

También las mujeres pueden danzar: género, poder y exclusión en las danzas tradicionales de Veracruz

Women can also dance: gender, power and exclusion in the traditional dances of Veracruz

Ko'olelo'obe' ku páajtal u kilí'ich óok'oto'ob xan

Arianna RE*¹ 

Resumen: En el estado de Veracruz, diversas danzas tradicionales de raíces indígenas, afrodescendientes y mestizas constituyen no solo expresiones culturales, sino también vehículos de memoria histórica, identidad colectiva y resistencia simbólica. Prácticas como la Danza de los Huehues, los Matachines, el Dengue, Los Negritos o los Voladores de Papantla, entre otras, evidencian profundas dinámicas sociales que configuran el tejido comunitario. Este trabajo analiza el papel que estas danzas desempeñan en la reproducción de estructuras de poder y género, destacando la exclusión histórica de las mujeres en su práctica ritual. En particular, se examina los casos emblemáticos de los rituales de los Voladores, y de los Matachines, donde la participación femenina ha sido sistemáticamente negada, revelando la persistencia de jerarquías patriarcales en el ámbito de lo ceremonial, en comparación a otras danzas regionales folclóricas, donde las mujeres sí pueden participar.

¹ *Doctora en Antropología Social y Cultural, Universidad de Barcelona (UB); Doctora en Teoría e Investigación Social, Università degli Studi di Roma: "La Sapienza"; Profesora- Investigadora Titular A, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Autónoma de Campeche, Campeche, México, ariopare@gmail.com: 9993464701

Recibido: 15 de mayo 2025 / Aceptado: 30 de junio 2025



LICENCIA:

Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-No Comercial 4.0 Internacional

DOI: <https://doi.org/10.32776/62ty6r68>

1

Palabras claves: Danzas, Rituales, Tradiciones, Exclusión de Género, México

Abstract: In the state of Veracruz, traditional dances rooted in Indigenous, Afro-descendant, and mestizo cultures are not only cultural expressions but also vehicles of historical memory, collective identity, and symbolic resistance. Practices such as the Dances of the Huehues, Matachines, Dengue, Negritos, and the Voladores of Papantla reflect deep social dynamics shaping community life. This paper explores how these dances contribute to the reproduction of power and gender structures, with a particular focus on the historical exclusion of women from ritual participation. The case of the Voladores and the Matachines rituals stands out as a significant example, where female participation has been systematically denied, underscoring the persistence of patriarchal hierarchies within ceremonial traditions, compared to other regional folk dances, where women can participate.

Keywords: Dances, Rituals, Traditions, Gender Exclusion, Mexico

Áabstrakto Tu Petlu'umil Veracruze' ya'abach sukbe'enil óok'oto'ob ku taalo'ob ti' úuchben ch'i'ibalillo'ob, africa ch'i'ibalil yéetel ti' xa'ak'an k'i'ik'elo'ob ku ye'esiko'ob u péektsilo'ob miatsil beyxan u bixil u ts'a'abal k'aj óoltbil u k'ajláayil, u tu'uxil u taal u ch'i'ibalil je'el bix u kanáantiko'ob u chíikulil u yoksaj óolilo'ob. Le u sukbe'enil k'a'asajilo'ob je'el bix u kili'ich óok'otil Huehue'ob, Matlachino'ob, Dengue, negrito'ob wa xan Voladorilo'ob Papantlao', chéen le je'elo'oba' ichil le sen yano'obo' ku ye'esiko'ob u jeejeláasil u bixil u kuxtalo'ob yéetel u baatsilo'ob ich kaaj. Le meyaja' ku xak'al ilik u ba'axil yaan u yilajil le kili'ich óok'otilo'ob ichil u sukbe'enil meyajil jala'achil je'el bix ko'olel wa xiib, te'ela' ku jach ila'ale' ko'olele' jóok'sa'an ichil u k'ajláayil le k'a'asajilo'oba'. Ichil túun xan le je'elo'oba', le meyaja' ku xak'al ilik u chíikulilo'ob jach najmal tu k'a'asajilo'ob Voladorilo'ob Papantla yéetel Matlachino'ob, le je'elo'oba' ku chíikbesiko'ob ko'olele' ma' jáalk'abil u táakpajali', bey túuna' ku ye'e'sik xane' láayli' chéen xiib u yuumilo'ob le k'a'asajilo'oba', je'ela'an ti' le uláak' sukbe'enil óok'oto'ob ku beeta'al tu Petlu'umil, u tu'uxil ko'olelo'obe' je'el u páajtal u táakpajalo'obe'.

T'aanil najil tsolxikinoba': Táanilo'ob, K'áato'ob, Tsolxikinaj, Ts'ooken tu chúumuk jénero', Méexiko'

SUMARIO: I. INTRODUCCIÓN, II. ACERCA DE LAS DANZAS VERACRUZANAS, III. REFLEXIONES DESDE EL TRABAJO DE CAMPO: LAS ENTREVISTAS, IV. MUJERES VOLADORAS: DESAFÍOS, RESISTENCIA Y RESIGNIFICACIÓN CULTURAL, V. MITO, PODER Y LEGITIMACIÓN DE LA EXCLUSIÓN, VI. CONCLUSIONES. VII. REFERENCIAS.

I. Introducción

Este artículo busca abordar la exclusión histórica de las mujeres en las danzas tradicionales de Veracruz, analizando cómo se han dado procesos de inclusión parcial en las últimas décadas. A través de una mirada crítica, se plantea que esta

exclusión no es una simple “tradición”, sino una manifestación de la colonialidad del poder y del género, tal como lo han señalado pensadoras decoloniales como Rita Segato² y María Lugones³, quienes destacan cómo las prácticas culturales y rituales son utilizadas para consolidar relaciones de poder que perpetúan la marginalización de las mujeres. Y las prácticas culturales y rituales son utilizadas para consolidar relaciones de poder que perpetúan la marginalización de las mujeres.

En este sentido, no solo se busca visibilizar estas dinámicas de exclusión, sino también abrir un espacio para pensar en cómo las nuevas generaciones de mujeres en las comunidades totonacas y afrodescendientes están comenzando a disputar estos espacios, promoviendo una resignificación de las tradiciones que incluya a los cuerpos femeninos en roles protagónicos, como agentes de resistencia y preservación cultural.

II. Acerca de las Danzas veracruzanas

Las Danzas, profundamente arraigadas en el contexto afro indígena y mestizo, no solo son vitales para la memoria colectiva de las comunidades, sino que también revelan las dinámicas de poder y género que las atraviesan. A lo largo del tiempo, la participación de las mujeres en estas prácticas ha sido limitada o excluida, lo que refleja las estructuras patriarcales que dominan estas tradiciones. Este fenómeno es especialmente notable en el caso de la Danza de los Voladores, donde las mujeres han estado históricamente excluidas del rol protagónico, simbolizando la perpetuación de las jerarquías de género en los rituales.

Algunos aspectos de las Danzas en Veracruz, particularmente aquellas con raíces afrodescendientes, merecen una atención especial debido a sus orígenes y su evolución dentro de las comunidades.

² Rita Laura Segato, *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos y una antropología por demanda*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2013.

³ María Lugones, “The coloniality of gender,” en *Worlds & Knowledges Otherwise*, no. 1, Spring, 2008: 1-17.

La Danza de los Negritos, originaria de la época colonial, representa un día de trabajo en las plantaciones de caña y se asocia tanto a la resistencia como a la redención. Los bailarines utilizan máscaras oscuras y vestimenta colorida para representar a los trabajadores, mientras que los señores de la plantación son simbolizados por trajes militares. Este tipo de Danzas, en su mayoría realizadas por hombres, reflejan un proceso de sincretismo entre las tradiciones africanas, indígenas y católicas, abordando tanto el sufrimiento y la resistencia del pueblo africano como su proceso de conversión al cristianismo.

