

Héctor Manuel
Enríquez Andrade*

Resumen: Entre los personajes que intervienen en las danzas totonacas de la región de Papantla aparece el Pilato, que generalmente viste un traje distinto al de los demás danzantes y utiliza una máscara. A partir de un estudio comparativo basado en los datos recopilados en campo, este artículo analizará los rasgos que caracterizan su actuación en cada una de las danzas, su vestimenta y las creencias asociadas a este personaje.

Palabras clave: danzas, totonacos, Papantla, Pilato, bufón sagrado.

Abstract: Among the characters involved in the Totonac dances of Papantla region, it appears the Pilato. This character generally wears a different suit from the other dancers, and it uses a mask. From a comparative study based on data collected in field, this paper analyzes the features that characterize their performance in each of the dances, costumes, and beliefs associated with this character.

Keywords: dances, Totonacs, Papantla, Pilato, ritual clown.

El Pilato totonaco. El guardián de la tradición

The Totonac Pilato. The Guardian of Tradition

Las danzas son una de las actividades más arraigadas entre los totonacos de la región de Papantla, principalmente la Danza del Volador; sin embargo, no es la única, en la región también se bailan la Danza de los Guaguas, de los Negritos, de los Santiagueros y de los Moros y Españoles.

Si bien existe mucha bibliografía sobre el tema de las danzas, en contadas ocasiones se hace mención al Pilato y en la mayoría de las fuentes consultadas se le interpreta como un bufón o un payaso (Ichon, 1973; Stresser-Pean, 2011; Jáuregui, 2013; Jáuregui y Bonfiglioli; 1996; Croda, 2005; Villani, 2018, entre otros). Sin embargo, en Papantla, este personaje tiene un carácter contradictorio porque, si bien, en algunos aspectos de las danzas efectivamente se presenta sólo como un bufón, en otros cumple diferentes papeles fundamentales como ser el guardián de las tradiciones debido a la enfermedad que provoca a quienes no respetan las reglas de las danzas.

El objetivo de este artículo es describir la participación del Pilato en cada una de las danzas y hacer las interpretaciones correspondientes a partir del análisis estructural de las oposiciones que se encuentran en la actuación, comportamiento, parafernalia y creencias asociadas a este personaje. Para hacerlo se presentará la información recopilada en la zona de Papantla, Veracruz,¹ atendiendo tanto a su participación en la ejecución de las danzas, así como en ciertos aspectos relacionados con las mis-

* Dirección de Lingüística, INAH. Correo electrónico: <hmenriquez53@yahoo.com.mx>.

Este trabajo forma parte de un proyecto dedicado al estudio de las danzas totonacas en la región de Papantla. El proyecto se divide en dos, una primera parte dedicada a las llamadas danzas prehispánicas (Volador y Guaguas) y otra a las danzas coloniales (Negritos, Santiagueros y Moros y Españoles). Parte de la información contenida en el presente artículo ha sido tomada del proyecto dedicado a las danzas prehispánicas y se encuentra en proceso de publicación (Enríquez, en prensa).

¹ El material respectivo se obtuvo a partir de una serie de temporadas de trabajo de campo entre los años 2011 y 2014. Para recopilar el material se utilizaron diferentes estrategias como: entrevistas planificadas con cuestionarios, pláticas sostenidas con los diferentes actores sociales, información obtenida en conversaciones en las que se estuvo presente, recolección de breves historias de vida y la observación participante. Esta información será cotejada con el registro etnográfico y la revisión bibliográfica documental correspondiente.

Postulado: 30.04.2020
Aprobado: 19.05.2020

mas, como su aprendizaje, los requisitos necesarios para representarlo, la vestimenta que usa, los mitos y creencias asociados y la enfermedad que se le atribuye.

En la primera parte de este artículo se abordan estos temas de una manera general a todas las danzas y, después, de manera específica para cada una de ellas. Al final se presenta un análisis de los rasgos que caracterizan a ese personaje en contextos diferentes (diferentes danzas) y en oposición paradigmática con otros personajes en el mismo contexto a fin de mostrar como el Pilato desempeña un papel único en el ritual dancístico totonaco pues transita libremente entre tres espacios definidos como el espacio del hombre, el de los dioses y el de la danza.

Pilato, el personaje

Los hablantes de lengua totonaca habitan un área comprendida entre los estados de Puebla y Veracruz, la cual se extiende desde la sierra Norte de Puebla hasta la costa del golfo de México. En la región totonaca es posible distinguir dos regiones: la costa y la montaña. Lo anterior permite a investigadores como Ichon (1973: 6) considerar la existencia de totonacos de la sierra² y totonacos de la costa. Este trabajo trata sobre la cultura asociada a la variedad dialectal conocida como Totonaco de Papantla (de la costa), hablada por cerca de 32 000 (INEGI, s.f.) personas en el municipio de Papantla y en algunos municipios aledaños, en la zona norte del estado de Veracruz.³

² Algunos investigadores (Chenaut, 2010; Velázquez, 1995) postulan que esta zona se divide a su vez en sierra de Puebla, sierra de Papantla y tierras bajas del norte de Puebla.

³ La región totonaca no puede concebirse como un continuo homogéneo, al contrario, existen diferencias étnicas y culturales entre las regiones mencionadas. De hecho, “esta región no sólo se refiere al espacio geográfico y cultural compartido entre los estados de Puebla [sierra Norte] y Veracruz [sierra y costa], sino a un considerable componente poblacional etnolingüístico conformado principalmente por nahuas y totonacos [considerando que existen otros grupos, como tepehuas y otomíes, aunque en menor número demográfico]” (Zúñiga, 2016: 257). Por lo tanto, es importante aclarar que lo expuesto aquí es válido para la zona de Papantla y esta información se comparará con la encontrada por otros autores en la sierra Norte de Puebla como Ichon

En las danzas totonacas de la región de Papantla aparece un personaje conocido como Pilato, que en totonaco se llama Lakgakgolo “cara de viejo”. Viste un traje diferente al de los demás danzantes y utiliza una máscara que se cree representa su rostro. Generalmente viste ropa vieja, pantalones desaliñados y puede incluso llevar un casco de petrolero. En la actualidad, en algunos grupos, viste de manera tradicional, es decir, con pantalón y camisa de manta blanca y con botines.

Una de las características de este personaje es que no se conoce su identidad. Durante la danza, interactúa con el público, lo molesta y trata de hacerse el simpático. De esta manera, a veces representa a un bufón. Además, emite un grito muy especial mientras danza. Es “como un grito de auxilio, hace: ‘Ujú’”, y se cree que así grita el Viejo de Monte⁴ (EH, jun 17 11).⁵ También interactúa con los danzantes, se mete con ellos y trata de distorsionar la danza.

El Pilato tiene relación con todas las danzas, las llamadas prehispánicas y las coloniales,⁶ y desempeña diferentes papeles en cada una de ellas. Por ejemplo: en la Danza del Volador representa al Kiwíkgolo. En la Danza de los Negritos, al papá o al abuelo de los danzantes, también a Tlajaná.⁷ De manera similar, en la Danza de los Santiagueros, representa al mal.

