



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS  
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD  
MORELIA

ESTÉTICA Y FUNCIÓN ESCÉNICA DE LA MÁSCARA DE DIABLO EN LA  
DANZA DE  
TÓCUARO, MICHOACÁN

ENSAYO ACADÉMICO  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:  
TANIA CASTILLO PONCE

TUTOR PRINCIPAL  
DR. ÓSCAR ARMANDO GARCÍA GUTIÉRREZ  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

TUTORES  
DRA. ELIA ESPINOSA LÓPEZ  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS  
DR. RICARDO GARCÍA ARTEAGA AGUILAR  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

CIUDAD DE MEXICO, 16 DE NOVIEMBRE 2021



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Este ensayo se realizó gracias al apoyo del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) en el periodo correspondiente 2021.

## ÍNDICE

	PÁG
Introducción	4
El pueblo de San Andrés Tócuaro	7
La Confrontación de imágenes en el siglo XVI	11
Evangelización en Michoacán	13
La Fiesta del 2 de febrero en Tócuaro	21
La Pastorela	24
Argumento y teatralidad de la pastorela	30
Personajes	35
La máscara de diablo	36
Los hacedores de máscaras de Diablo: los pioneros	37
Estética de la máscara primitiva o prototipo de Diablo	40
Elementos constitutivos de la máscara del Diablo de danza	44
Consideraciones finales	53
Bibliografía	56

## RESUMEN

En el poblado de Tócuaro, en la zona lagunera de Michoacán, la comunidad ha preservado una pastorela que se lleva a cabo el 2 de febrero de cada año. Este proyecto propone estudiar e identificar formalmente la estética de la máscara “El diablo”, desde sus orígenes hasta los cambios que la modernidad ha impuesto como parte de un proceso de reminiscencia cultural en su manifestación iconográfica.

## INTRODUCCIÓN

El título en su conjunto, “Estética y función escénica de la máscara de Diablo en Tócuaro”, alude a los objetivos principales del trabajo: ofrece una lectura contextualizada del arte indígena contemporáneo a partir del análisis formal, funcional, contextual y simbólico de los procesos en la creación de la máscara de “El diablo”<sup>1</sup> como objeto cultural, al mismo tiempo que propone una ruta de aproximación a la estética de Tócuaro, en este caso la purépecha.

Cabe destacar que el pueblo purépecha nunca fue sometido ante el orden mexica, por esta razón los conquistadores encontraron apoyo en estos pueblos y podría decirse que la conquista fue completamente espiritual al propiciar el sincretismo artístico autóctono con el europeo en las festividades, rituales y religión. De tal modo, encontramos que una parte

---

<sup>1</sup> Considero necesaria la referencia etimológica de la palabra *diablo*, para los fines de este trabajo ya que el personaje que analizaremos en la danza corresponde a la del demonio conocido como *Satán*, el eterno antagonista de dios para los católicos. En el siglo III, los traductores griegos del Antiguo Testamento sustituyeron el hebreo *Satán* por el griego *Diabolos* (Διάβολος), que significa “acusador” o “calumniador”, sustantivo que proviene del verbo *diaballein* (“calumniar, difamar”) James Hastings, “Demonios y espíritus” en la *Enciclopedia de Religión y Ética*, vol. 4, (1911).

significativa de la producción artística de estos pueblos está influida por la expresión religiosa medieval y, por otro, que toma prestado los últimos desarrollos ideológicos para actualizar su expresión devocional.

En el caso de Tócuaro, cada año se lleva a cabo una danza<sup>2</sup> dialogada denominada por la región como: *Los pastores*, *Danza de los negritos* o *La Candelaria*, que se lleva a cabo del 2 al 5 de febrero, probablemente desde finales del siglo XIX. La fiesta ha sido motivo de diversos análisis etnográficos y estéticos, en su momento los investigadores han planteado algunas hipótesis sobre las influencias europeas de la conquista, así como los vínculos agrícolas de esta celebración.

Mi hipótesis propone que la figura europea de “El diablo” empata en las Culturas del Occidente de México por medio del proceso de evangelización del siglo XVI, a través de los talleres artesanales, su nueva manufactura en la Colonia y, al mismo tiempo, con la cosmogonía local que rendía culto a la muerte y sus advocaciones.

Las máscaras de los diablos de esta comunidad tienen una fuerza escénica propia a partir del entrenamiento previo para los participantes y un público devoto que aporta un tiempo y espacio determinado en el hecho escénico.

Por esta razón, la máscara, como objeto cultural, está vinculada a elementos en los que profundizaré a lo largo de este trabajo a través de las siguientes categorías:

A) Análisis contextual: Origen del pueblo Tócuaro, la confrontación de imágenes en el siglo XVI, la Evangelización de Michoacán y la fiesta del 2 de febrero.

---

<sup>2</sup> La danza dialogada que analizaremos en este trabajo corresponde a un sistema de pastorelas que se llevan a cabo alrededor de la laguna de Pátzcuaro. Los habitantes de Tócuaro, la conocen como danza o *Danza de los Pastores* ya que por sus características constitutivas predomina el baile y la música. En el análisis del argumento observaremos que se trata de una pastorela. Para fines de este trabajo la llamaré danza.

B) Análisis formal: La pastorela, el argumento y los personajes.

C) Análisis simbólico: La máscara de diablo, los hacedores de máscaras: los pioneros, la estética de la máscara prototipo y, por último, los elementos constitutivos en la máscara del Diablo “Pecado” en la danza.

Mi relación con los Diablos de Tócuaro procede desde la infancia ya que mi abuelo, Zerafín Castillo Horta trabajó la máscara denominada sencilla o prototipo para la venta artesanal.