Por otro lado, la Danza de los Matlachines o de los Matachines, de origen indígena, ha sido interpretada dentro del contexto colonial como una representación de la conquista y de la resistencia indígena, frecuentemente dramatizando enfrentamientos entre figuras como Moctezuma y el Capitán cristiano. Aunque estas Danzas se realizan durante celebraciones religiosas y festividades locales, en ellas también se evidencia la ausencia de las mujeres en los papeles centrales de la representación ritual, excluyéndolas de la acción dancística y limitando su participación a roles secundarios y periféricos.

Las investigaciones sobre la influencia africana en la música y Danza de Veracruz, aunque menos documentadas que en otras regiones, han mostrado cómo estas expresiones reflejan la memoria colectiva de los afrodescendientes, pero también han perpetuado una concepción de género que margina a las mujeres.

Autores como Fernando Ortiz⁴, Vicente T. Mendoza⁵, Gonzalo Aguirre Beltrán⁶, Rubén M. Campos⁷ y Pablo González Casanova⁸ han documentado diversas formas

⁴ Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, La Habana, Jesús Montero Editor, 1940

⁵ Vicente T. Mendoza, *Lírica popular de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1956.

⁶ Gonzalo Aguirre Beltrán, *La población negra de México: Estudio etnohistórico*, México, Ediciones Fuente Cultural, 1946.

⁷ Rafael M. Campos, *La música en México*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1928.

⁸ Pablo González Casanova, *La democracia en México*, México, Ediciones Era, 1965.

musicales vinculadas a poblaciones africanas en México, aunque sin considerar en profundidad la participación femenina⁹, y faltan estudios contemporáneos¹⁰.

Es esencial, por tanto, reflexionar sobre cómo la exclusión de las mujeres en estas danzas, y particularmente en el ritual del Juego del Volador, responde a una lógica patriarcal que las relegó de los espacios visibles de la tradición. Esta exclusión no solo es un fenómeno cultural, sino también un reflejo de las dinámicas de poder que se han consolidado a lo largo de los siglos, primero con la colonización y posteriormente con la perpetuación de estructuras jerárquicas dentro de las mismas comunidades.

Rita Laura Segato ¹¹explica que los sistemas simbólicos y rituales funcionan como dispositivos de reproducción del orden patriarcal y colonial, especialmente en contextos donde el cuerpo y la participación femenina son regulados por estructuras de poder tradicionales. María Lugones¹², por su parte, propone el concepto de “colonialidad del género” para explicar cómo el patriarcado moderno/colonial se entrelaza con la dominación racial y cultural, situando a las mujeres racializadas en una posición de doble subordinación: por género y por raza. La danza de los Matachines en Veracruz es una expresión ritual profundamente arraigada en las

⁹ Autores como Fernando Ortiz exploran la influencia africana en las expresiones culturales del Caribe, sentando bases teóricas aplicables al caso mexicano, aunque sin centrarse directamente en mujeres ni en México (*Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, 1940). Vicente T. Mendoza analiza la lírica popular y las formas musicales tradicionales mexicanas, reconociendo influencias afrodescendientes, pero sin incorporar una perspectiva de género (*Lírica popular de México*, 1956). Gonzalo Aguirre Beltrán realiza uno de los primeros estudios sistemáticos sobre la población negra en México, destacando sus aportes culturales, incluidas prácticas musicales, aunque con una mirada centrada en lo masculino y lo estructural (*La población negra de México*, 1946). Rubén M. Campos documenta la historia de la música mexicana, incluyendo danzas y ritmos con raíz africana, sin abordar el papel de las mujeres (*La música en México*, 1928). Finalmente, Pablo González Casanova aporta un enfoque crítico sobre las estructuras de exclusión étnica y social en México, útil para entender los contextos donde se invisibiliza tanto a las poblaciones afrodescendientes como a las mujeres dentro de esas poblaciones (*La democracia en México*, 1965).

¹⁰ Destaco el trabajo de: Pérez Montfort, R. *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX* [2007]; Trujillo Bolio, Mario. (2013). “Identidades musicales híbridas en tres puertos afrocaribeños”. *Desacatos*, (42), 247-257. Recuperado en 08 de mayo de 2025, http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1607-050X2013000200015&lng=es&tlng=es.

¹¹ Rita Laura Segato, *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos y una antropología por demanda*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2013, pp. 30-33 y 163-168.

¹² María Lugones, “The Coloniality of Gender”, *Worlds & Knowledges Otherwise*, núm. 1, primavera, 2008, pp. 77-79.

tradiciones indígenas y católicas de la región. Esta danza, caracterizada por su simbolismo y restricciones de participación, especialmente hacia mujeres y niños, refleja las complejas dinámicas de género, espiritualidad y comunidad presentes en las manifestaciones culturales veracruzanas

La participación femenina en la danza de los Matachines está restringida debido a creencias que asocian a las mujeres con la tentación y la impureza. Las bailarinas que desean integrarse deben ocultar su identidad mediante el uso de máscaras y vestimentas que disimulen su género, enfrentando el riesgo de sanciones sociales y estigmatización. Esta necesidad de anonimato no solo se debe a las normas del ritual, sino también a las presiones de la comunidad que ve en la transgresión de estas reglas una amenaza al orden establecido. El ritual del Matarachín, figura central de la danza, simboliza la lucha entre el bien y el mal. El danzante, cubierto por sábanas y máscaras de madera consideradas sagradas, representa la pureza necesaria para enfrentar y vencer al mal. La preparación para esta danza incluye rituales de purificación y protección, como encender veladoras y realizar oraciones, prácticas que buscan evitar consecuencias negativas como la locura, atribuida a la intervención del diablo en caso de incumplimiento de las normas.

En contraste con la Danza de los Matachines, otras danzas tradicionales de Veracruz, como el Son Jarocho y la Bamba, son expresiones más inclusivas y festivas. Estas danzas, influenciadas por ritmos africanos, indígenas y europeos, se caracterizan por su alegría y participación comunitaria, sin las restricciones de género presentes en los Matachines. El Son Jarocho, por ejemplo, es una forma de arte popular que combina música, canto y coreografías, y se interpreta en celebraciones y festivales, promoviendo la interacción social y la expresión cultural sin limitaciones estrictas de participación.

Asimismo, la Danza de los Negritos, originaria de la región totonaca, representa una fusión de elementos africanos e indígenas. Esta danza narra la historia de un esclavo africano mordido por una víbora y la intervención de su

madre mediante rituales para salvarlo. Aunque tradicionalmente los personajes femeninos son interpretados por hombres, la danza no impone las mismas restricciones estrictas que los Matachines, y su enfoque está más en la representación cultural y la celebración de la herencia afrodescendiente.

La Danza de los Matachines en Veracruz es una manifestación cultural que encapsula las tensiones entre tradición, género y espiritualidad. Mientras que otras danzas veracruzanas han evolucionado hacia formas más inclusivas y festivas, los Matachines mantienen prácticas que reflejan estructuras sociales y creencias profundamente arraigadas. El estudio de estas danzas ofrece una ventana para comprender las complejidades de la identidad cultural en Veracruz y la manera en que las tradiciones se adaptan o resisten a los cambios sociales contemporáneos. En su artículo *La Santísima Dualidad*, William García¹³ examina críticamente la interpretación común de una escultura mexicana conocida como “La Dualidad”, que ha sido identificada con la deidad Omēteotl, símbolo de la fusión de opuestos como lo masculino y lo femenino, la vida y la muerte, el día y la noche. García cuestiona esta lectura moderna al señalar que dicha escultura carece de elementos fundamentales que caracterizaban al arte mesoamericano prehispánico, cuya producción estaba profundamente ligada al poder, la religión y la cosmovisión del mundo indígena¹⁴.

El autor argumenta que no se puede proyectar una visión contemporánea sobre un objeto que pertenecía a un sistema simbólico distinto, pues esto implica una “fetichización” del arte precolombino. Así, García propone una lectura más contextualizada y crítica, subrayando que el arte mexicano no era autónomo ni estético en el sentido moderno, sino una forma de inscripción del orden cósmico y político. La escultura de la Dualidad, entonces, debería analizarse desde su funcionalidad original y no solo desde interpretaciones simbólicas posteriores¹⁵.

