado, actualmente Jefe de la Unidad Regional

Centro de Veracruz, de la Dirección General de Culturas Populares, quien facilitó sobremanera la obtención de materiales, así como la revisión final de este trabajo para su publicación.

## I.- MITO, RITUAL Y DANZA PRECORTESIANA.

### El Pito Real

Antes vivían en la oscuridad.  
Cuando iba a salir el sol  
dijeron los pájaros:  
vamos a tocar y a cantar,  
ahora que venga saliendo (nuestro señor sol),  
vamos a hacerle su recibimiento,  
como en la actualidad todavía lo hacen  
pues en la mañana, cuando empieza a salir el sol,  
todos los pájaros cantan.  
Entre los pájaros  
se encontraba el pito real,  
cuando éste vió que el sol venía saliendo,  
se puso la trompeta en la boca  
y se le quedó pegada para siempre.  
Y el sol con sus rayos la pintó  
de amarillo, rojo y verde.  
Por eso hasta la fecha tiene tamaño pico,  
por la corneta o trompeta que se le quedó pegada.  
El pito real no era pájaro, sino hombre,  
pertenecía a una banda de música,  
junto con la primavera, el sinsonte,  
la calandria y los demás pájaros,  
que entonces también eran personas.  
Esto ocurría  
antes de que el sol saliera.  
Cuando el sol salió,  
estaban todos tocando  
y el pito real estaba tocando el clarinete.  
Así se quedó,  
por eso tiene un pico tan grande,  
que no es pico  
sino el clarinete convertido en hueso.  
Eso le pasó porque  
quiso aventajar a los demás (1).

## El Palo Volador de Papantla

En la región de Papantla, Ver., supervive un culto solar realizado por los habitantes y heredado de las costumbres-religiosas del Tajín, importante centro ceremonial de la cultura totonaca.

Este culto de adoración al sol consta de dos partes: corte del árbol y danza de los Voladores. En la primera parte, los nativos inician la búsqueda de su árbol sagrado en las montañas cercanas a la población. El árbol, que también se llama Palo-Volador, debe reunir ciertas condiciones necesarias para el cumplimiento del rito: altura, flexibilidad, resistencia y además ser muy recto.

Una vez elegido el árbol que cortarán, los papantecos rezan y bailan alrededor del palo, mientras el principal del grupo invoca al dios del monte, Quihuicolo, pidiéndole perdón por tener que cortar el palo.

Llegado el cuarto día de esta primera parte, los indígenas realizan el corte del árbol dando doce hachazos sobre el tronco. Para dar el primer golpe, el hachador ejecuta diversas ceremonias, hacia el oriente, poniente, norte y sur, invocando la luz del sol y aludiendo a los cuatro elementos fundamentales de la naturaleza: la tierra, el aire, el agua y el fuego.

Ya caído el árbol, la ceremonia prosigue implorando nuevamente el perdón de los dioses por haberse hecho el corte. Después de esto, el grupo inicia el camino de regreso hasta el lugar donde será plantado, al compás de la música que el caporal jefe toca con una pequeña flauta, acompañada del ritmo de un tamborcito. Llegados al lugar del levantamiento del palo, los indígenas cavan un hoyo de aproximadamente dos metros, donde depositan un guajolote, cuatro huevos, aguardiente, flores e incienso.

Nuevamente el grupo baila alrededor del hoyo al compás de la música del mayoral, indicando la fe y la devoción exigidas por este rito. Finalmente, entierran el palo asegurando su firmeza y rectitud. Aquí termina la primera parte de la ceremonia.

El segundo paso del ritual consiste en las danzas - que se ejecutan después del enterramiento del palo. Antes de subir a éste, los danzantes llaman al dios del viento, pidiéndole protección y ayuda para finalizar exitosamente la ceremonia. Al término de esta danza, cinco hombres voladores preparados y seleccionados desde muchos días antes, suben a lo alto de un bejuco enredado en el palo y que se encuentra formando una escalera, cuyos tramos distan aproximadamente cuarenta centímetros.

Después de haber llegado al cuadro que remata el largo tronco, los danzantes se sientan mostrando una enseña representativa del punto cardinal respectivo. El quinto bailarín, el caporal, llega hasta el cuadro o manzana y también se sienta mirando hacia el oriente y solicitando la ayuda de los cuatro vientos, - para que le sean concedidas sus peticiones. Enseguida se levanta y baila en dirección a cada uno de los cuatro puntos cardinales - para finalizar su danza con la cara levantada hacia el sol, en señal de adoración absoluta. Al terminar este rito, el mayoral - se sienta, deja de tocar su flauta y tamborcillo y da las órdenes de descanso a los cuatro danzantes que le acompañan en el cuadro, amarrados con cuerdas atadas a cada esquina de la manzana. Los hombres se lanzan al vacío, de espaldas al tronco, debiendo girar cada uno trece vueltas en torno al Palo Volador, - que multiplicadas por cuatro resultan cincuenta y dos vueltas, - cifra mágica que representa el ciclo temporal totonaco de entrada del nuevo sol o renovación del fuego (2).

## La noche larga

Hace mucho tiempo, cuando el Totonacapan era poderoso y sus pueblos y habitantes resultaban incontables, los totonacos vivieron una extraña experiencia: una tarde, el sol se ocultó como siempre, pero al otro día ya no volvió a aparecer. Al principio, el hecho sólo desencadenó la sorpresa, y la confianza del pueblo en el inmenso desarrollo de su cultura sembró la esperanza de una pronta solución. Confiaron en el profundo conocimiento que tenían de la medicina, la arquitectura, la astronomía el cálculo, la adivinación, las artes, y otras muchas ciencias — que junto con la guerra, habían ayudado a cimentar el poder de su raza. Al esfuerzo común de científicos, artistas, sabios, adivinos, guerreros y del pueblo en general, resultaba una grandiosa energía capaz de iluminar de repente el poderío totonaco y de regresar la vida al orden natural de las cosas. Sin embargo, a medida que pasaban los días, la confianza que se tenía en el quehacer humano empezó a disminuir, y la oscuridad de las ciudades y del campo parecía formar una nueva costumbre, mientras los habitantes comenzaron a notar sentimientos jamás vividos y así, — el miedo, el desconcierto, la agonía y la desolación penetraron en los corazones de estos hombres, cerrando el paso a la meditación sobre semejante misterio.

El emperador convocó a todos los sabios consejeros — del reino para decidir medidas urgentes de sobrevivencia. El pueblo también se reunió para apoyar o aconsejar decisiones; los caciques llegaron de todos los lugares de este extenso imperio, — trayendo consigo magníficas ofrendas y vastísimos tributos para implorar la piedad de Chichiní, el dios sol, dueño absoluto de la luz, el calor y la fertilidad. Pero toda conducta obsequiosa fue en vano y la gente sólo podía reconocerse a medias sobre la

decreciente claridad de la luna.

Pasó el tiempo, y el acuerdo del consejo de sabios - y del pueblo dijo que la tremenda oscuridad sólo podía deberse a algún sentimiento de enojo, ira o indignación de Chichiní por extrañas causas, y prefirieron pensar que el pueblo había demostrado en algún momento debilidad en la fe.

Se ordenó entonces sacrificar prisioneros, doncellas y atletas triunfadores en los juegos de pelota realizados bajo los generosos claros de luna. Aunque los sacrificios en la pirámide mayor cada vez sembraban más la esperanza y el fervor, la luz no volvía y la quietud reinó en el trabajo, la agricultura, las ciencias y las artes.

Sólo los adivinos continuaban, noche tras noche, indagando el problema. Así, creció la tabla de los números mágicos, el conocimiento de plantas y animales destinados al misterio, el poder de los conjuros y de las palabras nacidas de un lado humano, olvidado hace tiempo: la intuición.

El más viejo de los adivinos, en el que nadie creía por la fragilidad de sus sentidos, apostaba algún cercano presagio en sus juegos de hierbas, de huesos de serpiente y de piedras preciosas.

Tanto jugó, tanto pasó esperando un sueño, tanto mur muró desafiando el cansancio de sus oídos, de sus ojos, que al fin logró escuchar como un leve ronquido, como una respiración guardada al sueño, y consiguió ver la inmensa silueta de Chichiní entregada al merecido descanso. Entonces, abandonó sus añosos

instrumentos, la sabia postura de penetración en lo desconocido y con su fatigada voz pidió la atención del pueblo para decir solamente: "¡Hombres del Totonacapan, Chichiní no está enojado, no reclama ni fe ni sacrificios. Lo vi dormido, sereno, enorme como pocos!. Los grandes también descansan. Dejemos que su sueño pase por sí mismo. Ahora, vamos a nuestras casas a reposar, como él, mientras la naturaleza permita la renovación de nuestras fuerzas" (3).

