

La danza de los Voladores como frontera decolonial de *æsthesis* comunitaria

Artículo de reflexión

Recibido: 4 de julio de 2024

Aceptado: 20 de octubre de 2024

José F. Corte

Universidad Veracruzana, México

osefcorte@gmail.com

—
Cómo citar este artículo: F. Corte, José. (2025). La danza de Los Voladores como frontera decolonial de *aesthesis* comunitaria. *Estudios Artísticos: revista de investigación creadora*, 11(18), pp.87-103.
<https://doi.org/10.14483/25009311.22773>



<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es>

Resumen

La danza de los Voladores es una práctica simbólica que teje comunidad entre los pueblos que la producen, realizando intercambios simbólicos en otros planos de conciencia. Son ritos artísticos y estéticos que transmiten conocimientos y hábitos heredados, el resguardo del tiempo ritual con los cuales se genera una ceremonia que manifiesta la cosmovisión y mitología de la comunidad. Un ritual que transmite conocimientos simbólicos para conformar la identidad ancestral entre los pueblos Totonacos. Se indaga acerca del concepto de *estética comunitaria* que conforma a una comunidad totonaca bajo sus prácticas dancísticas. En tanto, un esfuerzo comunitario de organización, que genera las materialidades necesarias para ejecutar la danza como: el corte, arrastre y “siembra” del palo volador (*sakatkiwi*)¹. Re-significando la danza como la noción de *la inmanencia de la comunidad*. (Díaz, 2014) La metodología etnográfica visual se apoya en el registro de fotografías y videos que permiten la realización de entrevistas a cámara y posibilita obtener una evidencia visual de las prácticas comunitarias que funcionarán para producir la danza. Además de la tripartida colaboración epistémica entre: los actores de las imágenes, la cámara y el autor.

1 Las traducciones son al tutunaku región de la costa de Papantla.

Palabras clave

Danza ritual; Escuela de niños Voladores; estética comunitaria; Totonacapan, Papantla

The Flyers Dance as a decolonial frontier of community aesthetics

Abstract

The Flyers dance is a symbolic practice that weaves community among the peoples that produce it, carrying out symbolic exchanges on other levels of consciousness. They are artistic and aesthetic rites that transmit inherited knowledge and habits, the protection of ritual time with which a ceremony is generated that manifests the worldview and mythology of the community. A ritual that transmits symbolic knowledge to form the ancestral identity among the Totonaco people. We explore the concept of community aesthetics that shapes the Totonac under its dance practices. There is a community organizational effort, which generates the necessary materialities to dance such as: cutting, dragging, and "planting" the flying stick (*sakatkiwi*)¹. Re-signifying dance as the notion of the immanence of community. (Díaz, 2014) The visual ethnographic methodology is supported by the recording of photographs and videos that allow for on-camera interviews. It makes it possible to obtain visual evidence of the community practices that will work to produce the dance, in addition to the tripartite epistemic collaboration between the actors of the images, the camera, and the author.

Keywords

Ritual dance; Flying children's school; community aesthetics; Totonacapan; Papantla

La danse des aviateurs comme frontière décoloniale de l'aesthèse communautaire

Résumé

La danse des Voladores est une pratique symbolique qui tisse une communauté entre les peuples qui la produisent, en réalisant des échanges symboliques sur d'autres plans de conscience. Ce sont des rites artistiques et esthétiques qui transmettent des connaissances et des habitudes

héritées, la protection du temps rituel avec lequel une cérémonie est générée qui manifeste la vision du monde et la mythologie de la communauté. Un rituel qui transmet un savoir symbolique pour façonner l'identité ancestrale chez les peuples totonaques. Le concept d' *esthétique communautaire* qui façonne une communauté totonaque à travers ses pratiques de danse est étudié. Entre-temps, un effort communautaire d'organisation, qui génère les matérialités nécessaires à l'exécution de la danse telles que : la coupe, le traînage et la « plantation » du bâton volant (*sakatkiwi*). Re-signifier la danse comme notion d'*immanence de la communauté*. (Díaz, 2014) La méthodologie ethnographique visuelle est basée sur l'enregistrement de photographies et de vidéos qui permettent des entretiens avec des caméras et permettent d'obtenir des preuves visuelles des pratiques communautaires qui travailleront à produire la danse. En plus de la collaboration épistémique tripartite entre : les acteurs des images, la caméra et l'auteur.

Mots clés

Danse rituelle ; École pour enfants volants ; l'esthétique communautaire ; Totonacapan ; Papantla

A dança dos voadores como fronteira decolonial da estética comunitária

Resumo

A dança dos Voladores é uma prática simbólica que tece a comunidade entre os povos que a produzem, realizando trocas simbólicas em outros planos de consciência. São ritos artísticos e estéticos que transmitem conhecimentos e hábitos herdados, a proteção do tempo ritual com o qual é gerada uma cerimônia que manifesta a visão de mundo e a mitologia da comunidade. Um ritual que transmite conhecimento simbólico para moldar a identidade ancestral entre os povos Totonac. Investiga-se o conceito de *estética comunitária* que molda uma comunidade totonaca sob suas práticas de dança. Enquanto isso, um esforço comunitário de organização, que gera as materialidades necessárias para executar a dança, tais como: o corte, o arrasto e o "plantio" do bastão voador (*sakatkiwi*). Ressignificando a dança como noção de imanência da comunidade. (Díaz, 2014) A metodologia etnográfica visual baseia-se na

gravação de fotografias e vídeos que permitem entrevistas com câmeras e possibilitam a obtenção de evidências visuais das práticas comunitárias que funcionarão para produzir a dança. Além da colaboração epistêmica tripartite entre: os atores das imagens, a câmera e o autor.