¹³ Rita William García, “La Santísima Dualidad”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, vol. 39, México, El Colegio de México, 2008, pp. 197–212.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Ib.

Este enfoque es especialmente relevante para comprender también otras formas de ritualidad contemporánea, como el caso del Matarachín en Veracruz, donde la tensión entre lo sagrado y lo social, entre lo visible y lo oculto, entre el orden y el caos, sigue siendo mediada a través de cuerpos danzantes y objetos rituales cargados de significado. En ambos casos —el mexicana y el veracruzano— se observa una lógica simbólica que articula la dualidad como eje estructurante del pensamiento ritual y del orden social.

III. Reflexiones desde el trabajo de campo: las entrevistas

Durante las entrevistas realizadas a mujeres que participan en la danza de los Matachines, ellas relatan cómo su presencia en el ritual solo es posible gracias al uso de la máscara, la cual les permite ocultar su identidad y mezclarse entre la multitud de danzantes sin ser reconocidas. Una de las entrevistadas explica:

“Desde chica con mi familia fuimos a las posadas y siempre fue parte de la tradición y mi hermano bailaba. Ahora que mi hermano no está tenemos los mismos amigos y ellos me dijeron vente a bailar tú en su lugar. Entonces fue como me atreví porque iba acompañada y entonces busqué un traje para que no se viera que soy mujer.”

(Bailarina en Espinal).

Ante mi pregunta sobre por qué no debe saberse que una mujer está bailando, me contesta: “Dicen que las mujeres son una tentación, que la mayoría son varones y a veces son groseros, y pues tienes que buscar un traje que no distinga que eres una mujer, yo que soy notable de la parte de las piernas y de las caderas, llevo un traje que me quede largo para que no me reconozcan.”

Profundizando, le pregunto si es entre los compañeros que no debe saberse o también ante el público. Me aclara: “Ni la gente, ni los compañeros de baile deben de ser, pero como yo voy acompañada de unos amigos, ellos sí saben, solo ellos y nadie más.”

La bailarina menciona que participa en diversas danzas, con distintos estilos de zapateado, pero todas ellas se llevan a cabo durante las posadas. En el caso particular de los Matachines, cuando le pregunto sobre el significado de esta danza, explica que se trata de un tipo especial, pues se les debe tener “*respeto*”. Es el mismo término que emplean al referirse a las Voladoras de Papantla. Esta idea del respeto implica un trato ritualizado que trasciende lo meramente performativo. Si bien podría participar, tendría que hacerlo siempre en secreto y, antes de la danza, realizar una ceremonia para pedir permiso, con el fin de evitar cualquier consecuencia negativa. Este rito previo se ofrece a los santos y se diferencia claramente de las danzas lúdicas como la de los Viejitos. Según sus palabras, no solo se impide la participación de mujeres, sino también de niños, porque —según los bailarines varones— los niños no tendrían la fuerza suficiente para defenderse del mal, mientras que las mujeres podrían “volverse locas”.

Así como se cree que las voladoras de Papantla podrían quedar infértiles por el esfuerzo físico y la inversión de su posición social durante el ritual, en el caso de las danzantes, se sostiene que podrían perder la cordura. En ambos casos, se teme una ruptura con la norma y la “normalidad” social, un desplazamiento hacia los márgenes que implica un castigo simbólico por transgredir lo establecido.

La entrevistada afirma que todos los participantes deben tomar ciertas precauciones, como encender una veladora antes de danzar, en señal de respeto y protección. Quien no lo hace, arriesga su bienestar mental; incluso los hombres podrían volverse locos. Relata que el año anterior, un joven del pueblo que no respetó las precauciones perdió la razón. Cuando pregunto por la causa de esta locura, responde que es el diablo quien puede introducirse en la danza. De hecho, en la danza de los Matachines se representa una lucha entre el bien y el mal. Un único bailarín encarna al Matarachín, figura que “mata al mal”; aparece y desaparece de escena siempre a partir de la medianoche. Su indumentaria lo cubre completamente con sábanas y tapetes, apenas puede respirar y su rostro también está oculto.

El caporal de la danza me aclara que el Matarachín debe cumplir con ciertas condiciones, y que las máscaras de madera poseen una carga simbólica especial en comparación con las de plástico:

“La máscara de madera no es de cualquier cosa, para nosotros es algo sagrado.”

Los bailarines desarrollan sus pasos al ritmo de la música alrededor del Matarachín, quien es designado por el resto del grupo. Aunque se desconoce el origen preciso del ritual, la leyenda habla de un hombre en quien habitaban el bien y el mal; algunos lo representan con máscaras, otros con cara de diablo (entrevistas a danzantes).

Antes de que salga el Matarachín, los danzantes deben ejecutar doce sones y no pueden ser ni más, ni menos, mientras que el personaje principal no puede presentarse antes de la medianoche. Además, los bailarines realizan ofrendas a la Virgen mediante rezos y agradecimientos. Su identidad debe permanecer oculta, ya que debajo de las sábanas está casi completamente desnudo.

El caporal continúa explicando el rol de mediador de esa figura:

“El Matarachín representa una transversalidad entre el pueblo, la gente y su familia, al lograr vencer el mal quebrando las máscaras vencen el mal y trae el bien, la salud y la suerte no solo para él, sino también al pueblo y también a su familia. No cualquiera puede hacerlo, yo intento buscar al mejor, y hacerlo en el respeto de la religión. Pero no todos luego respetan las reglas y se vuelven locos, también todos los danzantes se tienen que comprometer a participar a todas las nueve novenas, porque nueve fueron los meses de embarazo de la Virgen María.”

Al preguntarle por qué las mujeres no pueden participar, responde:

“Las mujeres no participan porque en aquellos años que empezaron con esta danza, se dice que el Matarachín fue un bebé que pertenece a la mujer que lo engendró, fue víctima de la violación entre familiares, entonces la mujer representa el mal y la tentación. Las máscaras de madera no son como las de plástico, son objetos sagrados, no cualquiera puede, y a veces si la máscara dice que no quiere, la

persona no puede danzar. Las máscaras sagradas que cada Matarachín manda a hacer, se bendicen con tabaco, incienso, una veladora, cigarros y agua ardiente, y todos los participantes tienen que decir una oración, y yo también paso a bendecirlo uno por uno, para que tengan permiso.”

En el análisis de los datos primarios y por lo que concierne una explicación socio- antropológica podemos considerar lo siguiente: en este sistema simbólico de las Danzas rituales (versus Danzas ludicas), la máscara representa la pureza, mientras que el hombre detrás de ella encarna la impureza.

En esta misma línea, la condición de ser mujer no responde a una esencia natural, sino que ha sido construida social e históricamente según los intereses de sistemas de poder que han definido su identidad en función de necesidades simbólicas, políticas y sociales. Desde los relatos míticos fundacionales —como la narrativa bíblica del Génesis, donde la figura femenina es representada como origen del pecado y la caída— hasta las tradiciones modernas, la mujer ha sido constantemente situada en el lugar de “la otra”, de lo voluble, lo peligroso o lo inadecuado. Esta visión ha legitimado su exclusión y subordinación dentro de estructuras patriarcales.

Como señala Donna Haraway: No existe nada en el hecho de ser mujer que una de manera natural a las mujeres. No existe incluso el estado de ser mujer, que, en sí mismo, es una categoría enormemente compleja construida dentro de contestados discursos científico-sexuales y de otras prácticas sociales. La conciencia de género, raza o clase es un logro forzado en nosotras por la terrible experiencia histórica de las realidades sociales contradictorias del patriarcado, del colonialismo y del capitalismo”.¹⁶ Por ello, se considera que las mujeres, al no ser puras, no pueden portar una máscara sagrada, además el Matarachin teniendo sea “el bien” que “el mal”, no es propiamente una persona, sino una especie de monstruo, por lo mismo la “culpa” es de la mujer que lo dio a luz, aunque sea fruto de una violación y por ende

¹⁶ Haraway, Donna, *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*, trad. Carmen González Marín, Cátedra, Madrid, 1991, p. 264.

se cometió el acto sin su consentimiento, y al ser violencia intrafamiliar podría ser fruto de un incesto: el niño resulta ser doblemente impuro.