### El rito del Volador

Hace escasos cincuenta años que el rito del Volador se componía de un período de retiro en el cual se meditaba, se tomaban comidas rituales y se observaba abstinencia sexual. Al final de este período se buscaba el árbol más alto y derecho y ceremonialmente se cortaba, acarreaba y plantaba; culminaba el ceremonial en el vuelo de los hombres voladores ataviados con su traje de gala. Música y danza acompañaban cada aspecto del ritual y se hacían ofrendas de tamales, alcohol, tabaco y aún gallinas o pollitos vivos; y aunque se desconoce el momento exacto del origen de este evento, existe la posibilidad de que se haya desarrollado en conjunción con el culto a la deidad de la vegetación de Xipe-Tótec, el cual a su vez parece haber surgido en Oaxaca o Guerrero, de donde pasó a la Huasteca, el Totonacapan y el Valle de México. En estas regiones se encontró también fuertemente enraizado el culto a la deidad femenina Tlazoltéotl, símbolo de la fertilidad de la tierra. El sacrificio humano parece haber sido el rito de más importancia o central de este

culto. En los códices donde fue documentado, aparece en dos formas: el Tlahuahuanaliztli o sacrificio gladiatorio, en el cual la víctima era atada a una piedra redonda o Temalácatl, dándole armas simbólicas, y quien se debía defender de un guerrero provisto de armas verdaderas; la segunda forma se conoce por el Tlacacaliliztli o el flechamiento. En este caso, la víctima era atada a un armazón de madera y flechado lentamente. En los Códices Cuicatecos (Porfirio Díaz y Fernández Leal), este último sacrificio aparece en conjunción con el rito de el Volador, por el cual se deduce que el Volador no sólo formó parte del rito de fertilidad, sino que además ocupó un lugar central y de gran importancia. A su vez, los sacrificios gladiatorios se llevaban a cabo en Tenochtitlan en honor a la diosa Tlazoltéotl. Sahagún nos indica que tanto los cuicatecos como los mixtecos adoraban a esta diosa, y Dahlgren de Jordan encontró indicios de que el Volador se conoció en la Mixteca.

.Krickeberg sugiere que los voladores amarrados de una cuerda, en su descenso simbolizan a los cuatrocientos guerreros sacrificados en honor de Ixcuinanme..., Guy Stresser-Péan no está de acuerdo con esta interpretación y a su vez ofrece la propia. Para él, este rito connota un culto fálico muy popular en la Mesoamérica de los tiempos prehispánicos. Esto presupone dos conceptos opuestos: "el fuego como la esencia del cielo, agua y frío como la esencia de la tierra: de la unión de los dos se deriva la fertilidad"

Don Manuel y otros informantes nos indican que cada volador al descender girando alrededor del palo se ha convertido en verdaderos rayos del sol, mientras que la música y el vuelo en sí representan una petición al dios sol para que conceda lluvias abundantes (4).

Sobre los orígenes de esta danza poco sabemos en realidad, aunque pudiera suponerse que se remonta a las épocas del apogeo cultural en las costas del Golfo de México. Ha sido identificada por algunos autores con los toltecas, portadores del culto a Quetzalcóatl y grandes innovadores en el terreno de la técnica, las ciencias y las artes. Igualmente se le atribuye una relación con el mito de creación de los hombres verdaderos, personalizado en la dualidad Xólotl-Quetzalcóatl, y el surgimiento de la música. A reseña del historiador José Luis Melgarejo, "contaban los viejos abuelos de Tizatlán, que cuando tras largo período de ocultamiento, Venus reaparecía, era el instante de la fiesta, porque desdoblado en los gemelos preciosos, -- Xólotl, con su flauta, desgranaba el florilegio de sus melodías acompañadas por el ritmo del cántaro en su restirado parche de piel que tocaba Quetzalcóatl, y en aquella embriaguez musical, sancionada por los dioses nocturnos, danzaban las doncellas de la luna y como si las matemáticas también vibraran en acordes exactos, preludiaban las cronologías; así el inicio de la música y la danza en la rapsodia del Códice Tlaxcalteca" (5)

Por otra parte, existen evidencias encontradas por diversos investigadores sobre la presencia de esta danza en otras regiones donde solamente participan dos voladores, igual que en las danzas giratorias como el Comelagatoazte, tal como sucede en la Huasteca Potosina y Guatemala. Estos elementos maneja -- Stresser-Péan (6) para sostener que en el Volador primitivo o arcaico solamente actuaban dos individuos, atribuyendo a una época tardía la descripción que hicieran algunos cronistas como Torquemada y Clavijero, donde aparecen ya cinco integrantes.

La descripción que hace Oviedo y Valdés en su informe sobre Tecoteaga, Nicaragua, viene a reforzar esta opinión --

cuando dice: "...Y era acabando de coger el fruto del cacao...", algunos llevaban máscaras de gestos de aves y en medio de la plaza estaba un palo alto hincado, de más de ochenta palmas, y encima en la punta del palo estaba un ídolo asentado e muy pintado, que dicen ellos que es el dios del cacaguat o cacao; y había cuatro palos en cuatro puestos en torno del palo, y revueltos o eso una cuerda de bejuco tan gruesa como dos dedos (o de cabuyas) e a los cabos della dos muchachos de cada siete u ocho años, el uno con un arco en la mano y en la otra un manajo de flechas y el otro, tenía en la mano un moscador lucido de plumas, y en la otra un espejo; y a cierto tiempo del contrapás, salían aquellos muchachos de fuera de aquel cuadro, e desenvolviendo la cuerda, andaban en el aire dando vueltas alrededor y en tanto que bajaban esos muchachos, danzaban los sesenta un contrapás" (7).

Valdría tomar también la opinión de Walter Krickeberg, que se ha tornado generalizada, quien identifica a los voladores vestidos de aves con las almas de los guerreros y sacrificados que "...volvían a la tierra en forma de pájaros y mariposas, al mediodía y después de atender al dios solar, para libar el néctar de la flores. Asimismo, los voladores son las estrellas matutinas y vespertinas que deberán ser inmoladas a la tierra por los rayos del sol y la estrella matutina o sea Quetzalcóatl (venus)" (8).

De cómo la serpiente totonaca  
se convirtió en el ave más hermosa

Una vez, cuando los sabios hombres de maíz habían enseñado ya a los totonacos las artes, las ciencias, la agricultura y la adivinación, ya había paz, alegría y orgullo en los hogares, todo el progreso quedó sepultado en una extraña y terrible oscuridad. Además, para completar esta trágica situación, se

desató un tormentoso norte sobre las ciudades del Tajín. Y, de tan negro el aire por la falta de luz y el exceso de polvo, los habitantes quedaron como ciegos, enloquecidos por tanto desconcierto.

El pueblo creyó entonces que algo muy grande había enojado a los dioses, y que por eso recibían semejante castigo. Pero, ¿cómo saber la falta para corregirla?. Todo se supo en poco tiempo: un hombre de maíz surgió de entre las tinieblas, rodeado de una luminosidad propia, que se volvió más intensa, a medida que en las palabras anunciadas crecía el amor y la protección por su descendencia. El luminoso hombre dijo: "Serenidad, amigos, Chichiní, el dios sol, se ha dormido; ha sido vencido por el cansancio de siglos. Sólo se debe hacer una cosa, mandar a alguien a las alturas para que lo despierte. Pero, atención, ese alguien debe ser muy especial, reunir, por lo menos, estas condiciones: vuelo rápido y ágil, resistencia física para el hambre y la sed, inteligencia y sabiduría para despertar a Chichiní y convencerlo de que siga regalando su energía, y gran amor por la tierra y los hombres". Dicho esto, el mensajero de maíz desapareció apagándose poco a poco, mientras en los rostros totonaecos aparecía una sonrisa de tranquilidad y confianza, que nadie pudo ver bien, pero que todos sintieron como un soplo de vida.

El viento ya había cesado. La solución del problema parecía fácil; sólo restaba encontrar ese ser especial para que emprendiera su largo viaje. El emperador ordenó que el consejo de ancianos se encargara de dirigir la delicada tarea de precisar el vuelo. Así, se empezó por buscar al viajero de entre todos los animales. Primero fueron examinadas las aves, quienes a pesar de ser algunas capaces de ágiles y rápidos vuelos, evidenciaban su poca resistencia para el hambre y la sed. Otros - - -

pájaros eran fuertes y grandes, pero infelizmente, de volar y — pensar lentos; y como se esperaba, muy pocas aves demostraron cariño por la tierra y el hombre: ellas amaban el aire.

