

El arte de actuar varias realidades particulares. Notas para un estudio antropológico de las pastorelas del territorio purépecha

Elizabeth Araiza Hernández*

EL COLEGIO DE MICHOACÁN

En este artículo se presentan los avances de una investigación en curso sobre las pastorelas de la región purépecha de Michoacán. Éstas ponen en marcha una variedad de modalidades de actuación, danza, ritual, teatro, cantos y de registros sensoriales –gestualidad, música, sonidos–, que remiten a diferentes universos de significación: cosecha de maíz, temporada de secas, solsticio de invierno, devoción al Niño Dios y, a la vez, un cierto “culto” al diablo, exhibición de estatus y de jerarquía social, lazos de parentesco, identidad y diferencia, entre otros. Es como si, incluso en una misma secuencia, se actuaran diferentes realidades particulares. Centraremos la atención particularmente en dos de estas realidades: la escenificación de suceso de actualidad y la “condensación de identidades ordinariamente incompatibles” (Houseman 2003). En un primer momento se presentan aquellos datos historiográficos y etnográficos que resultan significativos para ir despejando la especificidad de este tipo de escenificación teniendo como base el caso de las pastorelas del territorio purépecha.

(Pastorela, purépechas, ritual, teatro, identidades)

INTRODUCCION

Desde por lo menos la segunda mitad del siglo xvii, en los poblados purépecha, se lleva a cabo un tipo de representación escénica que en nuestros días es llamada “pastorela” o “coloquio de luzbeles”. Las pastorelas se siguen realizando actual-

* elizabeth.araiza@colmich.edu.mx

mente e incluso manifiestan un auge considerable.¹ Podría decirse que no hay prácticamente un poblado de la región purépecha, y tal vez de todo el estado de Michoacán, donde no se lleve a cabo una pastorela. En este artículo se plantea que tal auge se debe, en gran medida, a que en la estructura de la pastorela de antaño se introdujeron, o quizá se preservaron, dos partes: una parte que remite a los sucesos que se viven en la actualidad en el pueblo, en la región, en el país e incluso en el mundo. Otra parte en la que aparecen personajes, que pudieran parecer anacrónicos o insólitos, los cuales provocan además un efecto de contradicción ya que afirman ser ricos y a la vez pobres, rancheros y a la vez indígenas, mujeres sumisas y responsables y a la vez disolutas y desobligadas. Lo interesante es que, como podremos apreciar, no se trata simplemente de poner en escena la identidad étnica o de género, tal como es experimentada, sentida o concebida en la vida ordinaria, sino de presentarla de manera inhabitual: un personaje protagónico afirma tener una identidad y al mismo tiempo el personaje antagonista revela una diferencia, por lo que dicha identidad es al mismo tiempo puesta entredicho. Por tanto, a lo que asistimos no es a una mera inversión de papeles, un purépecha se coloca en el lugar del ranchero (blanco, mestizo), invirtiendo así el orden imperante, el sistema de desigualdad y de estratificación social o expresando su deseo de volverse ranchero, sino a lo que algunos autores han denominado “una condensación de identidades contradictorias” (Houseman y Severi 1994) o “una condensación de identidades nominalmente incompatibles” (Houseman 2008). Es decir, un tipo de acción, característica de los rituales,

¹ La investigación de la que surge el presente artículo se sustenta en el trabajo de campo que vengo realizando desde octubre de 2007 a la fecha, en tres regiones: Lacustre, Cañada de los Once Pueblos y la Sierra. Para documentar etnográficamente las pastorelas he realizado varias estancias cortas, de tres a cinco días, en diferentes poblados, desde el mes de octubre hasta marzo: Ocumicho, 2007; Cocucho, Paracho, 2009; Tócuaro, Uren y Cocucho, 2010, Aranza, y Comachuen, 2010, 2011 y 2012. Acudí a estos poblados antes, durante y después de la fecha en que se lleva a cabo la pastorela, de este modo pude observar el proceso de preparación, asistir a los ensayos y conversar con las personas involucradas en dicho proceso: los maestros de pastorela, el carguero del niño dios en turno, los intérpretes y los miembros del público.

en la que “afirmaciones de identidad son al mismo tiempo testimonios de diferencia: las de autoridad son a la vez de sumisión, el secreto revelado es al mismo tiempo disimulado” (Houseman 2008). Antes de entrar de lleno a este tema, es necesario hacer un breve recuento destacando aquellos elementos que resultan significativos para situar el contexto histórico y la situación actual de las pastorelas en la región bajo estudio.

UN COLOQUIO QUE DURA DIECIOCHO HORAS Y MÁS

En la década de 1940, mientras estudiaba el ceremonial religioso de los pueblos de la sierra purépecha, Ralph L. Beals escuchó decir que en Capácuaro “en la Nochebuena hacen un coloquio muy largo, que dura dieciocho horas sin repetición, sobre el tablado que está en la casa del carguero” ([1945] 1992, 368). El antropólogo encontró quizá demasiado sorprendente que una representación escénica pudiera durar tanto tiempo, razón por lo cual agregó enseguida: “parece que debe dudarse de esta afirmación” (*Ibid.*). Si uno observa las pastorelas o coloquios que actualmente se realizan en la mayoría de los poblados purépechas seguramente dejaría de dudar de que algo así pudiera producirse. En Comachuén, por ejemplo, el 24 de diciembre de 2011, la pastorela inició a las ocho de la noche, con la aparición de unas veinte parejas de rancheritos, niños de entre cinco y doce años de edad que cantaban villancicos y danzaban al son de un abajeño.² A las doce de la noche se presentó el coloquio o concilio de los diablos principales. Dos horas más tarde se anunció la presentación de una “obra de teatro” (así llamada por el presentador) sobre la historia de Adán y Eva. Como a las tres de la mañana aparecieron otras tantas parejas de pastores que cantaron villancicos al Niño Dios, después se presentaron nueva-

² Género de música instrumental que se ejecuta con orquesta de cuerdas o con banda de viento. Algunos autores interpretan que la palabra “abajeño” deriva de la expresión “son [o música] de allá abajo”, en alusión a la que se toca en las tierras bajas de Michoacán, en la tierra caliente, la costa (Chamorro 2002, 178). El tempo rápido del abajeño se acompaña con pasos de baile con carácter fuerte y preciso.

mente los rancheros, esta vez interpretados por jóvenes de entre trece y dieciséis años de edad. Se siguieron así varias secuencias de acción corporal, danzas, cantos, representaciones, hasta las doce del día. Luego hubo que participar en la procesión, asistir a la misa y participar en las danzas que se siguieron realizando en la plaza principal del pueblo.

Si las pastorelas o coloquios de la región purépecha —y en general las que se realizan en el medio rural e indígena— pueden durar toda la noche, dieciocho horas o varios días, es porque consisten en realidad en un conjunto entreverado de ejecuciones corporales. Es una forma de teatro, sí, pero no se restringe, como las pastorelas urbanas, a los límites de un foro cerrado o una sala, con duración de máximo dos horas, luego de las cuales tanto los actores como el público se retiran dando por terminado el evento. Incluso, el acto de los diablos principales, que es la parte nodal o el clímax, se extiende por varias horas y exige que se observe con atención al conjunto de ejecuciones corporales anteriores y posteriores. Para comprender esta parte también hay que tener presentes las acciones rituales que se realizan a lo largo del año y que se asocian directamente con la pastorela. Baste mencionar a guisa de ejemplo las que se ejecutan para nombrar al nuevo carguero del Niño Dios y las que se llevan a cabo en el mes de enero para legitimarlo en dicho cargo. Todavía en el mes de agosto se realiza la “ida al campo” para recoger las hojas que se ofrecen al Niño Dios y que servirán también para elaborar las *korundas*³ que se reparten a todos los participantes con ocasión de la pastorela. Antes o después de las lluvias se realiza otra “ida al monte”, esta vez para traer el tronco (el palo, un poste que mide entre veinte y veintiocho metros) que sostendrá a la estrella de Navidad en casa del carguero del Niño Dios. Estos rituales se conectan unos con otros conformando un ciclo anual.

³ Tamales pequeños a los que se les da una forma de triángulo y se envuelven con hojas de la planta de maíz. Estas últimas se cortan cuando son tiernas, comúnmente durante el mes de agosto, se colocan dobladas por la mitad encima de un mecate largo. En algunos poblados se usan también estas largas tiras de hojas aún verdes para adornar el altar del Niño Dios.

CUADRO 1. Las partes que conforman las pastorelas de la región purépecha

<i>Partes de la Pastorela aspectos sobresalientes</i>	<i>Primera parte</i>	<i>Segunda parte</i>	<i>Segunda parte (pastorelas de la Sierra)</i>	<i>Tercera parte</i>
Tiempo en el que se sitúa la acción	Mítico: el de la divinidad; el del origen del mal o de lo no bueno Bíblico: la época en que nació Jesucristo	Mítico: el de la divinidad; el del origen del bien o de lo bueno. Bíblico: la época en que nació Jesucristo	El pasado histórico: La época de la colonización y a la vez el presente, el tiempo de la vida diaria	El presente y a la vez el del origen del mal o lo no bueno
Personajes	Diablos principales: Luzbel, Astrucia y Pecado (en algunas versiones también Avaricia, Envidia, Osmodco y Sarán); ángeles: Miguel, Rafael y Gabriel; ermitaños	Pastores, Pastoras Viejitos Ermitaños	Rancheros Rancheras	Diablos secundarios "negros" "changos" "Chalis" "ermitaños"
Libreto (diálogos que profieren los personajes)	Invariante (recitación en verso)	Invariante (cantos, villancicos)	variante (recitación en verso)	Variante (lenguaje no verbal o frases breves)
Tipo de acciones	Remitir a la primera lucha entre el bien y el mal o lo bueno y lo no-bueno	Adorar al niño Dios	Adorar al niño Dios	Figurar lo no bueno, crear desorden, "divertirse"
Valores fundamentales	Espirituales y metafísicos	Espirituales y metafísicos	Materiales, terrenales, riqueza material, comportamientos sociales aceptables e inaceptables en esta sociedad	Comportamientos sociales aceptables e inaceptables en esta sociedad, cuestionamiento al dominio de lo político, económico e institucional
Registro de la expresión	Sumamente serio e incluso terrorífico	Serio	Cómico	Cómico, sarcástico, irónico.