Palavras-chave

Dança ritual; Escola para Crianças Voadoras; estética da comunidade; Totonacapan; Papantla

Sug mullurii kawachispa ima nukanchi kausaskapi tiaskata kai aesthesis tukuikunamanda

Maillallachiska

Kai mailla kilkaskapi munanakum parlanga ima-
sam kausaikuna tia, chasallata ninakum llukanchisi
katichinga allilla sug kati samunakuskata iachachin-
gap, kaipi kawachiku imasam ka Nukanchipa kau-
sai Katanga Ambikuna chasallata Nukanchipa rimai,
kai mullurikunapi ialichinaku Tukui nukanchi iachska
sug kunata kai kausai llata totonacos sutimanda.
Tapuchinaku imasam sumaglla apamunaku kai
suma ruraikuna tukuikunawa chasa imasapas tan-
darinkuna kai wachu sumaglla llugsingapa kulluspa,
aisaspa i " tarpuspa" sug kaspi (sakatkiwi) ikuti
iuiachispa kausaikumanmanda kaipi kaskakunata (
Díaz, 2014) kaipi kawachinkuna sug ñugpamanda
fotokuna chi kunata kawaspa rurankuna mullurii
ñugpamandasina, kaipi chapurinkuna kimsa kuna
runa kuna kai katichigkuna, kawachig i maikan runa
rurag.

Rimangapa ministidukuna

Danza ritua; Escuela de guaguas voladores;
estética comunitaria; Totonacapan; Papantla

La danza de los Voladores como frontera decolonial

En el presente artículo se analizan los conceptos de estética y comunidad, con el fin de expandir su adjetivación a otros fenómenos comunitarios de concientización a través de las producciones humanas. En este propósito, nos desprendemos del peso de la conceptualización occidentalizada de lo que debería ser el arte y, por el contrario, argumentamos que la ceremonia de la danza de Los Voladores podría servir como una grieta de frontera de pensamiento entre las categorías de arte hegemónico y prácticas comunitarias.

Esta danza ritual es practicada ancestralmente por las culturas originarias Totonacas en México y ha servido desde antes de la conquista como un medio de construcción de relaciones comunitarias entre sus pueblos dentro del territorio. Consta, primeramente del corte, arrastre y siembra de un árbol volador (*sakatkiwi*) para su práctica; donde

cuatro voladores (*Kgosni*) y un caporal suben a la cúspide para soltarse al vacío amarrados de la cintura; mientras todos giran en descenso, el caporal (*puxko*) toca una flauta y un tambor en lo alto.

La danza de los Voladores

La Danza de los Voladores es una ceremonia característica de la cultura indígena Totonaca, de Papantla, Veracruz; aunque se debe reconocer que esta no es producida únicamente por esta cultura indígena, sino que su realización viene desde las crónicas más antiguas de La Colonia (Clavijero, 1844 [2021]) y se encuentra en diferentes culturas y latitudes de Mesoamérica, desde Nicaragua hasta San Luis Potosí en México (Guy Stresser, 2016). Sobre la región del Totonacapan de la costa, se reconocen “cinco danzas que hoy permanecen con cierta persistencia en la cultura. Estas son: la Danza de los Voladores, la Danza de los Guaguas, la Danza de los Negritos, la Danza de los Santiagueros y la Danza de los moros y



Imagen 1. *Puxko* (caporal). Vuelo ceremonial. San Juan Miahutlan, Naoilnco, Veracruz. Fotografía: José F. Corte (2023).



Imagen 2. Kgosni (voladores). Vuelo ceremonial. San Juan Miahutlan, Naolinco, Veracruz. Fotografía: José F. Corte (2023).

españoles [o cristianos]. Las dos primeras se pueden clasificar sin ningún problema como danzas de origen prehispánico..." (Enríquez, 2018, p.15).

Para la realización de la danza son de suma importancia los rituales anteriores, como el corte, el arrastre y la siembra de este árbol, que fue cuidadosamente escogido y que funcionará como apoyo para realizar la danza ceremonial. Para producir este esfuerzo, que se nombra como comunal, se necesita de la participación de numerosas personas que colaboren con este solo propósito y con la ayuda de otras comunidades aledañas.

El interés particular de este estudio es conocer cómo se construye este proceso de organización entre diferentes comunidades Totonacas para efectuar este trabajo colaborativo, con el fin último de poder realizar la danza ritual en las fechas adecuadas a la comunidad demarcando un calendario ritual, o se elabore el ritual en algún otro lugar donde se necesite o se haya pedido mediante

entidades metafísicas y requieran de esta ceremonia de lluvia y fertilidad para el bien de la población ahí habitada.

Esta investigación se centra en indagar cómo esta ceremonia realiza un esquema de comunicación simbólica entre las personas alrededor de la danza, de quienes lo practican y de quienes lo contemplan, generando así una estética particular. En esta estética generada por el disfrute de la danza se destaca el uso ritual entre las comunidades, su gusto construido por presenciarlo, la organización para lograrlo y el carácter formado de los practicantes. Nuestro trabajo de campo se ha enfocado en comprender la transmisión de este conocimiento ancestral sobre las infancias, por medio de las escuelas no academizadas con La Escuela de Niños Voladores "Libres de la Costa", ubicada en la comunidad de El Volador, Papantla, Veracruz, México.



Imágenes 3 y 4. Ensayos I y II en Escuela de Niños Voladores. El Volador, Papantla, Veracruz.
Fotografías: José F. Corte (2023).

Metodología decolonial

En el desdoblamiento del próximo ensayo se tratará de argumentar que la Danza de los Voladores funciona como directriz de *aesthesis* decolonial para romper los círculos culturales del centro y alargar las periferias conformando una nueva forma del sentir. Todo bajo el método siguiente:

Cada uno de estos conceptos requiere un trabajo decolonial que implica: 1. mostrar su genealogía en la modernidad occidental, lo que nos permite transformar las pretensiones universales de validez de los conceptos occidentales y convertirlos en conceptos históricamente situados. 2.

mostrar su colonialidad, que es la forma en que han funcionado para borrar, silenciar, denigrar otras formas de entender y relacionarse con el mundo; y 3. construir sobre este terreno la opción decolonial como un espacio no normativo, abierto a la pluralidad de alternativas. Estos tres pasos son, en mi opinión, los tres momentos de lo que podemos llamar un método decolonial. (Mignolo, 2015, p.130)

Valor de uso y valor de cambio de la danza ritual

Para internarnos en la complejidad de la significación de esta ceremonia, se debe concebir el

análisis desde las comparativas de un valor de uso ritual y un valor de cambio monetario, asociado así con una Teoría Estética decolonial que ayuda a desglosar este tipo de conducta artificadora para verter el análisis completo dentro del concepto propuesto como una: *estética comunitaria*.