La metodología empleada privilegia el método etnográfico y el análisis de datos, a partir de una aproximación transdisciplinar en la imagen a través de la Historia del Arte. A lo anterior se suma el registro de la danza-pastorela de la comunidad y la descripción entre lo performativo y los elementos constitutivos de las máscaras. La voz de los artistas tiene presencia en este proyecto a través de sus historias de vida, una aproximación a los agentes primarios del arte estudiado. Las entrevistas realizadas a informantes están ligadas a los distintos ámbitos de circulación que resultan fundamentales para la argumentación, así como el análisis de agentes y agencias que se relacionan con el fenómeno estudiado. Para ahondar más en este apartado, recurrí a entrevistas y visitas con el artesano Omar Ramos Hinojosa; en cuanto a la escenificación de la danza recurrí al maestro de ceremonias Samuel Ponce Hinojosa y, por último, para documentar el texto y las comisiones del pueblo tuvimos el testimonio de Gabriel Castillo Guerrero, habitante y anterior secretario de la Tenencia.

Finalmente, este ensayo afirma la pertinencia de hablar de un sistema estético indígena contemporáneo y la factibilidad de su análisis, definiendo un sistema compartido como marco cultural, en el que se inscriben las decisiones individuales de cada artista. Los

“diablos” son un parteaguas en la historia de la comunidad y el mito ubica cuándo y quién generó este cambio.

### **El pueblo de San Andrés Tócuaro**

Tócuaro, (“Hacha de Piedra” en purépecha) es un poblado que se ubica a 14 km de Pátzcuaro y a 5 km de Erongarícuaro en la zona lagunera de Michoacán. La historia de Tócuaro tiene dos interpretaciones sobre su origen; la primera, completamente oral descrita por Carmen Martínez Hinojosa, oriunda del pueblo, en donde menciona que este pueblo se separó de la comunidad de Nocutzepo por rencillas matrimoniales. Sin embargo, esta referencia no tiene alguna fecha específica, ni tampoco quiénes fueron los involucrados. La segunda, surge de forma especulativa a partir de la arqueología ya que en el Malpaís<sup>3</sup> se encuentra una *yácata*<sup>4</sup> y esto propone que en algún momento el lugar tuvo ocupación precolombina.

---

<sup>3</sup> El Malpaís en geomorfología es un accidente del relieve caracterizado por la presencia de rocas poco erosionadas de origen volcánico, en un ambiente árido. Es decir, es un ambiente árido que se ocasiona por la lava volcánica. Pedro Corona-Chávez. “Excursión al volcán Parícutín”. *VII Coloquio Nacional de Mineralogía, Sociedad Mexicana de Mineralogía A.C.* (2001): 18, Departamento de Vulcanología Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

<sup>4</sup> Las Yácatas son edificios tarascos originales por su forma, más no por su técnica o monumentalidad. Su disposición es extraña, componiéndose de un cuerpo de planta circular de volúmenes superpuestos en talud, sobre el cual probablemente estuvo el templo, y otro de planta rectangular, también de volúmenes superpuestos en talud, con las escalinatas; ambos cuerpos se unen por un pasillo angosto. Verónica Hernández Díaz. “El reuso colonial de los janamus en Tzintzuntzan”, en *Anales*, No. 96, (2010): 6, Instituto de Investigaciones Estéticas.



Construcción de origen chichimeca uacúsecha en la parte superior del pueblo de Tócuaro, en colindancia con los límites territoriales de Nocutzepo. Actualmente sin investigación. Fotografía. Gabriel Castillo Guerrero 2021.

Por un evento fortuito en 1958, un habitante de Pátzcuaro llamado Gabino Ramos Estrada ofreció en venta unos documentos del pueblo de Tócuaro a representantes del Museo Nacional de Antropología e Historia, según registra el investigador Hans Roskamp (2003). John Glass mostró interés y se concretó la transacción, como se señala en una breve carta que todavía se conserva junto con los manuscritos. La documentación fue catalogada como *Títulos de Tócuaro* y actualmente se encuentra en la bóveda de códices de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia.<sup>5</sup> Estos escritos en español y purépecha<sup>6</sup> se catalogaron como códices y constan de 12 hojas y un fragmento.

---

<sup>5</sup> Mediateca del Instituto Nacional Antropología e Historia, “Títulos primordiales de Tócuaro”, INAH, [http://mediateca.inah.gob.mx/islandora\\_74/islandora/object/codice%3A817](http://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/codice%3A817) (consultado el 12 de junio 2021)

<sup>6</sup> Actualmente la población habla español y no hay parlantes en purépecha, por esta razón el nombre del pueblo es desconocido para las nuevas generaciones, tal como sucede en muchas regiones del país.

En este texto se pueden identificar las siguientes fechas: 1671, 1675 y 1691; de esta manera conocemos algunos eventos importantes en la época colonial y además proporcionan una visión indígena local como la posesión de tierras y el recorrido de Don Francisco Tsintsicha desde Tzintzuntzan hasta asentarse en Tócuaro: “Así fue que el rey Don Francisco Tsintsicha navegó en canoa a Toquaro y construyó una yácata. Y allá tomo dominio de la tierra”. (Roskamp 2003, 339)

También se menciona la descendencia del linaje chichimeca uacúsecha. Aunque este trabajo no tiene pretensiones arqueológicas, me parece valioso rescatar que en los folios se encuentra la descripción de una ceremonia de coronación celebrada en el lugar y que por medio de un de un “mascarín” o bezote<sup>7</sup> se fue marcando la jerarquía del individuo:

Se agrega como al principio se le encomendó vestirse únicamente con un cuero de animal y dedicarse a la caza de conejos, venados, culebras y codornices para su alimentación. Para este fin se le envió (no se dice de parte de quien) un arco y una caja de flechas, además de un bezote de oro y un collar del mismo material. En ambos trasuntos, este episodio es interpretado como una ceremonia de coronación (en su traducción libre de “Como armaron rey” y “me armaron rey”) en el uso del mascarín. (*Ibíd*, 308).