Los felinos también se presentaron como candidatos al viaje, enseñando su maravilloso movimiento y gimnástica astucia, pero igualmente su voracidad; habían aprendido a querer a la tierra, pero no al hombre.

Algunos seres domésticos, que se acostumbraron a acompañar al indígena en el trabajo y en la casa, tampoco reunieron la totalidad de los requisitos.

Nuevamente había comenzado a desatarse el sentimiento de temor y fracaso, cuando de pronto se presentó la culebra y le dijo: "He aquí el animal apto para la misión. Amo la tierra como nadie; soy única para resistir el hambre y la sed; la rapidez y agilidad de mi cuerpo no acepta comparación; he aprendido a ser inteligente, astuta y prudente como para convencer a cualquiera de mi poder; y porque al hombre lo respeto por sobre todas las cosas y animales, quiero que vuelva la luz para que sigamos viviendo. Por favor, déjenme viajar".

Todos callaron y aceptaron la verdad de tales pala- - bras; únicamente restaba fabricar las alas, con las que la ser- - piente atravesara el aire para llegar a Chichiní.

Otra vez se llamó a las aves para que donaran sus plumas; y así lo hicieron, convencidas del éxito que tendría la culebra. Llegaron pájaros de todos los rincones del Totonacapan, — con plumas grandes, medianas y pequeñas, de todos los tonos del rojo, negro, amarillo, verde, blanco, café, gris y azul. Había —

tanto plumaje, que los totonacos hubieran podido tejer la capa imperial más bella del Universo. Pero esas plumas fueron sólo para la serpiente.

Los poetas y pintores del reino se encargaron de diseñar y construir las alas: pegaron, como los versos y los colores, una por una de las plumas, con fuertes y perfumadas resinas de los árboles tropicales, sobre el cuerpo de la serpiente.

Nadie había sido testigo de la obra hasta el momento del vuelo. Por eso, se hicieron grandes hogueras en el campo del juego de pelota, para que el pueblo íntegro supiera lo preparado que estaba el viajero.

Había llegado la hora de iniciar el vuelo. El emperador ordenó enérgico prender el fuego. Poco a poco fueron iluminándose las alas del animal y el asombro en los ojos de los espectadores. Allí estaba, lista y soberbia, el ave más hermosa que los habitantes del Tajín pudieron ver, por única vez en su historia.

Enseguida, la serpiente sacudió su inmenso plumaje, se irguió rápida como para defender a toda la tierra y se elevó circularmente, mientras prometía devolver la luz a costa de todo (9).

Panfilo Santes Ramos

Con la danza empecé por parte de mi padrestro, ellos ya tenían tiempo que bailaban. Él pitaba la flauta con su tambor, como se dice: caporal, y a nosotros nos enseñaba cómo es, cómo se baila; y nos juntábamos el grupo de seis, o de ocho, aparte él. Ya una --

vez que nos veía que podíamos salir a bailar, empezamos a comprar lo que se necesitaba: el traje, el gorro, el zapato, todo lo que se ocupa, vaya. Para eso tendría yo como doce años.

Estaba Emilio García, hermano de mi padrastro, Juan-Méndez, Pedro de Luna, eran de los primeros. Había otro, también ya no vive, que se llamaba Rafael Santes, mi hermano mayor, y — Florencio Méndez. De cuando ellos empezaron, como Vicente, también había otros antes. Es la misma danza, nomás que los gorros se usaban más grandes, según contaban, como de un metro de altura, pero después fueron cambiando: más chicos.

Cuando tuvimos los trajes ya comenzamos a salir, pero no muy lejos, a Papantla y a otros ranchos de aquí cerca; por ejemplo, Gildardo, Ojital. Una vez fuimos acá por Espinal, todo el día tardamos de bailar ahí, el día de San José. Después, ya unos no quisieron ir y así empezaron a dejar..., y así se quedó. — Empezamos otro grupo pero ése no se compuso nada, ya el jefe dijo: "Ya no quieren, pues ni modo, lo paramos y ya", así se quedó hasta la fecha, ¡uh!, ya tiene como quince años, por ahí.

Lo de la danza es como un juego también, el que le gusta...; un grupo más completo, doce, más el caporal, el que pita. Cuando se empieza a reunir el grupo, cada tercer día o cada ocho días, si no de día, de noche, se habla, se platica de qué es lo que se va a necesitar, se empiezan a hacer los gorros. Se hace de tarro, se sacan varillas delgadas y ahí se empieza a amarrar, se le ponen los papeles, se tejen para que tenga dibujo y una vez que todo esté completo, entonces sí...

Ya si hay una invitación a una fiesta y si nosotros queremos ir, vamos a hablar al dueño de la casa, "sí, queremos—

venir, bailar", ya el casero responde: "sí, pueden venir, un rato" y ya nos reunimos a ensayar de vuelta. Se baila según lo que diga el casero: "tantas horas van a quedarse a bailar", o uno mismo si es de voluntad, más cuatro o cinco horas, según. Si el casero busca, él paga y se baila según el contrato, si nos conviene vamos, según lo que digan los demás. Si es de voluntad, pues ya dan la comida y no hay compromiso, a la hora que se quiere venir uno, no le van a decir "no, pues todavía no se termina", es voluntad, no hay pago. Así era antes, orita ya no quieren salir más que con paga. Y es que pierde uno su día, luego anda trabajando, luego si va a ir nomás de voluntad, nadie va. Los voladores sí, ahí andan pero también, como aquí por ejemplo, piden cooperación, así pueden andar trabajando. Ora, Negritos, había que bailaban, pero ya no se oye que bailen por ahí o que ensayen nada. Había, hace como cuatro o cinco años, el carpintero Andrés bailaba de Negrito, Irineo, su hermano y otros viejitos, Juan Morales y otros. Ora, de los Moros, hay unos que todavía viven, pero orita ya aquí no hay, más que Volador.

Para el baile de Huahuas, siendo completo, de doce; son cinco por un lado y cinco por otro, otro en medio adelante y otro en medio también, atrás. Los dos delanteros, o los tres, son los que más saben y los de atrás ahí tienen que ver, si no saben muy bien cómo bailan, cómo dan vuelta y todo eso, si hay zapateado o nomás puro brinco, puro compás. Hay varios sones, unos que le dicen zapateado y otro de cadena; por ejemplo, se mete aquí y sale por este lado, aquél viene también acá y se hace como una cadena. Y así, dos veces, a las tres ya sale otra vuelta. Una vez que termina todo eso, el que "chifla" es el que sabe y uno también, el que está bailando ya se para. Y hay otros que nomás puro bailar zapateado y da su vuelta en un solo lugar. Y así es,

digamos que hay otro donde se suben y dan vuelta en el molinete, ahí tiene otro son, del vuelo (10).

### Los Huahuas

Los Guaguas o Lákas (guacamayos), a decir del antropólogo Domingo García, "...representan indudablemente el bello paisaje esplendoroso de la vegetación veracruzana, el bello plumaje de los pájaros, guacamayas, loros y papagallos de múltiples colores que habitaron estas tierras; es la algarabía de la fauna y la flora veracruzana, de sus indígenas campesinos conviviendo -- con su naturaleza, así expresan sus manifestaciones artísticas -- y emociones por las lluvias que han caído, para regar maizales, -- chilares y frijolares que conforman el desolado paisaje de la actual campiña del Totonacapan; ahí se tiende por el espacio el arco iris de múltiples colores, es la danza de la alegría, por las lluvias que han llegado; ahí están los penachos de chillantes -- colores que los intrépidos hombres resaltan en sus giros vertiginosos, en las aspas giratorias (molinete) al son de la música de flauta y tamborcito que ejecuta el indio" (11).

Un gran número de sonos, al compás de flauta y tambor son interpretados por el caporal y acompañados a ritmo por el zapateado de los danzantes como por las sonajas que lleva en la mano cada uno de ellos. La cantidad de sonos es variable según la ocasión, duración del acto, etc. Pudiéramos citar algunos como el son de la calle, son del perdón, son de la cadena, huasanga, la despedida y muchos otros.

Uno de los rasgos que particularmente distingue a esta danza es el llamado vuelo que los danzantes efectúan sobre -- una cruceta de madera, levantada verticalmente y embonada con un

eje central a dos grandes horquetas . para sostenerse en el piso; mientras dos de los hombres se quedan abajo, bailando, los otros cuatro trepan al molinete para hacerlo girar con fuerza al impulsarse cada uno con sus cuerpos, en el momento de estar con la cabeza hacia arriba. Este acto que dura solamente unos cuantos minutos, constituye el momento de mayor espectacularidad, pero representa, en términos de tiempo, una mínima parte en la ejecución total de la danza que en ocasiones es bailada durante todo un día o una noche (12).

