

EL MONTAJE TEATRAL DE LAS IDENTIDADES. PERSONAJES RANCHEROS Y ACTORES INDÍGENAS EN LAS PASTORELAS DE LA SIERRA PURÉPECHA

Elizabeth Araiza Hernández*

Resumen: Muchos aspectos del ritual continúan siendo objeto de debate en antropología, confrontando diversas corrientes y autores, pese a ello, hay un punto en el que al parecer todos coinciden: el ritual expresa, comunica y refleja la identidad de los grupos sociales que lo realizan. En este artículo se reflexiona sobre el carácter problemático de este supuesto a través del caso de las pastorelas que se realizan en el territorio purépecha. Asumiendo que de cualquier modo no podemos evitar recurrir a la noción de identidad, el texto nos plantea que en la pastorela no está implicada una identidad sino una variedad de identidades. Éstas no son simple expresión o reflejo de la identidad tal como se siente o se concibe en la vida ordinaria. En la pastorela las identidades se presentan de manera inhabitual: se afirman y al mismo tiempo se niegan. Para ello la autora hace una revisión crítica de las teorías clásicas del ritual y construye un enfoque alternativo.

Palabras clave: identidad, ritual, pastorela, purépechas.

Abstract: Many aspects of rituals are still the focus of debate in Anthropology, pitting diverse schools of thought and authors in direct confrontation one with another. However, there is convergence among them that rituals express, communicate, and reflect the identity of the social groups who perform these rituals. This article reflects on the problematical character of this assumption by examining Christmas plays carried out in the Purépechan area. Given that the idea of identity cannot be overlooked, the text points out not one, but several identities are involved in these Christmas plays. They are not simple expressions or reflections of identity as perceived in ordinary life. In Christmas plays identities are presented in unusual ways: they are affirmed at the same time they are negated. For this purpose the author undertakes a critical review of classic theories of ritual and builds an alternative perspective.

Keywords: Identity, ritual, Christmas play (“pastorela”), Purépechas.

LA PASTORELA

La pastorela es una modalidad de narrativa y de ejecución corporal —o, para darse a entender rápidamente, digamos que es un tipo

*Doctora en artes, filosofía y estética por la Universidad de París 8. Especialidad en etnoescenología. Profesora-investigadora de El Colegio de Michoacán.

de representación escénica, ya sea ritual o teatral, o ambas a la vez— que remite, en principio, a un pasaje evangélico en el cual se narran las vicisitudes de los pastores en su afán de venerar el nacimiento de Jesucristo. En un sentido, podría decirse que la pastorela es una representación viviente de los nacimientos que en México se acostumbra instalar durante la

Navidad. Sin embargo, tanto éstos como el pasaje evangélico suelen adquirir una variedad de formas según el contexto social y cultural donde se realiza. Así, por ejemplo, las pastorelas del medio rural e indígena se distinguen claramente respecto de las que se presentan en contextos urbanos. En estos últimos, la pastorela se asocia con los festejos navideños, por lo que resultaría inconcebible realizarla en otra época del año. En cambio, en el medio rural e indígena, pueden realizarse en el mes de febrero, marzo e incluso en cualquier otro momento del año.

Las pastorelas en el medio rural pueden formar parte de las fiestas del ciclo de vida —bodas y bautizos¹ o bien de celebraciones de carácter cívico —la visita de un funcionario—, y de festividades en que lo religioso, lo civil —o cívico— y la reivindicación étnica se imbrican, como por ejemplo el Año Nuevo purépecha.² De modo que prácticamente cualquier ocasión festiva es propicia para ver y realizar una pastorela. Para entender por qué se siguen llevando a cabo en el medio rural des-

pués de la Navidad, habría que tener en cuenta que cada poblado ha puesto el acento en una de las etapas o situaciones asociadas al nacimiento del Niño Dios. Acontecimiento que, pese a la diversidad formal, constituye el punto unificador —vinculado estrechamente con la figura del diablo y a la del ángel— de este tipo de escenificaciones. A este respecto, si en algunos poblados consideran más importante el día del nacimiento del Niño Dios, otros en cambio otorgan mayor relevancia a la visita de los Reyes Magos, mientras otros enfatizan el día en que el niño Jesús fue presentado al templo, otros remontan hasta el día en que fue concebido.³ De ahí que las pastorelas puedan realizarse desde diciembre hasta marzo e incluso en julio y agosto. Habría que considerar también que, en algunas regiones, la presentación principal de la pastorela se rige por un sistema de rotación que involucra a varios poblados dentro de una región. En la zona lacustre de Michoacán, por ejemplo, la pastorela —al igual que la fiesta del *Corpus Christi* o *chananskua* (Castilleja, 2004) sigue un circuito de presentaciones: primero en un poblado el 24 de diciembre, luego en otro el 6 de enero, y así sucesivamente, hasta culminar en Tócuaro el 4 o 5 de febrero, cerrando el circuito. De este modo se crean las condiciones para que las personas que habitan en un poblado

¹ En julio de 2010, en Huétamo, Michoacán, se realizó una pastorela como parte de la celebración de una boda (Gabriela Zamorano, comunicación personal).

² En el marco del programa de celebraciones del Año Nuevo purépecha que se llevó a cabo en Chilchota en febrero de 2008, se presentó un segmento —el diálogo entre los luzbeles y el arcángel Miguel— de la pastorela que, no obstante, se realiza de manera tradicional en diciembre en Comachuén. Mientras en el Año Nuevo purépecha que tuvo lugar en Jarácuaro, en febrero de 2011, se presentó una pastorela que, como se indica en el programa es “danza representativa” de la comunidad de Tsurumuta y de la región lacustre.

³ Es el caso de Santo Domingo, zona media de San Luis Potosí, en el que la presentación principal tiene lugar el 18 de marzo debido a que es el día en que el Niño Dios debió ser concebido, por lógica, nueve meses antes del 24 de diciembre (García Lam, 2009).

participen en las pastorelas de los pueblos circunvecinos, reforzando así los lazos de intercambio y reciprocidad entre ellos.

Si consideramos al conjunto de pueblos rurales e indígenas donde las pastorelas se llevan a cabo, año con año y de manera tradicional —involucrando a por lo menos tres generaciones de participantes— abarcariamos una extensísima área geográfica. Tendríamos que ampliar la mirada hacia el norte, desde Nuevo México, Texas, Colorado, Arizona y California, e igualmente hacia el sur hasta Honduras y Nicaragua; en México, desde Yucatán y Oaxaca hasta Nuevo León y Sinaloa pasando por Colima, Jalisco, Michoacán, Guanajuato, Zacatecas y San Luis Potosí (León, 1906; Cole, 1907; Robe, 1954; Romero Salinas, 1984; Sabido, 2000; Aracil *et al.*, 2004; García Lam, 2009; Albalá, 2002; Camacho, 2004).

Pese a la variedad de formas que adquieren los escenarios, los personajes, el vestuario y los objetos escénicos, podemos distinguir una pastorela por la presencia de dos personajes: el diablo y el ángel. Éstos encarnan dos de los valores fundamentales del ser humano: el bien y el mal o, para ser más precisos en lo que concierne a los purépechas, lo bueno y lo no-bueno, que en idioma vernáculo se expresan con las expresiones *ampakiti* y *no ampakiti*. Esta última palabra se usa también para referirse al diablo. Además, sabemos que se trata de una pastorela —y no de un carnaval o de otro evento en el que también aparece el diablo— porque la lucha entre el diablo y el ángel tiene como referente principal —aun-

que no exclusivo, ya que por lo común entra en juego una multiplicidad de referentes— el nacimiento de Jesucristo.