Foto 1. Luzbel, Turícuaro, diciembre de 2012



Foto de José Juan Estrada Serafín.

En este artículo centraremos la atención en la pastorela y más precisamente en dos de las partes en la que ésta se conforma. Para facilitar el análisis plantearemos que las pastorelas de la región purépecha se conforman de tres partes, las cuales giran en torno de dos temas fundamentales: la aparición de los diablos y la adoración del Niño Dios. La aparición de los diablos se desarrolla en dos secuencias, una correspondiente a los diablos principales: Luzbel, Astucia, Pecado y hasta siete, e incluso nueve diablos (véase foto 2), y otra que marca el final de la pastorela, esto es, la aparición masiva de los diablos –por así decir, secundarios– (véase *supra*). El orden en que se desarrollan estas secuencias es el siguiente: primero, la aparición de los diablos

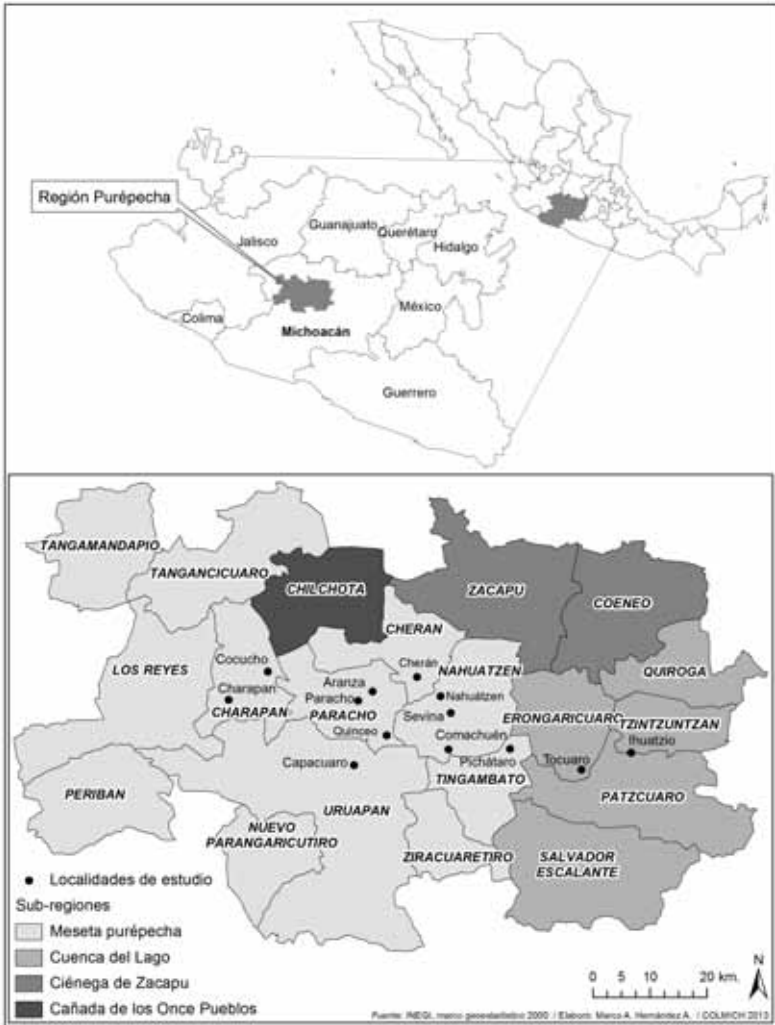
principales (en algunos pueblos ésta se conoce como “concilio de los diablos” o “coloquio de diablos”, éstos a su vez son llamados en purépecha *noampakiti*, que se traduce en castellano como “no bueno”); después sigue la adoración del Niño Dios (realizada por pastores, rancheros, ermitaños, viejitos)⁴ y por último la aparición de decenas, incluso cientos de diablos (en algunos pueblos éstos son llamados “changos”, “negros” o “*chalis*”).

Los purépechas otorgan mucha importancia a la preparación y a la realización de la pastorela; ésta ocupa un lugar relevante en el calendario anual de celebraciones. Incluso llega a ser considerada, en muchos poblados, más importante, que la fiesta patronal. Esto se refleja claramente en la participación, ya que la pastorela solicita un número considerable de intérpretes; las comparsas de danzantes son numerosas, la de los rancheritos y la de los pastores, por ejemplo, pueden integrarse hasta de cincuenta parejas. En comparación, la danza de moros que se presenta en las fiestas patronales resulta mucho más modesta.⁵ En efecto, según García Mora (2011) ya desde mediados del siglo XIX, la pastorela era “la representación” más importante de Charapan y en la década de 1940, Ralph Beals había

⁴ Cabe aclarar que en las pastorelas de la región lacustre no aparecen los “rancheros”, no obstante la adoración al niño Dios queda a cargo de los pastores. Al igual que las pastorelas de la región de la Sierra y de la Cañada, las de la región lacustre inician con la aparición de los diablos principales y concluyen con la aparición de cientos de diablos, en este caso decenas de “negritos”.

⁵ Y a pesar de todo hay una relación estrecha entre la pastorela y la danza de moros, entre el complejo de acciones rituales invernales o de estación de secas y el complejo de acciones rituales de verano o de lluvias, dicho de otro modo entre las fiestas decembrinas y las fiestas del mes de junio. García Mora explica esa relación poniendo énfasis en uno de los diálogos del libreto con título *Pastorela de Viejitos para solemnizar el nacimiento de nuestro señor Jesucristo*. El diálogo en cuestión afirma lo siguiente: “el mundo y ustedes mismos me han ofendido. Yo desde esta Noche [Buena], les declararé una gran guerra que dará por muchos siglos” (Anónimo, *Tlalocan, op. cit.*). Este autor interpreta que a dicha amenaza “meses después –en la fiesta de san Antonio de Padua– el pueblo purépecha dará cumplida respuesta convirtiendo a su poblado en una verdadera palestra donde los moros jugarán un papel en verdad emblemático. Su despliegue militar y su poder de fuego –con la atronadora quema de cohetes y de luces artificiales– lo mostrará como un decidido defensor del mundo cristiano y de la tierra de su santo patrón. Con ese proceder, la advertencia decembrina de Luzbel será respondida con otra en junio: los purépechas transformados en moros estarán en pie de lucha para enfrentar esa guerra declarada” (García Mora 2011).

MAPA. Ubicación de la zona de estudio



Fuente: Elaboración propia. Ejecución, Marco A. Hernández, Colmich, 2012.

anotado, en su obra clásica sobre Cherán, que en este poblado “muchos creían que [la pastorela] era la más agradable de todas las danzas, la más moralista porque nadie bebía en ella” ([1945] 1992, 356). En nuestros días se les sigue otorgando mucha importancia, no tanto por su carácter moral sino “comunitario”, ya que hacen confluir a las familias y en general a las personas que pertenecen al poblado en que se realizan. Justamente, la realización de las pastorelas motiva en gran medida el regreso constante de los migrantes a los poblados de donde son originarios. Con su presencia, al reunirse, al convivir y participar de algún modo en la pastorela refrendan a la vez su pertenencia a esta familia, a este grupo étnico, a este poblado.

LAS PASTORELAS DE ANTES

Nicolás León, uno de los primeros –y a decir verdad de los pocos– investigadores que se interesaron en las pastorelas de la región purépecha, comentó que cuando era niño pudo observar un coloquio en Ihuatzio. Bien podríamos deducir que desde mediados del siglo XIX, los tarascos representaban coloquios o pastorelas, pero como veremos es probable que lo hicieran ya desde finales del siglo XVI. Este autor anotó en su magistral estudio sobre las fiestas de los tarascos que “el coloquio es una representación dramática en castellano o en tarasco, verdaderamente deliciosa, cuando se ejecuta en aquel idioma” (1906, 431-453). De hecho fue Nicolás León quien aportó uno de los tres documentos antiguos escritos en lengua purépecha de que disponemos hasta ahora. Señaló que dicho documento fue escrito por un cura indio, el presbítero Cristóbal Romero. Se trata de un manuscrito que fue encontrado en Pichátaro, en 1883, sin título o con la frase *jacánguricuaecha erángutiiechaeri pjorepecha jimbo* (los nombres de los pastores en purépecha) a modo de título, lo cual hace suponer que quizá había una parte precedente que no ha sido encontrada. También el etnólogo purépecha Pablo Velázquez Gallardo encontró un manuscrito en Charapan, que lleva como título *Pastorela de Viejitos para solemnizar el nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo (Tlalocan, II, 4, 1948, 321-367)*. En la portada de este documento, aparece una nota “Morelia, 1848” especificando así, pese a que se

trata de un manuscrito, lugar y fecha de edición.⁶ Además contamos, con un documento cuyo título es *Pastorela de viejos*;⁷ se trata de un texto anónimo encontrado en Quinceo por uno de los miembros de la misión alfabetizadora en esta localidad. Aunque lleva como subtítulo “para el año de 1912”, Adrian F. León, autor de la paleografía e interpretación fonémicas, asegura que se trata de “una pieza redactada en las postrimerías del siglo xvi”. De ser así, *Pastorela de viejos* sería en realidad el texto más antiguo en lengua purépecha.