(1973), que estudió a los totonacos principalmente en Mecapalapa, Pantepec, Jalpan, Pápalo y San Pedro Pecotla, al norte del río San Marcos en el norte de la sierra de Puebla, y Stresser-Péan (2011), cuyo estudio “se enfoca a la sierra Norte de Puebla en su conjunto”, pero centrándose principalmente en los pueblos nahuas del norte de Huauchinango, entre el río Pahuatlán y el río Necaxa.

⁴ El Dios del Monte, el Viejo del Monte, el *Kiwíkgolo*, es una deidad totonaca que se considera el “dueño” de toda la vegetación y de los animales del monte (Enríquez, 2013).

⁵ Con el fin de dar cuenta de la información documentada, ésta se transcribe textualmente, la nota de referencia contigua pertenece al archivo personal del autor, en ella sólo se señalan las iniciales del informante y la fecha de la entrevista.

⁶ Entre los totonacos de Papantla, las danzas se pueden dividir en dos tipos: las prehispánicas y las coloniales (Ichon, 1973; Stresser-Péan, 2011). Las primeras son la Danza de los Voladores y los Guaguas, y las segundas son la Danza de los Negritos, los Santiagueros y Moros y Españoles.

⁷ Se trata de una deidad totonaca que se identifica con el Demonio cristiano.

Los danzantes requieren un compromiso con las danzas, necesitan un aprendizaje y una preparación especial. Para ello realizan una promesa. En Papantla, ésta comporta una serie de restricciones en la vida del danzante: “no se debe tener relaciones amorosas, ni sexuales cuatro días antes y cuatro días después de la danza. No se debe comer ni beber mucho y debe uno bañarse” (SM jun 17 11).

Cuando los danzantes infringen estas reglas les puede dar *makglhchiyat*, que es una enfermedad exclusiva de ellos y es provocada por el Pilato, quien les roba el alma.⁸ Un enfermo de *makglhchiyat* pierde el espíritu, le da sed, no tiene hambre, toma mucha agua y le da calentura fuerte. El enfermo enloquece, alucina, habla solo, “parece encantado” (EG may 31 12), se pone a danzar solo, oye la música, aunque no haya música” (AS mar 29 13). Tiembla de miedo, oye que grita el Pilato, oye que la gente zapatea” (SM jun 17 11).

Todos los danzantes están expuestos a sufrir esa enfermedad, sin embargo, quien ejecuta el papel de Pilato tiene más posibilidades de hacerlo, por lo tanto, debe estar más concentrado en lo que hace. Para curar este padecimiento se requiere de un ritual específico en el cual los danzantes, guiados por su Caporal, le bailan al enfermo, lo golpean con ramas de *chichicastle*, lo “barren”⁹ y lo asperjan con aguardiente frente a un altar improvisado donde se coloca la máscara del Pilato. Además, él debe saltar por encima del enfermo y preguntarle qué está pasando y pedirles a los que están muertos que lo ayuden para curar al enfermo (EG nov 09 13).

El danzante que representa el Pilato requiere ciertos atributos “debe tener fuerza (espiritual) y un don especial debido al uso de la máscara” (SM jun 17 11). Requiere también facilidad de palabra.

⁸ Para los totonacos existen dos entidades anímicas: *listakni* y *likatsin*. La primera es el principio vital, el espíritu, es la responsable de la vida. Se ubica en el corazón, pero tiene presencia en todos los sitios donde se puede sentir el pulso. Se conoce también como sombra, y es la entidad que se pierde cuando se produce la enfermedad. La segunda hace referencia al conocimiento y se encuentra alojada en el cerebro (Ichon, 1973: 176).

⁹ Barrer significa “hacer una limpia”.

Tradicionalmente hablaba en totonaco, pero como “ya no hay muchos danzantes que conozcan la lengua, ahora habla en español”. También debe hacer chistes y hacer reír a la gente, pero sin decir palabras obscenas ni meterse con las mujeres ni andarlas viendo. Si no cumple estas restricciones, la máscara lo puede enfermar. Por eso, hacer este papel es muy serio: “porque la máscara tiene dueño y el Dueño de la Máscara pide que se le cumpla” (EG nov 09 13). Así, el cumplimiento de esas restricciones le confiere al Pilato un estatus especial, se vuelve una especie de iniciado que entrará en contacto con lo sagrado.

Otra característica del personaje es que, cuando los danzantes se sientan a comer, antes o después de la danza, él no se sienta con ellos, sino que come debajo de la mesa para que la gente no lo reconozca.

En todas las danzas de la zona el Pilato utiliza una máscara de madera elaborada tradicionalmente por los danzantes, aunque ahora algunas personas se especializan en fabricarlas. Stresser-Pean (2011: 227) encontró que:

Varias danzas de la sierra de Puebla utilizan máscaras, El Pilatos de los *Santiagueros*, que representa al diablo, lleva una horrible máscara de viejo. Una máscara de viejo es también llevada por el *Xita* del *Volador* otomí que, se supone, representa al viejo señor supremo del inicio de los tiempos. La danza de los *Viejos* y la de los *Tejoneros* escenifican, de manera más o menos cómica, a los ancestros de los actuales pequeños burgueses mestizos de habla española de la región. Las máscaras masculinas tienen gran nariz y bigotes pintados, Los danzantes de los *Tejoneros* tienen máscaras con labios pintados. Los danzantes enmascarados son siempre muertos resucitados.¹⁰

¹⁰ El Pilato presenta una serie de características semejantes a otro personaje que aparece en las danzas de los grupos yaquis y mayos llamado *pascola*. Si bien el objetivo de este trabajo no es hacer una comparación entre ambos personajes, las semejanzas son tan características que en nota de pie de página se presentarán las comparaciones respectivas. Por ejemplo “El *pajcola* se identifica por portar una máscara negra que, de acuerdo con los informantes, tiene la forma de un viejo y esta asociada al chivo; posee la apariencia de un rostro burlón con sonrisa amplia y tiene la lengua de fuera. Está fabricada de raíz de álamo. En

Las máscaras son sagradas porque se les ha hecho una promesa,¹¹ es decir, se han bendecido a través de un rito específico. Entonces adquiere un carácter sagrado: “Ya no son un juego y no cualquiera las puede agarrar” (EG may 31 12). De hecho, “si alguien las usa y no está preparado, la máscara se enoja y lo puede enfermar” (PT nov 09 13).

Durante el rito de curación del enfermo de *mak-ghchiyat*, el rezandero invoca a la máscara para que deje seguir viviendo al enfermo. Ésta se pone en el altar donde se le reza, se le danza y se asperja con aguardiente. Después la utiliza el Pilato mientras le danza al enfermo. Algunos curanderos la raspan para utilizar el polvo resultante como medicina.

Para la creencia totonaca, el danzante que utiliza una máscara bendecida sufre una transformación.¹² Por ejemplo, quien se la pone “ya no es el danzante, sino es el Pilato quien incluso habla con [a través de] la voz del danzante” (JM nov 11 13).¹³

A la máscara, en tanto que representación del Pilato, se le tiene ciertas consideraciones, por ejemplo: le ponen como ofrenda un vasito de caña (aguardiente) y un platito de mole. Uno de mis informantes cuenta que su abuelo dejaba la máscara en el altar durante

la frente se distingue una cruz marcada, con la que la máscara está bautizada. Sus largas cejas y barbas están hechas de crin de caballo; el contorno deja ver dibujos geométricos de forma triangular contrapuestos en zigzag. Algunas tienen figuras talladas a manera de relieve o la silueta de un alacrán, una víbora o una lagartija. El fondo es negro, color que lo relaciona con la noche, lo bajo y lo tenebroso; lo culto” (Sánchez, 2011: 69).