---

<sup>7</sup> Bezote es un adorno o arracada que usaban los indios de América en el labio inferior. Los bezotes se fabricaban en diversos materiales, entre ellos obsidiana, cristal de roca y oro. El nombre que ahora reciben este tipo de objetos procede de la palabra española *bezo*, utilizada para referirse a la parte exterior de la boca que cubre la encía. En náhuatl se le llamaba *téntetl*, “piedra del labio”, y a la acción de horadar el labio se le conocía como *netenxapotlaliztli*. Enrique Vela, “Bezotes” *Arqueología Mexicana*, número 37 (2019) :76-81



“Títulos de Tócuaro” Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia. Secretaría de Cultura, INAH, Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, foja 11v.

El uso de los adornos externos en el rostro teatralizaba un acto político y ritual. Por lo mismo, en cuanto a los materiales de la zona, coincido con Roskamp al mencionar lo siguiente: “Cabe agregar que el oro era considerado como excremento de la deidad solar y que cualquier artefacto de este material refería al poder sagrado”.<sup>8</sup>

La importancia en la extracción, uso e intercambio de materiales plantean la organización y economía de la sociedad. Por esta razón, los derivados en objetos culturales remiten a profundizar sobre estudios anteriores de nuestro objeto de estudio, en este caso la máscara de danza.

---

<sup>8</sup> Hans Roskamp, “Memoria, identidad y legitimación en los Títulos Primordiales de la región tarasca”, *Caras y Máscaras de México Étnico*. Las Formaciones del Estado Mexicano, vol. I, (2010): 39-53.

## La confrontación de imágenes en el siglo XVI

Para una mejor interpretación de la fiesta, me parece pertinente contrastar algunos procesos de la Conquista para ofrecer una visión más amplia sobre la relevancia de la ritualidad popular purépecha y, además, el contraste con ideas e imágenes del viejo continente.

Los conquistadores llegaron a Mesoamérica con un imaginario idealizado sobre lo que podrían encontrar en estas tierras, es decir, se valieron de las concepciones arraigadas del medievo para juzgar las prácticas religiosas de los nativos. Sin duda, el encuentro confrontó dos maneras muy distintas de ver el mundo. El historiador Anthony Pagden narra:

Los viajeros del siglo XVI fueron a América con ideas precisas de lo que se podrían encontrar allí. Fueron buscando hombres salvajes y gigantes, amazonas y pigmeos. Fueron en busca de la fuente de la eterna juventud, de ciudades pavimentadas en oro, mujeres cuyos cuerpos, como los de los hiperbóreos, nunca envejecían, de caníbales y hombres que vivían más de cien años. (Pagden 1982, 30)

Por lo tanto, la norma de la época era que las tierras remotas se consideraban extrañas, exóticas y fantásticas. Pero ¿qué leyeron los primeros cronistas para poder describir las actividades que ofrecía el Nuevo Mundo? En el caso de México y de Bernal Díaz del Castillo, como exponente de lo anterior retomaré una cita de Miguel León Portilla donde plantea:

Poner a Bernal en paragón con los libros de caballerías me parece que ayuda mucho a captar el meollo de la significación de la *Historia Verdadera*. Crónica, por tanto, con pretensiones de historia verdadera y con ribetes al modo de los libros de caballerías, lo

escrito por Bernal impresiona por su realismo. La crónica de Bernal, describiendo combates al servicio de su Dios y su rey, resuena a veces como inspirada en los códigos de honor de los caballeros.<sup>9</sup>

De esta forma observamos que los cantares de gesta también se convirtieron en un referente para Cortés y Díaz del Castillo, de tal modo que narraban la experiencia de la nobleza medieval. Por otro lado, las costumbres de los nativos que más impactaron a los cronistas fueron la antropofagia, la idolatría, los sacrificios humanos y la adoración al demonio, según la manera de describir tales manifestaciones culturales que entraron en contraste con Díaz del Castillo, Colón, Bartolomé de las Casas, Bernardino de Sahagún, Gerónimo de Acosta, Diego de Landa y Francisco Javier Clavijero; cada uno aportó una visión generalizada según el entorno y la región.

Sin embargo, ¿qué influencias tenían estos hombres para interpretar al demonio de esta manera? Probablemente el demonio que observamos es el demonio medieval de las hagiografías que prefiguraba como un antagonista de Dios, el cual seguía manifestándose en medios naturales y actividades fuera de la vista del mismo Dios.

En contraparte, el demonio mesoamericano estaba asociado como *Mictlantecuhltli* (señor de los Muertos) y todas sus advocaciones por región, en este caso me limitaré al caso de occidente por ser la región de estudio. Por ejemplo, para los purépechas, la vida alcanzaba un cambio con la muerte. En lengua purépecha, morir se dice *uirucumani*, literalmente: "yacer con *Uhcumo*" o "yacer en silencio". Concebían el universo en tres partes: la primera, *Avándaro*, correspondía al firmamento; la segunda, *Echerendo*, se

---

<sup>9</sup> Citado en Alfonso Mendiola Mejía, *Bernal Díaz del Castillo; verdad romanesca y verdad historiográfica*, (México: Universidad Iberoamericana, 1993), 135.

encontraba en la tierra, y la tercera, *Cumiehchúcuaro*, pertenecía a la región de los muertos, localizada debajo de la tierra. Cada región estaba habitada por diferentes deidades: en el firmamento los dioses estaban representados por los astros y las aves, y en las dos restantes, los terrestres y de la muerte tenían apariencia de hombres y animales. (Corona 1993,13)