ALGUNAS INTERROGANTES

El propósito principal de este artículo es presentar los avances de una investigación en curso sobre las pastorelas que se realizan en el territorio purépecha de Michoacán. En esta ocasión centraré el análisis en la identidad o, más precisamente, las identidades. Un postulado que —como veremos más adelante— ha sido muy influyente en antropología, según el cual los rituales dicen y/o dan a ver lo que es un determinado grupo social, resulta, en un primer momento, muy sugerente e innegable. Los rituales son una pantalla en la que los grupos sociales se reflejan tal como son, o tal como se conciben a sí mismos y desean ser vistos por otros. Pensándolo más detenidamente, surge una serie de interrogantes: ¿por qué para comunicar sobre su identidad las personas tendrían que recurrir a un medio tan complicado y que exige tanto esfuerzo como el lenguaje corporal? ¿Por qué no utilizarían medios que resultan más directos y eficaces en términos de información y de comunicación? Tratando de aplicar este postulado para explicar lo que sucede en las pastorelas que se realizan en el área bajo estudio, surgen otras preguntas: ¿si la intención es expresar la identidad purépecha, qué vienen a hacer personajes tales como los rancheros, los luzbeles y los diablos? ¿Si de lo que se trata es de decir y mostrar la identidad de los purépechas, por qué se ha-

cen pasar por rancheros —se visten y se comportan como mestizos o blancos ganaderos, adoptan sus valores culturales y sociales— en el curso de la pastorela? Es reveladora a este respecto la elocución de uno de los personajes: “Soy ranchera de las buenas, ranchera original. Y toda mi descendencia, rancheros para adular”⁴. Si el ritual expresa la cosmovisión de los purépechas, ¿por qué la pastorela tiene como referente un pasaje evangélico que proviene precisamente de una cosmovisión impuesta por los españoles? ¿Por qué en la pastorela las identidades, étnica y de género tienen que presentarse de manera inhabitual? Me refiero, por ejemplo, a los aspectos siguientes: una afirmación de identidad es al mismo tiempo testimonio de diferencia, una expresión de halago es al mismo tiempo burla, la de autoridad es sumisión, provocando un efecto de contradicción. Así, por ejemplo, en su actuación los rancheros unen identidades que en la vida ordinaria resultan incompatibles: ser indígena y a la vez ranchero, ser una mujer liberada y a la vez sumisa y recatada, refrendar reconocimiento al gobierno y al mismo tiempo culparlo de los males que soporta el ranchero. Cabe preguntarse, en fin, si acaso mostrar signos de etnicidad o reafirmar la identidad étnica sería la única, o siquiera la principal, finalidad de la pastorela. Para responder a estas interrogantes primero haremos una exploración a través del espacio y del tiempo para observar cómo la pastorela ha transitado de

una cualidad a otra. En un segundo momento expondremos los argumentos de una revisión crítica de las concepciones de la identidad y de los enfoques antropológicos, que ven signos de ésta en el ritual. Por último observaremos cómo se ponen en marcha, cómo se actúan las identidades en la pastorela.

¿ACASO LAS PASTORELAS TENDRÍAN UNA IDENTIDAD?

En los últimos años, con el auge de los movimientos de reivindicación étnica y de la aparición de un sector social llamado intelectuales purépechas, se manifiesta a la vez una tendencia, casi generalizada, a poner el calificativo de purépecha a buena parte de las prácticas sociales y/o culturales que se llevan a cabo en la región donde habita el grupo étnico en cuestión. Así, por ejemplo, se han vuelto recurrentes expresiones como “Corpus Cristi purépecha”, “Carnaval purépecha” o “Pastorela purépecha”. La lógica de razonamiento que subyace a esta adjetivación sería más o menos la siguiente: la identidad es algo, un núcleo duro, una esencia, una cosa, que las personas tienen o deben tener; los purépechas tienen o deben tener una identidad, todo lo que ellos hacen es por tanto purépecha, ya que esa esencia se plasma tal cual en todo lo que ellos hacen. No es de sorprender que asuman la idea, que revisaremos más adelante, según la cual los rituales expresan o comunican la identidad de los grupos que los realizan. Esta tendencia a la “purepechización” de prácticamente todo incurre en una

⁴ Notas de mi Diario de campo, Comachuen 24 de diciembre de 2011.

concepción de identidad cuyos fundamentos esencialistas ya se encargaron de cuestionar, entre otros, Brubaker (2001: 66-85). Para los “identitarios” —es decir, aquellos que defienden tal concepción y entre los cuales incluye a ciertos académicos que son a su vez analistas y protagonistas de las políticas identitarias— resulta importante convencer a los demás y a ellos mismos de que la identidad es similitud, unidad y permanencia. Emiten mensajes fundamentalistas y esencialistas, en tanto ellos buscan ante todo que los llamados de identidad tengan un efecto en la práctica (*idem*). Brubaker señala que las concepciones esencialistas de la identidad prevalecen actualmente incluso en ámbitos académicos —o lo que él llama el discurso científico—, pese a la influencia tan grande que ha ejercido la perspectiva constructivista. Subraya que si bien hoy en día todo mundo acepta que la identidad es una construcción social, no obstante, con “los esfuerzos recientes por evitar reíficar la identidad y por elaborar una teoría de las identidades consideradas como múltiples, fragmentadas y fluidas [...] estamos con frecuencia ante una amalgama de lenguaje constructivista y argumentación esencialista (*ibidem*: 66). A este respecto, cabe aclarar que al sostener en este artículo que las pastorelas ponen en juego y condensan varias identidades no necesariamente estoy afirmando que estas identidades sean múltiples, fragmentarias y fluidas. Como ya demostrara Brubaker, el constructivismo revela a su vez grandes limitaciones, por ejemplo: “No vemos por qué lo que es múltiple, fragmentario y

fluido deba ser conceptualizado como una “identidad” (*ibidem*: 75). Por tanto, busco apoyo más bien en el planteamiento según el cual los rituales son una modalidad de la acción, cuya especificidad radica en que condensa identidades ordinariamente incompatibles (Houseman y Severi, 1994; Houseman, 2003 y 2008).

Una vez hecha esta aclaración, en lo que sigue haremos un recorrido por la historia, no tanto para saber de dónde es —qué identidad tiene— o qué es una pastorela, sino cómo transitó de una cualidad a otra: de ser rural a ser urbana, de ser europea o española a ser purépecha, de extranjera a local, de cristiana a pagana, de religiosa a profana y así por el estilo. Valga insistir, la pregunta central en este apartado es: ¿cómo transitó una modalidad de ejecución corporal para devenir pastorela?

Si bien resulta incuestionable que lo que conocemos hoy como pastorela se inspiró en algún modelo proveniente del continente europeo, es probable que ya en ese transitar debió sufrir una serie de transformaciones al grado de que, una vez arraigada en suelo americano, adquirió un nuevo rostro. Sin duda a esto se debe que los eruditos, por ejemplo Horcasitas (1974), hayan afirmado que aún no hemos logrado encontrar datos fehacientes —libretos, testimonios, crónicas— para demostrar que alguna de las pastorelas realizadas durante el siglo XVI en lo que hoy es México tuviera como fuente directa un texto español de la misma época. Este autor señaló que si bien en muchos países europeos se realizaron, mucho antes de la Conquista, numero-

sas escenificaciones inspiradas en el tema del nacimiento del Niño Dios y en el de la adoración de los Reyes Magos, no obstante éstas resultan en poco comparables con las que se realizaron durante el siglo xvi en México (Horcasitas, 1974: 287). Es por eso que este autor reclama otorgar a la pastorela el lugar que verdaderamente le corresponde, y que los eruditos rara vez le conceden, en el campo de la literatura mexicana y no de la española. Por consiguiente, las pastorelas de las que estamos hablando tienen ciertamente una identidad: son mexicanas.

Ahora bien, ¿cómo es que devinieron tales? Una vez implantadas en el continente americano, las pastorelas debieron transitar de nuevo, esta vez de una orden religiosa a otra, y forzosamente en ese movimiento adquirieron nuevas formas. A este respecto se anudan las polémicas: ¿franciscanas o jesuitas?, se preguntan aquellos para quienes al parecer resulta importante otorgar una carta de identidad a las pastorelas. En efecto, algunos especialistas (Albalá, 2002; Horcasitas, 1974) sugieren que se otorgue a los franciscanos la autoría de las pastorelas. Por tanto, su nacimiento debe situarse en el siglo xvi. Otros (Romero Salinas, 1984; Sabido, 2000; De Hijar Ornelas, 2008), en cambio, aseguran que sus verdaderos autores fueron los jesuitas. Debido a ello, su acta de nacimiento debe fecharse entre finales del siglo xvi y principios del xvii,⁵ más no

antes. Así, a la pregunta —que acaso resulte pertinente— de cuál es la primera pastorela que se representó en México, se responderá que es *El ofrecimiento de los Reyes*,⁶ representada durante una misa en Tlaxcala un 6 de enero de 1535 o 1536, o bien se refutará este dato, dependiendo de la posición que se tome en esta polémica.