¹¹ “Hacer promesa” a una máscara quiere decir bendecirla a través de un rito específico. “Hacer ofrenda” u “ofrendar” una máscara consiste en ponerla en un pequeño altar y darle agua, alcohol o algo de comer.

¹² Albero (2003: 42) considera que, entre los *pascolas*, el uso de máscaras, permite “personificar a quien la porta a una entidad distinta, por lo que su uso implica un cambio en el comportamiento del usuario, así como también cambia el comportamiento de los que le rodean con respecto a quien se enmascara”.

¹³ En este sentido, Albero (2003: 45) comenta con relación a las máscaras que “los seres humanos ‘son sólo agentes a través de los cuales los seres representados por la máscara vienen temporalmente del mundo del más allá al mundo del aquí y del ahora’; de forma tal que no se trata de agregar un objeto a un individuo para que obtenga mayor estatus, ni que dicho individuo busque cubrir o esconder su identidad, sino de la transformación de dicho individuo, de su comportamiento y estatus dentro de un grupo, acorde con la máscara que porta”.

cuatro días después de danzar para que descansara y después la guardaba. En este sentido un danzante comenta que el Pilato quiere que lo conviden. La forma de cumplir esto es a través de la máscara. De esta manera: “La máscara se coloca en el altar o en una mesa y allí se le pone el aguardiente, refresco, tabaco y comida. Generalmente se le ofrece aguardiente cuatro veces, antes de salir de la casa, antes de la danza, en medio y al final de la danza” (AnG jun 18 14).

Además, el danzante que representará al Pilato debe hablar con ella, le pide perdón, después le pide permiso, le dice que van a trabajar juntos y le pide ayuda en su trabajo de danzante. Antes de ponérsela la asperja con aguardiente. Cuando el danzante llega a una casa, pide un vasito con aguardiente, “la gente ya sabe que es para el viejo”. La máscara entonces se debe curar (asperjar) cuatro veces.

No está claro si en Papantla existe o no una deidad específica asociada a las danzas o un Dueño de las Danzas. Unos opinan que no hay dueños de las danzas, pues “sólo los elementos de la naturaleza tienen asociada una deidad” (EH jun 17 11); así, en Papantla hay Dueño del Agua, del Viento, del Monte, por mencionar algunos (Enríquez, 2013). Sin embargo, otros opinan que el dueño de las danzas es el Pilato, entendido como el *Kiwíkgolo*, “el Viejo del Monte” porque los danzantes ocupan puras cosas de madera, el caballo es de madera, la flauta y la máscara (NP nov 08 13). De hecho, antes, cuando se danzaba, “se ponía en una mesita un pequeño altar y allí se ponía la máscara del Pilato y se le hacía una pequeña ceremonia” (ASM nov 10 13).

El Pilato en las diferentes danzas

La Danza de los Voladores es la más representativa del grupo totonaco y posiblemente sea la más conocida tanto a nivel nacional como internacional. Si bien la danza es practicada por diferentes grupos étnicos, generalmente es una danza que se identifica con el grupo totonaco de Papantla.

Se trata de una danza aérea en la que cinco danzantes suben a un mástil de más de 20 metros de

altura. En la parte superior se encuentra un dispositivo giratorio que tiene unido por medio de cuerdas un cuadrilátero de madera que cuelga un poco más abajo. Cerca del extremo superior del mástil se amarran cuatro cuerdas que se enrollan en espiral alrededor del mismo y que sirven para que cuatro danzantes se amarren y puedan descender girando y “volando”, mientras un quinto danzante permanece en el extremo superior tocando la flauta y el tambor.

En la Danza del Volador, propiamente dicha, no participa el Pilato, su participación se da en la ceremonia relativa al corte del palo del volador. La ceremonia ritual asociada a los voladores tiene distintas etapas que concluyen con la conocida Danza de los Voladores. El Ritual del Palo de Volador¹⁴ comienza con el corte del árbol, para lo cual es necesario primero elegir el que se va a cortar. Para hacerlo, el Caporal y “otras personas de sabiduría van al monte (bosque) para seleccionar el palo” (DC sep 03 11).

A los doce días, entre 60 y 80 personas regresan a buscar el árbol. Ahora, antes de entrar al bosque, se construye un altar para pedirle permiso al Dueño del Monte. Allí se colocan dos máscaras rojas que representan a un Pilato viejo y a uno joven y se les ofrenda “tabaco, aguardiente, flores, mole de pollo, una pieza de pan y 6 o 12 tortillas” (SM jun 17 11). Los rezanderos que dirigen la ceremonia les piden permiso para tumbar un árbol que se usará exclusivamente para los voladores. Después los danzantes que representarán al Pilato se acercan a las máscaras, se arrodillan y les habla en voz baja, les dice que “lo van a representar, que van a trabajar juntos, que no los vayan a perder y que los lleven por buen camino”. Agarran las máscaras, las rocían con aguardiente, las sahumán con tabaco y, de espaldas, se las ponen delante de todos los compañeros y después se voltean ante la gente. Se considera entonces que los danzantes se han transformado y empiezan a gritar como el Pilato.

Cuando el Dios del Monte lo autoriza, los participantes entran al monte. Al llegar al árbol, los Pilatos

hacen una pequeña ceremonia en la cual se acercan al árbol, lo miran, lo reconocen. Después, empiezan a conversar sobre las bondades del mismo para ver si aprueban su calidad. Una vez que han dado su aprobación, se sahumá y se asperja el árbol con aguardiente para que “se emborrache y no sienta dolor mientras lo van a cortar”.

Ahora se inicia una ceremonia al pie del árbol. Seis jóvenes bailan alrededor del mismo y, al final, los Pilatos autorizan el corte. Se le pone aguardiente al hacha y se le da el primer hachazo en el punto que corresponde al este, al nacimiento del sol. Después se le dan el segundo, tercer y cuarto hachazo en puntos que representan los puntos cardinales, relacionado con los dueños de aire, el agua, la tierra y el fuego. Cuando el árbol está en el suelo lo desraman y lo arrastran para llevarlo a donde será instalado. Allí el Pilato viejo recorre el tronco, revisándolo a lo largo y pegándole con un bastón con un clavo para verificar que no esté hueco ni podrido.

Una vez que el tronco está donde se va a levantar, inicia la ceremonia del levantamiento del palo del volador. En ésta participa toda la comunidad. Es una ceremonia parecida a la que se hizo cuando se tumbó el árbol. Es decir, se pone un altar, se baila, se sahumá, se pone aguardiente, pero ahora además se sacrifica un gallo negro.

Frente al hoyo donde se va a levantar el tronco se construye un altar sobre una mesa cubierta con un mantel blanco y un arco de madera adornado con estrellas de palma. Sobre la mesa se ponen dos máscaras y una ofrenda de flores, frutas, diferentes tipos de tamales, una botella de aguardiente y cuatro huevos.

Durante la ceremonia los rezanderos cantan una serie de rezos mientras rocían las máscaras con aguardiente. Al terminar, los Pilatos bailan con la música de la flauta y el tambor. Después los seis jóvenes se integran a la ceremonia bailando alrededor del hoyo. Cuando los jóvenes terminan de bailar y están a punto de levantar el palo, arrojan en el hoyo al gallo, las tortillas, los huevos, el ramo de flores y lo bañan todo de aguardiente. Al terminar esta ceremonia se levanta el palo del volador.