Todo parece indicar que en esta región las pastorelas o coloquios se llevan a cabo probablemente desde 1848 e incluso desde siglo xvi. En aquellos tiempos se ejecutaban en lengua tarasca y, para la década de 1910, tanto en tarasco como en castellano. Hoy en día prácticamente todos los parlamentos son proferidos en castellano. Quizá una excepción a la regla sea la pastorela de Quinceo, ya que una parte, la que corresponde al diálogo de los viejitos, se ejecuta todavía lengua vernácula, aunque la totalidad de las secuencias restantes se reciten en español. No ha sido posible determinar aún desde cuándo y las razones por las cuales, incluso en los poblados donde hay un índice importante de hablantes de lengua purépecha, se estableció como regla el uso del español en las pastorelas.⁸ Con los datos hasta aquí expuestos he intentado aportar al lector una visión diacrónica de la pastorela en esta región, la cual considero es necesaria para comprender sus manifestaciones peculiares actuales. Pero hay otro

⁶ García Mora (2011) explica que “puede tratarse de una traducción al purépecha de una pastorela publicada en Morelia por la Imprenta de Ignacio Arango en el año de 1849 (según anotación manuscrita) o de una transcripción de una publicación en purépecha. Se conservó en Charapan hasta la primera mitad del siglo xx, en un cuaderno que Pablo Velásquez Gallardo tradujo y entregó a Robert H. Barlow para que lo publicara [en la revista *Tlalocan*]”.

⁷ Anónimo, paleografía e interpretación fonémicas de F. Adrián, M. León Versión tarasco-español de Hilario Contreras A., de Charapan, Mich. (*Tlalocan*, 1, 3, 1944, 169-123).

⁸ Un caso revelador a este respecto es Comachuén, donde la mayoría de la gente se expresa habitualmente en lengua purépecha, pero no así en el concilio de los luzbeles. Salvo dos o tres excepciones, los rancheros también recitan versos en español así como los pastores. Las personas con quienes me fue dado conversar y no solamente en Comachuén sostuvieron que no recuerdan haber asistido a o participado en una pastorela que se ejecutara en totalidad en lengua vernácula.

Foto 2. Los nueve luzbeles de la pastorela de Turícuaro, diciembre de 2012



Foto de José Juan Estrada Serafín.

aspecto que es necesario tener en consideración, a diferencia de otras acciones rituales, otras danzas de esta región, las pastorelas cuentan prácticamente todas con un texto escrito –en español– que es lo que guía al conjunto de acciones corporales.

LOS DIABLOS PRINCIPALES Y OTROS PERSONAJES

Si bien es cierto que hay una variedad de personajes (pastores, rancheros, viejitos, negritos, *chalis* o “changos”, ermitaños, ángeles y diablos), no obstante lo que define a la pastorela de la región purépecha es la presencia de los diablos y la lucha que éstos enfrentan con los ángeles. En realidad, rancheros, viejitos,⁹ negritos, hacen el

⁹ En su estudio sobre la danza purépecha de viejos, García Mora (2011) observa que “los viejitos hacen el papel de pastores significando de este modo que conducen la grey cristiana a Charapan”.

papel de pastores que se encargan de adorar al Niño Dios. Los ermitaños, por su parte, parecen más ambiguos o en todo caso desempeñan papeles ambivalentes. En algunos poblados, cumplen el mismo papel que los pastores, pues impiden que el Niño Dios caiga en las tentaciones que le incita el diablo, dan consejos sobre el buen comportamiento social, ayudan a que reine la paz en el mundo y contribuyen a que haya orden durante la representación, dando latigazos a quienes no respetan los límites del espacio teatral. Pero en otros poblados, por ejemplo, en Aranza, Capácuaro y Paracho, pareciera que se disfrazan de diablo, tal como sucedía en ciertas obras del teatro de evangelización del siglo xvi.¹⁰ Los ermitaños manifiestan expresiones similares a las de los diablos secundarios, es decir, los que aparecen al finalizar la pastorela: en lugar de ser sabios que aconsejan al Niño Dios, provocan al público con gestos grotescos, saltan y bailan, por lo que en vez de respeto inspiran burlas y son objeto de refranes humorísticos. Algo similar sucede con los “negritos”, en algunos pueblos, por ejemplo en Cherán: parecen hacer el papel de pastores, pero en otros casos, por ejemplo, en Tócuaro (véase *supra*), se asemejan más a los *chalis*, los diablos secundarios. En cambio, los diablos principales desempeñan siempre el mismo papel, representan el mal o lo no bueno, *noampakiti* en legua purépecha. Los ángeles por su parte hacen el papel invariable de *ampakiti* (lo bueno), protegen al Niño Dios, combaten y vencen a los diablos.

Los ángeles son comúnmente interpretados por niños —en algunos casos por niñas— de entre ocho y diez años de edad. Por regla general son tres (Miguel, Gabriel y Rafael) y quienes los interpretan pueden hacerlo por una sola ocasión. Los diablos principales —Luzbel, Astucia y Pecado— (en algunas versiones se incluyen hasta siete —Avaricia, Envidia, Osmodeo y Satán—) son por lo común interpretados por varones¹¹ de entre quince y veinte años que son solteros.

¹⁰ Motolinía atestiguó que en la obra *La tentación de Cristo*, que es típica del teatro de evangelización en lengua náhuatl, Lucifer se disfraza de ermitaño pero no puede ocultar “los cuernos y las uñas que de cada dedo, así de las manos como de los pies, le salía [...] uñas de hueso tan largas como medio palmo” (Horcasitas 1974, 133-134).

¹¹ Salvo quizá una o dos excepciones, a las mujeres no se les permite interpretar el papel de los diablos principales. En la actualidad algunas muchachas osan meterse en las

Se supone que este papel solamente se puede interpretar en una ocasión. Sin embargo, cuando el intérprete logra hacer una muy buena actuación se le solicita al año siguiente e incluso por varios años consecutivos para interpretar el mismo papel. Así, no es raro ver intérpretes de diablo que son casados y de edad madura. En cuanto a los ermitaños, pueden ser tres al ejecutarse el coloquio de los diablos principales, o bien, pueden ser decenas durante la secuencia que marca el final de la pastorela. Aquellos son interpretados por adultos que han demostrado tener buenos comportamientos sociales y pensamientos sanos, mientras que éstos pueden ser interpretados por muchachos, adultos e incluso por niños. Los pastores y los rancheros son por lo general interpretados por niños y niñas o adolescentes de entre diez y quince años de edad.¹² Por medio del vestuario se distingue a los pastores de los rancheros (*véase supra*). Los pastores visten siempre de color blanco, llevan sobre la cabeza sombreros con listones o flores de colores; en algunas versiones llevan entre sus manos un mástil con listones largos y flores de colores. Los ermitaños llevan máscaras con rasgos europeos (algunos son viejos barbados), visten con túnicas largas de color café o gris, o bien de tela cuadrada de color azul, sobre la cabeza tienen una larga capucha cónica, en sus manos llevan un látigo y, colgando al cuello, un rosario grande de madera. En algunas versiones llevan además un libro viejo que parece representar la Biblia. Los tres ángeles visten de color blanco, ya sea largas túnicas de tela de satín y de terciopelo, o bien –cuando son niñas las que los representan– vestidos largos con falda amplia, parecidos a los que se usan para la primera comunión; tienen coronas enjovadas sobre su cabeza. El arcángel Miguel lleva en sus manos una espada con la que logra vencer a Luzbel.

cuadrillas de los diablos “secundarios”, negros o changos, pero lo hacen ocultando su identidad femenina. He escuchado decir que debido a la ausencia de hombres en algunos poblados, provocada por la migración, las mujeres han tenido que interpretar estos papeles que antaño eran reservados a los hombres. Por lo general, la participación femenina en las pastorelas sigue consistiendo en interpretar los papeles de pastoras o de rancheras.

¹² Cabe destacar que la actuación de los rancheros cumple a la vez una función de rito iniciático, pues es ocasión para entablar relaciones de noviazgo. Por lo común, las parejas que se conforman para interpretar el papel de ranchero y ranchera terminan como matrimonio en la vida real.

En algunas variantes, los “viejitos” además de cantar villancicos al Niño Dios ejecutan pasos de danza. En éstos reconocemos a la “danza de viejitos” que se ha vuelto célebre al presentarse en espacios visitados por turistas y se ha vuelto también un símbolo de la identidad de los purépechas. Si bien, esta danza se realizaba originalmente con ocasión de las celebraciones de invierno o de la Navidad, en muchos pueblos ha dejado de ser parte de la pastorela. En realidad, la danza de viejitos es hoy un elemento que puede integrarse en una variedad de fiestas y de celebraciones. En cuanto a la danza de “negritos”, debemos considerar también que en algunos casos puede ser parte de la pastorela y en otros no. En Comachuén, por ejemplo, esta danza se realiza el 2 de febrero, durante la fiesta de la Candelaria, pero la función principal que desempeña en este caso es reafirmar los vínculos de pertenencia a este pueblo.¹³ En Tócuaro en cambio, habitualmente se le llama “fiesta de negritos” al conjunto de acciones corporales y verbales que conforman la pastorela. Pareciera entonces que ahí la danza de los negritos indica la centralidad de estos personajes. Pero hay que tener en consideración cómo se usa concretamente, cómo se aplica la palabra “negritos”. Notaremos entonces que se emplea para designar en realidad a los diablos. “Fiesta de negritos” es sinónimo de fiesta de diablitos y designa más precisamente a la parte en que aparecen masivamente diablos bajo una variedad de figuraciones del mal o lo no bueno *noampakiti* (véase *supra*).

Valga insistir en que el coloquio o el concilio de los diablos es una parte del conjunto de ejecuciones corporales que conforman la pastorela y es el acto nodal, el clímax. De hecho, es el acto que define a la pastorela, que aporta el marco de referencias que permite interpretar a las otras partes. Dicho de otro modo y recurriendo a la categoría desarrollada por Goffman (1991, 132-159), el coloquio o concilio de los diablos es el *frame*, lo que da sentido a la danza de viejitos, a la danza de negritos —en caso de que las haya—, pero también a la danza de los pastores y la de los rancheros, a la música, a los cantos.