Son dos las crónicas más antiguas de esta danza: el Códice Mixteco, Rollo Selden II, en el cual se ilustra un aparato giratorio de dos brazos; en el brazo superior aparece montado un individuo disfrazado de mico y en el suelo, a la derecha de los palos, aparece el segundo. Y el segundo es el relato e ilustración que hizo Gonzalo Fernández de Oviedo en 1526, quien tuvo oportunidad de presenciar un juego llamado Comelagatoazte entre los Nicaraos y Chorotega de Nicaragua. En un aparato giratorio de dos brazos montábanse dos jovencitos haciéndolo girar con el peso de sus cuerpos.

El significado de la palabra Comelagatoazte lo han estudiado Wigberto Jiménez Moreno y Walter Lehmann y los dos piensan que alude a una danza giratoria sobre un aparato de madera. Dahlgren de Jordán indica que "se ha castellanizado en "comelagarto", en un pueblito cuicatleca de este mismo nombre, situado sobre el río Balsas. Pero Heindrichs encontró la existencia de un juego, también giratorio pero de cuatro jugadores, acuáticos y efectivamente relacionado a un culto a los lagartos. El mismo juego fue descrito detalladamente por Ruiz de Alarcón en 1630. Pero, de Jordán sugiere que éstos pueden haber sido juegos o - -

danzas diferentes a la de los Huahuas, aunque derivados de un — concepto similar.

Para Samuel Martí, la danza de Huahuas "tiene connotaciones solares y cosmológicas", aceptando el análisis que — ofrece Guy Stresser-Péan, quien piensa que "esta danza es conjuga da con el movimiento de los astros".

Según las crónicas, los antiguos Voladores usaban un disfraz de pájaro y los Huahuas se vestían de monos, pero estos — trajes fueron substituídos por uno similar al que se usa hoy en — día. Y éste, nos dice Ramon Valdiosera, es una adaptación del — traje español de la Colonia. Los medios círculos que se usan sobre el pecho y la espalda, atados en forma diagonal, representan las alas de pájaro que antiguamente se ataban los danzantes a — la espalda. El color rojo de los trajes, según Guy Stresser-Péan, simboliza el alma de los guerreros muertos, así como la relación que tuvo con el sacrificio del flechamiento.

El sombrero (takno) cónico es quizás el único elemento netamente prehispánico y que se asocia con el culto a Xipe- — Tótec. Por esto se puede deducir que en la Costa del Golfo los — primeros en adaptarlo fueron los huastecos, de donde se extendió a los grupos vecinos y eventualmente a los Valles Centrales.

En la zona totonaca los participantes se visten con un traje muy similar al de Voladores: sobre el traje "de blanco" usan un pantalón de terciopelo rojo adornado con tira bordada, — espiguilla metálica plateada o dorada, y galón amarillo. Al —

igual que los Voladores se colocan cuatro medios círculos: uno - sobre el pecho, uno sobre la espalda y dos alrededor de la cintura (como si fuera una falda). Estos medios círculos también están bordados en chaquira, la diferencia estriba en el color. Los Voladores los usan en rojo, mientras que los Huahuas usan amarillo y azul, o amarillo y verde. El sombrero o takno es también diferente. Se compone de una base cónica de satín rojo sobre la cual se monta un círculo casi completo de varillas muy delgadas de tarro (bambú), en las que se entretejen tiras muy angostas de papel metálico, de diferentes colores, formando diversos diseños y letras. El canto del círculo ya tejido se decora con plumas blancas de ganso y se coloca de frente a la cara; por lo tanto, el diseño sólo se puede apreciar viendo al danzante de perfil.

Varios danzantes explican que este penacho simboliza el arcoiris..., que se puede considerar como un producto directo de la lluvia (13).

#### De cómo Stakulhua creó el arco iris

Luhua, la serpiente totonaca, era querida y respetada por todas las generaciones de los indígenas del Tajín, porque siempre había demostrado su amor al reino como ningún otro animal, realizando actos heroicos y peligrosos. Esta vez, los sabios astrónomos necesitaban sus servicios, al recordar que en una ocasión la serpiente había realizado un largo y arriesgado viaje hasta el sol, llevándole un mensaje de eterno agradecimiento, por sus favores de luz y calor al Totonacapan.

Esta vez, Luhua debía volar nuevamente, encargada de una importante tarea científica: averiguar las novedades del-

cielo, en los lugares que el ojo humano no lograba ver. Por eso, los hombres estudiosos de los astros decidieron emplumar otra vez a la serpiente, con las más vellias y resistentes plumas de las aves del reino. Y así, como en el primer día en que Luhua es tuvo preparada con sus deslumbrantes alas para penetrar en las alturas, la serpiente quedó lista para visitar el cielo. Cuando estuvo toda emplumada, bellamente alada, el consejero astrónomo del emperador le dijo: "Staku-luhua, serpiente emplumada del Totonacapan, confiamos en tí, como siempre lo hicimos. Vuela y regresa con las novedades que hay en esa oscuridad para nuestros ojos".

Staku-luhua agradeció la confianza del viejo astrónomo, estiró sus alas ocupando grandes espacios y comenzó a volar armoniosamente, todavía abanicando a los ritos aéreos del imperio: a los voladores del palo y a los Guaguas, dejando en la tierra una estela de colores majestuosos y un perfumado laberinto de puntos luminosos. Staku-luhua viajaba hacia ese cielo oscuro y temible para los hombres, con su eterna gracia y envidiable vuelo. Los totonacos, desde abajo, la observaban orgullosos e incrédulos de tanta belleza. Allí la esperarían, con los ojos en alto.

Y así estaban los totonacos, cuando de pronto en el aire de la noche, en la inmensidad celeste de arriba, cruzó una ancha franja violeta, azul, turqueza, verde, amarillo, naranja y roja, dibujando un perfecto arco que nunca antes había asomado sobre el cielo del Tajín.

Al principio, el pueblo entero quedó inmóvil del miedo y del asombro. Pero después, todos recordaron que arriba estaba Staku-luhua y pensaron que ese extraño arco de colores tenía-

que ver con los colores de su plumaje. Alguien señaló con su lanza hacia arriba, y todos vieron cómo las curiosas estrellas desprendían su máxima luz sobre la serpiente, para saber quién llegaba tan imponente a su morada (14).

## II.- LA INFLUENCIA EXTERIOR EN LA MUSICA Y LA DANZA.

### El Son

Para la cultura indígena el Son aparece asociado generalmente a la danza ritual y a otras ceremonias de orden mágico-religioso, no al baile social pagano, como en el caso de los mestizos. Su función es entonces ceremonial, adoratoria, mágica, sea propiciatoria o de agradecimiento, o bien, representativa de ciertos momentos concernientes a los ritos de pasaje relacionados, por ejemplo, con el ciclo de vida. Guarda estrecha relación con las concepciones místicas de los orígenes y las fuerzas de lo sobrenatural, con las materializaciones terrenas de diversos mitos, leyendas y creencias que le dan coherencia y validez a la muy particular visión del mundo que prevalece entre los indígenas. Su música (sones) es ante todo simbólica.

Las formas de instrumentación que manifiesta el Son de los indígenas, son muy diversas: desde las reminiscencias -- prehispánicas como los teponaztles, caracoles marinos, carapachos de tortuga, etc.; las cuerdas, conjuntos de chirimía, bandas y orquestas, o flautas y tambores, de origen europeo; instrumentos de origen africano, como la marimba; hasta la adaptación de muchos otros elementos de uso cotidiano en la sociedad moderna, como latas para construir sonajas, cubetas o "baldeas" para agua a manera de tambor, machetes que hacen de idiófonos combinándose con la flauta y el tambor (el caso de los Santiagueros -- de Papantla, por ejemplo), o inclusive guitarrillas de plástico, de juguete, que se obtienen comercialmente para regocijo de los niños. (Un caso como éste tuvimos oportunidad de registrar en la congregación de Tajín, Ver., acompañando al violín en los sones--

que se ejecutan para la ceremonia de Malintzin, rito para la renovación de poderes de una partera totonaca) (1).

### Flauta y tambor

Por el fuerte arraigo que ha tenido este instrumento entre la población indígena, podría pensarse que su origen es prehispánico; sin embargo, existen fuentes que nos hablan de su existencia en Europa y su uso desde el siglo XII, evidenciando - que fue introducido en México por los españoles. Castellanos, - al respecto, señala que: "esta técnica se llamó 'tambor de chis- tú'; en Vasconia- 'tamboril y flavio', en Cataluña; 'tabor and - pipe', en Inglaterra; 'tambourin et galoubet', en Francia; dru- mmel und pfeife', en Alemania, etc" (2).