¹⁴ No se desarrolla el ritual completo sino sólo se mencionan las partes donde interviene el Pilato.

Los grupos de voladores están formados por 5 danzantes, cuatro discípulos y un Caporal que toca una flauta y un tambor. El Pilato no participa en la parte del vuelo, pero como se acaba de ver, es un personaje fundamental del ritual ya que es quien elige el árbol que se usará y necesita conocer la ceremonia respectiva y los parlamentos correspondientes. En el ritual participan dos Pilatos: el viejo es representado por una persona de sabiduría que conoce los rituales de la danza; el joven es parte del grupo, generalmente es hijo de algún Caporal o de algún danzante que está aprendiendo. Ambos Pilatos se visten de blanco con el traje tradicional totonaco, y además de la máscara llevan un morral y un palo que les sirve de bastón (figura 1).



Figura 1. Pilato durante el corte del palo de volador, Papantla, 2012. Fotografía de Héctor Manuel Enríquez Andrade, archivo personal.

Las máscaras no se usan durante la danza, sino que se guardan en casa del Caporal o del Pilato o del danzante más responsable. Se guardan en el altar, no

en el altar de las imágenes, sino en un altar especial “que está al ladito del altar de las imágenes o se pueden guardar abajo del mismo” (ASM nov 10 13).

Como se vio anteriormente, el no respetar las reglas de la danza puede provocar la llamada enfermedad del danzante. En el caso específico de los voladores, ésta se caracteriza porque “se le desata a uno la ropa, no se puede colocar bien el penacho, ve uno lo que no hay, no encuentra los escalones en la escalerilla, se resbala y, cuando está uno arriba del palo, uno tiene miedo y empieza a temblar” (SM oct 16 10). Además, al enfermo:

le pega fiebre, pero no suda, no tiene hambre, sólo sed, hasta tiembla de la necesidad de beber. Se tira en la cama y oye que viene el Pilato. Cuando se duerme mueve los pies como si estuviera bailando y pide que cierren la puerta porque alguien lo está persiguiendo. Nadie ve quien lo persigue, sólo el danzante que trae la sombra del Pilato que lo está jalando (SM oct 16 10).

Como ya se explicó, esta enfermedad no la cura un doctor sino un rezandero. También se tiene que “matar un puerco o un gallo y se le saca la sangre que separan en un recipiente y parte se la ponen en la máscara para que el Pilato no se lo lleve [al enfermo].” (SM oct 16 10)

En la Danza del Volador, el Pilato parece que representa al Dios del Monte, al *Kiwíkgolo*.

La otra danza de origen prehispánico que se baila entre los totonacos de Papantla se llama Lakga o Danza de los Guaguas, en la cual cuatro danzantes giran aferrados a los extremos de las aspas de un dispositivo giratorio compuesto por un molinete de madera apoyado sobre dos horquetas y que permite hacer girar a los danzantes. Los Guaguas son una danza que tiene mucha relación con el volador. De hecho, generalmente los “Guaguas van después del Volador, son un apoyo al Volador, para agradecer a los voladores que trajeron la bondad” (EG may 31 12). Por la razón anterior se considera que los atributos y funciones del Pilato en la Danza de los Guaguas son los mismos que en la Danza del Volador.

Entre las danzas coloniales se tiene la Danza de los Negritos, que recuerda un hecho sucedido en las plantaciones de caña donde trabajaban esclavos negros. Se cuenta que en una ocasión uno de ellos fue mordido por una víbora. Ante la gravedad del caso, los esclavos hicieron una serie de bailes para curar a su compañero. Esta situación fue observada por los indígenas y transformada en la danza correspondiente.

Se trata de una danza de muy larga duración que normalmente se baila durante toda la noche. Los grupos de Negritos están formados por ocho o nueve danzantes, uno de los cuales es el Caporal¹⁵ y otro la Maringuilla.¹⁶ Los demás son los negros. Cada comparsa tiene además dos músicos, un violinista y un guitarrista, así como un Pilato.

La danza tiene una duración variable dependiendo de si “se mata o no a la serpiente”, es decir, si se hace la ceremonia de la picadura. En este caso, cuando la danza se baila completa, está formada por 24 sonos.¹⁷

Los primeros sonos están dedicados a dar gracias ante las imágenes en el altar y a ambientar la celebración. A partir del Son del Sacual (11º) inicia la representación del hecho narrado en la danza. La Maringuilla saca una víbora de madera que trae en una jícara o sacual y los danzantes hacen una especie de ritual frente a ella a través de diferentes pasos de la danza. El Son de la Picadura (19º) representa el momento en que el Caporal es herido por la serpiente. Posteriormente se bailan una serie de sonos en los que el Caporal sufre los efectos del veneno, enloquece y al final queda postrado en una silla en medio del grupo.

Durante estos sonos el Pilato se encuentra mezclado con el público y no participa directamente en la danza, en algunos casos hace comentarios y trata

de imitar el movimiento del trapiche; pero en el Son de la Curación (22º) interviene en la danza e intenta que el Caporal responda, lo golpea, lo regaña, lo sacude y le baila. Algunos grupos utilizan hierbas para barrerlo (hacer una limpieza). El Caporal se incorpora y en el Son del Testamento (23º) reparte sus bienes entre la Maringuilla y los discípulos, que representan a sus hijos. Al Pilato le hereda la máscara y el caballo. El Pilato sirve de testigo de la repartición de la herencia pues escribe el testamento y al mismo tiempo actúa y llora. Al final de la danza, el Caporal se incorpora y, ya curado, empieza a bailar.¹⁸

En la Danza de los Negritos, el Pilato puede vestirse como los demás danzantes o con el traje tradicional totonaco, pero generalmente está mal vestido, con un traje roto. Trae un pantalón agujereado y alguna ropa que no sirve. Lleva un morral viejo donde guarda cosas que intercambia con el público. Trae puesta una máscara y un pañuelo alrededor de la cabeza.¹⁹ La máscara es negra (a veces) con barba blanca, las cejas y los bigotes también son blancos (Croda, 2005: 36, 113, 116 y 120).

El Pilato lleva también un caballo de palo. Se trata de un palo de escoba con la cabeza de un caballo en un extremo (figura 2).

El Pilato también realiza una serie de bromas y gestos que hacen reír a la gente. Imita al Caporal, hace como que baila, pero se cae, simula que monta al caballo de palo. En algunas partes de la danza se queda triste y hasta empieza a llorar. Pero a veces sale a interactuar con la gente. Habla con el público y le cuenta lo que están haciendo los danzantes. Le dice que tiene unos hijos que quiere casar. También habla a favor de los danzantes, imita el discurso de un padre cuando va a pedir a la novia. De esta manera su función es alegrar a la gente.

¹⁵ El Caporal representa al papá de los negros.

¹⁶ La Maringuilla es un danzante vestido de mujer que representa a la mamá de los negros.

¹⁷ Un son es: “una frase o fragmento musical formado de un tema melódico, siempre muy simple y repetido cierto número de veces. El tema mismo se compone de cuatro o cinco melodías” (Ichon, 1973: 240).