Mis datos etnográficos indican que para quienes participan en las pastorelas actuales en la región purépecha resulta fundamental la presencia de los luzbeles o diablos. Podríamos decir que la pastorela se distingue, respecto de otras modalidades de escenificación, por la presencia del diablo y, más precisamente, por la lucha que éste establece con el bien, o lo bueno, ya sea el arcángel Miguel u otros personajes que figuren dichos valores. En la región purépecha no puede haber pastorela sin el coloquio o diálogo de los

datos que interpreta —creemos— erróneamente de manera que llega a la conclusión de que la pastorela ‘fue creada, difundida y conservada por los jesuitas y los alumnos de sus colegios’ [...]. A los franciscanos corresponde, por tanto, el mérito de la introducción del teatro de evangelización [...] De esta forma, la representación de la adoración de los Reyes Magos todavía se conserva hoy en México como la adoración del ‘Niñopa’ en Xochimilco y tiene, con seguridad, su origen en la evangelización franciscana” (Albalá, 2002: 378-380).

⁵ Si se considera que las representaciones de las sociedades prehispánicas eran todas de carácter ritual o ceremonias enteramente dedicadas al culto religioso, se aceptará que *El ofrecimiento de los Reyes* constituye de hecho la primera obra de teatro que se representó en el continente americano. Desafortunadamente, no disponemos de documentación acerca de esta obra más que un breve comentario de Motolinía (Horcasitas, 1974: 249).

⁵ La nota de Albalá es reveladora del tono que adquiere esta discusión: “El origen de este género tan popular hay que buscarlo en las primeras etapas de la evangelización de México. El estudio de Romero Salinas aporta una serie de

luzbeles y sin la danza de los cientos de diablos menores. A partir de esta observación se puede plantear la siguiente hipótesis: si bien es cierto que la serie de obras con el tema de los Reyes Magos, impulsada por los franciscanos durante el siglo xvi (*El coloquio de los pastores de Sinaloa*, 1596; *El ofrecimiento de los Reyes*, Tlaxcala, 1535 o 1536; *La adoración de los Reyes* ¿1760? y *La comedia de los Reyes*, Tlatelolco, 1607) no es la fuente directa de las pastorelas que se realizan actualmente en el medio rural, es probable que sí lo fueran obras con otros temas e impulsadas por los franciscanos mismos. Me refiero a las obras en que de algún modo se representó al diablo. Dicho lo cual, es preciso reconocer que en esta serie documentada por Horcasitas (1974: 247-33), en por lo menos tres obras, pese a que el tema principal es la visita de los Reyes y éstos los personajes centrales, aparece ya el diablo. Tales obras son: *Los tres Reyes de Cuernavaca*, 1535-1540; *El auto de los Reyes Magos de Tlaxomulco*, 1578 y *La lucha entre san Miguel y Lucifer*, Zapotlán, 1578. Las dos últimas presentan rasgos que perduran en las pastorelas de la región purépecha. Más adelante abundaré al respecto.

Para finalizar este apartado, y por cuestiones de espacio, nos limitaremos tan sólo a mencionar el transitar de lo rural a lo urbano, sobre el cual habría que profundizar en futuros trabajos. Podríamos suponer que como el teatro es un fenómeno urbano, así también la pastorela. Pero, por sorprendente que parezca, en México las pastorelas se arraigan y se desarrollan en el medio

rural antes que en zonas urbanas. Esto se explica por el hecho de que con frecuencia las zonas rurales quedaron fuera de un estrecho control colonial.⁷

TRANSITAR HACIA EL TERRITORIO PURÉPECHA

Desde el estudio pionero de Stanley L. Robe, *Coloquio de pastores from Jalisco* (1954), las investigaciones sobre la pastorela se han concentrado particularmente en dicho estado. Así lo indica la cantidad —considerablemente más extensa comparada con la relativa a otros estados— de obras publicadas sobre las pastorelas de Jalisco (Alba, 1978; Sánchez Olmedo, 1993; Camacho, 2004, De Híjar Ornelas, 2008). Haciendo una revisión bibliográfica, así sea somera, se puede constatar que

⁷ Debemos tener en cuenta que incluso en los períodos en que se intentó ejercer un control absoluto sobre prácticas consideradas como heréticas, paganas, supersticiosas o idolátricas —que llegaron a ser calificadas y aún hoy en día, manifestaciones de culto al diablo—, como por ejemplo durante la Inquisición, las zonas rurales quedaron al margen. Así por ejemplo, Del Pino sostiene, siguiendo a otros autores que han aportado pruebas fehacientes, que “los indios no estuvieran [estuvieron] finalmente sujetos al control inquisitorial”. La lógica de razonamiento que sustenta esta interpretación se argumenta de este modo: “Algunos han relacionado de modo enfático la no injerencia inquisitorial directa en el tema indiano con un concepto ‘paternalista’ de los españoles hacia los indios, creyéndolos incapaces de herejía o irresponsables de ella, en definitiva ‘menores de edad’ desde el punto de vista religioso. Evidentemente hay argumentos para sostener esta opinión incluso desde el punto de vista jurídico (Juan Solórzano y La Nueva Recopilación indiana) y muchos religiosos argumentaban de esta manera” (Del Pino, 2004: 284).

son más numerosos los textos —artículos y libros— publicados en Estados Unidos. Habría que profundizar en futuros trabajos sobre lo que ha motivado este tratamiento desigual por regiones.

Uno de los primeros —y a decir verdad de los pocos— autores en llamar la atención sobre la existencia de pastorelas en nuestra región de estudio fue Nicolás León (1906). Como parte de su magistral trabajo etnográfico sobre las tradiciones purépechas, este autor aportó uno de los tres textos más antiguos de que disponemos hasta ahora, escritos en lengua vernácula. Me refiero al libreto anónimo y sin título encontrado en Pichátaro en 1883. Casi un siglo después, Fernando Nava (2001) tradujo e hizo un minucioso análisis de esta pastorela. En la conclusión de su artículo, el lingüista expresó su más profundo deseo de que éste sirva para inspirar nuevas investigaciones. Pero al parecer este llamado de atención no ha provocado mayores resonancias.

Cabe precisar aún sobre los tres textos antiguos en lengua purépecha: *Pastorela de viejitos para solemnizar el nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo* es el título de la más antigua pastorela de que tenemos registro en Michoacán. El etnólogo purépecha Pablo Velázquez Gallardo encontró este libreto en Charapan, aun cuando en la portada aparece una leyenda: “Morelia, 1848”, especificando así lugar y fecha de edición, pese a que se trata de un manuscrito. En Pichátaro fue encontrado otro texto con fecha de 1883, con la inscripción “los nombres de los

pastores en purépecha”⁸ a manera de título, lo cual hace suponer que quizá había una parte precedente que no ha sido encontrada. Como quiera que sea, las características del texto autorizan a colocarlo dentro del género de la pastorela (Nava, 2001: 135). *Pastorela de viejos* (Contreras *et al.*, 1944),⁹ es el título 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”, Adrián F. León, autor de la paleografía e interpretación fonémicas, asegura que se trata de “una pieza redactada en las postimerías del siglo xvi”. De ser así, *Pastorela de viejos* sería en realidad el texto más antiguo en lengua purépecha.

Como posible efecto de que estos textos salieran a la luz pública —dos de ellos en la prestigiosa revista *Tlalocan*—, el interés de los investigadores se centró en las dimensiones lingüística, verbal y discursiva de las pastorelas de la región purépecha. Salvo quizá el de García Mora (2011) y el de Amós (2001), la mayoría de los pocos estudios de que disponemos revelan una predilección por el análisis textual, en particular de los libretos escritos en lengua vernácula, pese a que hoy en día prácticamente todas las pastorelas de la zona

⁸ La transcripción al purépecha fue realizada por el presbítero Cristóbal Romero, con fecha del 14 de noviembre de 1883, en Pichátaro, pueblo perteneciente al actual municipio de Tingambato; fue documentada por Nicolás León (1906: 431-453).