Para los nativos, el mundo de los muertos está localizado en el interior de la tierra, era considerado como un lugar de deleites, en el cual moraba el dios de la muerte, señor del paraíso subterráneo. Sin embargo, se creía que ahí reinaba la negrura o por lo menos la sombra, tal vez por esta razón se le otorgó el toponímico: *Pátzcuaro*, literalmente "donde se tiñe de negro", "donde todo se torna negro" o "donde reina la sombra", seguramente por el hecho de estar bajo tierra. Algunos antropólogos como Padilla (2000), Chamorro (1994) y Martínez (2013) consideran probable la división de regiones y que el mismo lago fuera una entrada al inframundo, ya que el nombre original era *Tzacapu-Amocutin-Pátzcuaro*, cuyo significado es: "donde están las piedras en la entrada, en donde se hace la negrura". El reino de los muertos también era conocido como *Cumiehchúcuaro*, "donde se está con los topos". Esta región estaba gobernada por *Uhcumo*, "topo" o "tuza", el dios que "tapaba la entrada o la boca con las manos". Esto coincide con la costumbre de ese animal al tapar el acceso a las galerías subterráneas con un montón de tierra.

### **Evangelización en Michoacán**

En el caso de Michoacán, la evangelización en el siglo XVI fue tardía con respecto a la zona central. La participación religiosa formal e influyente se apoyó en la figura de Vasco de Quiroga. Sin embargo, los primeros avances del cristianismo se observaron en 1525,

cuando un sacerdote, que llegó en la expedición de Cristóbal de Olid fue quien realizó la primera misa. Los indígenas pensaron que se trataba de una práctica mágica en donde el oficiante trataba de adivinar a través del vino del cáliz. (Gómez de Orozco 1991,9)

En 1525 llegaron los misioneros franciscanos comandados por fray Martín de Jesús de La Coruña, quien empezó a instruir a la gente a la nueva fe con el apoyo del *cazonci* Sintzicha Tangaxuan II. Este pionero religioso tuvo que enfrentar el problema de la lengua regional purépecha, completamente diferente al náhuatl. La década de 1520 a 1530 fue un periodo complicado en la organización de la autoridad civil y la presencia española se configuró principalmente a través de los encomenderos<sup>10</sup> regionales. A causa de las fallas de la administración española en Michoacán, en 1533 la Audiencia de México envió a uno de sus miembros, el oidor Vasco de Quiroga y fue hasta ese momento que el abogado, pisa el suelo purépecha.

Michoacán tuvo seis cronistas particulares: tres franciscanos, fray Alonso de Rea (1643) fray Isidro Félix de Espinosa (1647) y fray Pablo de la Purísima Concepción Beaumont (1775); los agustinos fray Juan González de la Puente (1624), fray Diego de Basalenque (1675) y fray Matías de Escobar (1729) cuyas obras consignaron la biografía de Quiroga para así constituir el grupo emblemático de fuentes particulares sobre la historia michoacana.

---

<sup>10</sup> Los encomenderos en la región eran mayoritariamente descendientes de los conquistadores y de sus enlaces con otros peninsulares, quienes se transformaron, para finales del siglo XVII, en terratenientes, mineros y comerciantes. Tuvieron sus encomiendas como una de tantas actividades que alimentaron su prestigio social, más que económico. Como se ha mencionado, no hubo denuncias directas de indios o de vecinos contra los encomenderos y viceversa, por lo cual podría pensarse que fueron más aliados que contrarios de los encomendados en la búsqueda de sus intereses. Germán Colmenares, "La economía y la sociedad coloniales 1550-1800". En *Nueva Historia de Colombia. Tomo 1*, dirigido por Jaime Jaramillo Uribe, (Bogotá: Planeta.1989), 117-152.

El Nuevo Mundo fue algo completamente extraño para los conquistadores, para ellos el demonio ya estaba localizado en las manifestaciones paganas de los lugareños. Por lo tanto, para los evangelizadores, la idolatría no era una invención diabólica, sino un fenómeno igualmente natural del bien y provenía de un error de la razón causado por la ignorancia y la debilidad de la naturaleza de los habitantes (Botero, 55). Por ejemplo, el jesuita José de Acosta fue uno de los cronistas del siglo XVI que más insistió en que el demonio estaba presente en las tierras conquistadas y argumentaba que los conquistadores habían sido ayudados en sus batallas gracias a la intervención divina.

Acosta describió al diablo como quien había engañado a los indígenas mediante falsas oraciones y después había establecido su culto en las múltiples deidades y ritos de su imperio.

Resulta lógico que el diablo aparezca en crónicas, códices, cartas de relación y obras teatrales de la época.



Representación de un cautivo de guerra; Huitzilopochtli es dibujado como un demonio con cuernos, cola y patas de animal, muy al formato europeo. “De la Guerra Colonia”, *Códice Florentino*, Libro VIII, F. 34V Biblioteca Laurenzana, Florencia.

Finalmente, la teatralidad sirve para que esas tensiones ideológicas se manifiesten; coincido con Fernando Cervantes en la forma en la que se adaptan las imágenes sacras del bien y el mal:

En las primeras obras de teatro franciscanas, los líderes indígenas reconocen a los españoles como *hijos del Sol* y admiten haber sido gobernados hasta entonces por el demonio. Mediante vividas representaciones de la lucha entre San Miguel y Lucifer se persuade a los indios de que los demonios eran los antiguos líderes de su réprobo estilo de vida y las obras acaban con la humillación y la derrota del demonio, como señal del comienzo de un reinado milenario de auténtica caridad. (Cervantes 1994, 28).

Resultan interesantes los recursos teatrales para englobar las ideas e imágenes de la evangelización; por el lado de los europeos se trata de justificar su causa como un fin similar a la de las cruzadas medievales, anteponiendo los fines de Dios (y los de la Corona) como representación del bien; mientras que, por parte de los indígenas era tratar de reconocer que habían creído en falsas deidades. De esta forma, la evangelización penetró en los ojos nativos por medio de historias e imágenes bíblicas, donde tienen derecho al perdón, siempre y cuando acepten el nuevo orden. El proceso no fue sencillo ni rápido.