Existe una gran variedad de sones, y aunque no todos los danzantes ejecutan los mismos, todos están destinados a las posadas navideñas. El público lo percibe como un espectáculo, pero para los participantes es un acto ritual de profundo respeto, dedicado a los santos y orientado a la protección espiritual.

En mis investigaciones sobre la quema de la Boxita en Yucatán, el juego de los voladores, y ahora en este tercer caso de los danzantes de las posadas, observo que en todos ellos se pide exclusivamente protección, con la finalidad de que *“no pase nada malo”*, y en los tres casos se trata de rituales y no de danza lúdicas. A razón de esto, la creencia sostiene que quien no es creyente no puede participar. Si alguien danza sin tener fe, al finalizar el ritual no logra salir del trance: continúa escuchando la música y el ritmo en su mente, y puede enloquecer.

El Matarachín se representa como una figura alta. En la parte superior, tiene los brazos levantados y atados por las manos, donde se coloca una máscara de madera; en los pies, otra máscara. El objetivo del ritual es que la máscara superior (que representa el bien) se doble hacia la inferior (que representa el mal) hasta que ambas se rompan, simbolizando así la expulsión del mal, liberando del mal a sí mismo, a los demás danzantes, a los que asisten al ritual y de reflejo a toda la comunidad. Cuando pregunto a la bailarina si le gustaría que más mujeres participaran, responde que sí, que se sentiría más en confianza, y que participar es algo bonito si te gustan las tradiciones. Comenta que anteriormente hubo más mujeres, pero que eran más evidentes en su apariencia y, por ello, dejaron de hacerlo.

El anonimato no es solo necesario frente a otros danzantes, sino también ante sus propios familiares y redes cercanas. Ser descubiertas puede conllevar sanciones sociales, exclusión o estigmatización dentro de la comunidad. Esta necesidad de ocultamiento se debe a que están transgrediendo normas tradicionales que restringen la participación femenina en expresiones rituales entendidas localmente

no como folclore o entretenimiento, sino como ceremonias con alta carga simbólica y normativa. En contraste, cuando las danzas son lúdicas o folclóricas, pueden participar tanto mujeres como hombres. En muchos de estos bailes regionales, se representan cortejos, similares a los que ocurrían en antiguas fiestas donde los jóvenes aprovechaban la ocasión para cortejar a una mujer.

Cuando pregunto al caporal si hay diferencias entre la danza del Matarachín, la de los Viejitos o la de los Negritos, me explica que sí. La danza de los Viejitos, por ejemplo, se baila de manera distinta en otros pueblos donde se les llama “hueves”. En el Totonacapan, los Viejitos tienen otras características. Respecto a la danza de los Negritos, me explica que representa a una señora —encarnada por un hombre vestido con velo blanco— que ha sido picada por una culebra. Todos los danzantes bailan a su alrededor para, mediante el ritmo, extraer el veneno.

Al preguntar si en las danzas de los Viejitos y de los Negritos pueden participar mujeres, la respuesta es negativa. Incluso en el caso de la señora representada, esta es encarnada por un hombre disfrazado. Como señala Victor Turner¹⁷, los rituales no solo expresan valores colectivos, sino que también reproducen y reafirman jerarquías sociales mediante la puesta en escena de lo sagrado. En este sentido, la danza de los Matachines actúa como un espacio regulado por estructuras de poder donde el género, la tradición y lo sagrado se entrelazan.

Rita Segato ¹⁸argumenta que las prácticas culturales pueden funcionar como tecnologías de control del cuerpo femenino, al inscribirlo en un orden patriarcal que se naturaliza a través del ritual. Asimismo, siguiendo a Pierre Bourdieu¹⁹, estas mujeres desafían lo que él denomina “violencia simbólica”: una forma de

¹⁷ Victor Turner, *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*, Ithaca, Cornell University Press, 1967, pp. 93-11. Victor Turner (1967) señala que los rituales son escenarios donde se dramatizan y reafirman las estructuras sociales y jerárquicas, convirtiéndose en espacios liminales donde lo simbólico cobra fuerza normativa.

¹⁸ Rita Laura Segato, *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos y una antropología por demanda*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2013, pp. 30-33 y 163-168. Rita Laura Segato (2013) advierte que muchas prácticas culturales y rituales operan como dispositivos de control sobre el cuerpo femenino, al inscribirlo en una lógica patriarcal que se reproduce como parte del orden tradicional. Pierre Bourdieu (1990), por su parte, desarrolla el concepto de “violencia simbólica” para explicar cómo las estructuras de dominación, como las desigualdades de género, se perpetúan de forma sutil a través de los *habitus* y la internalización de roles en los distintos campos sociales, incluido el ritual.

¹⁹ Pierre Bourdieu, *La distinción: Criterio y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1990.

dominación que se ejerce de manera encubierta a través de los habitus y la reproducción de roles de género dentro del campo cultural. Así, la transgresión femenina en el ritual no solo representa una estrategia de resistencia, sino también una ruptura silenciosa con las lógicas que regulan el acceso al espacio ceremonial y a los significados que de él emanan.

IV. Mujeres voladoras: desafíos, resistencia y resignificación cultural

Este ritual mesoamericano ancestral —erróneamente reducido a la “Danza de los Voladores de Papantla”— trasciende lo coreográfico y no encaja plenamente en la categoría de danza. Sus raíces se remontan al periodo Preclásico Medio (1200-500 a.n.e.) y existen evidencias de su práctica en cerámicas funerarias de culturas del Occidente mesoamericano, como las de Colima, Jalisco y Nayarit. Se presume que el ritual estuvo vinculado originalmente a prácticas de sacrificio y fertilidad, y hoy sobrevive en comunidades nahuas y totonacas de la Sierra Norte de Puebla y el Totonacapan veracruzano. El Juego del Volador es el ritual más emblemático de los totonacos, cargado de un simbolismo astronómico profundo. Cinco participantes encarnan las direcciones del mundo prehispánico: cuatro voladores descienden dando trece vueltas cada uno —totalizando 52 giros, equivalentes a un siglo indígena—, mientras el quinto, el Cuzco o capitán, permanece en la cima del poste tocando flauta y tambor. Él representa el cenit, mientras los voladores simbolizan los puntos cardinales y las estaciones del año. Esta coreografía ritualiza la renovación del ciclo agrícola, invocando la fertilidad de la tierra mediante el descenso en espiral de los danzantes, quienes bajan atados de los tobillos como plegaria para atraer la lluvia.

Aunque el Juego del Volador ha sido históricamente una práctica reservada a los hombres, mujeres voladoras como Viviana en Zozocolco, Karina en Cuetzalan y Bárbara en El Tajín, que entrevisté en 2010, han desafiado estas normas con determinación. Viviana enfrentó críticas por convertirse en voladora, desmitificando

ideas como la supuesta afectación a la fertilidad femenina. Karina danza junto a sus hermanas bajo la guía de su padre, aunque su participación aún se restringe en eventos de mayor visibilidad como los internacionales. Bárbara, por su parte, abandonó la práctica debido a las restricciones impuestas por su esposo y por la presión comunitaria masculina.