Asimismo, de origen europeo son los diferentes ti- - pos de tambor de doble parche, con tensores de cuerda en forma - de Y, que acompaña en muchas ocasiones los giros melódicos produ- cidos por los también variados modelos de flauta de carrizo exis- tentes en la región, como sucede con la música que se interpreta para las danzas de Santiagueros o Moros y Españoles, entre los - totonacos. No obstante, suponiendo también que muchas de las - - flautas utilizadas actualmente para la música indígena hubieran- partido de modelos europeos, lo cual no podríamos atrevernos a - afirmar, lógico es deducir que estos instrumentos no conservaron intacta su forma original en manos de sus recreadores indígenas, quienes al adoptarlos desafiaron la paternidad occidental sobre- las formas e instrumentos musicales llegados a estas tierras a - partir del siglo XVI (3).

## Danzas de Conquista y Reconquista

Con la conquista española en México se introdujeron nuevas danzas entre la población indígena, sujeta al proceso de aculturación emprendido por los colonizadores. Tal vez la que mayor impacto causó fue la que actualmente conocemos con el nombre de Moros y Cristianos, crónica de las batallas entre los dominadores árabes y los españoles en afán de reconquistar su autonomía. Su representación más antigua, en la España medieval, se da hacia el año 1150 de nuestra era, mientras que en México hace su primera aparición en 1538 y viene a generalizarse hasta los siglos XVII y XVIII (4), como parte del movimiento evangelizador y la llamada por Warman Cultura de Conquista (5). Esta danza fue difundida con la finalidad de cristianizar las danzas guerreras a que se entregaban los indígenas, engalanando el símbolo de la Santa Cruz en su avanzada contra la herejía. El mismo Warman señala que ante la noticia de proclamación de Carlos IV, en 1789-91 se efectuó la danza de Moros en todo el país, en diversas localidades, entre las que se incluye a Papantla (6).

Existen versiones de Santiagueros o Santiagos entre los totonacos de sierra y costa; y entre estos últimos otra, — además de la primera, que recibe el nombre de Moros y Españoles.

La de Santiagueros se distingue porque los danzantes llevan machetes con los cuales fingen combate entre dos bandos y aparece la figura de Santiago Apóstol en un simbólico caballo, puesto alrededor de la cintura. Visten todos de rojo y acompañan sus evoluciones con la música que produce una flauta de carrizo de varios agujeros, al ritmo de un tambor de doble parche con tensores de cuerda en forma de Y; cada instrumento —

en manos de un ejecutante. Al sonido de dichos instrumentos se aúna el producido por el choque de los machetes que los danzantes efectúan, al simular una batalla entre dos bandos bien diferenciados. Destaca la presencia del Señor Santiago, Apóstol de Jesucristo e Invicto Capitán General de las Españas.

Cuenta una leyenda que "fue el Señor Santiago natural de Betsaida en la Galilea y era hijo de Zebedeo y María Salomé, prima de la Santísima Virgen, y por tanto era primo de Nuestro Señor Jesucristo. Fue su vida inocente, casta y ocupada, ayudando a su padre en el trabajo de pescador. Llamado por Nuestro Salvador para instruirlo como Apóstol, siguió al Maestro hasta su martirio en El Calvario, siendo testigo de todos los milagros que obró Nuestro Redentor. A la muerte de Nuestro Señor predicó entre los judíos la buena nueva y de allí se fue a España, donde pasó muchos años haciendo la conversión de aquellos gentiles y organizando la Iglesia Cristiana en ese reino. Estando en Zaragoza le favoreció la Santísima Virgen con su aparición sobre un pilar de la iglesia donde estaba orando el Señor Santiago en compañía de algunos discípulos. Después regresó a Jerusalón y allí continuó su predicación, convenciendo en controversias a los judíos y doctores de la ley, convirtiendo a Fileto, un discípulo del mago Hornógenes, quien rabioso de esto envió demonios que le atasen; pero enviándole su sudario el Santo quedó libre. A mandato del señor Santiago trajeron a su presencia los demonios a Hornógenes y confesaron que no tenían ningún poder contra el Apóstol; lo cual hizo convertir a Hornógenes, por lo que irritados los judíos, pidieron a Herodes le condenase a muerte, lo cual se ejecutó. Conducido al suplicio sanó a un paralítico, con cuyo milagro

se convirtió Josías, a quien hicieron condenar también, muriendo ambos degollados en el mes, día y hora en que Nuestro Salvador - murió" (7).

En la danza de Moros y Españoles, versión particular de los totonacos de la costa, es mucho más notable la separación entre dos grupos bien diferenciados. Uno de los dos bandos viste con un calzón holgado, rojo, con bordados en los extremos de las piernas y a lo largo de ellas. Se suma una chaqueta de color negro que llega un poco más abajo de la cintura y lleva bordados - en los puños y la franja que corresponde a la botonadura; el collar es amarillo. En la cabeza soportan algo como un casco alargado, cubierto con tiras muy tupidas de papel, en colores verde, blanco y rojo, que simulan una bandera y al mismo tiempo dan el aspecto de un penacho. Estos danzantes llevan sables que se nota son bastante antiguos.

Los otro cuatro danzantes, o sea el otro grupo, visten también con un pantalón holgado de color rojo, solamente que éste lleva en la parte inferior de las piernas una serie de listones pegados a la tela, que corren horizontalmente y paralelos - hasta media pierna. Sobre la canisa blanca, llevan una capa negra con cintas del mismo tipo que las del pantalón y guardando - la misma posición que aquellas: cae desde el hombro izquierdo - hasta más abajo de la cintura, donde se unen las dos puntas, dejando el hombro derecho descubierto. En la cabeza portan un gorro cónico de color blanco, saturado con bordados y espejitos, - de cuya punta se desprende varias cintas largas de colores. A diferencia del otro grupo no llevan sables, sino unas varas largas y delgadas.

También, muy al contrario de los otros que al bailar se quitan lo que llevan en la cabeza, éstos lo mantienen puesto y sostenido con dos pañuelos atados que pasan por la barbilla y se unen al gorro (8).

Tienen que bailar aparte los moros y aparte los españoles; y también los sonos para unos y para otros son distintos. Y luego, uno es el que lleva la bandera por delante; él empieza al momento que suenan la flauta y el tambor, sale para allá y para acá. Cuando es ya suficiente lo que ha bailado, empiezan todos, sucesivamente, hasta completar dos o tres sonos y de allí tiene que entrar el otro grupo. Tienen que estar de acuerdo, si tres sonos bailan los moros, tres tienen que bailar los españoles. Llevan espadas el caporal y los dos delanteros y también un escudo, como un círculo de veinticinco o treinta centímetros, con un agujero en el centro para colocarse en el brazo; y de ahí se amarra. Ese escudo es la representación de cuando ellos luchaban.

En algunas ocasiones le piden a uno todo completo; es donde entra la pachanga, o sea con la espada, pero antes se deben de formar los españoles y bailar los moros. Los españoles solanamente se paran en hileras y el moro tiene que enfurecerlos con la vara: "tas, tas", y le da un empujón a todos. Luego hay que hacer un círculo, aparte los españoles y aparte los moros, arrastrando tanto la espada como los bastones; eso es para empezar el pleito. Ya el de la flauta sabe y entra el de la pachanga, ahí sí, con ganas hay que darle; el pachanguero tiene que manejar bien la espada y es donde puede uno ver que sí se dan con —

ganas. Dan círculos, se corretean, se van pa' allá, se vienen pa' acá, luchando con la espada; y mientras, los otros compañeros también están luchando, pero parados en hilera, sólo son dos los que se pachangucan: el español y el moro. Entonces, se cansan unos y entran otros, tres o hasta cuatro entran a luchar ahí. Y eso hay que practicarlo también (9).

### Música de Viento

Otra manifestación de la música popular que se adoptaría en México, a partir de los modelos europeos, son las bandas de viento que cobraron arraigo en muchas regiones del país y cuyos antecedentes pudiéramos encontrar en las antiguas orquestas de capilla y las bandas militares. Reuter informa que "...se fue creando una tradición en las bandas de metales. La música militar de principios del siglo XVI, consistente principalmente en toques de sacabuche, pífano y tambor redoblante, se fue transformando -- hasta crear pequeñas orquestas de viento (flautas, clarinetes, oboes, trompetas, trombones, cornos y tubas, acompañados rítmicamente por tambores, tinbales y platillos) que participaban en todos los acontecimientos militares y oficiales" (10), aunque otros autores proporcionan versiones algo diferentes. Chanorro, por ejemplo, señala que 'la banda' es un grupo musical que aparece en México a mediados del siglo XIX, a partir de las bandas militares, -- según lo señala Arturo Warnan (1974), quien cita además que, "para el último tercio del siglo pasado, estos grupos y sus 'instrumentos fabriles' ya se habían introducido en las comunidades -- rurales, expandiéndose a una gran parte de la República Mexicana" (11). Stanford, por su parte, sostiene la opinión de que sus orígenes están dados a partir de la orquesta (12).