Para los estudios de las Culturas de Occidente, la *Crónica de Michoacán* es un referente obligatorio. En la búsqueda de la imagen del diablo localicé dos láminas que serán útiles para distinguir la imagen del diablo medieval. En el Mapa 5 observamos a los indígenas castigados por el *Ministro de Castigos*. De esta forma, los *floxos*, los *hechizeros*, los *homicidas* y los *lasivos* son condenados públicamente. En el Mapa 6 aparece el diablo en cuatro representaciones. La primera, muestra a fray Martín de Jesús quien se encuentra en una techumbre de madera y porta una cruz mientras protege a los fieles que son tentados



realizaron actos de locura como rituales y sacrificios. Sin embargo, lo único que le hace falta es el pelaje en el cuerpo ya que, como sabemos, los indígenas eran lampiños.<sup>11</sup> Por lo tanto, sugiero en las imágenes de esta crónica, a manera de interpretación, como los salvajes (diablos) medievales desde la ideología europea: el ángel caído, el salvaje medieval feroz y el diablo mitad hombre-bestia cubierto de pelo.

El diablo tiene un cuerpo y además algunas características que lo distinguen, por eso coincido con el análisis de Bartra, cuando parte del mito, proveniente a su vez, del imaginario en los *homines sylvestres de los Alpes, los adivinos de Broceliande, las damas velludas* como mitos medievales que funcionaron para restablecer el orden jerárquico eclesiástico del siglo XII.

Las connotaciones diabólicas en el pensamiento medieval repercuten iconográficamente no solamente en bestias, sino también en mujeres (por ser poseedoras del deseo y la carne), en individuos que cometen actos de locura que pudieran resultar graciosas, como el caso de las expresiones iconográficas de los juglares medievales (Pietrini 2012). Así mismo podemos ubicar que: “el conflicto de las fuerzas es interior, el hombre lucha consigo mismo y el demonio está en él” (Francastel 1988, 4). Este paralelismo considera al diablo como una figura humana que entretiene y además divierte a través de lo perverso o lo indebido, hasta caer en lo chusco.

Las danzas o bailables posteriores a la conquista están acompañadas de expresiones musicales, mímicas, verbales, coreográficas y atavíos con un contenido ideológico

---

<sup>11</sup> Las características en la antropología física del indio americano es asunto de diversas investigaciones, sin embargo, es importante el impacto que causaron las diferencias físicas entre unos y otros, Rodríguez narra: “habían entrado unas gentes nuevas nunca vistas ni conocidas, que tenían pelos en la cara, que venían encima de animales muy grandes, que sabían hablar y daban grandes voces, pero no entendían lo que decían”. Freile Rodríguez, *Conquista y descubrimiento del Nuevo Reino de Granada* (Madrid: Dastin, 2000), 72-73.

exegético en donde hay una lucha entre dos bandos: los principios cristianos (el bien) y las representaciones paganas (el mal) que, con variables se han adaptado a las comunidades en México.

Sabemos que algunos frailes con el propósito de evangelizar y enaltecer la hazaña de la Conquista se dieron a la tarea de introducir danzas que quizá vieron en sus propios pueblos en España, adaptándolas a las circunstancias. Sin embargo, es claro que después de observar que los indígenas practicaban en sus rituales varios con movimientos dancísticos acompañados de música con instrumentos locales y cantos en honor de sus dioses, incorporaron algo similar al pensamiento cristiano evangelizador. (Matos Moctezuma 1967,74)

Estas representaciones tuvieron en el pasado y tienen en el presente un marcado carácter popular; lo que en un principio servía con fines de evangelización al paso del tiempo se convirtieron en elementos que las comunidades incorporaron como identidad.

En lo que respecta a las primeras obras de teatro en el siglo XVI considero pertinente mencionar *El juicio final*,<sup>12</sup> obra de fray Andrés de Olmos que fue representada en Tlatelolco en 1537 por primera vez. La pieza teatral en náhuatl está basada en un tema eclesiástico. Destaco la disposición de los personajes que aparecen en el manuscrito: San Miguel, La penitencia, El tiempo, La Santa Iglesia, La muerte, Lucía, Un sacerdote, El Anticristo, El vivo primero, Cristo, Ángel primero, Ángel segundo, Muerto primero, Muerto segundo, Muerto Tercero, Demonio primero, Demonio segundo, Satanás y los Condenados. Estos personajes estuvieron presentes en una época franciscana primitiva y

---

<sup>12</sup> Fernando Horcasitas, *Teatro Náhuatl I. Selección y estudio crítico de los materiales inéditos de Fernando Horcasitas* (México: UNAM, 2004), 695.

son estereotípicos sencillos; sus personalidades se justifican en al *teatro moralizante o evangelizador*<sup>13</sup>. De esta manera, Fernando Horcasitas estudió la personificación de ideas o cualidades abstractas que son comunes en este teatro y además en el drama medieval tardío por medio de autos sacramentales. Por lo que compete a este trabajo, estoy de acuerdo con Ricardo García Arteaga cuando propone que la imagen del mal no es única, sino que aparecen otros diablos cómplices desde las primeras representaciones en el Nuevo Mundo. Por otra parte, la disposición espacial simbólica en el teatro evangelizador permite realizar un comparativo a través de los lugares como el cielo, el infierno y la tierra de forma jerárquica y, en el caso de la pastorela de Tócuaro estos lugares se observan de forma horizontal, donde el atrio de la iglesia funge como el cielo y el patio como los lugares en donde el diablo siempre está acechando a los pobladores. Resulta interesante que al finalizar la representación ésta culmina con un breve carnaval en donde el texto y la comunidad se unen para el convite y el espacio se convierte en un recurso móvil que recorre cada una de las casas del poblado.