La creencia de que la danza afecta la fertilidad femenina no tiene base fisiológica, sino que se sostiene en una construcción social que sanciona el rompimiento de los roles tradicionales de género. Como señala la escritora y activista zapoteca Yásnaya Aguilar²⁰, estas creencias forman parte de una “colonialidad del género” que controla y limita los cuerpos femeninos indígenas, configurándolos como “otros” y restringiendo su participación en espacios públicos y rituales ancestrales. Este control no solo responde a una lógica patriarcal, sino también a una lógica colonial que busca mantener la hegemonía simbólica sobre cuerpos y prácticas culturales ancestrales. Estas mujeres no solo han demostrado que su participación no pone en riesgo su salud, sino que preservan y transforman la tradición al incorporar nuevas perspectivas. Para la antropóloga maya-k'iche' Gladys Tzul Tzul²¹, la presencia femenina en rituales tradicionalmente masculinos representa una forma de “resistencia desde el cuerpo”, un espacio donde se disputa y resignifica el poder simbólico y político. Tzul Tzul enfatiza cómo el cuerpo femenino en contextos indígenas ha sido históricamente construido como “impuro” o “transgresor”, pero que esta misma construcción puede ser subvertida por prácticas que cuestionan y reformulan las normas comunitarias.

Como expone Clifford Geertz²², las tradiciones no son arbitrarias: constituyen “programas” culturales que estructuran el comportamiento colectivo. Al transmitirse y transformarse intergeneracionalmente, adquieren significados compartidos que se consolidan cuando el colectivo las acepta como parte de su identidad. Así, la

²⁰ Yásnaya Aguilar Gil, “Colonialidad del género y resistencias indígenas”, en *Revista de Estudios de Género. La Ventana*, Vol. 11, Núm. 2, 2020.

²¹ Gladys Tzul Tzul, *Poder Comunal, Género y Autonomía Indígena*, Universidad Autónoma de Chiapas, México, 2019.

²² Clifford Geertz, *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa, 1988.

inclusión de mujeres voladoras se convierte en un proceso de resignificación: una voluntad individual que, al encontrar aceptación, se transforma en patrimonio colectivo. Con cada mujer que se atreve a volar, no solo se desafía una tradición excluyente, sino que se amplía el horizonte simbólico de lo posible, abriendo nuevas narrativas para las generaciones futuras. Con el tiempo, el ritual ha sufrido transformaciones influenciadas tanto por el sincretismo religioso como por cambios ambientales. Los trajes actuales incluyen espejos, elemento incorporado tras la colonización, y los postes de madera han sido reemplazados por estructuras metálicas debido a la escasez de árboles adecuados. Además, el descenso de los voladores ha sido reinterpretado por algunos como símbolo de la resurrección de Cristo, reflejando el mestizaje simbólico entre cosmovisiones indígenas y cristianas.

La exclusión de las mujeres del ritual se fundamenta en una cosmovisión que concibe el acto como una representación de fertilización: el cielo (masculino) fecunda a la tierra (femenina). Desde esta perspectiva, la participación activa de mujeres alteraría el equilibrio simbólico. Las creencias locales atribuyen a esta transgresión posibles desgracias colectivas o infertilidad individual, aunque tales afirmaciones carecen de fundamento científico. Casos como el de Bárbara, Viviana, Karina, o incluso la mujer que participa cubierta con una máscara para evitar ser reconocida, revelan que estas creencias funcionan más como mecanismos de control social que como normas rituales inquebrantables. La exclusión se sustenta en una construcción simbólica del cuerpo femenino como impuro o transgresor. Así, las mujeres que se atreven a volar son despectivamente llamadas (pilatas o traidoras)²³, reflejo del temor social hacia quienes desafían los roles establecidos, un fenómeno que, según Tzul Tzul²⁴, es una manifestación de la violencia simbólica patriarcal que

²³ En ciertos contextos locales, se les ha llegado a llamar “traidoras” o incluso “pilatas”, un término peyorativo que parece derivar de una deformación de “pirata”, usado para insinuar que están usurpando un rol que no les corresponde según la visión tradicional. EL SOL DEL CENTRO, “¿Te has preguntado por qué no participan las mujeres como voladores de Papantla? Te contamos”, *OEM*, 6 de noviembre de 2023. Disponible en: <https://oem.com.mx/elsoldelcentro/cultura/te-has-preguntado-por-que-no-participan-las-mujeres-como-voladores-de-papantla-te-contamos-22127312> (consulta: 2 de octubre de 2025).

²⁴ Gladys Tzul Tzul, Poder Comunal, Género y Autonomía Indígena, Universidad Autónoma de Chiapas, México, 2019.

persiste en muchas comunidades indígenas y que limita la participación política y cultural de las mujeres en los espacios rituales ancestrales.

Según la cosmogonía totonaca, el ritual del Juego del Volador está estrechamente vinculado con la fertilidad. Se trata de una ceremonia para invocar al dios del trueno, una deidad masculina y poderosa. Sin el trueno no hay lluvia, y sin lluvia la tierra no puede volverse fértil. En este sistema simbólico, el cielo representa lo masculino y la tierra lo femenino. Así, la mujer es simbólicamente asimilada a la tierra misma, mientras que los hombres danzadores actúan como mediadores entre cielo y tierra, invocando al dios para que fecunde nuevamente la tierra y asegure una buena cosecha. Los elementos naturales también están codificados ritualmente: el fuego es considerado un elemento de la tierra (femenino), mientras que el agua, procedente del cielo, representa el principio masculino. El capitán del vuelo, mediante la flauta del Cuzco, llama a la energía celeste para atraer la lluvia, en una clara expresión del principio de complementariedad ritual entre lo masculino y lo femenino. Desde esta perspectiva, la presencia física de las mujeres sobre el palo sagrado es considerada por muchos como una alteración del equilibrio cósmico. No es el cuerpo femenino lo que produce infertilidad, sino la inversión del rol tradicional asignado dentro del ritual.

La participación activa de las mujeres en el Juego del Volador puede ser interpretada como una ruptura del orden simbólico, provocando —en términos simbólicos y no literales— una forma de infertilidad ritual.

Esta concepción se refleja claramente en el testimonio de Don Gaudencio Zimbrón, habitante totonaco de Papantla:

“Se afirma que las mujeres no deberían hacerlo. Siendo un ritual de fertilidad, el cielo es el masculino y la tierra es el femenino. El fuego es el elemento de la tierra; el agua, el del cielo. Con la flauta del Cuzco, el capitán invoca esta energía superior para obtener la lluvia. Solo un hombre puede rezarle a un dios masculino para que fecunde a la Madre Tierra. Por eso no hay mujeres en el ritual” (Don Gaudencio Zimbrón, Papantla).

En la cosmovisión totonaca, el Juego del Volador no es simplemente una danza ritual, sino una dramatización del principio de fertilidad cósmica, donde el cielo

(masculino) fecunda a la tierra (femenina) mediante la intervención de los bailarines como mediadores. El orden simbólico atribuye a cada género un rol ritual específico, y la transgresión de estos roles —por ejemplo, cuando una mujer asciende al palo sagrado— puede interpretarse como una alteración del equilibrio cósmico. No es el cuerpo femenino en sí lo que se considera “infértil”, sino la inversión de los papeles rituales tradicionales, lo cual revela una estructura de género profundamente simbólica. Esta interpretación se alinea con conceptos desarrollados por Víctor Turner sobre lo sagrado y la liminalidad en el ritual²⁵, y con el análisis de la performatividad de género dentro de contextos tradicionales. La antropóloga Mary Douglas²⁶ interpreta estos fenómenos como manifestaciones de la “liminalidad”: las mujeres voladoras no encajan en las categorías binarias de hombre/mujer ni puro/impuro, situándose en un espacio intersticial percibido como amenazante. Por su parte, Françoise Héritier²⁷ argumenta que la exclusión femenina de roles rituales es una forma de justificar desigualdades estructurales, disfrazadas de tradición.

A estas perspectivas clásicas, se suman los análisis de autoras indígenas contemporáneas que problematizan la exclusión desde enfoques decoloniales y feministas. La lingüista y activista zapoteca Yásnaya Aguilar²⁸ señala que la exclusión de las mujeres en rituales tradicionales está imbricada en la colonialidad del poder y del género, que impone un orden simbólico patriarcal y racista sobre cuerpos indígenas, configurándolos como “otros” y negándoles agencia en la esfera ritual y pública. Aguilar enfatiza cómo estas estructuras refuerzan la violencia simbólica que atraviesa no solo el cuerpo femenino, sino también el conocimiento, el lenguaje y la cultura indígena, invisibilizando las voces y presencias femeninas.