En el año de 1914 se formó la Banda de Música de el Tajín, patrocinada por el señor Víctor Morales, con trece instrumentos, que entregó a cada integrante y le fueron pagados poco a poco. La capacitación del grupo fue encargada al señor Francisco Barragán, quien radicaba en Papantla y fue músico de la Banda Militar Municipal, cuyo director y compositor era Gildardo Muñoz - Herrera. En cada escolta que dirigía al grupo de Tajín, el señor Barragán cobraba un peso en moneda nacional.

Del grupo que había perfeccionado ya lo suficiente - la música, fue seleccionado Celestino González Hernández como director, pero su labor fue muy corta debido a que otros codiciaban su capacidad y a su muerte, en el año de 1921, el entonces jefe de la música o patrocinador, Víctor Morales, así como los integrantes del grupo, se reunieron y nombraron nuevo director a Pablo González Hernández.

En 1950 se divide la banda y aparecen dos en la comunidad, una de ella sobre los antecedentes del grupo que dirigiera Agustín Méndez. En 1963, al desintegrarse la banda de música de el Escolín, Papantla, Ver., se unen algunos de sus elementos para formar un solo grupo con el de Tajín y su primera actuación se realiza el 11 de septiembre en la comunidad de San Antonio -- Ojital. En esta etapa, los directores de cada comunidad trabajaron coordinadamente.

Debido a su edad avanzada, los directores deciden retirarse en el año de 1971, dejando en su lugar al señor Guadalupe González Sinbrón. Hasta la fecha, la banda de quince integrantes participa en diversos actos y festividades que se realizan en la zona de el Tajín (13).

Guadalupe González Sinbrón.

En el año 1961 ingresé a la Banda de Tajín, en un mes de enero, tenía entre quince y dieciseis años. Me encontré con un primo mío y platicando sobre la música que se transmite en generación, me dice: "oye, por qué no participas con nosotros, necesitamos un elemento como tú, nuevo". A mí, definitivamente me aturdía escuchar esa banda de música, yo los escuchaba y hasta me quitaba por lo mismo: los platillos, la tambora. Pero una vez que me animé, con el método me puse a solfear durante diez meses para estudiar sesenta y un lecciones. Soy de los que más han solfeado. A partir de entonces agarré el instrumento, con la técnica y la escala del clarinete Si bemol.

Me gustó ya la música, ya no me aturdía, me gustaba participar; entonces, el director que era mi tío, Pablo González, decía: "Ya muchacho, con lo que puedas vente con nosotros, necesitamos elementos nuevos". Ya, me iba a las tocadas y así fui aprendiendo, durante varios años, pero estudiaba todos los días, casi ocho años. En toda la región hemos recorrido, de Tuxpan a Tecolutla, de acá del estado de Puebla, por la sierra, todo, a México, a Veracruz.

Para dirigir debe ser una persona que esté capacitada, no por la edad sino la capacidad, la vocación, para mantener la organización firme. A partir de la fecha que yo dirigí tiene la banda un comité, porque a veces hay un contrato con recursos económicos y para evitar el malentendimiento hay otras personas que intervienen en esto. Hay un muchacho que pensamos, podría dirigir, viene preparándose de hace ocho años o diez años: queremos mantener la música el tiempo que podamos, porque hoy tenemos

varios elementos jóvenes.

Hemos luchado para no desanimarnos. No porque las — instituciones gubernamentales dejen de apoyarnos se vaya para — abajo. Claro que el salario que percibimos aquí en el campo no — es suficiente para comprar un instrumento que cuesta un millón o más; si a un muchacho se le dice: "oye, ve a solfear, no te voy a cobrar", va, pero a la hora de comprar el instrumento, "oye, — no tengo dinero"; ahí se regresa y así no vamos a poder levantar ya.

Lo que hace la organización es ayudarlo a comprar algunos de uso, porque para nuevos no alcanza, los contratos no — son grandes. Tenemos que comprar instrumentos reparados, o manda nos a reparar, el comité tiene que platicar con los integrantes — para recaudar fondos. Aún así nos faltan, hemos solicitado apoyo a instituciones como el INI, Culturas Populares, INEA, en todas — hemos solicitado, pero nada. Por lo pronto nosotros seguimos dan do la lucha para el mantenimiento de los equipos de música. Pro — pusimos, por ejemplo, un acuerdo entre el INAH e INI, para que — a las cuotas de entrada a la zona arqueológica se descontara un pequeño porcentaje y ese dinero se depositara para tener un capi — tal y así poder apoyar más a la música. Y a pesar de que no hay — apoyo, nosotros participamos con el Ayuntamiento y con todas — esas instituciones, sin que nos paguen, no es justo, ¿verdad? — Sin embargo, nosotros participamos porque nos gusta y nos gusta — ría que alguien tomara en cuenta la situación que afrontamos.

La música de Viento participa en fiestas religiosas, patronales, fiestas cívicas de la comunidad, en el municipio, ac — tos políticos, desfiles. Hay lugares donde todavía se acuerdan — de la música típica, la música siempre es solicitada; la banda, — porque no lleva aparatos de sonido: que necesita una extensión,

que el cable, la luz... ya lleva su instrumento a la mano y puede tocar caminando, el tramo que sea necesario. Es lo típico que se utiliza en esta región de Papantla.

En el repertorio hay marchas, flamencos, pasos dobles, valsos, danzones, pópuri, varias oberturas; podemos trabajar hasta tres o cuatro noches sin repetir, como trescientas piezas. Hay muchas melodías que están como dadas de baja porque algunas partes se extraviaron, o hay que componerlas, instrumentar, pero haría falta una persona especialmente preparada para eso. - Claro que hay otras piezas para las que ya ni ocupamos papeles, - ya es de memoria. Actualmente tocan dos clarinetes, tres trompetas, dos saxofones altos, un tenor, tres trombones, un saxor, un bajo, tambora y tarola.

Esta música participa también en actos funerarios. - Acabamos de ir al fallecimiento de un compañero, por edad avanzada; tuvimos que ir a tocar porque así lo quiso él. Tocamos toda la noche pura música de funeral: En la Gloria, En paz descansen, - Al cielo, En la tumba, La despedida, puras marchas fúnebres. La familia mandó avisar porque así lo pidió él antes de fallecer, - es la costumbre que tenemos aquí. Yo, cuando me casé, mandé traer una banda de música, ora el día que me muera, pues, también voy a querer (14).

### Los negritos

La danza de los Negritos constituye una representación de ciertos hechos acaecidos en las plantaciones de la región, durante los primeros años del régimen colonial. Cuenta la leyenda que por aquellos tiempos llegaron a esta zona muchos - - esclavos negros, traídos de Africa, entre los que venía una mujer

acompañada de su hijo pequeño. La negra pasó mucho tiempo bajo las órdenes de un español, mientras el muchacho iba haciéndose hombre. Como los esclavos venían a hacer un trabajo rudo, el muchacho era encargado siempre de recolectar leña. Un día, repentinamente, fue mordido por una víbora al estar cumpliendo su labor, poniendo en grave peligro su vida. Ante ello, la mujer junto con los demás negros de la plantación, comenzó a efectuar una serie de ritos propios de sus antepasados africanos, hasta que logró salvar la vida del muchacho. Este hecho, hasta entonces desconocido por los indígenas, causó entre ellos tal asombro que, siguiendo la tradición de comunicarse por medio de la danza, crearon este baile para difundir el milagro que habían presenciado.

El grupo de negritos se compone por una cuadrilla de danzantes, todos varones, con un caporal y una maringuilla, o sea el personaje que representa a la mamá del negro. Esta maringuilla lleva un vestido de mujer en color blanco, medias de nylon y un velo que le cubre parte de la cara y cae sobre sus hombros; no lleva zapatos de mujer sino botín como todos los demás. El resto de los danzantes, incluido el caporal, viste de negro, con un calzón sobre las piernas y una especie de mantón que cruza sobre uno de los hombros y se ata a la cintura; debajo de él, una camisa blanca correspondiente al vestido habitual. Hacia la parte de la cintura otro mantón, más pequeño que el primero, complementa el atuendo. De todas estas prendas cuelgan flecos amarillos en los bordes, que se aúnan a los ricos bordados de chaquiras y lentejuelas con que se adorna la indumentaria. También llevan un sombrero cuya ala delantera se encuentra doblada hacia arriba, donde se encuentran pegados varios pequeños espejos redondos y cuatro manojos de fibra de yute, o garzotes de fibra de vidrio que semejan plumas, sobresaliendo de todo el conjunto que conforma el sombrero.