⁹ Paleografía e interpretación fonémicas de Adrián F. León M. Versión tarasco-español de Hilario Contreras A., de Charapan, Michoacán.

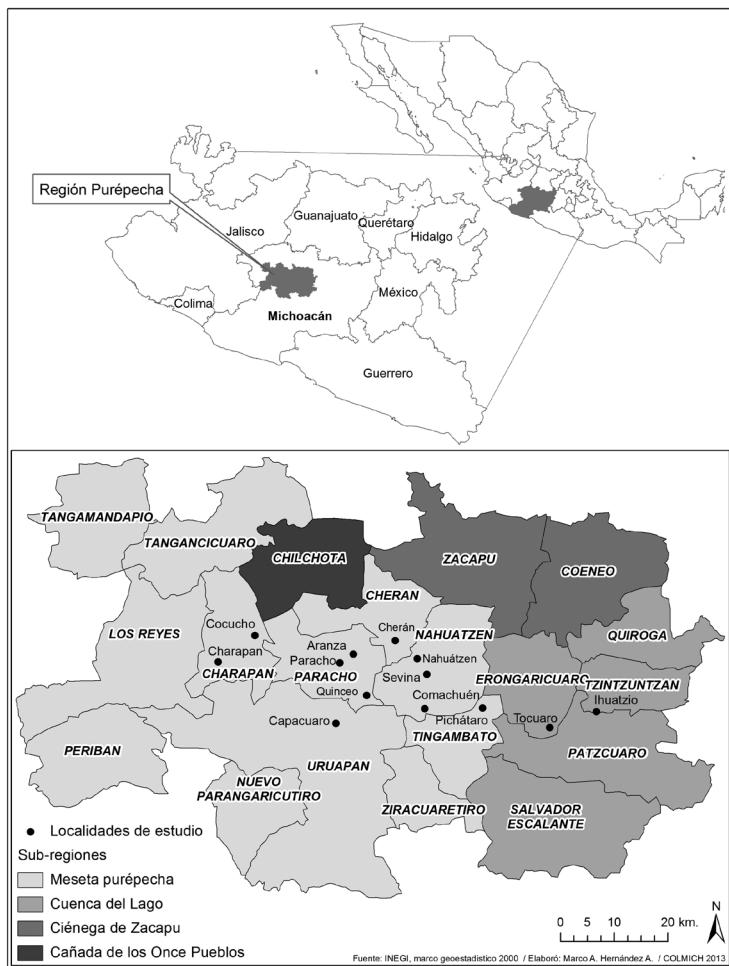


Figura 1. Localización del área de estudio (realización propia, 2011).

purépecha son habladas en español. A través de la expresión lingüística plasmada en los libretos, se trata de remontar al origen e identificar la evolución de la pastorela mexicana y la de los purépechas en particular (Aracil, 2004), o bien se intenta reconstituir aspectos de la cultura y de las relaciones sociales de los tarascos y de los purépechas

(Nava, 2001). Sin duda estos trabajos son una invaluable contribución, pero el conocimiento de las pastorelas de los purépechas se ha construido sobre la base de la expresión verbal en detrimento de las dimensiones de lo no-verbal, lo corporal, los elementos escenográficos, el vestuario, los universos sonoros, la música, la coreografía,

que son inherentes a la creación y la ejecución de esta modalidad de representación escénica.

Antes de concluir este apartado debo retomar un punto que quedó pendiente: los aspectos presentes en tres piezas creadas bajo la dirección de los franciscanos y que se preservan en las pastorelas actuales. Acerca de *Los tres Reyes Magos de Cuernavaca* (¿1535 o 1540?), no se proporcionan mayores detalles sino que “se hizo un *neixcuitilli* para que sepáis cómo se puso la estrella que guió a los tres reyes magos cuando fueron a visitar a nuestro señor”. A lo cual Horcasitas (1974: 251-252) precisa que “juzgando por la importancia que se le da a la estrella en el corto pasaje, ésta debe haber sido uno de los aspectos más sensacionales del drama, como lo fue en Tlaxcala y en Tlajomulco”. Justamente, la estrella sigue siendo de fundamental importancia y en torno de su instalación en la casa del carguero del Niño Dios, encima de un enorme tronco de pino, se realizan una serie de acciones rituales, comenzando por la ida al monte, por parte de varones solteros, para elegir y cortar dicho tronco. Por otro lado, respecto a la pastorela de Tlajomulco, la descripción de Ponce redactada por Ciudad Real (1976 [1568]), aporta detalles sobre la escenografía que en varios aspectos se asemeja a las pastorelas actuales de los poblados purépechas. Además del ya señalado modo en que se coloca la estrella, se preserva la forma de construir la enramada o el portal (de Belén), así como el recubrimiento de éste con “uno como moho o maehojo, que se cría en aquella

tierra y en la de México y otras, en las encinas y robles y otros árboles y es a manera de raicillas o barbas, asidas unas con otras, muy blandas y delicadas, que en lengua mexicana se llama *paxtle* y sirve para muchas cosas” (*ibidem*: 101). Esta acción —ir al monte para recolectar la planta que en purépecha se llama *terhendap'u* y a la cual se ha agregado el *nuriten*— que deben realizar los varones solteros, durante un día y una noche, en un acto que además desempeña una función de rito iniciático o rito de paso, es fundamental para la preparación y ejecución de las pastorelas actuales. Tanto el tronco como la estrella y el portal recubierto con estas plantas deben ser elaborados cada año, sirviendo una sola vez para este fin.

Con respecto a la muy breve descripción de Ponce sobre *La lucha entre San Miguel y Lucifer* (Zapotlán, 1578), cabe aventurar que se hayan preservado dos aspectos, acaso a la manera de una vuelta a la vida de lo antiguo o *nachleben* en el sentido de Warburg (1999). Me refiero la postura corporal del ángel “con una espada desnuda en la mano, como que hería a Lucifer”, y al gesto de éste “dando bramidos” (Horcasitas, 1974: 557). La lucha entre estos personajes en las pastorelas de la Meseta purépecha no es del tipo que uno esperaría, como una confrontación cuerpo a cuerpo, con grandes ademanes, implicando una ampliación de los movimientos corporales o aceleración del ritmo en los pasos. La derrota de Lucifer apenas es perceptible a los ojos del público. Basta un gesto sutil del ángel, un ligero levantar la espada,

para que Lucifer caiga al suelo rendido. La confrontación es más bien verbal, con los largos parlamentos previos y posteriores, pero más que las palabras en sí lo que indica tal derrota es el ritmo, el tono de la voz, la cadencia al recitar, lo cual—como mencioné arriba—es de suma importancia. Otro de los gestos que se preservan es el bramido, el cual se manifiesta constantemente durante la última parte de la pastorela en que aparecen cientos de diablos. A este respecto cabe mencionar el espesor sensible y el sentido profundo que adquieren los universos sonoros, en la pastorela, como en todo ritual, sonidos que no se agotan en la música, el canto, la plegaria.

ACTUANDO IDENTIDADES

En otros artículos me esforcé por describir lo más detalladamente posible lo que sucede en una pastorela, las secuencias de que se conforma, los personajes y la variedad de referentes a los que remiten, así como los universos sensoriales (Araiza, 2013; en prensa a y b). También hice alguna referencia al transitar de una modalidad de actuación a otra en el marco de la pastorela (Araiza, 2013). En dichos trabajos argumenté que para facilitar el análisis podíamos considerar que las pastorelas se conforman por lo común de tres secuencias. En lo esencial, porque por supuesto habrá alguna versión en algún poblado que presente solamente dos partes o secuencias, en otros casos habrá quizá cuatro o seis. Pero aunque sean más o menos, seguramente de todos modos giraran en torno al “coloquio



Figura 2. Luzbel de Turícuaro, 2012 (fotografía de Juan José Estrada Serafín).

de los luzbeles”, la adoración al Niño Dios y la danza de los diablos menores. En uno de estos artículos (Araiza, 2013) abordé el tema de la identidad centrándolo la atención de modo particular en la segunda secuencia, es decir, en la que unos personajes llamados rancheros se encargan de adorar al Niño Dios cantándole una canción de cuna y bailándole un zapateado. Se dedican también a relatar una serie de acontecimientos relativos más bien a la vida ordinaria. En este espacio me propongo abundar sobre la cuestión de las identidades.