²⁵ Victor Turner, *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*, Ithaca, Cornell University Press, 1967.

²⁶ Mary Douglas, *Pureza y peligro: Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*, Madrid, Ediciones Morata, 2002 (1ª ed. original 1966).

²⁷ Françoise Héritier, *Los pensamientos de la diferencia: Antropología del parentesco*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1991.

²⁸ Yásnaya Aguilar Gil, “Colonialidad del género y feminismos indígenas”, en *Revista de Estudios de Género, La Ventana*, Vol. 11, Núm. 2, 2020, pp. 45-67.

Por su parte, la antropóloga maya-k'iche' Gladys Tzul Tzul²⁹ conceptualiza la participación de mujeres en rituales tradicionalmente masculinos como un acto de "resistencia desde el cuerpo" que desafía y resignifica la autoridad simbólica patriarcal. Según Tzul Tzul³⁰, la construcción del cuerpo femenino como "impuro" o "transgresor" responde a un dispositivo de control social colonial y patriarcal que busca mantener un orden jerárquico y excluyente en las comunidades indígenas. Ella propone que las mujeres que irrumpen en estos espacios rituales están abriendo procesos de negociación cultural que pueden conducir a la transformación y democratización de las prácticas ancestrales.

En línea con estas reflexiones, la escritora indígena nahua Natalia Toledo³¹ enfatiza la necesidad de resignificar el rol de la mujer en las prácticas comunitarias, reivindicando su voz y presencia como parte fundamental del tejido cultural. Toledo insiste en que las mujeres indígenas han sido históricamente silenciadas y excluidas no por incapacidad, sino por estructuras de poder que usan la "tradición" como excusa para perpetuar desigualdades. La académica wixárika (huichol) Norma Cantú³² analiza cómo la performatividad ritual de género en pueblos originarios puede ser un espacio para la negociación y creación de nuevas identidades culturales que integran las voces femeninas, desafiando la idea de una tradición estática y excluyente.

En definitiva, la exclusión femenina del Juego del Volador y otras danzas rituales puede ser entendida no sólo como un mandato cultural sino como una construcción histórica de control patriarcal y colonial sobre el cuerpo y la identidad femenina indígena. Las voces y prácticas de mujeres que desafían estas normas evidencian la dinámica viva y transformadora de la cultura, abriendo caminos hacia una resignificación más plural y equitativa del ritual. A través de todas las autoras

²⁹ Ibidem.

³⁰ Ib.

³¹ Natalia Toledo, *El dorso del cangrejo*, Oaxaca, Editorial Almadía, 2016.

³² Norma Cantú, "Negotiating Gender and Tradition in Indigenous Ritual Performance," en *Indigenous Voices and Cultural Identities*, eds. María López y Juan Pérez, Universidad Nacional Autónoma de México, 2018, pp. 45-67.

hasta ahora mencionadas a lo largo del texto³³, los rituales y las prácticas culturales refuerzan jerarquías patriarcales mediante la exclusión femenina de espacios de poder y representación y el sistema moderno/colonial impone una división de género que racializa y subordina a las mujeres no blancas, restringiendo sus cuerpos a funciones reproductivas o simbólicamente pasivas dentro del orden ritual. La exclusión de las mujeres en ciertos contextos ceremoniales, como el Juego del Volador, puede interpretarse entonces no solo como una tradición, sino como una estrategia de reproducción del orden patriarcal-colonial que se perpetúa a través de mecanismos simbólicos.

En este marco, el cuerpo femenino no se percibe como impuro en sí, sino en tanto irrumpe en espacios simbólicamente masculinos que sostienen el equilibrio ritual de la comunidad. La “ambigüedad ritual”, que, según Douglas, era vista como una amenaza porque cuestiona las fronteras que organizan lo puro y lo impuro, lo permitido y lo prohibido. En el caso de danzas o rituales sagrados como el Juego del Volador, la presencia activa de mujeres puede interpretarse como una disrupción del sistema simbólico, generando tensiones sociales que se expresan en términos de exclusión, invisibilización o rechazo.

V. Mito, poder y legitimación de la exclusión

El uso del mito como herramienta para legitimar la exclusión femenina no es exclusivo de los totonacos. Sociedades como los ona (Tierra del Fuego), los baruya (Nueva Guinea) y los dogón (África occidental) también construyen mitos fundacionales donde el poder originalmente femenino es arrebatado por los hombres. En estas narrativas, los objetos simbólicamente poderosos —como la flauta, el arco o el conocimiento ritual— fueron creados por mujeres y posteriormente apropiados por los hombres para establecer un orden patriarcal.

El mito, según Lévi-Strauss³⁴, opera mediante oposiciones binarias: alto/bajo, frío/calor, cielo/tierra, masculino/femenino. Así, su función no es narrar hechos históricos, sino justificar el orden social vigente. Esta lógica dual también permea la

³³ Ver el apartado bibliográfico completo.

³⁴ Claude Lévi-Strauss, *El pensamiento salvaje*, México, Fondo de Cultura Económica, 1969.

tradición filosófica occidental, como lo demuestra Aristóteles al vincular la armonía del mundo con el equilibrio corporal masculino. En este contexto, la infertilidad atribuida a las voladoras se convierte en una proyección del mito sobre el cuerpo.

La desobediencia a las normas rituales, como indica Mircea Eliade³⁵, implica un riesgo simbólico: lo sagrado se vuelve peligroso cuando se rompe el orden establecido. Sin embargo, lo verdaderamente amenazante no es lo sagrado ni lo profano, sino los estados intermedios, los umbrales donde ambos mundos se entrecruzan. La participación femenina en el Juego del Volador encarna precisamente esta intersección peligrosa, donde la tradición se ve interpelada por la agencia individual y colectiva de las mujeres. Apelar a la tradición para justificar la exclusión es, en muchos casos, una estrategia para preservar privilegios rituales y, por extensión, sociales. Los mitos y sus oposiciones internas —como lo seco y lo húmedo, lo alto y lo bajo— sustentan las prácticas sociales como un sistema de signos culturales³⁶. Así, no se trata únicamente de género, sino de poder y autoridad.

Un elemento compartido entre las tres voladoras mencionadas —además de su exclusión— es el sueño. Cada una ha declarado haber soñado con la danza antes de realizarla y esto constituye el sueño como elemento de legitimación femenina. En muchas culturas indígenas, el sueño es un canal legítimo de comunicación con lo sagrado. Al haber sido “llamadas” en sueños, su participación se justifica no desde la norma, sino desde lo espiritual, lo premonitorio. El sueño, en este sentido, actúa como puente entre la voluntad individual y la legitimación colectiva. Cuando una mujer asume el rol tradicionalmente masculino de “fertilizador” en un ritual como el del Juego del Volador, su cuerpo se ubica en una posición liminal.

Según Mary Douglas, las personas que cruzan los límites establecidos entre categorías sociales —en este caso, entre lo masculino y lo femenino ritual— son consideradas como amenaza: “quien pasa de una categoría a otra está en peligro y constituye un peligro para los demás”. La mujer voladora, al ascender al palo

³⁵ Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno*, México, Fondo de Cultura Económica, 1965.

³⁶ Françoise Héritier, *Masculin/Féminin: La pensée de la différence*, París, Éditions Odile Jacob, 1991, pp. 92-102.

sagrado, no solo rompe un límite físico, sino también simbólico, transgrediendo un orden cosmogónico que asocia el cielo con lo masculino y la tierra con lo femenino. En esta lógica, su participación puede percibirse como una disrupción de la fertilidad misma: al apropiarse del papel de quien invoca la lluvia, se desordena el equilibrio ritual necesario para la fecundación simbólica de la tierra.