En el caso de las obras teatrales en lengua purépecha, Horcasitas menciona lo siguiente:

Aunque sabemos de más de media docena de piezas dramáticas en idioma tarasco de Michoacán, es probable que este número sea pequeño comparado a lo que debió haber existido, pues debemos recordar que los agustinos, franciscanos y jesuitas fueron allí activos misioneros y algunos de ellos conocieron perfectamente el purépecha. Según la *Relación de la Residencia de Pátzcuaro, principios de 1586*, cuando los jesuitas recibieron unas reliquias venidas de Europa. (Horcasitas 2004, 28)

---

<sup>13</sup> En el prólogo de *Teatro Náhuatl I*, Miguel León-Portilla se refiere al *teatro evangelizador o moralizante, Teatro Mariano*, a las representaciones que tienen como finalidad la conversión de ideas religiosas. De la misma forma se refiere a *Teatro pueblerino*, al que trata los temas sociales y las preocupaciones indígenas como es el caso de la pastorela que estamos analizando ya que se encuentra entre ambos rubros. *Ibid*, 9.

El teatro tiene la cualidad de adaptarse a la lengua, al lugar y a las circunstancias por medio de la anécdota representada. Es así como cumple con su función vicaria de enseñanza-aprendizaje y con los fines políticos de la época en lo que a la evangelización se refiere.

### **La fiesta del 2 de febrero en San Andrés Tócuaro**

Se desconoce la fecha exacta de la primera fiesta realizada en Tócuaro, sin embargo, gracias al libro de la Tenencia,<sup>14</sup> sabemos que los primeros organizadores la realizaron a finales del siglo XIX al tomar como referencia las fuentes orales de los habitantes más longevos hasta el momento. Si recurrimos al comparativo con los pueblos cercanos, estas fiestas se rigen por el calendario católico y sus santos patrones, los ciclos agrícolas y las actividades que se desprenden del lago de Pátzcuaro y, como es de esperarse, del vasto contenido simbólico que proviene del agua como elemento fundamental para la comunidad.

La fiesta está organizada por un grupo de cuatro cargueros<sup>15</sup> que por gusto o compromiso “tomaron el cargo” en la fiesta anterior<sup>16</sup>. De estas personas depende la

---

<sup>14</sup> El libro de la Tenencia es un cuaderno en donde cada año se inscriben los cargueros que se harán cargo de la siguiente celebración, así como los participantes en la pastorela y las cooperaciones para la iglesia. Como su nombre lo indica este cuadernillo se resguarda en la tenencia del pueblo. Considero pertinente explicar que cuando me refiero a que “toman el cargo por compromiso” es porque al hacerlo el pueblo otorga el derecho para enterrar al individuo en el panteón de la comunidad, así como para construir una casa. Este cargo está relacionado con los derechos y obligaciones que el pueblo ejerce civilmente en el individuo como parte de la comunidad.

<sup>15</sup> Se les conoce como cargueros en la zona lagunera de Michoacán a los realizadores de la fiesta. En el centro de México también se les conoce como “patrones” o “mayordomos”. “Los mayordomos eran pensados como la conexión entre el mundo sagrado y el mundo terrenal de las comunidades. En estos sistemas de cargos los mayordomos asumían la obligación de suministrar todo lo requerido para realizar los festejos patronales” en Hilario Topete, “Cargos y otras yerbas”, *Dimensión Antropológica*, Año 12, Vol. 33, (2005):91-115, Escuela Nacional de Antropología e Historia-INAH.

<sup>16</sup> Cabe destacar que el *tomar el cargo* corresponde a ser parte de la comunidad, ya que, si alguien quiere hacer uso de la tierra, los pobladores insisten en que se tome la responsabilidad, ya que en el momento que esto sucede queda asentado en el libro de la Tenencia del pueblo.

alimentación, la bebida, la música, los arreglos florales al templo, la pastorela, el jaripeo, los cohetes y pirotecnia, las noches de baile y la mayor parte de las actividades que se llevarán a cabo los siguientes cuatro días (uno por carguero). En las fiestas de Michoacán no existe la modestia y así es: los músicos se enfrentan para demostrar quiénes son los mejores, los cargueros tienen que igualar y superar a los de años anteriores, la comida debe ser abundante y alcanzar para todos los acompañantes -esperados e inesperados-, la danza, los trajes, los cohetes, todo es juzgado por el pueblo. Durante los días de fiesta, el prestigio del carguero se pone en evidencia, se evalúa y cuestiona su bien hacer, es el momento en que el culto se expande, según Mario Padilla Pineda sobre la celebración patronal: “rebasa los límites del recinto donde se cuida a la imagen cotidianamente para hacerse abierto y público e implicar en mayor o menor medida a toda la comunidad”.<sup>17</sup>

Los preparativos formales de la fiesta comienzan el 1° de febrero por la noche con “El ensayo real” que se realiza en la cancha de la escuela primaria. Esto ocurre en el momento en el que llega la música; consiste en la participación de dos bandas de alientos que son contratadas por los cargueros. Se ofrece una cena y posteriormente comienza el ensayo cuya finalidad es empatar la música con la pastorela. En el ensayo, los integrantes de la pastorela aún no portan sus atuendos y la importancia reside en la organización de la música y el recorrido de la pastorela en el pueblo durante los días venideros.

El 2 de febrero comienza la celebración a las seis de la mañana con las *Mañanitas a la Virgen María*, después los cohetes y las campanadas anuncian la misa al patrón San Andrés; posteriormente en el atrio se llevará a cabo la pastorela.