Existe una doble función que conlleva la Danza de los Voladores en sus presentaciones dependiendo del lugar en que se realice. Por un lado, haciendo presentaciones oficiales institucionalizadas mediante el Estado las cuales son vistas con un motivo de folclore y atrayente turístico, para ejemplo de esto el evento de Cumbre Tajín,² por el cual se intercambia un valor económico, en dinero, que se concibe aquí como un *valor de cambio monetario*. En el otro extremo, están las presentaciones realizadas dentro de las comunidades del territorio del Totonacapan, en la que se destaca su uso como una ofrenda que se intercambia y se retorna entre los pueblos vecinos, producida para las fiestas devocionales locales, esto denota un intercambio de *valor de uso simbólico*.

Dentro de la época actual, bajo el sistema capitalista de intercambio, el valor de las cosas en general se decanta por el valor de cambio:

Las formas van perdiendo su valor simbólico o de alegoría y se ven revestidas de un creciente valor abstracto, investidas del naciente capitalismo, y como tal entran en su flujo para llegar a convertirse en "mascaras" a través de las cuales se puede adquirir linaje y reconocimiento social, debido a que el valor de cambio de la mercancía empieza a hacer posible las adquisiciones de nuevos roles y posiciones sociales. (Gómez, 2015, p.28)

Las tensiones entre estos dos valores, de uso y de cambio, son dialécticas en su quehacer, un sintagma, es decir, sólo retienen un juicio mediante sus relaciones sociales, son las tendencias de este equilibrio las cuales se está analizando. En este estudio se trata, por así decirlo, de revalorizar al valor de uso; es decir, si el valor de uso está ligado

al valor de la danza como ritual simbólico, se trata de agregar valor al valor de uso de esta danza.

Pero, antes de continuar "hay que preguntar cómo la constitución ontológica del ser humano y de las cosas está mediada por imaginarios y valores de carácter estético, que se crean y reproducen desde la denominada jerarquía estética global" (Gómez, 2010, p.33). En esta jerarquía, la estética y la historia del arte sirven como medios para la clasificación del arte (occidental) sobre el no-arte no-occidental y periférico; y claro, también para la clasificación de los hacedores, en la que algunos artistas son considerados superiores a los artesanos. En consecuencia, para encontrar el agregado de valor de uso de la Danza de los Voladores, hay que tener en cuenta que no se trata de una considerada como arte occidental, por el contrario, se trata de interrogar a la jerarquización estética global occidental, para lograr una revalorización del valor estético de uso y comunitario de esta danza.

En estas relaciones de intercambio sintagmático de valor se demuestran las desigualdades entre las recompensaciones, siendo esta la base del sistema capitalista de intercambio, un intercambio desigual que hurta plusvalor. (Marx, Karl, [1867] 2008).

En la primera relación el cambio monetario no es suficiente para equiparar todo el valor que se genera alrededor de esta ceremonia el cual podría llegar a ser incuantificable debido a todo su simbolismo y conocimiento adquirido a través de siglos de historia, además que lo que se arriesga específicamente en esta danza es la vida misma del ejecutante. Mientras tanto, en la otra esfera de relación de valor, la de intercambio de valor simbólico, la forma de trueque, o tequio, o de mano vuelta como oralmente se conoce y en la lengua tutunakú se nombra: *limakgapuxokgo*, deviene en un intercambio simbólico con una reciprocidad en un plano no material, sino en uno que conlleva acciones simbólicas para pedir una buena fortuna en las cosechas en el lugar donde se ejecuta la danza, y de vuelta a los territorios de los danzantes ejecutantes implicando una cadena de valor simbólico.

2 Ver: «<https://www.subterranos.com.mx/post/cumbre-taj%C3%ADn-2023>»

Esta danza Mesoamérica ha podido sobrevivir en los intersticios de la época colonial hasta la actualidad, no sin sufrir un cambio en su forma y su contenido. La teoría de la Estética decolonial nos sirve como método para explicitar cómo es que esta danza ritual ofrece una frontera entre la cultura hegemónica instaurada en México a través de la conquista y la cultura originaria que ha permanecido a pesar del tiempo y de la colonialidad. Se ocupa esta teoría debido a que ayuda a desenmascarar las nociones coloniales de las artes locales y hace brotar las verdaderas prácticas que aún se ocupan en nuestro territorio y que pueden llegar a *re-existir* en la actualidad a favor del reconocimiento de nuestra raíz pre-hispánica, en busca de una *ley de origen*. La perspectiva decolonial en general nos permite entender y pensar la Danza de los Voladores como una práctica realizada desde la exterioridad negada por la Modernidad/Colonialidad, esas artes rituales de frontera, valorándolas desde una nueva perspectiva ahora en el tiempo presente: “La actual nueva cultura proviene de la antigua, por ello debemos respetar nuestra propia historia y no amputarla. Mas respetar una historia significa conferirle el lugar que le corresponde, significa respetar su desarrollo” (Dussel, 2016, p.272). Y en este proceso, traducir la resistencia dada por 500 años a una nueva valoración desde la percepción localizada de la danza ritual.

Globalización epistémica

Es importante repensar el ahora, desde nuestro territorio del Abya Yala, en México, en la región del Totonacapan, en la comunidad de El Volador, que es nuestro lugar de enunciación y también nuestro tiempo histórico. Por tanto, comenzamos analizando el problema que nos aqueja desde nuestra línea histórica, desde el punto coyuntural donde comienza la historia actual de Nuestra América, en la simbólica fecha de 1492: “La conquista es entonces el punto de partida para una mirada crítica de la historia y ante todo para la recuperación política del pasado que es lo que hará posible ver y pensar históricamente el presente” (Gómez, 2015, p.281). Es el inicio del mundo bajo la Modernidad capitalista, un mundo globalizado, finito, la unión de todos los polos da comienzo a la

concentración del poder, la consolidación de un nuevo eje hegemónico, ahora con Europa como centro, el cual sojuzgará a las periferias para alimentarse de su plusvalor tanto del excedente de fuerza de trabajo como de los frutos de la naturaleza productiva para alimentar al naciente capitalismo del siglo XVI. “Globalización y exclusión se anudan como un movimiento simultáneo”. (Dussel, 2001, p.405). Desde ese temprano origen de la Modernidad, el poder del centro se ejerce en una sinergia del dominio de la periferia, absorbiendo para concentrar su energía, su capital.