Los acompañan dos músicos que tocan respectivamente un violín y una guitarra sexta, haciendo sonos que unas veces son lentos y pausados, mientras que otros son más rápidos y vigorosos, generalmente cuando corresponden al zapateado. Entre los sonos que se tocan para esta danza podríamos mencionar los siguientes: son de la calle, son del perdón, son entero, media -- Bamba, la huasanga, son de la maringuilla, son de la media luna, son de la entreveración, son del conocimiento, primera parte para matar, segunda parte para matar (a la culebra), menea la cabeza negro y son de la despedida.

Un momento relevante para esta danza es el que corresponde al llamado acto de la culebra, donde se da muerte simbólica al ofidio causante del padecimiento del negro; a lo que ya hemos hecho mención. Cuando ya se ha danzado por un buen rato, luego de un descanso y la comida, comienza a ejecutarse dicho acto que dura hasta terminar los veinticuatro sonos que le corresponden. Durante el primer turno se hace el son de la cadena y posteriormente menea la cabeza negro, en lo que significa una demostración de cansancio o de arrepentimiento; esto es en la segunda parte. En la tercera parte, el caporal hace la imitación de que se sacrifica a la culebra; entonces, va hacia atrás, se sienta y los demás negros se le acercan para presenciar el movimiento.

Esta danza es de gran vistosidad y elegancia. Su música es alegre y sumamente rítmica, rica por los zapateados de los danzantes que sobre la tarima de madera, en su ejecución, llegan a lograr verdaderas filigranas.

Acompañan al grupo dos hombres enmascarados, llamados pilatos, que empiezan a gritar alrededor y hacer los actos de que el hijo se va a morir. Son como payasos, personajes --

chuscos cuya función principal es divertir a las personas asistentes a la celebración donde se lleva a efecto la danza. Generalmente vienen vestidos con ropa vieja y harapos que les cuelgan por todo el cuerpo, movilizándose libremente por toda el área de la fiesta. Según contaba un viejo caporal de Negritos, "así se hacía antiguamente durante la fiesta de Corpus en Papantla y ahora -dice- ya casi no se hace porque a los nuevos danzantes, los jóvenes, se les ha hecho como una guasa eso de traer pilatos y que ejecuten ese acto, pues dicen que vienen de estorbo, pero no lo es, porque los pilatos vienen por delante con un caballo de madera, gritando y haciendo visiones; si hay público, ellos lo retiran y van abriendo valla, son para darle realce a la danza, para darle vida". (15).

Fidencio Morales García

De antemano me gustaba mucho la danza, fue como mi deporte. Tenía como dieciseis años cuando empecé a practicar -- los Negritos, me invitaron unos amigos, decían: "vente, vamos a ensayar" y sí me gustó. Ensayamos una vez, otra vez, en fin varias ocasiones, así se aprenden todos los compases, el zapateado, la escopeteada que le dicen, se aprende ensayando.

Tardé ahí bailando con ellos, íbamos a danzar cuando llegaba el santo, nos invitaban. Y así, luego iba con otros grupos, entonces empecé a aprender más, me preparé como delantero, vieron mis compañeros que bailaba bien y así me fui con más ganas, con más movimientos, que es lo que se quiere, lo que se debe hacer. Conocí a varios caporales, a varios músicos que nos empezaron a tocar; uno de ellos, Sabino García, nos tocó varios años, luego Marcelino Méndez, ese sí, primero fue negrito y después aprendió a tocar violín. De ahí seguí, seguí...; nos invi-

taron acá por Escolín, un lugar que se llama Rancho Nuevo. Allá estaba un señor que era jefe de nosotros, su hijo era caporal y nos pusimos a ensayar para ir allá. Hay que ensayar de todas maneras para aprender más y para enseñarle a practicar a otros y así vayan haciendo más amigos, más Negritos.

De aquí éramos cuatro en ese grupo: Pedro Xochihua, Celedonio Xochihua, Marcelino Méndez y yo. Nos salimos otra vez, regresamos acá, luego fuimos a Papantla, con el señor éste Pedro García que es de Totomoxtle y ahora vive en Papantla. El nos -- llamó que fuéramos a danzar, éramos varios; vanía un señor que tocó muy bien, Carmelo se llama, buenos sonos ahí que nosotros ensayábamos y bailábamos. Hemos ido a San Rafael, a Nautla, a Coatzintla, Papantla..., pues, en esa época no se salía mucho, no se iba muy lejos, como ahora.

Así estuve bailando toda esa temporada hasta que comencé a trabajar en la zona arqueológica y ya no pude pertenecer. Todavía me gusta, si me invitaran otra vez puedo seguir, conozco todos los sonos, le entiendo; orita oigo un músico: el son de la calle, no, pues, huasanga, media bamba, todo me acuerdo todavía.

Después me fuí una temporada de caporal, porque ya aprendí todo y me dijeron, "no, pues, tú puedes" y sí, varias veces fuí caporal.

En esa época había Negritos casi en todas las comunidades, varios que bailaban pero perfectamente bien; en algunas partes había hasta dos grupos y ahí se veía cuál grupo era mejor o sea, como competencia, hay que echarle ganas cuando hay dos grupos. En la feria de Corpus, ¡ah su máquina!, había mucha danza y ahí veías por acá, por allá, a veces hasta cinco o seis --

grupos. Venían de Carrizal, de Totomoxtle, de Talaxca, de Cazo—  
nes, íbanos de aquí del Tajín, venían del Espinal, del Carbón, —  
a la feria; y de ahí sí, a competir, ¡hijoemala!, hay que sudar,  
hay que hacer muchos movimientos para que se vea el grupo mejor.

Esa danza, según nos han contado, es un grupo de ne—  
gros que traían una guía, la naringuilla que ahora nosotros le —  
pusimos; creo yo que en esta República de México es donde ya sur—  
gió la danza de los Negritos. Entonces, la naringuilla trae una—  
jícara que está pintada y amarrada con un pañuelo, ahí tiene la  
culebrita de madera; cuando viene el son de la culebra tiene uno  
que prepararse para saber todo lo que va uno a decir, hay pala—  
bras. Por ejemplo, cuando empieza natar la culebra, la naringui—  
lla se separa del grupo, se sienta adelante donde está la tarina  
—porque era tarina y no como ahora, en el piso—, de ahí se desa—  
parece y se sienta arriba de donde estén los músicos. Ella se se—  
para y el caporal da la orden de la cruzada, se pone una máscara  
ordena otra vez el cruzado y se sorprende por la naringuilla y —  
la culebra asonada en la jícara, se espanta; ahí dice: "pos ora—  
sí, hijos míos, aquí se ha aparecido una culebra que ustedes la—  
van a ir a reconocer, yo por viejito ya no distingo bien, pero —  
ustedes que son jóvenes la van a reconocer"; entonces, van de —  
dos en dos, bailan enfrente de la culebra, llegan y el caporal —  
pregunta si la reconocieron, "sí", al momento dice: "es cual—  
quier culebra, no es venenosa" y así pasan los demás, por último  
va el caporal, empieza a bailar. Se regresan otra vez, ordena —  
que vayan a natar, "hijos míos, ustedes tienen que ir", pero la  
naringuilla ahora saca la culebra y ya la está nanejando, van —  
ellos y bailan cruzando; los llama otra vez el caporal, "que la  
mataron", "sí", responden los Negritos. Es cuando el caporal le  
baila y lo pica la culebra e inmediatamente la naringuilla se —  
para, guarda la culebra y se va hacia el grupo. Al caporal le —

dan una silla, lo sientan en medio de la tarima, ahí empieza el rezo del caporal, cantan todos, de ahí bailan alrededor la maringuilla y otros delanteros y todo el grupo baila. El viejito, como se va a morir, a cada quien de sus hijos le reparte una herencia, dice: "no, pues, tenemos el trapicho, el caballo, otras cosas", menos a la maringuilla porque se supone que ella es la culpable de lo que ha pasado, por andar cargando la culebra.