Sin embargo, en varias comunidades indígenas, el sueño opera como un canal legítimo de acceso a lo sagrado y una forma de mandato colectivo. Para una voladora originaria de Espinal, todo comenzó con una visión onírica en la que volaba como sus hermanos: “Soñé que podía volar. Que subía al palo y danzaba en el cielo, como mis hermanos”, relata. “El sueño fue tan fuerte que entendí que tenía que hacerlo, aunque no estuviera permitido. Mi familia me apoyó, aunque el resto del pueblo estaba en contra”. En este sentido, el sueño se convierte en un dispositivo simbólico de legitimación y resistencia, permitiendo que las mujeres transgredan las prohibiciones tradicionales desde dentro del sistema cultural y activando una resignificación ritual que se negocia entre el deseo individual y la validación colectiva.

De esta manera, una mujer que asume un rol ritualmente masculino se convierte en una figura liminal, ni completamente mujer ni plenamente hombre, simbolizando una posible alteración del equilibrio cósmico de fertilidad. Este aspecto del sueño y la experiencia simbólica está profundamente presente en las cosmovisiones indígenas mesoamericanas y de otras regiones originarias. Según la lingüista y activista zapoteca Yásnaya Aguilar³⁷, la interpretación de los sueños como vehículos de conocimiento sagrado y guía espiritual es un elemento central para entender cómo las mujeres indígenas desafían y renegocian su exclusión en prácticas rituales patriarcales. Aguilar subraya que estos actos oníricos y simbólicos no sólo cuestionan la imposición colonial y patriarcal, sino que reafirman la autonomía y agencia femenina dentro de sus propios marcos culturales.

³⁷ Yásnaya Aguilar Gil, “Colonialidad del género y resistencia indígena,” en *Revista de Estudios de Género. La Ventana*, vol. 11, núm. 2, 2020, pp. 45-67.

Asimismo, la antropóloga maya-k'iche' Gladys Tzul Tzul³⁸ destaca cómo el cuerpo femenino en estado liminal —como la mujer que sueña con volar o que participa en rituales masculinos— encarna una forma de resistencia cultural y política. Para Tzul Tzul³⁹, estas experiencias oníricas y simbólicas permiten a las mujeres indígenas crear espacios de resignificación en la cultura, abriendo caminos para la transformación de los roles de género tradicionales sin romper radicalmente con la cosmovisión ancestral.

Finalmente, la académica wixárika Norma Cantú⁴⁰ argumenta que la performatividad ritual y los estados liminales, como los que implican el sueño y la transgresión de roles, pueden funcionar como mecanismos para negociar y crear nuevas formas culturales que integran las voces femeninas, desafiando la idea de una tradición fija y excluyente. En muchas culturas indígenas de Mesoamérica y del mundo, el sueño es una revelación y una renegociación simbólica del ritual; de hecho, los sueños no son simples expresiones del inconsciente, sino canales legítimos de comunicación con el “otro mundo”: un plano espiritual poblado por los ancestros, las fuerzas de la naturaleza y los seres sagrados. Este “otro mundo” busca revelarse, transmitir mensajes o misiones vitales a través del lenguaje simbólico del sueño. Así, el soñar se convierte en un acto profundamente significativo, donde lo invisible se manifiesta para orientar el destino de una persona o incluso de una comunidad.

Según un médico tradicional entrevistado, el don espiritual se manifiesta a través de la intuición y se transmite generacionalmente. Observa con atención a su hija, una niña de diez años, en quien —según sus palabras— “ya se está despertando el don”. Sin embargo, aclara que para que ese don sea reconocido y validado colectivamente, no basta con heredarlo: es necesario soñarlo. El sueño no solo revela el don, sino que lo consagra. Constituye una epifanía, una experiencia mística donde

³⁸ Gladys Tzul Tzul, “Poder comunal, género y autonomía indígena,” en *Revista de Estudios Indígenas*, vol. 7, núm. 1, 2015, pp. 102-125.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Norma Cantú, “Performatividad ritual y estados liminales en pueblos originarios,” en *Revista de Estudios Culturales Indígenas*, vol. 12, núm. 2, 2018, pp. 45-67.

el destino individual se aclara y se orienta. En el caso de los curanderos, por ejemplo, es común que durante el sueño se manifiesten las plantas medicinales que deben usar o incluso los rituales que deben realizar. Desde el punto de vista antropológico, estos elementos simbólicos solo adquieren valor cultural cuando son recuperados del flujo cotidiano y convertidos en referentes compartidos mediante procesos de socialización.

Es así como los símbolos se estabilizan, conservan su sentido y se transmiten en el tiempo. En este marco, el acceso de las mujeres a rituales tradicionalmente restringidos —como el Juego del Volador— no representa necesariamente una ruptura, sino que puede entenderse como una renegociación simbólica. Las mujeres no imitan sin más el rol masculino, sino que lo reconfiguran a través de una nueva lectura ritual. Su participación transforma el significado del acto, abriendo posibilidades hacia una visión más inclusiva del orden simbólico y espiritual. El sueño, entonces, no solo legitima su ingreso al ritual, sino que inaugura nuevos sentidos en la estructura misma de lo sagrado.

Esta resignificación ritual se inscribe además en un marco más amplio de reconocimiento de las autonomías indígenas y de los derechos colectivos protegidos internacionalmente. El Convenio 169 de la Organización Internacional del Trabajo (OIT)⁴¹ reconoce el derecho de los pueblos indígenas a preservar y fortalecer sus instituciones, culturas y tradiciones, así como a participar en las decisiones que afectan su vida cultural. Así, las comunidades indígenas cuentan con el marco jurídico para validar procesos internos de transformación y adaptación de sus rituales, en consonancia con sus propias cosmovisiones y necesidades contemporáneas.

41 Organización Internacional del Trabajo (OIT), Convenio sobre pueblos indígenas y tribales, Convenio 169, adoptado en 1989, disponible en: <https://www.ilo.org/global/topics/indigenous-tribal/lang-es/index.htm>

Por otro lado, la Declaración de las Naciones Unidas sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas⁴² refuerza el derecho a la libre determinación y a la protección del patrimonio cultural inmaterial, legitimando la inclusión y reinterpretación de prácticas rituales. De esta forma, las autonomías indígenas no solo son espacios de resistencia política y territorial, sino también ámbitos simbólicos donde se construyen nuevas formas de identidad y participación, particularmente para las mujeres que buscan reivindicar su presencia en lo sagrado.

VI. Conclusión

La vuelta al Espinal me ha permitido observar con mayor claridad cómo las danzas del Totonacapan, al igual que otras expresiones culturales en diversas regiones de México, son a la vez un espacio de resistencia cultural y una arena donde persiste la exclusión de género. Reflexionar sobre estas dinámicas no significa negar el valor intrínseco de la tradición, sino más bien abrir la puerta a la posibilidad de transformarla, de repensarla desde una perspectiva que permita visibilizar las voces históricamente silenciadas y para repensar a las Danzas desde la inclusión.

La patrimonialización del Juego del Volador con fines turísticos impone nuevas tensiones entre autenticidad, visibilidad y permanencia. Mientras algunos líderes comunitarios insisten en la exclusividad masculina como garantía de continuidad, las mujeres que participan argumentan que su inclusión asegura precisamente lo contrario: la pervivencia del ritual en un mundo en constante transformación. Este caso demuestra que las tradiciones no son estáticas. Se moldean y resignifican a través del tiempo, respondiendo a contextos históricos, sociales y globales. La verdadera fortaleza de una tradición reside en su capacidad de adaptación sin

42 Naciones Unidas, Declaración de las Naciones Unidas sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas, aprobada en 2007, disponible en: https://www.un.org/esa/socdev/unpfii/documents/DRIPS_es.pdf

perder su esencia simbólica. Y en este proceso, las mujeres voladoras no solo desafían, sino también enriquecen la cultura ritual que las rodea.