---

<sup>17</sup> Mario Padilla Pineda, *Ciclo festivo y orden ceremonial*. (México: El Colegio de Michoacán Zamora, 2000), 67.

Esta fiesta no se debe confundir con la pastorela, aunque de esta última dependen algunas actividades del pueblo; es decir, durante estos días hay actividades deportivas, los torneos de basquetbol, recreativas, el jaripeo, los bailes y por otra parte las costumbres de la región como *La Parakua*<sup>18</sup> o el Día del Atole, que se lleva a cabo en la noche del 3 de febrero para designar a los cargueros y a los personajes de la pastorela para el siguiente año.

La elección de los personajes resulta interesante desde el punto de vista teatral y estético: se seleccionan a niños y niñas entre los 11 y 12 años para los pastores. Sin embargo, según Abel Ponce Martínez<sup>19</sup> esto depende de la estatura de los participantes. Es decir, las tres parejas deben coincidir y verse “parejitos” para el momento de la danza. A esta edad los participantes deben estar a un paso de la adolescencia, por lo que se seleccionan por su inocencia. Esta designación no es la misma para el caso de los diablos, ya que se eligen por el timbre de voz. Se busca que su voz sea grave y potente para que los textos sean comprensibles a través de la máscara de madera. La corporalidad es un elemento importante pues se requiere que se sean tres hombres capaces de soportar golpes, puedan bailar y pelear con otros enmascarados y que su estatura provoque la intimidación del espectador: estatura y fortaleza son los elementos indispensables para estos personajes enmascarados.

---

<sup>18</sup> La *Parakua* es una fiesta ritual que consiste en alimentar al pueblo. El sentido literal de la palabra no lo he encontrado, sin embargo, en la región de Pátzcuaro, se conoce a este término como celebración. En el caso de Tócuaro se lleva a cabo con el ofrecimiento de un atole de maíz y cacao con unos panes circulares que se mandan a hacer especialmente para cada pueblo. En este caso, el pan sirve como “tarjeta de invitación”. Es decir, cuando el cargo ya se ha tomado la familia recoge miles de piezas y las reparte a los amigos que consideran pueden apoyarlos con materia en especie o trabajo para la fiesta del próximo año. Por lo tanto, este pan es parte del compromiso. Entrevista a Raquel Ponce Horta el día 15 de julio 2021.

<sup>19</sup> Abel Ponce Hinojosa (oriundo de Tócuaro, informante sobre la fiesta y la pastorela hijo del mascarero José Ponce Martínez) en conversación con la autora, 17 de noviembre 2021.

El 5 de febrero, después del jaripeo (tarde-noche), la comunidad se reunirá en la escuela primaria y se representa por última vez la pastorela dando el cierre de la festividad ritual. Este momento resulta muy emotivo para los pubertos que interpretaron a los pastores ya que saben que fue su única oportunidad de hacerlo; el siguiente año no entrarán en el rango de edad. Los diablos, por su parte, revelaran su identidad y con esto culminará el festejo ritual.

### **La Pastorela**

Las pastorelas se asocian con una representación que evoca el nacimiento de Jesucristo, el peregrinar de María y José, las vicisitudes de los pastores en su afán de celebrar dicho acontecimiento y las tentativas del diablo por impedirlo. Este pasaje evangélico, inculcado por los misioneros españoles desde el siglo XVI, ha sido adaptado constantemente en función de la historia sociocultural del lugar donde se realiza. En este caso en particular, el peregrinar de María y José no se menciona, por consiguiente, el argumento se centra en los pastores que no saben si acudir a la adoración de Jesús por no tener algo que ofrecerle y esta situación se presta para que los diablos intenten detenerlos.



Sistema de pastorelas alrededor del lago de Pátzcuaro.

En lo que respecta a la teatralidad del diablo en Tócuaro ésta inicia desde que los tres personajes salen de la casa en dónde los han vestido. En realidad, esta performatividad es un elemento que llama la atención, ya que los personajes pueden salir de corrales, milpas o techos rumbo a la iglesia. El objetivo es que los pobladores no reconozcan a los intérpretes. La incógnita es parte del atractivo.

Posteriormente, los tres diablos hacen presencia en el atrio (cada uno por su lado) y luego con el machete abren el espacio escénico hasta formar un círculo. Mientras se presentan los pastores y demás personajes, ellos *se meten* con el público y algunos *negritos* o *changos*, imponen presencia y temor. Estos enmascarados llamados *negritos*, son personas que no se apuntaron formalmente en la *Parakua*, pero que por iniciativa propia deciden portar una máscara sencilla y su función es bailar a su gusto y probar fortalezas

con los diablos mayores en el carnaval, así como manifestar alguna inconformidad con la comunidad; por ejemplo, portar algún letrero a modo de manifestación.

Posteriormente los pastores se acomodan frente al portón del atrio de la iglesia por parejas (cuatro varones y cuatro mujeres de doce años) tomados por un pañuelo blanco. Este es un detalle interesante pues nunca se tocarán las manos, de hecho, portan guantes blancos y el contacto será por medio del pañuelo para demostrar su pureza. Estas parejas se colocarán frente el arcángel Miguel con su espada.



Mapa de Tócuaro sobre el recorrido de la pastorela. Se toma como referencia la Iglesia y la cancha de la Escuela “Benito Juárez”.

Los diablos intentan seducir a los pastores con botellas de *charanda*<sup>20</sup> o cualquier bebida embriagante, con el uso de los espejos pretenden distraerlos del buen camino. Los espejos simbolizan al lago y también las malas ideas que seducen por llamativas y tentadoras, por lo que es común que en la vestimenta de los diablos encontremos chaquira, lentejuelas e hilos muy brillantes en los bordados, así como espejos de varias formas en la corona por ser los Príncipes del Averno.