Yo aprendí también los sonos de los Moros porque dancé una gran temporada, los sé tocar en la flauta. Al ir en alguna danza tienes que grabarte los sonos que se van a bailar, se queda en la memoria. Tenía como uno o dos años de ir a la danza cuando hice las primeras flautas; es un carrizo, se agujera y si da el tono salen todos los sonos, y si no, hay que buscar otro carrizo para volverlo a hacer. Tiene seis agujeros arriba y por abajo uno de por sí ha de tener, aparte. Yo tengo un alambre, lo meto en el fuego y cuando está rojo paso dos o tres hoyos, luego hay unas que tienen tapas y otras llevan como unas lengüetas del mismo carrizo. La flauta de volador tiene dos agujeros arriba y uno abajo y la de santiaguero son cinco arriba y uno abajo, de todas flautas hago.

También estuve cuatro años o cinco con los Voladores, me gustó también esa danza. La practicamos en un árbol que lo mochamos en un arroyo; ahí le pusimos la manzana, compramos mecate y nos pusimos a ensayar, y sí, nos dió resultado. Anduvimos por aquí danzando: Mauro, Pedro y yo, Bardomiano, Juan, luego nos venimos con José García que es el más conocido porque todavía baila. Por último danzamos en las pirámides cuando vino Isabel -- Kelly, tengo una foto que estamos arriba del cuadro y otra donde estamos formados echando la bendición al árbol.

En esa época todavía se llevaba el rito completo, el pollo, luego las bendiciones, los cuatro puntos cardinales, todo, nos tocó eso porque allá abajo paramos un Palo Volador, la creencia era que si no iba el caporal se quebraba el palo, o a la hora de jalarlo no se podía llevar tan fácil y en esa época tenía uno que arrastrarlo, no había maquinaria como ahora tractor. Ya llegando, a base de puro "retranque" con tarro, madera, hasta en derezarlo, o sea, se necesitaba fuerza de hombre.

En esa época nuestro caporal nos recomendó mucho, -- nos decía que debemos de respetar ese uniforme y esa creencia, -- no nada más voy a andar haciendo esto o lo otro por allá. Antes de la salida hay que cuidarse cuatro días y después de llegado -- otros cuatro días, ningún contacto con la mujer o andar ahí hablándoles a las mujeres, porque al andar haciendo eso el caporal se puede caer, o se chorrea el cable, en fin..., puede haber accidente. Nosotros lo cumplimos y por esa razón nunca tuvimos problema. Y en esta época tuvieron muchos accidentes, dicen que -- por esa razón, porque el danzante es un artista y las muchachas lo atraen a uno o ella se atrae a uno, entonces, fácilmente te -- habla, te dice, y se supone que a eso se deben muchos accidentes pero ellos dicen: "no, puedo hacer lo que yo quiera y no pasa nada".

Nosotros, francamente, sí cumplimos con nuestra obligación, hay que respetarlo. Ese señor era riguroso y si no, no -- te llevaba porque a la hora de la ceremonia, si vas en esa forma, ellos pensaban que por tí le pasó así a fulano, por eso nosotros lo respetamos (16).

## La Nochebuena

Esa también es costumbre de hace años. Yo ví a va- - rios cuando estaba chico. Antes de Nochebuena se empezaba a preparar, a hacer el muñeco, pintarlo y hacer las estrellas, buscar el músico y los que van a cantar. Un señor se dedicaba a organizar grupos de Nochebuena. He visto hasta dos muñecos, José y María, tenían sus cuerdas y se manejaban perfectamente bien las ma nos y la cabeza. Los hacían bailar en una tarima, arriba, que -- llevaban para cargarlo: una plataforma con un poste y su mantelito. Entonces, el muñeco ahí tenía que bailar, había que llevar -- también dos estrellas con una vela en el centro y el muñeco alumbrado. Tocaba el violín y después cantaban los demás, entraba el otro grupo, luego otro y así, entre dos grupos, muy bonito.

Así, iban de casa en casa. Una noche seis, ocho ca- sas, la otra igual, dos o tres noches recorrían. Y ahora ya no -- se ve nada de eso, ora nomás unos arbolitos, unos chamaquitos -- que empiezan a cantar. Qué lástima, ¿verdad?, que ya nadie pueda, jóvenes o gente que tiene cargos culturales, hacer algo para que no se terminen esas tradiciones. Muy bonitos esos sonos de Nochebuena, era una cosa buena porque tú veías que saludaban llegando a tu casa, a cantar, a tocar el violín, luego los muñecos empezaban a danzar.

Pero todo eso ya se pasó, no existe, pues...(17).

## N O T A S

### CAPITULO I.

- (1) WILLIAMS GARCIA, Roberto y Crescencio García Ramos, -- Tradición Oral en Tajín, Dirección General de Culturas Populares y la Universidad Veracruzana, Jalapa, Ver., -- México, 1980, p. 25.
- (2) ESPEJO, Meza, Lobillo, Trigos, Cruz (Compiladores), -- Cancionero Veracruzano, FONAPAS-Universidad Veracruzana, Jalapa, Ver., 1981 (1a. Edición), pp. 25-27.
- (3) Ibid., pp. 108-109.
- (4) CASTRO DE LA ROSA Ma. Guadalupe, Música Autóctona del-Totonacapan, Discos Pueblo DPE 002, México, 1986 (texto Impreso en contraportada).
- (5) MELGAREJO V., José Luis, Antigua Historia de México, - SEP- Documentos/Dirección General de Divulgación, México, 1975, T. III, pp. 243-244.
- (6) STRESSER-PEAN, Guy, "Les Origenes du Volador et du Co melagatoazte", Citado por Martí, en: Canto, Danza y Música Precortesianos, FCE, México, 1961, p. 292.
- (7) MELGAREJO V., José Luis, op. cit., T. III, p. 262.
- (8) KRICKEBERG, Walter, Los Totonacos, p. 71, Citado por Martí, op. cit., pp. 292-293.
- (9) ESPEJO y otros (Comp.), op. cit., pp. 114-116.
- (10) SANTES RAMOS, Pánfilo, Entrevista Grabada, Archivo del Proyecto Tajín, 1989.

- (11) GARCIA, Domingo, Significado de las Danzas de la Región-Totonaca de Papantla, Edición Mimeografiada de la Unión de Danzantes y Voladores, Papantla, Ver., México, 1980, p. 12.
- (12) ALVAREZ BOADA, Manuel, La música popular en la Huasteca Veracruzana, Premiá Editora, Colec. La Red de Jonás, Serie Cultura Popular No. 16, México, 1985, p. 78.
- (13) CASTRO DE LA ROSA, Ma. Guadalupe, op. cit.
- (14) ESPEJO y Otros (Comp.), op. cit., pp. 117-118

## CAPITULO II

- ( 1) ALVAREZ BOADA, Manuel, La Música Popular en la Huasteca Veracruzana, Premiá Editora, Colec. La Red de Jonás, México, 1985, pp. 64-65.
- ( 2) CASTELLANOS, Pablo, Horizontes de la Música Precortesiana, Fondo de Cultura Económica, México, 1970, p. 40.
- ( 3) ALVAREZ BOADA, Manuel, op. cit., p. 31
- ( 4) GARCIA, Domingo, Significado de las danzas de la Región Totonaca de Papantla, Edición Mimeográfica de la Unión de Danzantes y Voladores, Papantla, Ver., México, 1980, p. 12.
- ( 5) WARMAN, Arturo, La Danza de Moros y Cristianos, SEP-Setentas, No. 46, México, 1972.
- ( 6) Ibid., p. 123

- (7) "Vida del Señor Santiago", Hoja impresa que se expende en los mercados de la región.
- (8) ALVAREZ BOADA, Manuel, op. cit., pp. 86-87.
- (9) MORALES GARCIA, Fidencio, Entrevista Grabada, Proyecto Tajín 1989.
- (10) REUTER, Jas, La Música Popular de México, Editorial Panorana, México, 1973, p. 22.
- (11) CHAMORRO, Arturo, La música popular en Tlaxcala, Premiá Editora, México, 1983, pp. 16-17.
- (12) STANFORD, Thomas, Comunicación Personal.
- (13) GONZALEZ SIMBRON, Guadalupe, Entrevista Grabada, Proyecto Tajín, 1989.
- (14) Ibid.
- (15) ALVAREZ BOADA, Manuel, op. cit., pp. 87-89.
- (16) MORALES GARCIA, Fidencio, Entrevista Grabada, Proyecto Tajín 1989.
- (17) Ibid.

DANZA, MUSICA Y CULTURA ESPIRITUAL EN EL TAJIN,  
VERACRUZ. Se terminó de imprimir el día 31 de -  
agosto de 1992, en la Unidad Regional Centro de  
Veracruz/DGCP-CNCA.  
Av. 20 de noviembre Ote. No. 427-1 Xalapa-Equez.  
Veracruz.  
La Edición consta de 300 ejemplares.



Centro de  
Información y  
Documentación

**Alberto Beltrán**



003320