¹⁸ El desarrollo de la danza es mucho más complejo, aquí sólo se informa lo concerniente al Pilato.

¹⁹ En la Danza de los Negritos existen dos máscaras, una la lleva el Pilato y la otra la lleva el Caporal, que se la pone en el hombro izquierdo al finalizar el Son de la Máscara y se la coloca en la cara en el Son de la Picadura y no se la quita hasta que se cura de ella.



Figura 2. Pilato de la Danza de los Negritos, Papantla, 2012.
Fotografía de Héctor Manuel Enríquez Andrade, archivo personal.

Como ya se dijo anteriormente, el Pilato puede enfermar. En el caso de los Negritos, la enfermedad se caracteriza por provocar fiebre, además “el enfermo quiere irse, quiere correr, ve al Pilato, ve al caballo y quiere huir, está asustado” (NP nov 08 13). Para curar al enfermo, el Pilato le tiene que bailar durante cuatro noches. Además, lo barren con *chichicaste* y ortiga y lo rocían con siete litros de aguardiente. “Cada negrito le pega siete cuartazos y la Maringui-

lla le da 24, también saca la culebra de su sacual y le pega con la cola de la culebra en la frente siete veces” (NP nov 08 13).

El Pilato también participa en los ritos de iniciación de otros danzantes; en el caso de la Maringuilla se acostumbra rociarla con aguardiente para que no le pase nada. El Pilato la rocía con la boca. Lo hace siete veces (NP nov 08 13).

En la Danza de los Negritos el Pilato representa al papá o al abuelo de los danzantes. A lo largo de las entrevistas se insiste continuamente que los danzantes son sus hijos y que él es el viejo, en el sentido de el abuelo y, por lo tanto, depositario de la autoridad y la sabiduría. Otra interpretación de este comentario se relaciona con el hecho de que algunos consideran al Viejo del Monte como el abuelo de todos los hombres.

El Pilato también representa a Tlajaná; esta situación se hace evidente cuando roba el espíritu del danzante y es él mismo quien lo tiene que curar. De hecho, el danzante le pide perdón y le dice lo que hizo mal.

La Danza de los Santiagueros es una danza colonial que representa la pelea entre los “españoles y los moros”. De acuerdo con Ichon (1973: 394): “El tema de la danza es el de los Moros y Cristianos, pero muy seriamente deformado; es, en efecto, Santo Santiago, montado en su pequeño caballo blanco y asistido por su hijo, Gallinche (La Malinche), que combate contra los soldados romanos y sus capitanes bajo las órdenes de Pilatos, quien representa al Diablo”.

Los grupos se forman por dos músicos, un “tamborero” y un “flautero”, que se colocan en frente de los danzantes. Además, la danza lleva un Caporal o Capitán Akcharreón,²⁰ un Caballero²¹ y su hijo o Kayintsi, cuyo papel es representado por un niño. Además, participan dos capitanes lanceros y un número

²⁰ El Capitán Akcharreón es el enemigo del Caballero. Durante la danza pelea con él. Lleva un machete y un cascabel con el que dirige los pasos de la danza.

²¹ El Caballero es el personaje principal de la danza. Viste capa roja, casco de hojalata y lleva en la cintura un caballo de madera. Representa a Santiago el Mayor y es el jefe de los cristianos.

variable de soldados. Por último, en la danza participan dos Pilatos.²²

La danza tiene una duración variable, dependiendo de si se hace la ceremonia de matar al Kayintsi. En ese caso, la danza está formada por 24 sones y se baila durante toda la noche. Los primeros sones sirven para dar gracias en el altar de las imágenes y para ambientar la fiesta. Después siguen una serie de sones que representan varios combates y provocaciones entre el Akcharreón y el Caballero y sus respectivos lanceros y soldados.

Al final del Son de Combate (17°) el Pilato entra a pelear con el Caballero haciendo payasadas y malabares. En el centro de las filas simulan un combate, el Caballero con el machete y el Pilato con un palo (como lleva máscara no ve bien y por eso no usa machete).

En el Son del Canto del Kayintsi (18°) se anuncia que van a matarlo. Después, en el Son para Agarrar al Kayintsi (19°), el Caballero y el Akcharreón pasan al centro y empiezan a pachanguear.²³ A la mitad del son entra el Pilato a pelear con el Caballero, el Kayintsi se esconde atrás del Caballero y en determinado momento se escapa corriendo y se esconde entre el público hasta que el Pilato lo agarra, lo trae y lo ponen en un banco en frente de los músicos donde lo acuesta. El Pilato empieza a platicar con la gente, a decirles que va a matar al Kayintsi, dice que va a matar a un puerquito y pregunta quién quiere comprar las partes del cuerpo.

En el son (20°), el Pilato levanta al Kayintsi que está en el banco y lo pasea en frente del grupo. En el siguiente son (21°), el Pilato deja al Kayintsi, que se mete otra vez entre sus compañeros y regresa al centro con un papel que deja caer en el suelo en medio del grupo. Este papel representa una carta en la que se anuncia la muerte del Pilato. Un lancero levanta la carta y se la entrega al Pilato, quien la lee y se entera que ahora lo van a matar a él. El Pilato se pone a llorar, le cuenta al público que lo han sentenciado y

²² Uno participa en la danza (y se conoce a veces como presidente) y el otro representa un bufón.

²³ *Pachanguear* quiere decir: simular una pelea con los machetes.

pregunta si hay alguien que lo quiera defender o esconder para que no lo maten.

En el Son para Agarrar al Pilato (23°), el Akcharreón y el Kayintsi, junto con sus lanceros, van a buscar al Pilato. Lo traen y lo ponen en el banco y los lanceros colocan su lanza en forma de cruz en frente de él, que se queda tendido porque ya está muerto.

En el último son (24°), los lanceros salen de la fila, van a donde está el Pilato y junto con el Kayintsi lo agarran del brazo y se lo llevan dándole de patadas y lo avientan a un lado del camino y, a un grito del Akcharreón, los danzantes se van y termina la danza.²⁴

Como puede verse, en esta danza la participación del Pilato es fundamental, pues interviene directamente en las acciones representadas por la misma.

Los Pilatos se visten como los demás danzantes, pero llevan puesta una máscara roja y un pañuelo en la cabeza. Visten una especie de camisa o gabardina que les llega a las rodillas y que lleva en la espalda tres cruces. Utilizan un bastón o varita de un metro de longitud que representa un machete y con él pelea con el Caballero. Además, portan un morral donde guardan cosas que intercambian con el público. Puede llevar a veces un caballito de madera, pero no es obligatorio (figura 3).

El Pilato de los Santiagueros también puede enfermar. “Entonces el danzante se siente mal, se le cae el machete, siente frío, calentura, empieza a hablar solo y en la noche se le aparece el Pilato” (AnG may 28 13). Para curarlo se le hace una ceremonia en la que participa el Pilato, quien baila frente del enfermo y salta sobre él varias veces. El Pilato que participa en la danza representa el mal, porque quiere quitarle el niño al Caballero que representa el bien. En este sentido, Ichon (1973: 406) comenta: “[...] el curioso personaje de Pilatos que encarna, a no dudar, al Príncipe del Mal, el Demonio [que] es una mezcla de muchas divinidades paganas: dios del Fuego (*Taqsjoyut*), dios de las Cuevas [...] se asemeja también al viejo dios del Fuego del panteón azteca, Huehuetéotl”.