Lo que caracteriza a América Latina y su lugar dentro de la jerarquización de explotación global es que sufrió, y sigue sufriendo, directamente esta colonialidad del poder: “La América indígena recibe el impacto de la primera globalización –la conquista-, y el racismo, el mito de la superioridad europea, la explotación económica, la dominación política, la imposición de la cultura externa, producen el síndrome de la “colonialidad del poder” –sugere expresión de Aníbal Quijano-” (Dussel, 2001, p.399). Dentro de esta colonialidad de poder, que conduce a formas de dependencia económica y política también se debe recordar el ala cultural, bajo la cual se guían estos estudios: “Los procesos globales de reconfiguración del orden mundial no se reducen a las dimensiones económicas y políticas, atraviesan todas las dimensiones de la sociedad, entre las que se encuentran la producción de conocimiento y la dimensión estética”. (Gómez, 2015, p.77). Las dimensiones culturales de dominación y dependencia, la *colonialidad del ser*, son el punto de interés en este texto, no demeritando otros campos de sujeción, sino, más bien, ahondando nuestro problema de análisis que es una danza ritual particularmente, como medio de directriz entre los campos de análisis. Para nosotros es claro que la colonialidad del ser funciona en estrecha relación con la colonialidad del saber, o la colonialidad del conocimiento. “Los reclamos de decolonizar el saber o decolonizar la estética implican reconocer la colonialidad del saber (epistémica) y la colonialidad del sentir (estética)” (Mignolo, 2021, p.43).

Al respecto, Mignolo (2015) también comenta que:

Aníbal Quijano puso las cosas en orden: sostuvo que la cuestión del “conocimiento” es el terreno fundamental de conflicto en la cual se concentran tanto la manipulación en la retórica de la modernidad como la regulación en la lógica de la colonialidad. Al mismo tiempo, es en el conocimiento donde se disputa la liberación, tanto de la manipulación como de la regulación. La liberación consiste, en este argumento, en la descolonización epistémica del ser y del saber. (Mignolo, Trayectorias, p.66)

En esta matriz colonial de poder, que domina las pautas culturales de humano, se reconfigurará la naciente mezcla cultural mestiza del continente americano. Aquí, las pautas de producción y de consumo son alteradas y ahora forjadas principalmente para alimentar el centro hegemónico de poder, las líneas de comercio cultural están ahora delimitadas geográficamente así como lo están marcadas funciones culturales de la periferia. Bajo estas pautas de dominación histórica, el interés particular de este análisis cae sobre los modelos instaurados *del sentir colonizado* reconfigurado al uso del consumo productivo con la manipulación del disfrute estético acomodándose en una jerarquización que irá segregando las prácticas autóctonas de producción, prácticas rituales que funcionan como obras únicamente de disfrute, puro entretenimiento sin significación. Los pensamientos generados del saber y del sentir en la periferia desde una práctica sensitiva quedarán relegados a “otras” formas de disfrute coloquial, desdeñando prácticas simbólicas de ritos sobre mitos que tejen la comunidad. Pensar y valorar la danza como ritual, desde la periferia, es precisamente lo que intentamos en este proyecto.

Control del sujeto ritualizado

Entiendo que la colonialidad toma el control de las subjetividades, del qué sentir, del qué experimentar, del qué entender, de lo que históricamente se comienza a reconocer como arte: “Se argumenta que el espacio de lo sensible en general y el arte en particular son un punto de entrada para entender ciertos dominios de la matriz colonial de poder, regulada en buena medida por

la colonialidad de los saberes y de las subjetividades” (Gómez, 2015, p.20). El control colonial de estas formas del gusto y la des-codificación de los mensajes simbólicos entre seres humanos es brutalmente peligroso, más aún si se contextualiza en esta época digital con la masificación de la comunicación por medio de la imagen. Para lo que a la investigación atañe concretamente interesa la manipulación forzada del entendimiento de los ritos, incluyendo su propensa desaparición actual. Cómo es que estas prácticas humanas que tenían un significado de intercambios simbólicos con otros entes no-humano ahora se ven como algo ajeno, irrelevante e irracional científicamente, siendo esta última una característica de la tecnocracia que también es parte de la Modernidad científica cuantitativa que todo moldea mediante las medidas exactas del Hombre.

Pero, gracias al ocultamiento ritual y hasta el silenciamiento intrínsecamente forzado, se fue generando un espacio entre líneas para seguir cumpliendo con la labor del humano en esta tierra según las pautas religiosas Mesoamericanas: “Los humanos tuvieron inteligencia, la sabiduría y la voz para reconocer, invocar y adorar a los dioses; pudieron trabajar para nutrirlos; se reprodujeron para prolongar su reciprocidad mientras existiera el mundo” (López, 2016, p.99). Ser puente entre el mundo terrenal y los dioses, mantener un equilibrio entre los dones y las gracias ofrecidas, realizando un intercambio de valor simbólico con otros seres no humanos, tal es la función del ser humano en la Tierra.

Dentro de la Danza de los Voladores la ofrenda, que es el arriesgue de la propia vida del ejecutante, es para los dioses dueños del territorio. El maestro volador Esteban comenta: “lo que vamos a ir hacer [es] una ofrenda al dios del monte, no a la comunidad, ya la comunidad te ve, pero tú eres el elegido que vas a hacer ese trabajo allá en esa parte” (Gonzales, *entrevista* 6, 2023). Los Voladores sirven como puentes entre lo terrenal y lo espiritual. Sí existe un intercambio material para lograr todo esto, el esfuerzo comunal que se señala como el que forja relaciones humanas comunitarias, pero la *ofrenda* se da para los dioses que hayan encargado este ritual, el humano sólo sirve de vehículo para la voluntad de ellos.