¹³ Todos los varones de Comachuén deben haber participado al menos una vez en la danza de los “negritos” para de este modo reconocerse ellos mismos y ser considerados por los otros como miembros de la comunidad.

La música, como la danza, juega un papel fundamental en la pastorela. Cada personaje tiene una tonada que le distingue y le singulariza:¹⁴ polkas y abajeños para los luzbeles, abajeños para los pastores y los rancheros. El ritmo de la melodía a la vez sirve como indicador del tipo de sensaciones que experimentan los personajes. Una nota lenta indica el cansancio de los cuerpos después de una larga caminata. Por ejemplo, una tonada “profundamente melancólica y lánguida”, a la que se denomina “letra”, sirve para introducir el diálogo de Luzbel. Esta forma musical enfatiza la profunda carga sentimental de las lamentaciones de este personaje.¹⁵ Otra melodía, llamada “media letra”, “permite que el interprete respire para continuar con su diálogo” (Márquez 2005, 14). En fin, en todo momento hay musicalidad y los sonidos también son bastante relevantes. Hay musicalidad en los versos que recitan los personajes y de modo particular en los parlamentos de los diablos principales. Al respecto, es significativo que uno de los criterios para elegir a quien interpretará el papel de Luzbel sea precisamente que cuente con un cierto tono de voz y un cierto ritmo al recitar. Según explica don J. Asun-

¹⁴ En Comachuén además del archivo de parlamentos se cuenta con un archivo de tonadas musicales. Es por eso que los músicos trabajan en estrecha colaboración con los maestros de pastorela. El músico tiene que componer una tonada para cada personaje, una tonada diferente cada año, o bien hacer arreglos a las tonadas del repertorio que ya se tiene (el cual se dice que es muy antiguo). Quienes van a interpretar el papel de rancheros, por ejemplo, van a buscar al músico y le presentan ciertas letras antiguas que han recuperado de sus abuelas o bisabuelas, entonces el músico les hace arreglos. O bien llevan la tonada antigua y le piden al músico que adapte la letra. Así, el músico llega a componer cada año cerca de veinte partituras. Todos los habitantes de Comachuén han desarrollado de este modo una habilidad particularmente aguda para diferenciar tonos de música y para identificar una buena polka de la que no lo es, un buen canto del que no lo es. Sin embargo, son los jueces de tenencia quienes se encargan de valorar la correcta ejecución musical (Pablo Sebastián Felipe, comunicación personal). Dicho sea de paso, hay también jueces que se encargan de valorar la actuación y la correcta interpretación de todos los personajes, y especialmente de los diablos principales. Este tipo de evaluación se hace en todos los poblados y no sólo en Comachuén, si no queda a cargo de los jueces de tenencia, quedará a cargo de los ancianos.

¹⁵ Resulta bastante revelador al respecto, el lamento que Luzbel expresó en la pastorela realizada en Aranza en 2009: “¿Qué significa ese canto? ¿Qué me viene a contar? que mi sentencia devora y hace más cruel mi dolor, si por mi culpa perdí toda la grandeza de Dios, dejadme pensar aquí en mi venganza feroz [...]. ¡Pecado ven a mi auxilio, mira que te necesito! ¡Astucia, escucha mi grito, venid en rápido vuelo!”

ción Patiapa Vargas, uno de los actores que ha interpretado durante años a Luzbel, no basta con haber memorizado las palabras que están en el libreto, “tienes que recitar bien, como si se alargaran las palabras, como arrastrando más las palabras”. Estos universos sonoros y musicales cobran sentido en función de las ejecuciones corporales y verbales de los diablos principales.

DIABLOS, NEGROS Y CHANGOS

No deja de llamar la atención que una vez que el arcángel Miguel derrotó a Luzbel, terminando así el coloquio o el concilio, se desarrolle luego un acto que representa, al parecer, el dominio del mal —o lo no bueno— en el mundo. A los personajes que realizan esta secuencia de acciones corporales, se les asocia con los negros o con los changos. En Comachuén, por ejemplo, se les suele llamar “changos” en español, además de *chali* en purépecha, mientras que en Tócuaro se les conoce como “negritos”. Sin duda, este tipo de asociaciones se arraigan en concepciones muy antiguas. No resulta injustificado, ante la falta de datos precisos que permitan reconstituir el origen de estas representaciones entre los tarascos y los purépechas, recurrir a los estudios de que disponemos sobre el tema en referencia a otros grupos étnicos.

En su relevante estudio sobre la concepción indígena del mal y del diablo Báez-Jorge (2002) explica los motivos por los cuales desde las primeras etapas de la colonización varios grupos mesoamericanos se apropiaron de esta figura, asociándola con los negros y con una variedad de animales, como los simios. En el capítulo v, “El diablo y los hombres negros” nos hacer ver que:

Diferentes cosmovisiones mesoamericanas incluyen imágenes de hombres negros (o mulatos) a quienes se les atribuye condición maligna. En algunos casos son identificados directamente con el diablo y su amplia extensión de manifestaciones que simbolizan el mal en el ámbito del cristianismo [...] Los chamulas responsabilizan a los negros y a los judíos (coligados con los antiguos monos) de la muerte del Sol/Cristo, deidad principal de su cosmovisión (Báez-Jorge, 2002: 143 y ss.)

Por su parte Belta Gilabert (2008) ofrece otra pista sugerente de interpretación. Al tomar en consideración un pasaje de la crónica de Gerónimo de Mendieta según la cual a un cacique de Amecameca se le aparecía a las espaldas un demonio en figura de mona, explica que la aparición del diablo en figura de primate es común y constante durante los siglos XVI, XVII y XVIII; desde la Edad Media se considera al demonio como “simio de Dios”, es decir que trata de imitarlo sin lograr más que un parecido ridículo. Agrega Gilabert que

no sólo se trata de la apariencia, Mendieta dice que parece haber tomado el maldito demonio oficio de mona, procurando que su babilónica e infernal iglesia o congregación de idólatras y engañados hombres, en los ritos de su idolatría y adoración diabólica remedase (en cuanto se pudiese) el orden que para reconocer a su Dios y reverenciar a sus santos tiene costumbre la Iglesia Católica (Gilabert 2008).

En esta asimilación del diablo con el “negro” o con el “chango” entra en juego el simbolismo del color negro y el diablo considerado como el simio de Dios que intenta imitarlo, remedar sus creaciones. La demonización del otro, que resultó de la amalgama que se estableció entre el fenotipo de las poblaciones negras con el mal y el diablo.

De estas consideraciones se desprende que no solamente los diferentes grupos mesoamericanos pudieron apropiarse de la figura cristiana del diablo para hacerla encarnar en ciertos animales y a seres humanos, exóticos o lejanos, ajenos o extraños. Esta figura ya había pasado por múltiples procesos de apropiación en el continente europeo antes de que la trajeran los primeros misioneros para escenificarla en las obras del teatro de evangelización. Este último es el prototipo de algunas modalidades de la pastorela actual. Como ha sido demostrado (Massip 1999; Cervantes 1996; Del Pino 2004; Báez-Jorge 2003), la figura cristiana del diablo tiene una diversidad de procedencias y resultó de la apropiación de una variedad de figuras de estirpe muy antigua. Esto se pone de manifiesto en el uso de las palabras que aún se usan para designarlo:

Por un lado hay el *daimonion* griego que es un genio o divinidad inferior vinculada a la naturaleza y, por lo tanto, no necesariamente maligno [...] En cambio, la palabra griega *diabolos* sí que connotaba malignidad, puesto que equivale a aquel que “desune o calumnia”. Es bien plausible que el cristianismo pusiera en un mismo saco a unos y otros para figurar la encarnación del mal. Y sería, precisamente, de los espíritus telúricos llamados *daemones* y difundidos por toda Europa, que el demonio cristiano adoptaría las formas y elementos que lo acercan a los salvajes y otros personajes silvestres del imaginario tradicional (Massip 1999, 253).

Los misioneros trajeron consigo un recuerdo de aquel teatro medieval europeo que había desarrollado maquinarias, escenografías y decorados complejos, así como sofisticados efectos visuales, odoríferos y sonoros que servían para representar al diablo. Algunos de éstos se trasladaron y fueron adaptados al contexto indígena:

infiernos llenos de llamaradas, cielos de nubes artificiales donde subían y bajaban Jesucristo, la Virgen y decenas de ángeles y demonios [...] “el temazcal de fuego”, “el asiento ardiente de metal”, “la vara de fuego” y la “rueda de fuego” en la cual dan vuelta las efigies de los condenados (Horcasitas 1974, 126-127).

Si las crónicas de la época aportan datos sobre los escenarios y las decoraciones, en cambio no abundan en detalles que permitan imaginar cómo precisamente pudo haber sido representado el diablo. Suponemos que éste habrá aparecido en las primeras representaciones escénicas, que fueron las del teatro de evangelización, bajo una forma similar a la que se empleó para representarlo en las pinturas murales dentro de algunas iglesias. Imágenes que aún se preservan y que nos permiten hacer tal suposición. Por ejemplo, la pintura mural del convento de San Agustín en Acolman, Estado de México, o la figura de la *Doctrina cristiana en lengua guasteca*, ambas sobre el tema del Juicio Final.