²⁴ El desarrollo de la danza es mucho más complejo, aquí sólo se informa lo concerniente al Pilato.



Figura 3. Pilato de la Danza de los Santiagueros, Papantla, 2012. Fotografía de Héctor Manuel Enríquez Andrade, archivo personal.

Otra interpretación mucho más sugerente la proporciona Trejo (s.a.), quien considera que: el Pilato personifica a la canícula, Santiago y su Caballo, a la nube y a los vientos blancos, y el Kayintsi a la planta de maíz. De modo que la danza representa la lucha

que sostiene el sol, la canícula, contra la lluvia para proteger al maíz y permitir que crezca.

La Danza de los Moros y Españoles²⁵ es una danza colonial que representa la lucha entre ellos. Se puede considerar una variante de la danza anterior, aunque presenta varias diferencias, principalmente en los trajes, los personajes que intervienen y el desarrollo de la danza.

En Papantla, se encuentra en peligro de desaparición y el conocimiento de ella es bastante escaso y fragmentario. Las personas entrevistadas manifiestan saber bailar los sones, pero dicen no conocer ni sus nombres ni lo que sucede en ellos, sólo saben que constaba de cerca de 24 sones y, cuando se bailaba completa, duraba toda la noche.

Los grupos están formados por dos músicos, un flautero y un tamborero, un Caporal moro y uno español, un “banderero” o “banderista” y entre 10 y 20 danzantes repartidos entre moros y españoles. También forma parte del grupo un Pilato.

El Pilato viste un pantalón viejo y arrugado y una camisa vieja. Usa una máscara de color natural, sin pintar, lleva un bastón o una espada de madera y un caballo de madera (un palo con cabeza de caballo). En la cabeza puede llevar un pañuelo o un penacho de danzante. A veces, se viste de blanco, con el traje tradicional. Algunos grupos utilizan dos Pilatos, uno moro y el otro de los españoles (figura 4).

Durante los combates. “el Pilato se mete y se pone a brincar, hace una especie de *show*, habla y grita. Los Pilatos conocen su papel y tienen que hacer reír a la gente” (HR nov 06 13).

De acuerdo a la creencia totonaca, este personaje también puede enfermar, pero no sólo a los participantes de la danza sino incluso al público, especialmente

²⁵ En Papantla se conoce con este nombre, en otros sitios se le llama Danza de los Moros y Cristianos.

a los niños, que son los más débiles de carácter. Por eso se recomienda que los niños no se metan con él ni que lo molesten. En esta danza el Pilato es un bufón que grita, “hace chistes, hace faramalla, hace el ridículo, espanta a la gente” (SM nov 20 11). “Habla con el público, con las muchachas y les pide su nombre, lleva una libreta donde apunta” (JM nov 11 13).



Figura 4. Pilato de la Danza de Moros y Españoles, Papantla, 2012. Fotografía de Héctor Manuel Enriquez Andrade, archivo personal.

Análisis y resultados

Como puede verse, la participación del Pilato en las diferentes danzas totonacas de Papantla es un hecho simbólico complejo que está constituido por una serie de dicotomías que se presentan entre el Pilato y los demás danzantes y entre los distintos modos de actuar de este personaje en las diferentes danzas. De esta manera, los comportamientos del Pilato están cargados de significación y sirven para producir un significado global que será desentrañado a partir del análisis de los rasgos significativos del personaje.²⁶ Ellos se pueden representar con 20 características que se muestran, la mayoría de tales, como oposiciones binarias en las siguientes tablas que resumen lo expuesto en los párrafos anteriores (figuras 5 y 6). La primera contiene los rasgos en oposición a los demás danzantes y la segunda, su participación particular en cada una de las danzas.

Rasgo	Pilato	Danzantes en general	Danzantes en particular
Viste de manera diferente	Sí	No	
Usa una máscara	Sí	No	Sí Caporal de Negritos
Grita	Sí	No	
Utiliza un caballo de madera como bastón	Sí	No	Caballero de los Santiagueros (lo lleva en la cintura)
Se le hace rito, se le da de comer	Sí	No	Caballo de los Santiagueros. Víbora negritos*
Se le pide permiso	Sí	No	
Come debajo de la mesa	Sí	No	

²⁶ Tal como asientan Jáuregui y Bonfiglioli (1996: 20), podemos considerar que “los indicadores de cualquier sistema de comunicación carecen de significación en sí mismo, ya que sólo la adquieren como miembros de un conjunto. Un signo o un símbolo únicamente son tales en tanto se distingan de otro signo o símbolo al cual se oponen. Cada código pone a funcionar pares de oposiciones que, por su contraste, vuelven significativos los aspectos sensoriales. De esta manera, cualquier aspecto del ritual dancístico debe considerarse como parte de un conjunto, cuyo efecto de significación proviene de su relación con otros y no de él en cuanto tal. Un término, en esta perspectiva, sería entonces un haz de elementos diferenciales analizables por medio de oposiciones distintivas dotadas de significación”.

Se conoce su identidad	No	Sí	
Distorsiona la danza	Sí	No	
Interacción con el público	Sí	No	
Provoca la enfermedad del danzante	Sí	No	
Cura la enfermedad	Sí	No	El caporal participa en la curación
Bufón	Sí (a veces)	No	
Entra y sale del espacio de la danza	Sí (a veces)	No	

* Éstos son instrumentos de los personajes respectivos; el Pilato, por su parte, es un personaje de las danzas.

Figura 5. Pilato en oposición a los demás danzantes.

Rasgo	Volador	Guagas	Negritos	Santiagueros	Moros
Uso de máscara	Roja		Negra	Roja	
Traje que usa	Tradicional totonaco		Mal vestido	Se visten como los demás	Mal vestido
Distorsiona la danza	No	No	Sí	1) No 2) Sí	
Interacciona con el público	No	No	Sí	1) Sí 2) No	Sí
Participa en la danza	No / Sólo en el corte		Sí	1) Sí 2) No	
Molesta al público	No	No	Sí	1) No 2) Sí	
Narra la danza	No	No	Sí		
Representa diferentes personajes	Kiwikgolo		¿Kiwikgolo? Por las hierbas Papá de los negros Tlajaná	Mal	
Funciones que desempeña	Ceremonia del corte del palo		Ayuda al caporal. Da las hierbas para curarlo.	1) Pelea con el caballero. Recibe sentencia del cielo 2) Bufón	Bufón
Número de Pilatos	2		1	2	1 o 2
Bufón	No	No	Sí	1) No 2) Sí	Sí
Entra y sale del espacio de la danza			Sí	Sí	Sí

* Recordar que en la Danza de los Santiagueros existen dos Pilatos.

Figura 6. Pilato en cada una de las danzas.

De las tablas anteriores se puede deducir que el Pilato tiene un estatus diferente a los demás danzantes, de hecho, tiene varias características que lo equiparan a una deidad; por ejemplo: se le pide permiso, se le hace ofrenda (se le da de comer), provoca y cura

la enfermedad. Además, es el único personaje que se relaciona con el público y entra y sale del espacio de la danza y tiene un comportamiento que va de lo sagrado a lo profano. También puede verse que es un personaje polisémico que participa de una serie de dualidades:

- Forma parte del ritual de la danza, pero es el único que interactúa con el público.
- Ayuda al danzante a realizar su oficio, pero distorsiona su mente.²⁷
- Representa a veces a un dios, otras, a un bufón.²⁸
- Impide el funcionamiento de la danza, pero es el guardián de las tradiciones.
- A veces personifica al Kiwikgolo, otras a Tlajaná.
- Provoca la enfermedad y la cura.