Imagen 5. Corte. Ceremonia de sembrado de Sakatkiwi. El Volador, Papantla, Veracruz.
Fotografía: José F. Corte (2022).



Imagen 6. Arrastre. Ceremonia de sembrado de Sakatkiwi. El Volador, Papantla, Veracruz.
Fotografía: José F. Corte (2022).



Imagen 7. Siembra. Ceremonia de sembrado de Sakatkiwi. El Volador, Papantla, Veracruz.
Fotografías: José F. Corte (2022).

Estas prácticas rituales son las que construyen relaciones comunitarias entre los pueblos, en el ejemplo de la danza de los Voladores, las materialidades necesarias comienzan en organizarse para la fiesta; buscar el árbol más alto y recto, cortarlo con todas las ceremonias de perdón y pedimentos por quitarle un hijo al bosque; arrastrarlo hasta el lugar donde se va a erigir y volverlo a sembrar³; para finalmente realizar la danza. Bajo los preparativos de todo esto las relaciones comunitarias se producen y se refuerzan, todo con un único fin: el vuelo final. Al ser un gran evento, y se nombra así por el mismo tamaño de materialidad principal que trata el fuste o el árbol necesario para volar, el próximo *Sakatkiwi*, la dificultad para cortar un árbol de mínimamente más de 13 metros de altura, trasladarlo, y volverlo a levantar cavando un hoyo de 3 metros de profundidad, con todo, se ocupan muchas manos para lograrlo, maquinaria pesada como camiones de volteo y algunas retroexcavadoras, lo que conlleva un esfuerzo en varios niveles de ayuda. En las comunidades totonacas los niveles de gobierno también se ven involucrados y además se convoca a los miembros del gremio de Voladores para ayudar, teniendo un Consejo Nacional de Voladores que los organiza, siendo alrededor de 70 personas involucradas, donde todos y todas, sin importar sexo o edad tienen una labor en esta encomienda.

Antes de este vuelo final los Voladores tienen que estar preparados espiritualmente, haber ensayado y tener el vestuario correspondiente, todo esto también crea relaciones comunitarias dentro del pueblo donde se realizan estas etapas anteriores para convertirse en un Volador.

Esta práctica ritual en su originalidad no tiene ningún ángulo de productividad para el capital, siendo este sólo un ceremonial de pedimento para la buena fortuna en las siembras venideras. "Es la irrupción de esas prácticas, su aparecer, contrapuesto a la hegemonía estética, lo que las hace *aesthesis* decolonial". (Gómez, 2015, p.244). Contienen un puesto circundante en la periférica estética dominante. Pero, el sistema capitalista a través de su mercado logra insertar estas prácticas espirituales al mundo globalizado, convirtiéndola

en atractivo turístico. Aquí se vuelve a la discusión entre su valor de uso (ritual) y su valor de cambio (monetario), recordando que no se trata de negar de manera radical el valor de cambio, sino de enfatizar en el valor de uso que es más potente y permanente en la medida que es el medio a través del cual se tejen relaciones comunitarias, menos efímeras que el valor de intercambio.

Reconstitución epistémica

Los autores que sirven de base para este artículo Walter Mignolo y Pedro Pablo Gómez abogan por una Reconstitución epistémica (Cfr. Walter Mignolo y Pedro Pablo Gómez "*Reconstitución Estética Decolonial*", 2021), donde las categorías tengan otra revaloración, y más, ocupar otro tipo de categorías para referirnos a otro tipo de pensamientos no impuestos desde la Modernidad. Siguiendo la metodología propuesta, ellos revelan la generalización de los conceptos creados desde la Modernidad centro europea hegemónica del siglo XVIII y proponen una categoría para renombrar este tipo de conocimientos sensitivos, regresar al término en latín de la *aesthesis*, o *aisthesis* (por su traducción al inglés), para nombrar las diferentes directrices de los sentires desde la América profunda. En este ensayo se argumenta, que el proceso de valorización de la Danza de los Voladores es claramente una práctica de reconstitución estética, que intenta volver a posicionar aquellas prácticas comunales que fueron destituidas por la hegemonía de la estética y el hacer experto del arte.

Aesthesis decolonial

El pensamiento decolonial escarba en las raíces para crear nuevos conceptos y bajo esta búsqueda una de sus propuestas es la de renombrar esta forma de conocimiento humano:

La *aesthesis* decolonial nombra y articula prácticas que desafían y subvierten la hegemonía de la *aesthesis* moderna/colonial. Se inicia en la toma de conciencia de que el proyecto moderno/colonial ha implicado no solo el control de la economía, la política

3 Para una muestra visual completa ver: <<https://www.subteraneos.com.mx/post/el-volador-el-renacimiento-de-un-ritual>>

y el conocimiento, sino también de los sentidos y la percepción. (Mignolo, 2015, p.126)

La ciencia estética de la Modernidad es una teoría desde el centro cultural hegemónico la cual globaliza y homogeniza la colonialidad del saber y la colonialidad del ser, formando individuos mecanizados salidos de la gran fábrica autómatas, ya habiendo sido adoctrinados desde la familia, la escuela o la iglesia. "La estética colonizó la *aesthesis* en dos direcciones: en el tiempo, estableciendo las normas en y desde el presente europeo, y en el espacio, proyectándose a toda la población del planeta". (Mignolo, 2015, p.127).

Este des-adoctrinamiento requiere de las fuerzas centrifugas de un movimiento epistémico contrario, ahora desde el lugar y el tiempo localizados, y desde una práctica particular en este caso la Danza de los Voladores, para proyectar una opción más a las libertades del ser.