Sin embargo, no son, al parecer, estas formas de expresión las que resultaron más significativas para los purépechas, dado que los diablos actualmente se representan bajo formas que están más cerca-

nas a las de los seres silvestres o salvajes, los aspectos de la naturaleza y de la animalidad. Éstas también tienen procedencia europea pero en su contexto fueron y aún son consideradas por la religión oficial como paganas, fruto de la fantasía popular, creencias de la religiosidad popular o expresiones folklóricas. Estas formas altamente expresivas son la que encarnan a:

Hombres salvajes o silvestres que se relacionan con la divinidad campestre de *Silvanus* (el Pan griego) que tiene una apariencia semejante a la naturaleza. Es peludo porque la tierra está vestida y agitada por los vientos. Sus extremidades inferiores son disformes, a la manera de árboles y fieras, como animales [...] Ya la cultura hebrea relacionaba el salvaje con ciertos genios del mal o demonios del desierto, caracterizados por ir cubiertos de pelo y por sus danzas diabólicas. Así hablando de la desolación reservada a Babilonia, Isaías dice que “los sátiros” (pelosos) danzarán, traducen los monjes de Montserrat que por nota aluden a la palabra hebrea *seirim* los peludos, genios o demonios en figura de chivo que, según la fantasía popular habitan en el desierto y a quienes los israelitas idolatraban con sacrificios (Massip 1999, 254)

En las pastorelas que se realizan actualmente en los barrios, las calles, los teatros de sala, las vecindades de las grandes ciudades en México, el diablo aparece vestido con un traje rojo muy ceñido al cuerpo que le da la apariencia de estar desnudo, carga consigo un tridente, tiene cuernos pequeños y una cola muy larga. En cambio, Luzbel, Astucia y Pecado por lo común aparecen vestidos con una túnica larga de color negro, una capa que llega a medir hasta siete metros y cuyo color puede variar entre rojo, morado o amarillo.¹⁶ Llevan el rostro cubierto con velos negros. El atuendo se compone además de guantes negros, un tocado encima del cual hay plumas de pavo real (véase foto 2). En Cherán, Sevina, Comachuén y Nahuatzen, las túnicas están cubiertas con tiras de hilos que semejan largas barbas, de color amarillo (véase foto 3). En algunos poblados

¹⁶ Cada diablo tiene un color característico. En Aranza, por ejemplo, el rojo es distintivo de Luzbel, el verde de Pecado y amarillo de Astucia.

de la región lacustre, los diablos principales llevan en lugar de velos, máscaras enormes y sensacionales con una combinación compleja de elementos iconográficos (serpientes, dragones, aves) como en Tócuaro, por ejemplo.

Los diablos secundarios –negros, *chalis* o changos– llevan trajes cuya forma y color puede variar en ciertos aspectos de un poblado a otro. No obstante en la región de la Sierra (Cherán, Nahuatzen, Comachuén) es dominante un traje que consiste en pantalón largo y camisa de mangas largas de terciopelo negro con varias tiras de tela con flecos largos de color amarillo o dorado. Éstos producen un efecto de impulso intenso, ampliación enorme del movimiento al bailar, como si estuvieran peludos y sus pelos se agitaran con el viento (véase foto 3). Todos llevan máscaras hechas de diferentes materiales a los que se les da una variedad de formas, diseños, figuras e iconos. Aunque la madera sigue siendo predominante también hay máscaras de papel, plástico, incluso de peluche como las que se venden en las tiendas de disfraces. Al parecer, hay libertad de elección. En estos poblados, los diablos, *chalis* o “changos” se agrupan en “cuadrillas” según relaciones de amistad, rangos de edad o pertenencia a un barrio. Cada cuadrilla se distingue por un tipo particular de diseño en la máscara.

LA APARICIÓN MASIVA DE LOS DIABLOS

Si el coloquio o concilio de los diablos principales es el que marca el inicio de la pastorela, el de los cientos de diablos que danzan por todo el pueblo marca su final. El diálogo de los luzbeles no varía, se recita siempre de la misma manera, respetando las palabras escritas en el libreto. En contraste, la parte en que intervienen los rancheros y la parte final en que aparecen cientos de diablos presentan, de un año a otro, variaciones sustanciales, cambios tanto formales como de contenido. Estas partes admiten además un grado mayor de improvisación, recreación e invención, solicitando la colaboración de otros dramaturgos y poetas locales. Es en estas dos partes que la pastorela se constituye en una escenificación de los sucesos de actualidad. Ya no se trata de escenificar un pasaje de la Biblia, sino de

Foto 3. Changos o diablos menores en la pastorela de Comachuén, diciembre de 2012



Foto de José Juan Estrada Serafin.

aquellos sucesos vividos realmente. Esta práctica también parece haberse arraigado en bases muy antiguas. En una muy breve crónica del siglo XVI sobre *Los tres reyes de Cuernavaca* (1535 o 1540), se menciona un dato que incita a pensar que con esta representación teatral asistimos quizá a la primera escenificación de sucesos de actualidad. En dicha crónica se hace constar que:

Aquí ponemos que en nuestro entero juicio vimos el primer *nexcuitili* y ejemplo porque un demonio tentaba a los cristianos, y entonces lo conjuraron para que no se apoderara de las almas y así havéis de hacer vosotros los que quedáis en el mundo, y para que nos acordemos de la Pasión de Cristo Nuestro Señor, que no es juguete, lo ponemos aquí para acordarnos cómo murió Cristo, así se ha de ir continuando en lo que adelante y para que sepáis cómo se puso la estrella que guió a los tres Reyes Magos cuando fueron a visitar a Nuestro Señor (Manuscrito en lengua náhuatl conservado en la BNF, trad. del padre José Pichardo en Horcasitas 1974, 252)

En este *nexcuitilli*, no solamente se representa escénicamente un pasaje de la Biblia, sino una situación vivida en lo real.¹⁷ Esta situación se puso en escena con objeto de provocar un cierto efecto, en este caso conjurar al demonio.

Acaso la pastorela siga desempeñando esa función que, durante las primeras décadas de la colonización, correspondió al teatro. Es decir, la de “combatir el mal y purificar el ambiente” (Horcasitas, *Ibid.*). Lo cierto es que actualmente es también un modo de enterarse de –o recordar– lo que está pasando en la comunidad, en el país e incluso en el mundo. Los acontecimientos que marcaron a la colectividad, y que al parecer necesitan preservarse en la memoria para continuar existiendo como grupo social, son representados en el marco de las pastorelas. Pero además, la pastorela se constituye en un modo peculiar de construcción de identidad, la cual consiste en algo más que representar al otro, al ranchero o al mestizo cuando se es indígena, o a la mujer cuando se es hombre, al rico cuando se es pobre o representarse a uno mismo. Consiste más bien en presentar reunidas identidades que en la vida ordinaria resultan incompatibles o nominalmente contradictorias, por ejemplo, haciendo aparecer en escena a un purépecha que dice ser ranchero, tener muchas riquezas y en la misma escena afirmar lo contrario. Es decir, afirmar una identidad y al mismo tiempo instaurar una diferencia. Más adelante abundaremos al respecto.

Una vez que Luzbel, Astucia y Pecado han sido derrotados; que los pastores culminaron sus danzas y villancicos; que los rancheros terminaron de bailar, cantar y recitar versos –en el caso de las pastorelas de la Sierra–, sigue una escena en que aparecen decenas e inclu-

¹⁷ Horcasitas sostiene que aquellos eruditos, historiadores y especialistas en teatro que interpretan este testimonio, considerando que refiere a un *Auto de Adán y Eva* (tentados por el demonio), incurren en un error. Se fundamenta en crónicas que remiten al marco más amplio de las interacciones sociales que reinaban en la época, para afirmar que el mencionado testimonio más bien trataba de “las actividades de ciertos diablos quienes tanto franciscanos como indígenas creían ver en la generación inmediata a la conquista” (Horcasitas 1974, 252). Tanto ésta como la serie de obras bajo el tema de la Adoración de los Reyes, que fueron incentivadas por los franciscanos surgieron de la necesidad “de combatir el mal y purificar el ambiente”. Acaso sea ésta una función terapéutica, que más allá de los cambios y las continuidades, sigan desempeñando las pastorelas.

so centenas de diablos encarnando una variedad de figuraciones del mal.¹⁸ El escenario que ocupan no es ya la enramada o el portal –o un espacio delimitado simbólicamente como tal– sino las calles, la plaza central, la casa del carguero, el pueblo todo. Sus parlamentos no son extensos sino muy cortos o bien en lugar de palabras emiten sonidos guturales que semejan bramidos, aullidos o ruidos de animales (véase *infra*).

En uno de sus estudios, que se ha vuelto un clásico, sobre el carnaval otomí de la Huasteca meridional, el antropólogo Jacques Galinier (1990) se interroga acerca de si la celebración de *potha*, “el hombre viejo” que en este contexto se amalgama con el ángel caído, constituiría en verdad “la única religión conocida hasta hoy en la que se rinda un culto público al diablo”.¹⁹ Después de observar esta secuencia final de la pastorela, fuerte es la tentación de dar una respuesta afirmativa, ejemplificado con el caso purépecha. Se supone que de lo que se trata es de celebrar el triunfo del arcángel Miguel, adorar al Niño Dios, sin embargo, la presencia encarnada, persistente y protagónica del diablo revela una peculiar veneración a éste. De hecho se dice que en uno de estos poblados purépecha, hace algunos años se elaboró una imagen tridimensional similar a la del Luzbel, el diablo mayor, a la que se le llegó a rendir culto por medio de acciones similares a las que se realizan para venerar al Niño Dios o a los santos. Una señora quedó como encargada de tal imagen, la colocó en el patio de su casa dentro de un nicho, la gente acudía ahí para rezarle, pedirle favores, hacer procesiones, etcétera. Tal culto llegó a su fin, el día en que esta imagen del Luzbel se quemó debido a un incendio accidental –algunos afirman que fue provocado por el diablo mismo– que ocurrió en casa de la señora.

¹⁸ Esta secuencia, la aparición de cientos de diablos, se realiza tanto en las pastorelas de la Sierra, de la Cañada de los Once Pueblos y de la región Lacustre y en todos los casos marca el final de la pastorela.

¹⁹ Según documenta Félix Báez-Jorge (2003, 403-410), tal interrogante surge de la interpretación que Galinier hizo de una nota etnográfica introducida inicialmente por Williams García, a la cual este último hace una serie de precisiones. Como quiera que sea, plantearse esta pregunta, al menos como punto de partida, puede hacer fructíferas las investigaciones sobre este tema.