Algunas de estas características son compartidas por una serie de seres mitológicos, principalmente de Norteamérica, que han recibido el nombre de *tricksters*,²⁹ denominación que después se aplicó

²⁷ Es importante señalar que el Pilato es el único que tiene autoridad para faltar el respeto al ritual. Ni los demás danzantes ni el público tienen derecho a hacerlo so pena de ser víctimas de la enfermedad de los danzantes. De igual manera, debe cumplir estrictamente una serie de reglas, pues, de no hacerlo, también puede enfermar.

²⁸ Aunque en Papantla el Pilato es un bufón, no es un trasgresor absoluto como los *pascolas* descritos por Sánchez (2011). Su humor tampoco es el “humor sexual caracterizado por el falicismo y las obscenidades” que “son un común denominador en los ‘payasos sagrados’ del suroeste de Estados Unidos [...] (y de) los *chapyekas* yaquis, los *chapakobam* mayos, los fariseos rarámuris, los *koyemshis* zuñis y los judíos coras. (Herrera, 1996: 139-140)

²⁹ El término se introdujo en un principio en conexión con el estudio la mitología de los indígenas de Norteamérica. El *trickster* es un bufón egoísta, “selfish-buffoon”, porque la mayor parte de su comportamiento se orienta hacia la satisfacción de su gran apetito y su deseo sexual. Y es bufón por que los elaborados engaños que utiliza para satisfacer estos deseos a menudo son contraproducentes y dejan al personaje como un gran tonto (Carroll, 1984: 106).

a los ritos, entendido éstos como mitos actuados (Galicia, 2012: 347-348), en una nueva categoría conocida como el bufón sagrado. Para Sánchez (2011: 150-151), el término *trickster* “es utilizado por la antropología para tratar de definir lo indefinible; estos héroes culturales que se pierden en categorías clasificatorias. El *trickster* se mueve en la frontera entre lo amorfo y la forma, siendo él mismo un fundamento ambiguo y polivalente que se presenta como una anomalía dentro del esquema de las oposiciones binarias”.

En general, estos personajes se presentan con la característica de ser un bufón, pero al mismo tiempo un héroe cultural, lo que los coloca en la situación de personajes liminales, es decir, personajes que están en un proceso de transformación entre dos estados y que no tiene las características de uno ni de otro. Esto haría del Pilato un personaje liminal, con una particularidad: posee los dos rasgos, no carece de ellos. Un personaje liminal, por ejemplo, no es adulto ni niño, el Pilato es hombre y es dios, es benéfico y no lo es.³⁰

En realidad, se trata de un personaje que sufre una serie de transformaciones y transita por una serie de estados: de ser un dios lejano a los hombres y tener todo el conocimiento necesario para elegir el palo del volador, el altar donde se realizará el ritual correspondiente, pasa a convertirse en un bufón demasiado cercano a los hombres y que interactúa con ellos. Para tratar de explicar esta situación propongo que entre los totonacos existen tres espacios: el divino, donde se encuentran los dioses; el profano, donde se encuentran los hombres, y el espacio del rito que une a los dos anteriores y donde se desarrolla la danza. Así los dioses no interactúan directamente con los hombres sino lo hacen a través del ritual.

³⁰ “El *pajcola* puede ser pensado como un personaje que por medio de sus discursos y veneraciones a los santos se encuentra de alguna manera condicionado por la tradición, es el vocero de los *yoremes*; no obstante, es a partir de su papel como *payaso sagrado o bufón ritual* que trasciende esa normatividad, la trastoca con sus actos burlescos, satíricos”. El *pajcola* es, pues, “el sinvergüenza”, considerando también como “el que lleva la tradición pa’ adelante. Descompone el orden para al final de la fiesta reponerlo”. (Sánchez, 2011: 153)

De esta manera, los danzantes, transformados, al momento de la danza, ejecutan un ritual de comunicación entre los dioses y los hombres, pero en tanto que danzantes sólo se encuentran en el espacio del ritual, su función es transmitir la energía de los dioses a los hombres. De esta manera, hombres, dioses y sacerdotes interactúan, pero cada uno de ellos permanece en su sitio, no así el Pilato, que tiene la capacidad de desplazarse entre estos espacios.

El espacio de los dioses y el de los hombres deben mantenerse separados para el buen funcionamiento del cosmos; sin embargo, en ciertas ocasiones se necesita una comunicación entre ellos, la cual sólo puede lograrse por medio del ritual que busca establecer el equilibrio entre los diferentes entes que pueblan el mundo totonaco. Así, humanos y no humanos comparten el espacio, pero deben establecer ciertas reglas en sus formas de relacionarse. Del buen funcionamiento de estas reglas depende el buen funcionamiento de la vida del hombre.

De tal manera que la comunicación entre los hombres y las deidades debe estar reglamentada tanto en el sentido de cómo se hace el ritual como en lo relativo a quién lo realiza. De hecho, el orden del rito depende de que cada uno de los involucrados se mantenga en su espacio. Si el danzante se sale del suyo y se va al de los hombres, se enferma, y si uno de los dioses se ofende y se mete al espacio de los danzantes, los enferma. El Pilato, entonces, sirve para mantener separados estos espacios y establecer la comunicación entre ellos. Es importante recordar que el Pilato es el único danzante que se relaciona con el público, a diferencia de los demás danzantes que durante la danza no interactúan con él. Es decir, el Pilato pasa del espacio del ritual al espacio mundano y por eso interactúa con el público y representa a un bufón, también participa directamente en la danza como un sacerdote en el espacio del ritual y al mismo tiempo puede localizarse en el espacio sagrado pues representa a deidades totonacas específicas como el *Kiwíkgolo*. Por eso el Pilato es el personaje más expuesto a sufrir la enfermedad, porque es el que está más en contacto con los dioses; por eso

también debe ser el más estricto respecto del cumplimiento de las restricciones respectivas.³¹

El Pilato también tiene una serie de atributos específicos que lo identifican como una deidad: hay que consentirlo, se le ofrenda, se le pide permiso, puede provocar y curar la enfermedad, se enoja, toma el espíritu. De acuerdo con la jerarquía de los dioses totonacas determinada en Enríquez (2013), el Pilato tendría características de un dios secundario, de un dueño propiamente dicho y de un dueño menor. Sería un dueño por su relación cercana con los hombres, además se le puede ver, se le ofrenda y se le pide permiso. Sin embargo, posee algunas características de un dios secundario porque se enoja, produce susto y toma el espíritu. también, tiene características de un dueño menor, por su interacción cercana con los hombres y el gran número de leyendas que existen en torno al personaje.

Esa aparente contradicción se explica por el hecho de que el Pilato, así como transita entre los tres espacios mencionados, también transita entre estos niveles jerárquicos, es dueño, es dios secundario y es dueño menor. De aquí la importancia de la máscara en tanto que sirve para ocultar la identidad del danzante. Si el Pilato la revelara, quedaría inmediatamente anclado al mundo de los hombres, con un rostro conocido, un nombre y un apellido. El hecho de no revelar su identidad es fundamental para la transformación mágico-religiosa que sufre el personaje. Esconder su identidad es tan importante que el danzante que lo representa incluso come debajo de la mesa.