Aquí se aboga por prácticas artísticas fuera de la ciudad que también se encuentran fuera de los círculos del mercadeo del arte, ni siquiera se podrían juzgar en su crítica como el arte contemporáneo o de vanguardia, más bien, la danza entre los pueblos está relegada a las danzas populares, al arte popular hasta en el caso de sus trajes, altamente confeccionados con un tiempo de trabajo muy alto con fuertes simbolismos en sus iconografías, son considerados como artesanías, conductas artificadas relegadas únicamente por ser de la periferia cultural. Porque "fuera de occidente encontramos mitos, folklore, leyendas y sabidurías, pero no propiamente el tipo de conocimiento científico y filosófico de rango epistemológico. De modo que la reconstitución epistémico/estética de lo constituido/destituido abre el terreno gnoseológico/estético reconstituyente" (Mignolo, 2021, p.33). El desprecio generado por el racismo intrincado en la ideología de la Modernidad interfiere con la simple apreciación de otro tipo de construcciones estéticas hechas en diferentes latitudes del mundo haciendo que la razón y el gusto de este centro cultural sea aún más pequeño y cerrado, haciendo una implosión constante, su sectarismo diferenciado nos encierra y reduce.

Es sobre esta tarea de ampliar los horizontes en la que la Reconstitución epistémica trabaja como una opción estética decolonial más, para diversificar las afectividades subjetivas: "las tareas decoloniales de reconstitución epistémica/estética consiste en el análisis de los procesos de constitución/destitución (modernidad/colonialidad) y, también, de la reconstitución de los destituido para abrir horizontales decoloniales de vivir, pensar, creer, sentir y ser" (Mignolo, 2021, p.63).

Frontera decolonial

El pensamiento absolutista del centro hegemónico de producción de subjetividades es interpelado por la ruptura epistémica de la teoría y praxis decolonial, una opción más está presente, esperando que haya muchísimas más opciones en otras latitudes del mundo. Pero, esta opción se debe mostrar y nace entre las cenizas del sistema ideológico, en esa pequeña grieta que cruza el muro duro construido por humanos enajenados, aquellos que han perdido el sentir de las cosas que los rodean. "Las fronteras entonces se constituyen, más que en líneas de demarcación formales, en campos de lucha, territorios de conflicto, que se dan dentro y fuera de los territorios. La modernidad entonces puede ser pensada como un dispositivo de elaboración de mapas de control de las fronteras" (Gómez, 2018, p.85). Estas fronteras serán tierra fértil más allá del solo sentir y el hacer, se crean en las periferias del sistema que piensa en abarcar todo, pero también marcan el camino hacia fuera de él, arguyendo a la historia pasada y las formas rituales que borró con la aceleración del consumo. Es una disputa entre la opción y la subsunción de estar dentro del sistema que la propia razón neoliberal empuja a las subjetividades a buscar otras formas de liberarse. "Por esta razón las prácticas decoloniales no se realizan en un exterioridad absoluta al sistema-mundo moderno colonial, sino en su interior mismo, en sus márgenes e intersticios, en las marcas no cicatrizadas de la herida causada por la acción colonial" (Mignolo, 2015, p.112). El ser humano siempre busca la solución a sus malestares, por eso se mueve, el ser humano es un migrante nato, evolutivamente constituido, se mueve por algo mejor, incluso entre los pensamientos.

Esta opción de la estética decolonial busca liberar las subjetividades, el pensar del cómo un sentir específico se ha impuesto desde las orientaciones del qué producir y qué consumir a través del sistema materialista de producción. Se requiere liberar al arte y a la estética de su solipsismo autógeno, que se engendra a sí mismo en un círculo cerrado. "La estética de frontera distingue entre liberación de la *aisthesis* en el hacer artístico y la liberación de la *aisthesis* en la reflexión filosófica y teórica" (Gómez, 2015, p.23). El arte y la estética son dos caras de una misma moneda, inseparables, son un solo movimiento de la experiencia en el hacer y el sentir, por tanto se plantean dualmente, ampliando nuestras formas de sentir se ampliarán nuestras formas del hacer y así dialécticamente.

Se intenta crear otras opciones, allá lejos en el tiempo y en el espacio, alejadas del centro hegemónico. Estas prácticas serán las más liberadoras por no estar cerca de la sinergia del punto centrado de la Modernidad, "las practicas estéticas de frontera decoloniales, en tanto que prácticas vectoriales, tienen un doble movimiento: dejar de ser estéticas occidentales sub-alternas y empezar a ser estéticas dis-tintas, que en su aparición van creando lugares desde cuyas coordenadas la estética occidental no aparece en el centro" (Gómez, 2015, p.88). Estas prácticas alejadas del centro son las que han podido sobrevivir en los resquicios, y por tanto, no se ven tan afectadas por la ideología del valor de cambio, prácticas que aún conllevan el tiempo ritual y reflejan otro mundo anterior al presente sistema racista heteropatriarcal colonial capitalista.

Aesthesis comunitaria

Se ha escrito sobre la liberación del sujeto tratando de "decolonizar el ser liberando las subjetividades" (Gómez, 2015, p.22), lo que también se requiere es liberar los conceptos. "Todo comienza por el pensamiento" se dice en el mito de Bagüe en las leyendas Muisca, siguiendo esta *ley de origen* desde esta investigación se construyen nuevos conceptos fuera del centro hegemónico y con una línea teórica transversal para poder hablar desde las localidades que nos corresponden. Por tanto, yo propongo la categoría de *estética comunitaria*

la cual se tratará de explicitar en estos últimos párrafos.

La tarea es buscar otros conceptos que sean opciones para descentralizar el poder hegemónico de construcción de conocimiento. "Debemos disputar los términos que fundan la conversación (el decir, la enunciación), pues ahí están el desafío y la tarea de la reconstitución epistémico/estética" (Mignolo, 2021, p.42). Este es un intento de salir de "la imposición de sus patrones de producción de significados y conocimientos". (Gómez, 2015, p.35), así como de los patrones de consumo de significados y conocimiento. Ampliar la *aesthesis* para diversificar los sentires que se dan desde un lugar localizado, bajo su contexto natural y social, el calor y el habla de la gente en común, "es que no es posible, desde nuestra perspectiva, hablar de una estética como singularidad sino de estéticas en plural; estética cuya fuerza vectorial es doble: crítica y creativa" (Gómez, 2015, p.89).