El evento llamado pastorela inicia cuando caen los últimos rayos del sol. Unas notas musicales se encargan de



Figura 3. Luzbel de Tócuaro, 2010 (fotografía de Elizabeth Araiza).

anunciar el comienzo. Los primeros en aparecer son los luzbeles. Visten con largas túnicas hechas con tela de terciopelo, un velo —o bien una impresionante máscara— cubriendo el rostro y sobre la cabeza llevan un tocado que les hace aparecer como seres que tienen un cuerpo más grande que el de un ser humano. Estos personajes recitan largos parlamentos, ya sea en prosa o en verso, comúnmente en octosílabos. Los luzbeles pueden ser tres, siete e incluso nueve y dialogan entre sí turnándose la palabra y dirigiéndose aparentemente al arcángel Miguel. En realidad son tres ángeles que en algunas versiones aparecen a la vista del público —en otras permanecen oculitos—, pero no responden a las provocaciones de los luzbeles sino hasta el

momento final en que tienen que derrotarlos. Cada diálogo es precedido y seguido por una “letra”, es decir, una nota musical que enfatiza o atenúa los lamentos ante la incertidumbre que dicen experimentar estos personajes.

Los diálogos de los luzbeles se despliegan en un constante interrogarse, no solamente acerca de su propia identidad, en tanto que ángeles caídos, sino también sobre la identidad de la madre de Jesucristo que dicen es virgen y sin embargo se embaraza. Además expresan duda sobre la identidad del ser humano: ¿cederá éste a las tentaciones del diablo? ¿Es un ser bueno o malo por naturaleza? En fin, los luzbeles se lamentan ante la incertidumbre de saber quiénes son ellos mismos y quién es el ser humano, qué ocurrirá en el futuro. Así, por ejemplo, uno de los tres luzbeles, Pereza, se expresó de la siguiente manera:

Para completar los siete vicios capitales, Luzbel préstame tu mandato, ya sabes mi principio que mis obras son tales que no consenten en las cosas buenas que intentan engañar con una falsa prudencia, que una mujer será aclamada como la protectora universal. ¡Ay que necesidad de los sabios! Cómo va a ser que sea siempre Virgen si espera ser madre. Y es una loca decadencia que los grandes sabios no dan una explicación (Notas del diario de campo de la pastorela realizada en Aranza el 25 de diciembre de 2010).

La segunda secuencia es —como ya he mencionado— la de los rancheros. Se desarrolla instantes después de que fi-

naliza el coloquio de los luzbeles. Llama la atención que mientras estos últimos se interrogan insistentemente sobre su propia identidad, la de la virgen, la del propio Jesucristo y la del ser humano en general, los rancheros parecen no dudar. Estos personajes aparecen en escena por pares, una mujer y un varón, o bien formando una larga fila con varias parejas (pueden ser desde diez hasta cincuenta). Primero bailan al son de una tonada que, en muchos casos, fue compuesta especialmente para esta pareja, luego cantan una canción de cuna. Se hace un silencio, y cuando la atención del público se dirige

a ellos se presentan a sí mismos, cada uno a su turno, diciendo sus respectivos nombres y apellidos, el lugar de donde son originarios o dónde radican. Es en este sentido que podemos decir que mientras los luzbeles, que son los diablos principales o mayores, dudan acerca de la identidad, los rancheros al parecer están seguros de quienes son, de donde vienen, cuál es su origen. Más adelante podremos apreciar que en realidad la afirmación de identidad es aparente porque al mismo tiempo estos personajes testimonian una ambigüedad.

Finalmente, en algunas versiones de la pastorela donde participan estos



Figura 4. Rancheras: pastorela de Turícuaro, 2012 (fotografía de Juan José Estrada Serafín).



Figura 5. Rancheros, pastorela de Comachuen, diciembre de 2011 (fotografía de Elizabeth Araiza).

personajes, los rancheros hacen comentarios sobre cuestiones de la vida diaria, más que nada aludiendo a aspectos materiales: la posesión de grandes extensiones de tierra para el cultivo o la crianza de animales, el carácter lujoso de las cosas que tienen, la belleza, honestidad y rectitud de su esposa o esposo. Por momentos, esta ostentación de riquezas se intercala con referencias a los acontecimientos: la actualidad, como por ejemplo, el atentado del 11 de septiembre en Estados Unidos, el fraude electoral en México, etcétera. También remiten directamente a la actualidad local, como por ejemplo tal señor que en su tienda vende más caro el

pan o adultera la leche, tal muchacho que se fue “al otro lado” y tantos otros migrantes que ya regresaron al pueblo.

La tercera secuencia es la que marca el final del evento llamado pastorela; en algunos lugares se conoce como danza de los diablos. En efecto, ésta consiste por lo esencial en que aparecen decenas e incluso cientos de diablos cobrando una variedad de formas: una máscara que claramente remite a los políticos del momento, por ejemplo algunos ex presidentes como Salinas o Fox; o bien a algunos militares o narcos, personajes sacados de programas de televisión, artistas, etcétera. Estos diablos menores no hablan, simple-



Figura 6. Diablos menores en la pastorela de Comachuen, diciembre de 2011 (fotografía de Elizabeth Araiza).

mente bailan y brincan por las calles, la plaza o cualquier lugar del poblado. Por momentos emiten sonidos guturales que semejan bramidos. De hecho, algunos parecen encarnar a ciertos animales (perro, toro, vaca, víbora) o al diablo cuando cobra el disfraz de algún animal. Los diablos menores también parecen poner en duda la identidad, pero se interrogan acerca de quiénes son los otros: los políticos, los animales de la naturaleza o el diablo mismo.

Es interesante observar, además, que quienes interpretan a los luzbeles y a los diablos menores mantienen su identidad oculta detrás de las impre-

sionantes máscaras o los misteriosos velos. En principio nadie debe saber quién es el actor que encarna a tan terribles personajes. En cambio, la identidad de quienes interpretan a los rancheros queda al descubierto ante la mirada del público. Por ello, ante estos actos no resulta convincente una interpretación en el sentido de visibilización de lo que la persona o el grupo es: asistimos a un juego entreverado donde unos actores se dan a ver, otros se hacen visibles y a la vez se ocultan.

Estas observaciones etnográficas nos conducen de vuelta a las preguntas planteadas al comenzar este ar-

Cuadro 1. Secuencias de la pastorela (elaboración propia, 2013)

Secuencias	<i>Coloquio de los luzbeles</i>	<i>Adoración al Niño Dios</i>	<i>Danza de los diablos menores</i>
Función	Marca el inicio de la pastorela	Intermedio	Marca el final de la pastorela
Personajes	Luzbeles: diablos terroríficos, provocan miedo	Rancheritos (en algunas versiones son pastores, viejitos, ermitaños)	Diablos menores (también llamados changos, negros o <i>chalis</i>) que provocan risa
Identidad	Duda sobre la identidad del ser humano	Certeza de la propia identidad y unión de identidades nominalmente incompatibles	Cuestionar revelando y al mismo tiempo ocultando la identidad de los otros

título. Ciertamente, la cuestión de la identidad está implicada en cada una de estas secuencias, no obstante, es claro que lo que está en juego es algo más complejo que un acto que consistiría simplemente en hacer visible la identidad del grupo social concernido. ¿Cuál sería el marco de interpretación antropológica que nos permitiría identificar, analizar y comprender cabalmente este tipo de eventos? En lo que sigue expondremos una revisión —que no tiene pretensiones de exhaustividad— sobre cómo se ha articulado ritual e identidad en el campo de la antropología.