³¹ Por su parte, el *pascola* “personifica una entidad polisémica vinculada a los tres planos cosmológicos: a) el mundo subterráneo, representado principalmente por la cueva; b) el plano terrenal, la mediación entre el mundo de abajo y el de arriba, caracterizado por la creación cultural y la vida cotidiana; y c) el polo celeste, simbolizado por los fiesteros; también es el hogar de las divinidades. Con sus burlas, transgresiones y el culto a los santos, las danzas aluden a estos tres planos del universo. Es a partir de estas propiedades múltiples como se puede entender la transformación del *paycola*, o su capacidad transformadora; de ahí que escape a lo definible y, en este sentido, no se le puede comprender únicamente conforme la condición de bufón o payaso ritual, pues es un atributo demasiado limitado, si bien la broma es parte esencial de las danzas” (Sánchez, 2011: 175).

De esa manera y con todas las reservas del caso, el Pilato también podría representar al *axis mundi*, debido a su condición de tránsito vertical entre el cielo y la tierra, esta interpretación explicaría por qué el Pilato no aparece en las danzas prehispánicas, su participación sería innecesaria, porque el papel de *axis mundi* lo desempeña el palo del volador (Ellison, 2007: 92; Galicia, 2012: 358-359), pero en las danzas coloniales no existe éste y el Pilato toma su lugar.

Conclusiones

En suma, el Pilato se nos presenta como el guardián de la tradición, pero no sólo eso, además se presenta como un personaje polisémico que participa en una serie de dualidades y sufre una serie de transformaciones que lo hacen ser al mismo tiempo una deidad lejana a los hombres con el conocimiento necesario para elegir el palo del volador y un bufón que interactúa de manera estrecha con el público. Además, el Pilato sirve para mantener separados, durante el ritual, el espacio de los hombres y el de las deidades, pero ayuda a establecer la comunicación entre ambos. También puede concebirse como un dios secundario, un dueño propiamente dicho y un dueño menor.

Por último, si se acepta que las danzas son rituales que buscan establecer el equilibrio entre los distintos entes, fuerzas o seres que pueblan el mundo totonaco para lograr una circulación benéfica de esencias (Ellison, 2013: 119; López Austin, 2006: 73; Galicia, 2012: 344) y lograr las condiciones de ocisión entre las fuerzas celestes, secas, calientes y las fuerzas tectónicas, húmedas, frías. El Pilato aparece entonces, como un mediador no sólo entre lo sagrado y lo profano sino también entre estas fuerzas complementarias con la finalidad de lograr entre ellas un equilibrio vital que redundará en la salud y en las buenas cosechas.

Bibliografía

ALBERO, Mariano (2003), “Pascolas y chapayecas: problematización de la figura del bufón ritual (*ritual clown*)”

- en los dos personajes enmascarados del ceremonial yaqui”, tesis de licenciatura, UAM-I, México.
- CARROLL, Michael P (1984), “The trickster as selfish-buffoon and culture hero”, *Ethos*, vol. 12, núm. 2, pp. 105-131.
- CHENAUT, Victoria (2010), “Los totonacas en Veracruz: población, familia y sociedad”, en *Atlas del patrimonio natural, histórico y cultural de Veracruz*. México, Gobierno del Estado de Veracruz/Universidad Veracruzana.
- CRODA LEÓN, Rubén (2005), *Entre los hombres y las deidades. Las danzas del Totonacapan*, México, Conaculta.
- ELLISON, Nicolas (2007), “Symbolisme sylvestre et rapports d’altérité dans une danse rituelle totonaque” en *Annales de la Fondation Fyssen*, num. 22, pp. 83-97.
- _____ (2013), *Semé sans compter: Appréhension de l’environnement et statut de l’économie en pays totonaque (Sierra de Puebla, Mexique)*, París, Éditions de la Maison des sciences de l’homme. Consultado el 3/ may/2020.
- ENRÍQUEZ ANDRADE, Héctor Manuel (2013), *Jerarquía de los dioses totonacas*, México, INAH.
- _____ (en prensa) *Las danzas totonacas de origen prehispánico en Papantla*, México, INAH.
- GALICIA LÓPEZ, Isabel (2012), “El relato simbólico de la danza de los tejoneros”, en Fabelo Corzo, José Ramón; Isasmendi Galicia, Berenize (coords.). *La estética y el arte más allá de la academia*, Puebla, BUAP, pp. 335-364, recuperado de: <http://cmas.siu.buap.mx/portal_pprd/work/sites/fuente/resources/PDFContent/391/vol3art20.pdf> (consultada el 20 de febrero de 2021).
- HERRERA BARRERA, Eduardo (1996), “Más subvierte el diablo por viejo: transgresión simbólica entre los yaquis de Arizona”, *Frontera Norte*, vol. 8, núm. 5-16, pp. 133-145.
- ICHON, Alain (1973), *La religión de los totonacos de la sierra*, México, INI / SEP.
- INEGI (Instituto Nacional de Estadística y Geografía) (s.f.c.), *Lenguas indígenas en México y hablantes (de 3 años y más) al 2015*, recuperado de: <http://cuentame.inegi.org.mx/hipertexto/todas_lenguas.htm> (consultada el 23 de agosto de 2014).
- JÁUREGUI, Jesús (2013), “Una comparación estructural del ritual del Volador”, *Antropología. Boletín Oficial del INAH*, num. 95, pp. 18-51.
- _____, y Carlo BONFIGLIOLI (1996), “Introducción: el complejo dancístico-teatral de la Conquista” en *Las danzas de Conquista I. México contemporáneo*, México, FCE, pp. 7-28.
- LÓPEZ AUSTIN, Alfredo (2006), *Los mitos del tlacuache. Caminos de la mitología mesoamericana*. México, IIA-UNAM.
- SÁNCHEZ PICHARDO, Pablo César (2011), *La inversión del cosmos. Danzas, rituales y mitos en la región Yoreme*, México, El Colegio de Michoacán.
- STRESSER-PEAN, Guy (2011), *El Sol-Dios y Cristo. La cristianización de los indios de México desde la sierra de Puebla*, México, FCE / Conaculta / CEMCA.
- TREJO BARRIENTOS, Leopoldo (s. a.), “El Pilato: rostro de la canícula”, recuperado de: <<http://www.mna.inah.gob.mx/coleccion/piezas-del-mes/anteriores/el-pilato-rostro-de-la-canicula.html>> (consultada el 15 de enero de 2016).
- VELÁZQUEZ HERNÁNDEZ, Emilia (1995), *Cuando los arrieros perdieron sus caminos. La conformación regional del Totonacapan*, Michoacán, El Colegio de Michoacán.
- VILLANI, Luisa, (2018), “Con la Danza de los Voladores en el Tajín vuela el viento ‘huracánico’”, *Anales de Antropología*, vol. 52, núm. 2, pp. 111-121.
- ZÚÑIGA BRAVO, Federico (2016), “Culturas musicales e industrias culturales en el desarrollo turístico del Totonacapan veracruzano”, en Georgina FLORES MERCADO y Fernando NAVA (comps.), *Identidades en venta. Músicas tradicionales y turismo en México*, México, UNAM-IIS, pp. 243-272.