La propuesta conceptual es la guía para no ser una *aesthesis* más, que ya existe, e increíblemente no se sabe desde cuándo y en donde comenzó la Danza de los Voladores, de lo que únicamente se sabe que es una ceremonia de Mesoamérica. Entonces, se trata de desenterrar esta *aesthesis*, esta forma de ver y sentir el mundo, revalorando todas las materialidades que se tiene que producir para realizar este vuelo, desde el corte, arrastre y siembra del palo volador (*sakatkiwi*), los trajes bordados con diminuta chaquira, el tiempo invertido en los ensayos, la música ofrecida en el instante de la ceremonia; todas estas materialidades que se vuelven simbolismos y atrapan al espectador que también se vuelve parte del ritual. El tiempo de producción de la danza se piensa que era cada 52 años, o sea, cada ciclo solar para los Mexicas, ahora se da en fechas especiales igualmente, fechas sincretizadas con el calendario romano, bajo fiestas devocionales a santos católicos, también se da en solsticios, siendo esta espera un corte en el tiempo también ritual que divide el tiempo de cosechas y lluvias, además, divide el tiempo de la comunidad para recolectar energía, transformarla en comida, organización y tiempo para realizar esta ceremonia. Se da un espacio entre festividades para que el pueblo vuelva a juntar estos recursos de valor y poder ofrecer una

buena fiesta a sus deidades. Son espacios que el ritual delimita. Los rituales marcan el tiempo de los humanos.

Este tipo de *aesthesis* decolonial demarca una organización en la comunidad, siendo esta organización, con respecto a la danza, la construcción de relaciones sociales comunitarias: en los ensayos previos, las juntas para enseñar cómo bordar los trajes, las prácticas con los maestros para aprender a tocar la flauta y el tambor; estos tiempos fuera de la realización práctica del ritual de los Voladores también son tiempos de *aesthesis*.

Las estéticas decoloniales son entonces -en su pluralidad, dentro y fuera del denominado campo del arte, como conjunto heterogéneo de prácticas capaces de realizar suspensiones a la hegemonía y totalización del capitalismo- formas de hacer visible, audibles y perceptibles tanto las luchas de resistencia al poder establecido como el compromiso y la aspiración de crear modos de sustitución de la hegemonía en cada una de las dimensiones de la modernidad y en su cara oscura: la colonialidad. (Mignolo, 2015, p.112)

Se conforman una dialéctica entre los tiempos y quehaceres alrededor de la danza, lo que configura las relaciones sociales entre las comunidades Totonacas de la costa de Papantla.

Esquema de una Frontera Aesthetica

En las siguientes figuras se representa visualmente lo que puede llegar a transformar la *re-valoración de uso* de una práctica artística/ritual analizada como una frontera de *aesthesis* decolonial.

Primeramente en la figura 1, tenemos a la Modernidad que es un cuadrado en donde en su interior se encuentran las esferas sociales culturales de alguna periferia y con su centro hegemónico respectivo. La Modernidad es un plano, recto, cerrado, delimitante, sectario. Secundado en su interior por el círculo de la periferia, un poco abierto, un tanto disidente al serlo, intercambiando pequeños espacios entre lo que lo contiene y su interior. El centro hegemónico cultural, es

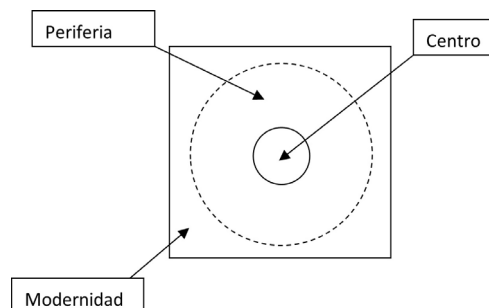


Figura 1.

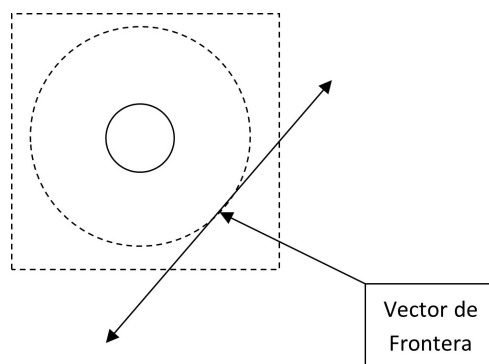


Figura 2.

pequeño, de elite, cerrado pero controlando todo a su alrededor, ese es su poder.

En la figura 2 observamos el nacimiento de un vector que demarca la frontera decolonial rompiendo transversalmente el plano de la Modernidad, podría pensarse como un pensamiento de frontera. Este se crea desde alguna *grieta*⁴ interna del círculo de la periferia, creciendo horizontalmente para rebasar el plano donde se encuentra encerrado, rompiendo la continuidad de este cuadro que lo contiene.

En la figura 3, surge otro círculo, otra periferia, originado de la grieta de la periferia anterior. Este círculo representa una opción decolonial surgida como otro círculo cultural, una nueva sociedad fuera del control del centro hegemónico, sin

4 Este concepto de "grieta" es mayormente elaborado por la profesora Katherine Walsh en "Agrietar la UNI-versidad" (2023).

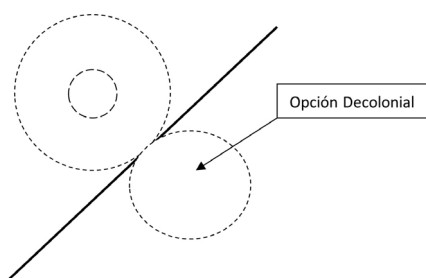


Figura 3.