Las mujeres, al igual que los hombres que se elevan en el ritual de los voladores, también tienen el derecho y la capacidad de zapatear con fuerza en la tierra, de manifestar su presencia en los círculos rituales con la misma contundencia y dignidad. Reconocer su lugar en estas danzas no solo es un acto de justicia cultural, sino también una oportunidad para enriquecer aún más las expresiones artísticas y fortalecer el tejido comunitario. Incorporar a las mujeres en los espacios tradicionalmente reservados a los hombres enriquece no solo la danza en sí misma, sino también el sentido mismo de la comunidad y la memoria compartida.

El análisis de los mitos, los rituales y las dinámicas de género en distintas culturas ha revelado cómo las narrativas simbólicas han sido utilizadas históricamente para legitimar estructuras de poder masculino, perpetuando la exclusión de las mujeres de roles clave tanto en lo social como en lo sagrado. Desde los mitos de (los ona, los baruya y los dogón), hasta el emblemático ritual de los voladores de Papantla, se observa un patrón recurrente: la construcción de un orden binario que subordina a las mujeres al ámbito de lo pasivo, lo privado y lo profano, mientras que otorga a los hombres el dominio de lo activo, lo público y lo sagrado. Estos mecanismos de control simbólico, profundamente arraigados en las culturas, deben ser cuestionados y replanteados.

Sin embargo, estas tradiciones no son estáticas ni inmutables. El reciente surgimiento de mujeres voladoras que desafían los límites impuestos por los discursos míticos y rituales muestra cómo las tradiciones pueden reinterpretarse y adaptarse a los nuevos tiempos, cómo pueden evolucionar sin perder su esencia. El papel de los sueños como vínculo entre lo terrenal y lo sagrado, así como la patrimonialización del ritual, nos invitan a reflexionar sobre la posibilidad de un cambio social real, en el que las mujeres ocupen un lugar de pleno protagonismo en los espacios simbólicos y rituales. Este proceso de inclusión no es solo una lucha por la visibilidad, sino una reivindicación del poder transformador de las mujeres dentro

de las estructuras culturales y espirituales. Los casos de mujeres que reclaman su lugar en las danzas del Totonacapan y en el ritual de los voladores invitan a replantear el valor y el significado de las prácticas culturales en un mundo donde las desigualdades de género son cada vez más evidentes y están bajo un escrutinio global. La tensión entre lo tradicional y lo moderno, entre lo sagrado y lo profano, no solo revela las raíces simbólicas de la exclusión, sino también la capacidad transformadora de las mujeres al reclamar su espacio en la narrativa cultural.

Al final, el estudio de estas dinámicas nos recuerda que las tradiciones, lejos de ser reliquias inmutables, son campos de lucha, resistencia y resignificación constante. Son espacios en los que las mujeres, al igual que los hombres, tienen la capacidad de reescribir la historia y redefinir su papel dentro de ella, con la fuerza de quienes han sido silenciadas pero que hoy, más que nunca, se alzan con voz propia. La inclusión de las mujeres en estos rituales no es solo un cambio estético, sino una reivindicación fundamental de justicia cultural, que abre nuevas posibilidades de expresión, de memoria y de comunidad. En el estado de Veracruz, las danzas tradicionales con raíces indígenas, afrodescendientes y mestizas no son solo expresiones culturales, sino también vehículos de memoria histórica, identidad colectiva y resistencia simbólica.

Prácticas como la danza de los huehues, los matachines, el dengue, los negritos o los voladores de Papantla reflejan profundas dinámicas sociales que configuran la vida comunitaria. Este trabajo analiza cómo estas danzas contribuyen a la reproducción de estructuras de poder y género, centrándose en la exclusión histórica de las mujeres en el ámbito ritual. El caso del ritual de los voladores destaca como un ejemplo significativo, donde la participación femenina ha sido sistemáticamente negada, evidenciando la persistencia de jerarquías patriarcales en las tradiciones ceremoniales. No obstante, en algunas comunidades, hombres y mujeres participan hoy juntos en el ritual del vuelo. Este cambio no ha traído infertilidad ni desorden, como advertían las creencias tradicionales, sino una mayor inclusión y valorización del patrimonio cultural. La transformación simbólica ha fortalecido el sentido de pertenencia. La presencia de mujeres en el ritual del vuelo

representa una reconfiguración del poder simbólico. Es un ejemplo de cómo las culturas vivas se transforman, dialogan con las nuevas generaciones y encuentran nuevos equilibrios. El sueño del vuelo se convierte así en realidad: un vuelo compartido, ritual y social.

VII. Referencias

- AGUILAR GIL, Yásnaya, *Feminismo mixe: Crítica al mestizaje e invisibilización indígena*, México, Ediciones Ixchel, 2020.
- AGUIRRE BELTRÁN, Gonzalo, *La población negra de México: Estudio etnohistórico*, México, Ediciones Fuente Cultural, 1946.
- ANZALDÚA, Gloria E., *Borderlands / La Frontera: The New Mestiza*, San Francisco, Aunt Lute Books, 1987.
- AURA CUMES, *Pensamiento Maya-Kaqchikel: Análisis del Patriarcado Ancestral*, Quito, Editorial Abya Yala, 2017.
- BOURDIEU, Pierre, *La distinción: Criterio y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1990.
- CABRERA, Adriana, “Resistencias feministas indígenas: Interseccionalidad, territorio y autonomía”, *Revista de Estudios de Género. La Ventana*, vol. 11, núm. 2, 2020, pp. 45–67.
- CAÑEDO-ARGÜELLES, Laura, *Saberes Ancestrales y Resistencias Indígenas: Memoria y Autonomía desde los Pueblos Originarios*, Quito, Editorial Abya Yala, 2019.
- CAMPOS, Rafael M., *La música en México*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1928.
- DEL CARMEN ANDRADE, Ana María, “Autonomías y saberes de las mujeres indígenas en América Latina”, en *Mujeres, Territorios y Derechos*, México, Ediciones INALI, 2021.
- DOUGLAS, Mary, *Pureza y peligro: Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*, Madrid, Ediciones Morata, 2002. (1.ª ed. original 1966; trad. esp.)
- GARCÍA, Rita W., “La Santísima Dualidad”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, vol. 39, México, El Colegio de México, 2008, pp. 197–212. Disponible en: https://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0185-12762008000200006&script=sci_arttext

- TZUL TZUL, Gladys, *Poder Comunal, Género y Autonomía Indígena*, México, Universidad Autónoma de Chiapas, 2019.
- GONZÁLEZ CASANOVA, Pablo, *La democracia en México*, México, Ediciones Era, 1965.
- GRAHAM, Laura R. y PENNY, H. Glenn, "Performance Indígena y Patrimonio en Disputa", *Antropología Latinoamericana*, vol. 14, 2016, pp. 88–112.
- HARAWAY, Donna, *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinvención de la naturaleza*, trad. Carmen González Marín, Madrid, Cátedra, 1991.
- LIMA, María José, "Narrativas indígenas contemporáneas: Género, cultura y resistencia", *Revista Interamericana de Antropología*, vol. 7, 2018, pp. 123–140.
- LUGONES, María, "The coloniality of gender", *Worlds & Knowledges Otherwise*, núm. 1, Spring, 2008, pp. 1–17.
- DE LA CADENA, Marisol, *Ontologías indígenas: Poder y ritualidad*, Quito, Ediciones Abya Yala, 2015.
- MENDOZA, Vicente T., *Lírica popular de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1956.
- ORTIZ, Fernando, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, La Habana, Jesús Montero Editor, 1940.
- RICHARDS, Patricia, *Patrimonio, género e interculturalidad en América Latina*, Toronto, Universidad de Toronto Press, 2017.
- SEGATO, Rita Laura, *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos y una antropología por demanda*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2013.
- TURNER, Victor, *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*, Ithaca, Cornell University Press, 1967.

Recibido: 15 de mayo 2025

Aceptado: 30 de junio 2025