ESCENIFICACIÓN DE SUCESOS DE ACTUALIDAD

En este apartado remitiremos al caso de Tócuaro, como ejemplo revelador de lo que constituye la puesta en escena de sucesos de actualidad en el marco de la pastorela. En este poblado la pastorela se lleva a cabo entre el 4 y el 6 de febrero. Los “negros”, es decir, los diablos menores, que intervienen al finalizar el acto de los luzbeles, llevan un atuendo –vestuario, máscara, objetos escénicos– en el que se reconoce claramente a ciertos políticos, actores de televisión, gobernantes, personas destacadas en la región, en la nación e incluso en el mundo. Estos diablos realizan pasos acelerados, ademanes grotescos, gestos enfáticos, profiriendo frases breves y claramente improvisadas, las cuales remiten a algunos de los problemas, conflictos o situaciones de actualidad (elecciones para el gobierno municipal, estatal o nacional, prácticas de corrupción y clientelismo, el maltrato a los pacientes en los hospitales, etcétera).

Esta vez Luzbel, Astucia y Pecado aparecen realizando una danza frenética acompañados de los diablos menores y de tantos personajes sacados de programas de televisión (“El Chavo del Ocho”, las “Chicas Súperpoderosas”, etcétera). Observamos, por ejemplo, a unos pacientes con los brazos y piernas vendadas, llevando una botella de tequila en lugar de suero. Éstos interactúan de manera grotesca con doctores en cuya bata al frente aparece la inscripción “CHISSSTE”. Este “gafete” al escribirse con triple “s” remite claramente al ISSSTE²⁰ y los ademanes grotescos a la manera en que en el Seguro Social tratan a los pacientes. Aparece también un personaje cuyo vestuario, de color amarillo y cachucha adornada con un sol remite claramente a los militantes o simpatizantes de algún partido político. Este personaje saca de su bolsa papeles que simulan billetes –o quizá vales de despensa o cheques– y los ofrece a algunas personas del público. El gesto parece denunciar ciertas prácticas clientelistas, el acto de ofrecer dadivas a cambio del voto a favor de tal o cual partido político. Por si acaso, el sentido de estos gestos quedara fluctuando, la cachucha del

²⁰ Siglas del Instituto de Seguridad Social y Servicios Sociales de los Trabajadores del Estado.

personaje proporciona las claves que permiten interpretarlo, ya que en ella aparece la frase “así se gana a la gente”.

Es importante señalar que todos estos personajes que aparecen masivamente como figuraciones del mal, en esta parte de la pastorela, llevan todo el tiempo máscaras sobre el rostro. De suerte que la identidad de los actores permanece oculta a los ojos del público. Este principio parece regir por igual en la región lacustre y en la Sierra y se supone que aplica de igual manera a quienes interpretan a los diablos principales durante la parte conocida como coloquio o “concilio de los diablos” en la parte final. Sin embargo, el público, y las personas de la comunidad en general, siempre se las ingenian para saber quiénes son los actores que interpretan a los tres –o bien los siete, cuando es el caso– diablos principales. En cambio, nadie parece preocuparse por saber quiénes están detrás de las máscaras de los cientos de diablos. O mejor dicho, quizá solamente sean algunas muchachas las que intentan mirar detrás de la máscara para descubrir el rostro de sus pretendientes. Este acto cumple también una función de rito de paso, se establecen así futuras relaciones de alianza entre familias.

De entre tantos personajes que aparecen como figuraciones del mal o acompañantes y secuaces del diablo, distinguimos a unos militares. Bien podrían identificarse con miembros del ejército, pero también distinguimos a delincuentes y a narcotraficantes. No deja de llamar la atención que a diferencia de los otros personajes, éstos sean representados privilegiadamente bajo el registro de la mímica, la pura gestualidad, prescindiendo de inscripciones (frases escritas en hojas de papel) y de expresiones verbales. Se les distingue por sus vestuarios, por llevar entre sus manos armas (de utilería), que por momento usan, apuntando contra el público o bien enfrentándose unos a otros, o simplemente deambulando por el escenario, como acechando. Es interesante observar cómo en esta modalidad de representación –al igual que en la vida diaria– se silencie todo aquello que concierne al ejército y al narcotráfico. Se hace en silencio, pero no se oculta; se muestra, se hace visible. De este modo se revela sobre la escena de la pastorela lo que en la vida ordinaria permanece en secreto, pero al mismo tiempo se disimula. La puesta en escena de sucesos de actualidad no es del todo transparente, reveladora de al-

guna verdad absoluta, sino que es al mismo tiempo disimulación. En la pastorela, como en todo ritual, “el secreto revelado es al mismo tiempo disimulado” (Houseman 2008).

IDENTIDADES INCOMPATIBLES

No deja de resultar desconcertante la presencia de rancheros en una pastorela: ¿qué tienen que ver estos personajes en una historia que se supone se sitúa en el lejano oriente, en la ciudad de Belén, en los tiempos en que nació el mesías?²¹ Para el público, conformado en mayoría por los mismos purépechas, los rancheros contribuyen a anclar la historia en un contexto local. Así, pese al anacronismo o incoherencia que pudiera provocar su presencia, los rancheros contribuyen a que la historia no sea percibida como algo lejano en el tiempo y en el espacio, sino como algo que les es muy próximo y con lo cual se pueden identificar. En efecto, el ranchero es uno de los personajes a través del cual se dicen y se hacen visibles las situaciones que se viven en esta región. En un primer momento se presenta al ranchero como un modelo ideal de persona: es alguien a quien le ha ido bien en todo, en el amor como en las batallas cotidianas, en el trabajo como en el negocio empresarial. No solamente tiene mucho éxito sino que hace alarde de ello. Presume constantemente sus inconmensurables riquezas materiales (ganado, tierras fértiles, patrimonio), su suerte al conquistar a la mujer que todos envidiarían, su capacidad para negociar y por tanto para vincularse con altas esferas del poder local o nacional. Un caso elocuente nos lo proporciona la pastorela que se llevó a cabo en la localidad de Aranza en 2009, donde el ranchero se expresó de esta manera:

²¹ La enorme variedad de modalidades de escenificación, a las que se denomina con el término general de pastorela, derivó sin duda de una serie de obras inspiradas en el tema de la Adoración de los Reyes Magos, que se representaban ya desde el siglo x en Europa. Éstas a su vez se inspiraron en un pasaje bíblico sobre la Sagrada Familia, que según el capítulo segundo del Evangelio de San Mateo II: 1-9, atestigua que “Una vez nacido Jesús en Belén llegan del oriente a Jerusalén unos magos guiados por una estrella” (Horcasitas 1974, 253-254 y 284). A través del tiempo y en función de los diferentes contextos geográficos, sociales y culturales la historia fue adquiriendo variantes tanto en la forma como en el contenido, a este respecto véase (Aracil 2004; Romero 1984).

Yo soy Ventura Treviño
 un rancharo a todo dar
 con un buen cuete al cinto
 y dinero para gastar.
 Tengo muchas propiedades
 me ha gustado trabajar.
 En el cerro de Quinceo
 libertad de este lugar
 sembramos mucho maíz
 que aumenta mi capital
 en toda esta tierra
 que es pura de temporal [...]

El alarde de éxito material expresado a través de estos versos, se refuerza por medio del registro visual. El atuendo de quien habla así no deja de resultar lujoso. Esto es particularmente evidente en la pastorela de Aranza, donde rancharos y rancheras visten con fastuosos trajes que asemejan a los de los practicantes de la charrería o los mariachis. Las rancheras suelen llevar un flamante abrigo largo por encima del traje de charras y también llevan botas de piel con tacón alto. En la mayoría de casos, las rancheras visten con el traje típico de la mujer purépecha, faldas con tela plisada de colores vivos y bordadas con encajes brillantes, un delantal finamente bordado, blusa blanca también bordada en la parte del cuello y las mangas, rebozo cruzado en la espalda, zapatillas de tacón muy alto y fino, adornadas con botones brillantes, en la cabeza llevan sombreros adornados con abundantes escarchas. En Ocumicho estos adornos del sombrero suelen adquirir impresionantes proporciones. El atuendo de los rancharos, por lo regular, consiste en pantalón y camisa de tipo vaquero, sombrero adornado también —como el de las rancheras—, llevan encima de un hombro un gabán doblado y encima del otro una cuerda enrollada, también cargan en la mano un machete con adornos.

No está demás insistir en que los diálogos de estos personajes cambian de un año a otro, en función de las situaciones que se viven en ese momento en el poblado, en la región, en el país e incluso en el

FOTO 4. Rancheros preparándose para actuar en la pastorela de Comachuén



Fotografía de Elizabeth Araiza, 2010 y 2011.

mundo. Los rancheros son, por regla general, los únicos personajes de la pastorela que tratan asuntos relativos a la vida cotidiana, en sus dimensiones de actividad productiva, la riqueza material o falta de ella y las relaciones familiares. Los maestros de pastorela con quienes me fue dado conversar afirmaron que si bien se trata de “hablar” de los sucesos de actualidad, se evita hacer referencia a cuestiones de política y de “cosas del gobierno”. La razón que adujeron es que la pastorela es una actividad religiosa y no debe mezclarse con cuestiones ajenas a la religión. Sin embargo, en la medida en que tanto la riqueza material como su ausencia tienden a explicarse por la intervención del gobierno, en esa medida se trata de alguna manera de esos asuntos. Así por ejemplo, Ventura Treviño, el ranchero de la pastorela de Aranza, que he evocado más arriba, continúa precisando lo siguiente:

También tengo otro negocio
para lo que es lo mismo

el gobierno me cumplió
 la Secretaría de Turismo.
 Por eso mi llamado
 y mi ranchera es feliz
 la he llevado a conocer
 toditito nuestro país.
 Tenemos mucho dinero
 y vivimos de lo mejor
 todo esto lo he logrado
 porque soy muy trabajador.