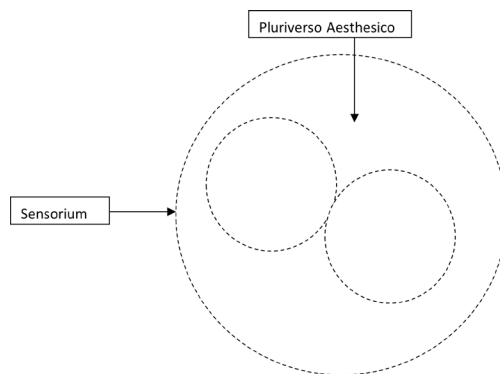


Figura 4.

un centro que lo domine también. Es un círculo poroso, sin centro, en crecimiento autónomo, con intercambio de espacio con la periferia circundante. El cuadrado de la Modernidad desaparece y el centro hegemónico se comienza a disolver entre sus grietas.

En la última figura 4, se muestra otro círculo que sustituye al cuadrado cerrado de la Modernidad, este círculo es abierto, crece exponencialmente mientras otros círculos se unan a él, se podría describir como un pluriverso con diferentes sensibilidades, que las contiene pero no las encierra. Solo son demarcadas “para construir un sensorium, un pluriverso de aisthesis” (Gómez, 2015, p.88), “particular y abierto a los espacios interculturales” (Gómez, 2015, p.114). Mientras en la esfera original que representa una sociedad cultural específica desaparece el centro hegemónico controlador para dar cabida al intercambio sensorial con otros círculos culturales, otros mundos. Un mundo sensorial donde quepan muchas sensibilidades.

En suma, la Danza de los Voladores es precisamente ese vector decolonial desde el que se puede pensar en el agrietamiento del círculo cerrado que crea periferias y subordina las prácticas estéticas que no son consideradas arte. Ese vector comunitario, que es precisamente la práctica ritual de la Danza de los Voladores, nos hace pensar en la estética decolonial comunitaria como una posibilidad real y concreta de un pluriverso aesthético.

Referencias

- Díaz Gómez, F. (2014). Comp. Robles Hernández, Sofía y Cardoso Jiménez, Rafael. *Escrito. Comunalidad, energía viva del pensamiento Mixe*. México: UNAM.
- Dussel, E. ([2015] 2016). *La nueva Edad del mundo. La Transmodernidad*. Capítulo de “Filosofías del Sur. Descolonización y transmodernidad”. Ciudad de México: Akal / Inter Pares.
- Díaz Gómez, F. (2001). *Hacia una filosofía política crítica*. Bilbao: Desclée de Brouwner.
- Díaz Gómez, F. (1980). *Cultura imperial, cultura ilustrada y liberación de la cultura popular*. Apéndice de “La pedagogía Latinoamérica”. Bogotá: CLACSO.
- Enríquez Andrade, H. M. (2018). *Vocabulario relativo a las danzas Totonacas*. México: Secretaría de Cultura – INAH.
- Galeano, E. (1998). *Ventana sobre la utopía*, en “Las palabras andantes”. Madrid: Siglo XXI.
- Galeano, E. (2011) *Los indios son personas*, en Los Hijos de los días. Ciudad de México. Ed. Siglo XXI
- Gómez, P. P. (2010). La paradoja del fin del colonialismo y la permanencia de la colonialidad. *Revista Calle 14*.



Imagen 8. Media Luna. El Volador, Papantla, Veracruz. Fotografía: José F. Corte (2022).



Imagen 9. Sakatkiwi. El Volador, Papantla, Veracruz. Fotografía: José F. Corte (2022).

Gómez, P.P. (2015). *Estéticas Fronterizas: diferencia colonial y opción estética decolonial*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas y Universidad Andina Simón Bolívar.

Gómez, P.P. (2018). "Lugares de encuentro colaboración entre los estudios culturales y los estudios artísticos", en *Aprender, crear, sanar: estudios artísticos en perspectiva decolonial*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Gómez, P. P., Mignolo, W. D. (2012). *Estéticas Decoloniales*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Marx, K. ([1867] 2008). *El Capital*. México: Siglo XXI.

Mignolo, Walter D. (2015). Gómez, P. P. (Edit. académico). *Trayectorias de re-existencia: ensayos en torno a la colonialidad/decolonialidad del saber, el sentir y el creer*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Mignolo, W. D. (2021). *Reconstitución Estética Decolonial*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

López Austin, A. ([2015] 2016). *Las razones del mito. La cosmovisión Mesoamericana*. Ciudad de México: Ediciones Era.

Quijano, A. (1998). Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina. *Revista Ecuador Debate*, 44(agosto).

Quijano, A. (1993). "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina". En *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Edgardo Landier (Edit.). Buenos Aires: CLACSO.

Walsh, C. (2023). *Agrietar la UNI-versidad. Reflexiones interculturales y decoloniales por/para la vida*. Querétaro: Universidad Pedagógica Nacional y Lengua de Gato Ediciones.

Títulos de imágenes

1. *Puxco* (Corte, 2023). Caporal Cayetano Leal, en San Miguel Miahuatlan, Naolinco, Veracruz, México.
2. *Kgosni*. (Corte, 2023). Voladores: Alfredo Cortes, Camilo Méndez, Martín Leal, Jairo Yael, Bruno Ramírez, en San Miguel Miahuatlan, Naolinco, Veracruz, México.
3. *Ensayo I*. (Corte, 2023). A cargo del maestro Esteban Gonzales Juárez en la Escuela de niños Voladores "Libres de la costa", en el Volador, Papantla, Veracruz, México.
4. *Ensayo II*. (Corte, 2023). A cargo del maestro Esteban Gonzales Juárez en la Escuela de niños Voladores "Libres de la costa", en el Volador, Papantla, Veracruz, México.
5. *Corte*. (Corte, 2022). Corte del árbol en la comunidad del Volador, Papantla, Veracruz, México.
6. *Arrastre*. (Corte, 2022). Arrastre del tronco en la comunidad del Volador, Papantla, Veracruz, México.
7. *Siembra*. (Corte, 2022). Levantamiento del sakaikiwi (palo volador) en la comunidad del Volador, Papantla, Veracruz, México.
8. *Medias lunas*. (Corte, 2023). Traje de volador, tejido por Martín García Leal.
9. *Sakatkiwi*. (Corte, 2023). Palo Volador de ensayo en El Volador, Papantla, Veracruz.