RITUAL E IDENTIDAD EN ANTROPOLOGÍA

En su magistral estudio sobre las teorías antropológicas del ritual, Díaz Cruz (1998) demuestra hasta qué punto el paradigma de *Aleph*, un punto del universo que contiene todos los puntos, inspiró la construcción de dichas teo-

rias. Para la antropología clásica, el ritual es un mundo que contiene todos los mundos: estructura social, cosmología, mitología, visión de mundo, sistemas de dominación y poder, etcétera. Por tanto, el ritual debe contener también la identidad colectiva de las sociedades que habitualmente estudian los antropólogos. En efecto, en él se han querido encontrar signos, testimonios, rasgos de la identidad (Díaz, 1998 y 2004). El paradigma del *Aleph* sigue orientando muchos estudios sobre el ritual. Se puede reconstituir la genealogía intelectual arraigada en concepciones del ritual como auto-representación del grupo social; o como puesta en escena de los papeles sociales; o como puesta en actos de la identidad o de la cultura. Recorremos que, para Durkheim (s.a.: 555), en el ritual un colectivo se representa a sí mismo para celebrar su unidad y garantizar así la cohesión social. Para Gluckman ([1965] 1978), en el ritual se ponen en escena los papeles que cada individuo desempeña en la vida ordina-

ria, resolviendo así los conflictos que genera la confusión de dichos papeles, y con ello la disolución de los lazos sociales. Por su parte, Turner sostiene que “es a través de las *performances* rituales y teatrales que las culturas se expresan de manera más contundente sobre sí mismas y adquieren conciencia de sí mismas” (citado en Goody, 1999: 147). En fin, más recientemente se acuñó la expresión “ceremonia definicional” para referirse a un tipo de ceremonia en la que “los grupos sociales se dan a ver tal como son o como desean ser vistos por los otros” (Díaz Cruz, 2004: 411). Así, dado que los grupos sociales se representan o se ponen en escena a sí mismos por medios rituales, el ritual sería una expresión de la identidad colectiva. O bien, puesto que los grupos sociales se dan a ver tal como son o tal como desean ser considerados por los otros, el ritual es una pantalla transparente, un espejo en el que se reflejaría la identidad colectiva.

Numerosos estudios actuales intentan situarse en esta línea, en ocasiones simplificando y reduciendo demasiado aquellas interpretaciones de los clásicos, tal como en las citas que Díaz Cruz retomó de los estudios antropológicos actuales en México, por resultar “axiomáticas y representativas de la continuidad hasta nuestros días del paradigma del *Aleph*”. Tales citas afirman que “en las prácticas rituales se expresan las ideas que (los yaquis y los mayos) tienen del orden y del mundo”; “estos rituales representan la cosmovisión del grupo”; “la identidad colectiva de la comunidad está garantizada por la celebración de este

ritual (Díaz Cruz, 2004: 410). No solamente sigue predominando este tipo de lógicas en las interpretaciones de la identidad étnica en México, sino de la identidad regional en otras áreas geográficas, tal como se evidencia en la siguiente cita, que hace referencia a la fiesta de la que el ritual es parte constitutiva:

[...] un agregado social entra en contacto con las fuentes últimas de su identidad y reconstituye la experiencia de comunidad imaginada mediante la actuación de grupos específicos como agentes del ritual festivo. Evidenciando y exaltando identidades y religión, contribuye a la toma de conciencia y a la creación de identidad colectiva [...] Potencial que no ha perdido en las sociedades multiculturales y globalizadas de la modernidad tardía, ya que vehicula la expresión de identidades heteróclitas (Homobono, 2004: 33).

Al respecto, cabe subrayar el cuestionamiento que dirige Díaz Cruz a las citas que él retoma, poniendo en relieve, además de la reificación en que incurren, el hecho de que no aportan pruebas sobre cómo es que el ritual (o incluso el ciclo ritual anual) puede expresar la enorme complejidad de la cosmovisión del mundo, según se trate de la interpretación de un adepto o no [...] cómo es que los rituales podrían garantizar por ellos mismos y por la efervescencia que suponen la identidad colectiva y la unidad social, o mediatizar los conflictos que son de naturaleza estructural (Díaz Cruz, 2004: 410).

Es cierto que no todas las interpretaciones del ritual como puesta en escena de la identidad colectiva siguieron al pie de la letra las indicaciones de Durkheim; es decir, pone énfasis en la cohesión social. Por ejemplo, Gluckman y después Turner se interesaron en el conflicto y en los procesos de fisión implicados en el ritual y en la vida ordinaria. Si para Durkheim el ritual es una representación del grupo social por medio de la que éste se celebra a sí mismo, teniendo como efecto la reafirmación de lazos sociales, la unidad y cohesión social, para Gluckman el ritual es la puesta en escena de papeles sociales —que en la vida ordinaria tienden a disolverse— y tiene como efecto la resolución del conflicto social. Como señala Lassègue (2003), no queda claro en la teoría de Gluckman (1965) —y podríamos agregar que tampoco en la de Durkheim— en razón de qué los lazos sociales tenderían a disolverse por sí mismos. De acuerdo con el comentario crítico de Lassègue, Gluckman atribuyó la necesidad de poner en escena los papeles —podríamos decir la identidad— de las personas por medios rituales, a la confusión que estos generan en la vida ordinaria. De acuerdo con este autor, en las sociedades tribales se generan dos tipos fundamentales de conflicto: los que se provocan debido a las diferencias de intereses económicos, políticos, etcétera, y los que se generan por la confusión de los papeles. A estos últimos nuestro autor les llamó conflictos de profundidad y a aquéllos conflictos de superficie. La explicación es como sigue:

En numerosos rituales, las personas y los grupos deben manifestarse recíprocamente sus papeles. Los reyes, los jefes, los parientes de un rey tienen papeles prescritos luego de la instalación del rey [...]. Los actos rituales prescritos de los participantes pueden incluir la representación directa de su papel cotidiano presente o futuro, como cuando una futura esposa se encarga de cuidar a su bebé, realizar los quehaceres de la casa, recoger leña para el fuego o la cocina. O bien cada participante puede ejecutar (*perform*) un acto altamente simbólico. O incluso un participante puede invertir el papel que desempeña en la vida diaria, como cuando un tío maternal Iatmul en el Naven se viste como una vieja viuda repugnante y se vuelve grotesco y ridículo para magnificar los logros del hijo de su hermana (Gluckman, 1965: 251).

Turner también enfatizó el conflicto y consideró el ritual como una puesta en escena de las identidades colectivas, aunque apelando a una categoría más extensa, que es la cultura. Goody (1999) se encargó de revelar las limitaciones de esta idea turneriana —aprobada plenamente por Schechner (2000; 2003 [1988]) y por la corriente de los estudios del performance—. Lo que Goody objeta es lo siguiente:

Dos aspectos quedan poco claros en el postulado de Turner. En primer lugar, la reificación de la cultura a la que se supone depositaria de unos “significados, valores, objetivos fundamentales”. Pero ¿esto es cierto? ¿Podemos

definir estas características, incluso de manera poco precisa, en cualquiera de las “culturas” que conocemos? ¿Cuánto tiempo persisten? Este enfoque enfatiza, inevitablemente, el carácter homogéneo de la vida humana, mientras que un punto de vista alternativo, más realista, resaltaría los conflictos y las contradicciones inherentes a aquél. Turner tiene en cuenta el conflicto pero solamente en la fase reparadora del teatro de contenido social (Goody, 1999:147-148).

Con el auge, en los últimos años, de los movimientos de reivindicación étnica y de defensa de las diferencias raciales, sexuales y de género, está cobrando particular sentido la noción de *definitional ceremony* (ceremonia definitoria) (Myerhoff, 1982 y 1986).¹⁰ Esta vez los conflictos están asociados a las situaciones de desigualdad, marginación e invisibilidad provocados por las jerarquías sociales, las relaciones de dominación y de subordinación. Los grupos sociales y las personas construyen contextos particulares para narrar cómo son sus vidas, su identidad y sus relaciones con los otros. Así, se definen tal como desean ser vistos por los otros, muestran la manera en que se conciben ellos mismos. La ceremonia definitoria es utilizada en los lugares donde el pueblo sufre una crisis de invisibilidad, de marginación, de desigualdad, de desprecio o cuando luchan contra

una sociedad dominante (Díaz Cruz, 2004: 411). En la medida en que los grupos étnicos han sido sistemáticamente marginados, invisibilidades y tratados de manera desigual por parte de las sucesivas sociedades dominantes, son los que de manera particular han recurrido a la puesta en escena para hacerse visibles, para darse a ver tal como son o quieren que los demás los vean. De hecho, la mayor parte de los estudios sobre identidad étnica, por ejemplo Bierschenk (1995: 457-458), admiten que ésta es una construcción social y que los rituales contribuyen largamente a dicha construcción, dado que no solamente expresan los valores, principios, significados, metas fundamentales, sino que hacen visibles a los grupos étnicos tal como son.