Sin embargo, este mismo ranchero es presentado como un fracasado. En este caso “estar amolado”, es decir, no obtener buenas cosechas y un ganado digno de ser vendido, se atribuye a la falta de apoyo del gobierno. Vemos así cómo una afirmación de autoridad, la que pretendidamente detenta el ranchero, es al mismo tiempo, sumisión ante el sistema de gobierno. Es en este sentido que se puede decir que asistimos a la condensación de identidades ordinariamente incompatibles tal como he venido argumentando. Cabe precisar más aún. Por lo común, el alarde del ranchero sobre el éxito y la fortuna material obtenidos, pretendidamente, con el arduo trabajo y las buenas relaciones con altas esferas de gobierno, es seguido de una serie de precisiones por parte de la ranchera, es decir, su esposa, quien revela la falsedad de lo que dice el ranchero. Baste remitir, para ejemplificar, a dos fragmentos del diálogo que sostienen el ranchero y la ranchera en la pastorela de Comachuén, esta última dice así:

Petronila Carvajal es mi nombre de pila. Más conocida como la Petrona. Soy ranchera de las buenas. Ranchera original. Y toda mi descendencia, ranche-ros para adular. Mi rancherito me dijo que era un ganadero de los más prestigiosos de su región. Pero, de ganadero no tiene nada. Lo único que tiene es un montón de deudas por parrandero y jugador. Es un mantenido, bueno para nada, que lo único que hace todo el día es rascarse la panza.

En otro diálogo, mientras que el ranchero dice provenir de un rancho muy grande, donde tiene mucho ganado, tanto que con di-

ficultad puede cuidar, y donde siembra muchas tunas de corazón verde, su pareja afirma lo siguiente:

Con su permiso señoras y señores, les presento a mi rancherito que lleva por nombre Filemón Panza Verde. Venimos de un rancho muy chiquito que se llama El Mayoral. Tenemos una vaca pinta y orejona que se llama cortisona. Se mantiene con basura de la calle porque mi rancherito es tan flojo que no le consigue su pastura. Y a mí también a veces me deja sin comer. Pero, eso sí, le gusta presumir y para bailar hasta brinca de gusto.

El ranchero es representado como un hombre que sucumbe al vicio del alcoholismo, le gusta irse de parranda, se desaparece durante varios días, se vuelve por tanto perezoso, mujeriego y desobligado. Si bien, es alguien que ha logrado obtener mucho ganado y abundantes cultivos en sus tierras, las ganancias obtenidas las despilfarra en sus placeres, dejando a la esposa y a los hijos en la miseria.

Por lo general, quien habla primero es el ranchero presumiendo que tiene muchas riquezas, mucho ganado y demás, pero también presumiendo la belleza y las cualidades de la mujer que tiene. Ante la actitud crítica de la rancherita y su voluntad de rectificar lo que hace y es en realidad su ranchero, éste a su vez produce un efecto de contradicción en la identidad que pretende detentar la rancherita. Esta última se revela como una mujer que se dedica en realidad a pintarse las uñas, teñirse el cabello, ver las telenovelas, ir al mercado “nomás para conseguir yerbas con las cuales embrujar a su ranche-ro”, en lugar de atender las tareas del hogar y cuidar de los hijos. Así, la alabanza y la burla, la admiración y la desacreditación, que son modalidades de relación normalmente antitéticas, son fusionadas en esta secuencia de la pastorela.

Si el acto de los diablos principales se desarrolla bajo un registro de suma seriedad e incluso con un halo terrorífico, en cambio, el de los rancheros es predominantemente cómico, grotesco e irónico. Pero no por ello deja de suscitar una actitud reflexiva sobre quiénes somos en realidad y qué aspiramos a ser, cómo nos vemos a nosotros mismos y cómo nos ven los otros. Es decir, hacen pensar por medio de la risa. Según comentan algunos participantes, las pastorelas ha-

cen pensar en las propias acciones al ver las acciones del personaje representado. Así, “después de ver la pastorela, durante todo el año uno se pone a pensar en qué tanto está bien lo que uno hace y qué tanto está mal” (J. Asunción Patiapa Vargas actor de la localidad de Comachuén, entrevista realizada en 2011). Así, al condensar identidades ordinariamente y nominalmente incompatibles, las pastorelas, como todos los rituales, aportan a los asistentes “un marco para que ellos elaboren su propia experiencia” (Houseman 2008). En este caso, la experiencia de un sentimiento de identidad y de pertenencia a un grupo de género, generacional o étnico. Lo que importa no es que los asistentes crean que son rancheros —es decir mestizos, blancos— quizá algunos aspiren a serlo, tal vez otros no, esto no lo podremos saber, ya que nadie tiene capacidad de penetrar en el interior del sujeto bajo estudio para comprobar lo que él está creyendo o sintiendo, lo que importa es que se involucren en las relaciones que se instauran en el curso de la acción de la pastorela.

RANCHEROS INDÍGENAS

Para esclarecer este argumento cabe remitir al estudio de Frans Schryer (1994, 211-217) sobre una región ranchera con indígenas. Este autor demuestra que, contrariamente a lo que han señalado los especialistas, a saber que indígenas y rancheros constituyen sectores claramente diferenciados tanto en la dimensión social y cultural como en la económica, en la Huasteca hidalguense no es así. En cierto modo demuestra que, lejos de lo que pudiéramos suponer, sí existen indígenas rancheros. Es decir “indígenas que ocupan la misma posición económica de clase que los rancheros mestizos y rancheros blancos” (*Ibid.*, 211). Sin embargo, tan pronto como hace esta afirmación, el autor se apresura a precisar que aunque puedan ser considerados y autoconsiderarse como rancheros, la rancheridad del indígena no es comparable a la del mestizo o a la del “blanco”. Si bien, los indígenas pueden acceder a la misma posición de clase, el mismo tipo de actividad productiva que los rancheros, no obstante en el nivel del modo de vida, las relaciones sociales y la cultura siguen siendo diferentes. “La comunidad ranchera indígena y la co-

Foto 5. Rancherita



Foto de José Juan Estrada Serafin.

munidad ranchera mestiza no son lo mismo. El rancharo indígena no tiene la misma identidad o cultura que el rancharo mestizo —a pesar de que comparten muchas características—” (*Ibid.*). Es en este sentido que se puede decir que la pastorela señala un horizonte de posibilidad en lo que concierne a la esfera de la producción, la economía, la posición de clase, pero a la vez indica lo inalcanzable de dicho horizonte en lo que respecta a la identidad y la cultura.

Todo parece indicar que en Michoacán las sociedades rancheras no presentan el mismo grado de diversidad que observa Schryer en la Huasteca hidalguense. En cierto sentido, no hay rancharos indígenas en las regiones de Michoacán que han sido identificadas como zonas rancheras. Los rancharos se niegan ante todo a ser considerados como indígenas y los indígenas que han alcanzado la misma posición de clase que los rancharos mestizos y blancos, son vistos y se autodefinen como indígenas. Al parecer, la distinción entre rancharos e indígenas sigue siendo hoy en día tan clara como la observaron los primeros especialistas (González 1979, 1989, 1992; Arias

1992, 2005; Barragán 1997). Los aspectos que los investigadores han enfatizado para construir un conocimiento de los rancheros corresponden casi punto por punto con la imagen que crean las pastorelas. Uno de los primeros estudios sobre este tema estableció la siguiente caracterización:

en general los rancheros son los descendientes más que nada de los antiguos pobladores y colonos españoles [...] que se convirtieron en trabajadores especializados del ganado, en medieros y arrendatarios de ranchos que vivían dispersos en las partes altas de las grandes haciendas y, más tarde, en pequeños propietarios de terrenos montañosos donde abundan pastos, arbustos y árboles [...] para un ranchero “lo verdaderamente difícil es llegar a tener propiedad colectiva [...] en la sociedad ranchera ha existido siempre una fuerte, difundida bien valorada tradición de trabajo personal e independiente, a la escala que se pueda, que se logre [...]. Porque finalmente lo verdaderamente importante entre ellos es la autonomía [...] la propiedad y los compromisos privados han estado siempre por encima de los deberes colectivos (González en Arias 2005, 25-26).

Posteriormente se señaló que la matriz sociocultural ranchera se articula en torno de dos principios: primero, un fuerte sentido individualista de la propiedad, del trabajo; y segundo, la lealtad con la familia y más que con la comunidad (Arias 2005, 25-28). En esta misma tesitura, pero desde una perspectiva relacional, que desplaza la mirada del individuo –el ranchero– hacia la interacción que los rancheros establecen entre sí y con los otros sectores de la sociedad mayoritaria, se definió al ranchero como aquel sujeto que pertenece a una sociedad ranchera (Barragán 1997). El matiz diferencial que estableció esta última perspectiva, nos hace ver que no por habitar en espacios aislados y por mantener los valores del individualismo, la autonomía y el compromiso privado, los rancheros dejan de tejer, día con día, lazos fuertes de sociabilidad y con ello una reivindicación de identidad colectiva.

En las pastorelas los rancheros adquieren rasgos característicos similares, por lo que podríamos considerar que constituyen una representación escénica del otro. Al encarnar este personaje, el actor

purépecha se pone en el lugar del otro. El ranchero no es un otro cualquiera sino aquel otro que para los purépechas es alguien cuyas acciones, comportamientos, modos de sentir necesitan ser interpretados, comprendidos. Empleando las categorías de pensamiento del interaccionismo simbólico, en la vertiente meadiana, diríamos que el ranchero para los purépechas es un “otro significativo” (Mead 1972 [1928]). En este sentido, representarlo escénicamente es un modo de acceder a una comprensión de lo que hace, lo que piensa, lo que siente y entonces lo que él es. Representar escénicamente al otro es un modo de hacerlo inteligible y al mismo tiempo hacerse inteligible a sí mismo. Sin embargo, quedaría un aspecto, que quizá es esencial para comprender lo que está en juego en la secuencia de los rancheritos, sus actos afirman una identidad y al mismo tiempo instauran una diferencia. Más que representar al otro, al ranchero, la pastorela es una puesta en escena de las relaciones sociales que involucran a los rancheros y a los purépechas. Como en todo ritual, la puesta en escena de las relaciones sociales se hace de manera inhabitual, fusionando modalidades de relación normalmente antitéticas: halago de la riqueza y al mismo tiempo desacreditación de la riqueza, admiración ante la sumisión al gobierno y, al mismo tiempo, burla ante dicha sumisión, revelación de la existencia del narcotráfico y, al mismo tiempo, su disimulación, etcétera. A través de esta puesta en escena inhabitual de las relaciones sociales, la pastorela aporta a los asistentes –tanto actores como público– un marco para que ellos elaboren su propia experiencia de la relación con los rancheros, los mestizos o blancos. Cabe enfatizar en que esta relación es la que se instaura en el curso de la ejecución corporal, la *performance*, más no la relación tal como se vive en la vida ordinaria. La pastorela no es una representación fiel, un reflejo de las relaciones sociales ordinarias, sino una puesta en escena en la que se fusionan modalidades de relación que en la vida ordinaria resultan incompatibles.

En esta misma tesitura, pero recurriendo a otro registro interpretativo, podemos considerar que la pastorela es una modalidad de representación escénica, al mismo título que el teatro de arte, por tanto, quienes participan en ella pueden experimentar algo del orden de la experiencia estética. Desde esta perspectiva cobran pleno

sentido las nociones de extrapolación y de excedente de visión que a decir de Bajtin (1982) son aspectos fundamentales de la experiencia estética. La extrapolación es:

La capacidad del autor de una obra literaria de abandonar momentáneamente su propio eje axiológico y trasladarse al lugar del otro —es decir, al de los personajes de su obra, y observarlo internamente, en un movimiento empático—. Luego el autor vuelve a su propio lugar, retomando su mirada externa exotópica, la cual le permite ahora observar desde una posición de frontera, por encima de los personajes y completarlos mediante un excedente de visión (Bajtin en Alejos 2006, 52-53).

Bajo estas premisas podríamos decir que no solamente el actor, sino el conjunto de personas que dan forma a la pastorela, instaura nuevos modos de ver a los otros y de verse a sí mismo. En este sentido, motiva a los miembros de su colectividad para que vean el mundo de otra manera. Sin embargo, esta capacidad no se adquiere de una vez, sino que es continuamente renovada por el hecho de que quienes crean las pastorelas están a su vez en continua interacción con los otros, con los rancheros y también con otros sectores de su colectividad. De este modo contribuyen a lo que Bajtin llamó una “estetización de las relaciones sociales”, que se crea desde el momento en que el actor de las pastorelas incita a ver a aquellos con quienes él interactúa y a las situaciones sociales en que participa desde otro ángulo de visión.

PARA CONCLUIR

Las pastorelas no han recibido la atención que ameritan por parte de los investigadores, quizá debido a que son consideradas como poco significativas o irrelevantes para la comprensión de los grupos sociales que las realizan. Además, la secuencia de los rancheros y la de los diablos secundarios resultan, a simple vista, menos relevantes aún, ya que todo en ellas parece mera burla, un desorden absoluto, simple diversión o relajo en que “los muchachos solamente tratan de divertirse” —según afirman los mismos participantes—, ellos se re-

crean o improvisan situaciones y personajes cualesquiera sin razón particular. Pero como señaló Goffman (1970, 9), desde el momento en que uno mira de cerca y pone atención a este tipo de acciones, se convierten en significativas. Al tratarse de puesta en escena fuerte es la tentación de sucumbir en las interpretaciones funcionalistas, simbolistas o comunicacionales clásicas, planteando que los grupos sociales que realizan la pastorela, en este caso, el de los purépechas, se expresan o se representan tal como ellos se ven a sí mismos o tal como quieren ser vistos por los otros. Este tipo de interpretaciones no explica porqué dicha expresión o representación tenga que provocar un efecto de contradicción, fusionando modalidades de relación que habitualmente resultan antitéticas: identidad y a la vez diferencia, admiración y a la vez burla, ocultamiento y a la vez disimulación, etcétera. En cambio, la orientación pragmatista-relacional, a través de la noción de condensación de identidades incompatibles permitió poner en relieve que en las secuencias de la pastorela aquí analizadas lo que está en juego no es tanto una representación del otro o una autorrepresentación, sino la puesta en escena de las relaciones de sí mismo con el otro, estas relaciones se instauran en el momento mismo en que se ejecuta la actuación, la *performance* y no se presentan tal como son en la vida ordinaria, ni tal como el grupo social se ve a sí mismo o desea ser visto por los otros, sino de manera inhabitual, contradictoria. Quedan aún muchos otros aspectos por estudiar, dado que las pastorelas involucran una variedad de elementos provenientes de dominios muy diferentes. En este artículo se aportaron tan sólo algunas notas disponibles a modo de un rompecabezas que habrá que ir armando.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEJOS GARCÍA, José, “Identidad y alteridad en Bajtún”, *Acta Poética*, XXVII, 1, 2006, 45-61.
- ARACIL BARÓN, Beatriz, “Pastorelas tradicionales indígenas en el siglo XIX”, *Fiesta y teatralidad de la pastorela mexicana*, México, UNAM, 2004.
- ARIAS, Patricia, “El mundo rural, diverso y cambiante”, en Esteban

- Barragán, ed., *Gente de campo. Patrimonios y dinámicas rurales en México*, vol. I, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2005, 19-32.
- _____, *Nueva rusticidad mexicana*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996.
- BÁEZ-JORGE, Félix, *Dioses, héroes y demonios: avatares en la mitología mesoamericana*, Veracruz, Gobierno del Estado de Veracruz, 2002.
- _____, *Los disfraces del diablo*, Veracruz, Universidad Veracruzana, Col. Biblioteca, 2003.
- BAJTIN, Mijaíl, *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1982.
- BARRAGÁN, Esteban, *Con un pie en el estribo: formación y deslizamientos de las sociedades rancheras en la construcción del México moderno*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1997.
- BEALS LARSON, Ralph, *Cherán: un pueblo de la sierra Tarasca*, Traducción de Agustín Jacinto Zavala, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1992 [1945].
- CERVANTES, Fernando, *El diablo en el nuevo mundo. El impacto del diabolismo a través de la colonización de Hispanoamérica*, Barcelona, Empresa Editorial Herder, 1996.
- CHAMORRO ESCALANTE, Arturo, “Orquesta de Quinceo”, en Julio Herrera, coord., *Cinco décadas de investigación sobre música y danza indígena*, vol. I, México, Instituto Nacional Indigenista, 2002.
- GALINIER, Jacques, *La mitad del mundo. Cuerpo y cosmos en los rituales otomíes*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, Instituto Nacional Indigenista, 1990.
- GARCÍA MORA, Carlos, “Danza purépecha de Viejos”, Versión 8. *Knol*, disponible en <http://knol.google.com/k/carlos-garcía-mora-purépecha-de-viejos//dzkd4r4dt65/18>, 2011
- GILABERT, Belta, “No nos dejes caer... Tentaciones del demonio en el México virreinal”, Trabajo presentado en el xv Congreso Internacional de AHILA, Leiden, 2008.
- GOFFMAN, Erving, *Internados. Ensayo sobre la situación social de los enfermos mentales*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1972.
- _____, “Réplique à Denzin et Keller”, *Les cadres de l'expérience*, París, Les éditions de Minuit, 1991, 132-159.

- HORCASITAS, Fernando, *El teatro náhuatl. Época novohispana y moderna*, Primera Parte, México, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, 1974.
- HOUSEMAN, Michael, “Relations rituelles et recontextualisation”, H. Wazaki, ed., *Multiplicity of meaning and the Interrelationship of the Subject and the Object in Ritual and body texts*, Nagoya, Nagoya University, 2008, 109-114.
- HOUSEMAN, Michael y Carlo SEVERI, *Naven ou le donner à voir*, París, CNRS éditions-éditions de la Maison des Sciences de l’Homme, 1994.
- LEÓN, Nicolás, “Los tarascos. Notas históricas, étnicas y antropológicas”, *Anales del Museo Nacional*, México, 1906, 431-453.
- MÁRQUEZ, Carlos F., “Las pastorelas, vinculación de lo divino con lo cotidiano y de lo social con lo político”, *La Jornada Michoacán*, sábado 24 de diciembre, 2005a, 14.
- _____, “La pastorela purépecha, portadora de la exquisita lírica colonial”, *La Jornada Michoacán*, lunes 26 de diciembre, 2005b, 14.
- MASSIP, Francesc, “El infierno en escena: presencia diabólica en el teatro medieval europeo y sus pervivencias tradicionales”, *EUSKERA*, XLIV, 1, en línea, 1999.
- MEAD, George Herbert, *Espíritu, persona y sociedad*, tercera edición, Buenos Aires, Paidós, 1972 [1928].
- NAVA, Fernando, “Una pastorela en lengua p’orhepecha (tarasca)”, en Rafael Olea Franco, ed., *Literatura mexicana del otro fin de siglo*, México, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2001, 469-490.
- ROMERO SALINAS, Joel, *La pastorela mexicana, origen y evolución*, México, Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías, 1984.
- SCHRYER Frans, “Huasteca hidalguense: región ranchera con indígenas”, en Esteban Barragán, Odile Hoffman, Thierry Linck y David Skerrit, coords., *Rancheros y sociedades rancheras*, Zamora, CEMCA, El Colegio de Michoacán, OESTOM, 1994.
- VELÁZQUEZ GALLARDO, Pablo, *Tlalocan*, II, 4, 1948, 321-367.

FECHA DE RECEPCIÓN DEL ARTÍCULO: 19 de septiembre de 2011

FECHA DE RECEPCIÓN DE LA VERSIÓN FINAL: 23 de mayo de 2012