Para concluir este apartado cabe subrayar algunos puntos críticos implicados en la idea de ritual como pantalla transparente, donde se refleja la identidad individual o colectiva. El principal es que no podemos aportar pruebas de que lo que se expresa en el ritual corresponde con lo que sienten las personas involucradas. Pareciera que hay un movimiento mecánico y unívoco entre el sentimiento o la concepción de identidad colectiva que se construye en la vida ordinaria y la que se muestra en un escenario, sea ritual, ceremonial o teatral. Es decir, las diferentes perspectivas que hemos revisado hasta aquí soslayan o no consideran en su justa medida el trabajo de creación, modificación, invención y/o transformación implicados en el ejercicio mismo de puesta en escena del ritual. No tienen en cuenta, como señala Houseman

¹⁰ La especificidad de este tipo de ceremonias estriba en que “provide opportunities for being seen and in one's own terms, garnering witnesses to one's own worth, vitality, and being” (Myerhoff, 1986, p. 267).

(2003 y 2008), lo que quizá es esencial para los rituales, a saber: lo que cuenta es la acción, el acto realizado, no lo que sienten o expresan las personas que ejecutan dichas acciones (una observación ya señalada por Durkheim); de todos modos, subraya Houseman (2008), como no podemos entrar en el interior de los sujetos rituales bajo estudio para saber qué es lo que realmente sienten o piensan, sólo podemos basarnos en los actos que podemos observar. Si bien los rituales implican poner en actos algo como historias, mitos, conocimientos o estados de ánimo sobre uno mismo o sobre los otros, esto no quiere decir que su finalidad sea la de comunicar o informar, por ejemplo, acerca de la identidad de un grupo social o de una persona. Si se ponen entre paréntesis las presuposiciones de la antropología clásica —funcionalistas, simbolistas y comunicacionales—, se podrá constatar que aunque las palabras, los enunciados, por ejemplo los enunciados litúrgicos, lleguen a ocupar un lugar preponderante en algunos rituales, “lo que cuenta es el hecho de proferir esas palabras, esos enunciados”. Además, la significación de las acciones rituales queda con frecuencia oscura a los participantes; de ahí que los enfoques textuales no resulten pertinentes para dar cuenta de la especificidad del ritual. En lugar de expresar símbolos, lenguajes o textos, los rituales ponen en marcha unas “realidades particulares”, que son los lazos que se anudan entre sujetos (Houseman, 2008). Pero estos lazos no son como en la vida ordinaria, ya que “el ritual es una puesta en acto inhabitual

de esas realidades particulares” (*idem*); por tanto, las relaciones sociales ordinarias se actualizan, se re-contextualizan, en el ritual; los rituales condensan modalidades de relación social ordinariamente incompatibles. Por último, los rituales aportan a las personas un marco para la experiencia, que es la experiencia personal de participar en las relaciones instauradas en el curso de la actuación.

IDENTIDADES ORDINARIAMENTE INCOMPATIBLES

Cabe detenerse para observar más de cerca lo que sucede en la secuencia de los rancheros. Claramente, los purépechas no se muestran tal como son, ni tal como desean ser vistos por los otros. No podríamos aportar pruebas de que al actuar así estén expresando su deseo de ser o llegar a ser algún día rancheros. Los purépechas se visten con la ropa que caracteriza a los rancheros, siendo pobres en gran mayoría aparecen en escena como ricos —trajes lujosos, principalmente sombrero, botas de piel, pantalón y chamarra de tipo charro—. Dedicándose en la vida diaria al cultivo del maíz o de otros productos agrícolas, se dicen ganaderos. En un sentido podría decirse que asistimos a la representación invertida de los papeles: los purépechas, que son indígenas, se ponen en escena bajo la figura del otro, el ranchero, que es su vecino y con quien establece relaciones conflictivas. Incluso, quizá estaríamos ante una representación idealizada que corresponde con el imaginario indígena de cómo son y cómo viven los ranche-

ros. O bien una representación donde los papeles son invertidos, según las interpretaciones más frecuentes, por ejemplo, del evento llamado carnaval. En éste los hombres se visten de mujeres, los ricos de pobres, etcétera, invirtiéndose de este modo las jerarquías, las autoridades, las posiciones sociales. Tengamos en cuenta lo que dice uno de los personajes:

Yo soy Ventura Treviño
un ranchero 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.

Este personaje afirma tener una identidad, la cual resulta incompatible con las acciones que en la vida ordinaria corresponden con dicha identidad. Dice tener mucho dinero y no obstante dedicarse a cultivar maíz en una tierra de temporal. Por mucho maíz que se cultive, en una tierra de temporal no se obtiene tanto dinero como para darse una vida según la que presume este personaje, tal como continúa afirmando:

También tengo otro negocio
para lo que es lo mismo
el gobierno me cumplió
la Secretaría de Turismo.
Por eso mi ganado
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.

La actuación de los rancheros se desarrolla de este modo: a una afirmación de identidad le sigue de inmediato una oración que marca diferencia. Por tanto, no asistimos a un simple traslado de la identidad ordinaria sobre una escena "teatral" o a la inversión de las relaciones que rigen en la vida ordinaria. En todo caso, dicha inversión no opera en un sólo sentido, en tanto que afirmación de identidad, dado que es puesta entre dicho de manera simultánea, durante la performance misma, instaurándose así una diferencia. Por ejemplo, sucede que luego de presentarse este tipo de ranchero, quien afirma tenerlo todo, se presente otro que afirme todo lo contrario, que diga estar muy "amolado" y atribuye su miseria, su falta de tierras y de ganado al mismo gobierno. Esta incompatibilidad entre la identidad mostrada en escena respecto de la que rige en lo ordinario se evidencia claramente en la respuesta de la ranchera, quien se encarga de contradecir la identidad que pretender tener el ranchero:

Petronila Carvajal es mi nombre de pila. Más conocida como la Petrona. Soy ranchera de las buenas. Ranchera original. Y toda mi descendencia, rancheros para adular. Mi rancherito me dijo que era un ganadero de los más prestigiados 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.

Como se puede constatar, en esta secuencia no solamente se actúa un tipo de relación, sino además que hay una condensación de varias relaciones nominalmente incompatibles o contradictorias: se actúan las relaciones entre grupos étnicos y gobierno, hombres y mujeres, hombres y animales. Es este aspecto de condensación que los estudios clásicos del ritual, y principalmente del carnaval, dejaron de lado. Y no obstante, como han demostrado Houseman y Severi (1994), la especificidad del ritual es condensar modalidades de relación ordinariamente incompatibles. En la secuencia que vengo comentando: la relación entre hombres y mujeres, hombres y animales. Así, por ejemplo, el secreto del marido se revela en la vida ordinaria, se muestra como alguien que tiene éxito y muchas riquezas pero su esposa lo descubre de otra manera.

CONCLUSIÓN

Las pastorelas que se realizan en la región purépecha revisten un interés particular para la reflexión sobre la problemática de la identidad implicada en los rituales. Planteamos que la pregunta más significativa a este respecto no es acerca del origen o la definición de qué es una pastorela, sino cómo ésta devino tal. Las interpretaciones clásicas y comúnmente admiti-

das del ritual como una especie de cascarón vacío —en el que se depositan signos, rasgos o testimonios de identidad—, se revelan limitantes para dar cuenta de la pastorela y no solamente de las que se realizan en la región purépecha. Sin embargo, tampoco basta con establecer que las identidades son múltiples, fragmentadas y fluidas. Por sugerente que resulte, esta concepción de identidad no resuelve el problema. Intentamos hacer una aproximación apoyándonos de una propuesta alternativa. No obstante, para demostrar su validez se requiere continuar explorando a mayor profundidad otras dimensiones, por ejemplo la experiencia de los intérpretes y los efectos de la actuación de las identidades en la vida ordinaria.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBALÁ, Paloma (2002), “Sobre la pastorela: a propósito de una canción navideña española en las Islas Marianas”, *Revista de Literatura*, vol. LXIV, núm. 128, pp. 365-384.
- AMÓS MARTÍNEZ, Jorge (2001), “¡Ese negro ni necesita máscara! Danzas de ‘negritos’ en cuatro pueblos de Michoacán. Historia Tradición y corporeidad”, tesis de maestría, Zamora, El Colegio de Michoacán.
- ARACIL VARÓN, Beatriz (2004), “Pastorelas tradicionales indígenas en el siglo XIX”, en Beatriz ARACIL *et al.*, *Fiesta y teatralidad de la pastorela mexicana*, México, UNAM.
- ARAIZA, Elizabeth (2013), “El arte de actuar varias realidades particulares. Notas para un estudio antropológico de las

- pastorelas del territorio purépecha”, *Relaciones*, vol. XXXIV, núm. 135, pp. 181-218.
- _____(en prensa), “Velas, máscaras y pieles del diablo: el arte de dar a ver ocultando en las pastorelas de la región purépecha de Michoacán”, en Guilheim OLIVIER y Johannes NEURATH (eds.), *Mostrar y ocultar en el arte y en los rituales*, México, IHH-UNAM.
- BARLOW, Robert H. (1948), “Pastorela de viejitos para solemnizar el nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo”, *Tlalocan*, vol. II, núm. 4, pp. 321-367.
- BIERSCHENK, Thomas, (1995), “Rituels politiques et construction de l’identité ethnique des Peuls au Bénin”, *Cah. Sc. hum.*, vol. 31, núm. 2, pp. 457-484.
- BRUBAKER, Rogers (2001), “Au delà de l’identité”, *Actes de la recherche en sciences sociales*, núm. 139 (2), pp. 66-85.
- CAMACHO, Eduardo (2004), *Pasar la palabra. La pastorela de Ayotitlán*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara.
- CASTILLEJA, Aída (2004), “La Cha’Nantskua o fiesta del *Corpus* en pueblos purépechas”, en Johanna BRODA y Catharine GOOD (coords.), *Historia y vida ceremonial en las comunidades mesoamericanas: los ritos agrícolas*, México, IHH-UNAM/INAH (Etnografía de los Pueblos Indígenas de México. Serie Estudios Monográficos).
- CIUDAD REAL, Antonio de, (1976 [1568]), “De una fiesta que los indios de Tlaxomulco hicieron el Día de los Reyes”, en *Tratado curioso y docto de las grandes de la Nueva España*, México, UNAM, pp. 100-103.
- COLE, M.R. (1907), *Los Pastores. A Mexican Play of Nativity*, Boston, Houghton, Mifflin & Co. (*Memoirs of the American Folklore Society*, IX).
- CONTRERAS, León M. et al. (1944), “Pastorela de viejos (para el año de 1912)”, *Tlalocan*, vol. I, núm. 3, pp. 169-193.
- DE HÍJAR ORNELAS, Tomás (2008), *Las pastorelas en Jalisco. Antecedentes, desarrollo y pervivencia de los coloquios de pastores en el occidente de México* (presentación de Miguel Sabido), Guadalajara, Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Jalisco.
- DEL PINO, Fermín (2004), “Demonología en España y en América: invariantes y matices de la práctica inquisitorial y la misionera”, en María TAUSIET y James S. AMELANG (eds.), *El diablo en la edad moderna*, Madrid, Marcial Pons, pp. 277-295.
- DÍAZ CRUZ, Rodrigo (2004), “L’exploration de la distance: idolâtries, superstitions, résistances rituelles”, en Ahmed BEN NAOUM et al. (eds.), *Les formes de reconnaissance de l’autre en question*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, pp. 397-415.
- _____, (1998), *Archipiélagos de rituales. Teorías antropológicas del ritual*, Barcelona, Anthropos.
- DURKHEIM, Emile (s.a.), *Las formas elementales de la vida religiosa*, México Colofón.
- GARCÍA LAM, León (2009), “Entre cruces y apareados. Análisis del sistema ritual de una comunidad peregrina en la Zona Media de San Luis Potosí”, tesis de maestría en antropología social, San Luis Potosí, El Colegio de San Luis.
- GARCÍA MORA, Carlos (2011), “Danza purépecha de Viejos”, *Knol*, en línea [<http://knol.google.com/k/carlos-garcia-mora-purepecha-de-viejos/dzkd4r4dt65/18>].
- GLUCKMAN, Max ([1965] 1978), *Política, derecho y ritual en la sociedad tribal*, Madrid, Akal.

- GOODY, Jack (1999), *Representaciones y contradicciones. La ambivalencia hacia las imágenes, el teatro, la ficción, las reliquias y la sexualidad*, Barcelona, Paidós.
- HOMOBONO MARTÍNEZ, José Ignacio (2004), “Fiesta, ritual y símbolo: epifanías de identidades”, *Zainak*, núm. 26, pp. 33-76.
- HORCASITAS, Fernando (1974), *El teatro náhuatl. Época novohispana y moderna*, México, IHH-UNAM.
- HOUSEMAN, Michael (2008), “Relations rituelles et recontextualisation”, en H. WAZAKI (ed.), *Multiplicity of Meaning and the Interrelationship of the Subject and the Object in Ritual and Body Texts*, Nagoya, Nagoya University, pp. 109-114.
- _____, (2003), “Vers un modèle anthropologique de la pratique psychothérapeutique”, *Thérapie Familiale*, vol. XXIV, núm. 3, pp. 289-312.
- HOUSEMAN, Michael y Carlo SEVERI (1994), *Naven ou le donner à voir*, París, CNRS/Maison des Sciences de l'Homme.
- LAZZÈGUE, Jean (2003), “Ritualisation et culture”, ponencia presentada en el Séminaire *Formes Symboliques*, París, 4 de marzo, en línea [http://formes-symbo-liques.org/article.php3?id_article=29].
- LEÓN, Nicolás (1906), “Los tarascos. Notas históricas, étnicas y antropológicas”, *Anales del Museo Nacional*, segunda época, vols. 1-3, México, pp. 431-453.
- MYERHOFF, Barbara (1982), “Life History among the Elderly: Performance, Visibility and Remembering”, en Vay RUBI (ed.): *A Crack in the Mirror. Reflexive perspectives in Anthropology*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- _____, (1986), “Life not Dead in Venice: Its Second Life”, en V. TURNER y E. BRUNNER (eds.) *The Anthropology of Experience*, Urbana/Chicago, University of Illinois Press.
- NAVA, Fernando (2001), “Una pastorela en lengua P'orhepecha (tarasca)”, en Rafael OLEA FRANCO (ed.), *Literatura mexicana del otro fin de siglo*, México, El Colegio de México, pp. 469-490.
- ROBE, Stanley (1954), *Coloquio de pastores from Jalisco*, Los Ángeles, University of California Press.
- ROMERO SALINAS, Joel (1984), *La pastorela mexicana, origen y evolución*, México, Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías.
- SABIDO, Miguel (2000), *El libro de las pastorelas*, México, Instituto Mexicano de Estudios para la Comunicación.
- SÁNCHEZ OLMEDO, José Guadalupe (1993), *Diálogos, caminatas y villancicos: las pastorelas de la región de la Barca a Poncitlán*, Guadalajara, Secretaría de Cultura-Gobierno de Jalisco/INAH.
- SCHECHNER Richard (2003 [1988]), *Performance Theory*, Londres, Routledge.
- _____, (2000), *Performance. Teoría y prácticas interculturales*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.
- WARBURG, Aby (1999), *The Renewal of Pagan Antiquity. Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*, Los Ángeles, The Getty Research Institute.