Mientras inicia la pastorela y se junta el pueblo estas acciones de tentación son abatidas por *El ermitaño*, quien con un rosario de madera y una cruz espanta a los diablos. La figura del *viejo del capote o caporal* es necesaria en este momento, quien en ocasiones bebe en compañía de los diablos, mientras después se persigna frente al *Arcángel*. Este personaje representa la doble moral entre lo pagano y lo católico.

Cuando la concurrencia ya se ha acomodado y las bandas están listas, comienza la pastorela con la *Danza de los pastores*. Simultáneamente, los diablos, el viejo del Capote y los negritos juegan entre ellos hasta acercarse al público buscando la provocación.

---

<sup>20</sup> *Charanda* es la denominación que se le otorga a la bebida alcohólica de la región de Uruapan y 16 municipios de Michoacán, obtenida por la destilación de la caña de azúcar (guarapo) o sus derivados (melado, piloncillo o melaza), la cual procede de la molienda de la caña de azúcar y que, en combinación con cepas de levaduras seleccionadas del mismo jugo. “Declaratoria general de protección de la denominación de origen Charanda”, sobre la bebida y sus especificaciones, Diario Oficial de la Federación, última modificación 27 de agosto 2003, [http://dof.gob.mx/nota\\_detalle.php?codigo=692300&fecha=27/08/2003](http://dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=692300&fecha=27/08/2003) .



El arcángel Miguel acaba con los diablos frente a los pastores. Pastorela 2017. Archivo Personal.

La pastorela tiene una duración de 30 a 40 minutos aproximadamente, aunque la que se ofrece en la iglesia podría ser la más larga. Después de esta presentación (o estreno por referirse de manera teatral) la pastorela inicia su recorrido por las casas del pueblo y toma como referencia la casa del carguero del día.



Llegada del Diablo en la fiesta del 2 de febrero 2017, interpretado por Arturo Mata. Foto del artesano Omar Ramos.

## Argumento y teatralidad de la pastorela en Tócuaro

El argumento de la pastorela es la misma en la región lagunera de Michoacán, lo que cambia es la calendarización anual que cada pueblo adoptó según su época de evangelización, en correspondencia con el día al santo patrón local y la forma en la que se representan a los personajes. En este caso, existirán diferencias y similitudes en las máscaras de madera y la indumentaria con otras pastorelas de la región.

El manuscrito de esta pastorela se encuentra en un cuaderno que se guarda en la Tenencia municipal de Tócuaro. Está escrito en letra de molde y Samuel Ponce, el actual maestro de ceremonias, lo difunde de forma oral para que los participantes lo memoricen. Este manuscrito tiene cuarenta años en este formato. Se desconoce cuál fue el original o si se conserva en alguna casa. Para fines de este trabajo se me permitió hacer un registro fotográfico al cuadernillo.

El texto de la pastorela en verso consta de cuatro partes funcionales: *Los pastores*, *El tormento de los diablos*, *Miguel enfrenta a los diablos*, y *Los ofrecimientos*. Estas escenas van seguidas de la banda de alientos que por medio de una breve *pirekua*<sup>21</sup> conocida por la comunidad como “la letra” (aunque en realidad no lleva letra, sino que se refiere a la pauta o indicación) funge como telón para el cambio de situación, además sirve para que los enmascarados abran el espacio escénico de forma orgánica para delimitar a la población del espacio para la danza.

En *Los pastores*, las parejas cuentan sus problemas para llegar ante el Niño Dios por no tener algo valioso que ofrecerle. Por lo tanto, el Arcángel Miguel es quien los alienta

---

<sup>21</sup> *Pirekua*, es un son que se caracteriza por tocarse en compás de 3/4 o a 6/8, estos ritmos permiten la danza y el zapateado. Además, este género combina palabras en castellano y purépecha. Los temas son festivos, la mayoría amorosos.

ofreciéndoles protección. Por su parte, en *el tormento de los diablos*, Luzbel busca la venganza ya que ha sido vencido por Miguel en muchas ocasiones. Mientras tanto, los diablos menores, Astucia y Pecado, pactan apoyar al diablo mayor, distraendo a los pastores para que no lleguen a Belén<sup>22</sup>.

Después de varias tentaciones para los pastores, los diablos no logran distraerlos (esto se observa con la intención de que los pastores pierdan la formación en su danza). Miguel se presenta ante los diablos y lucha con cada uno, desterrándolos hasta el olvido.

ARCÁNGEL MIGUEL: ¡Y tú Luzbel infernal,  
quítate de mi presencia,  
vayan los tres a los abismos  
para siempre a padecer,  
a padecer por los siglos  
y toda su vida siempre  
tendrán que arder!...

LUZBEL: ¡Fuimos otra vez vencidos  
y no hallamos consuelo,  
si a Dios hemos ofendido  
solo esperamos sepultarnos  
en el seno del olvido!

Es así como, los pastores llegan frente al Niño Dios y en *Los ofrecimientos*, le dedican comida, música de tambor y flauta (que en realidad no suenan), un borrego y las buenas intenciones que todas las parejas deben tener. Por último, *El Ermitaño* ofrece una danza

---

<sup>22</sup> En el texto de la pastorela, se menciona que es en Belén dónde está el Niño Dios. Sin embargo, en la representación no existe el lugar físico. Los pastores bailan en el mismo lugar todo el tiempo. No hay un peregrinar que indique el recorrido.

exhaustiva en donde la *pirekua* retoma el mensaje de que la mayor habilidad de un viejo es su experiencia y lo que mejor hace es bailar.

El planteamiento de este tipo de pastorelas se lleva a cabo por medio de signos y herramientas que un pueblo adopta y tiene la posibilidad de transmitir un conocimiento en donde el individuo pierde el “yo”, para convertirse en “nosotros”. Existen criterios parecidos en las ciencias sociales para determinar la teatralidad de los pueblos, como el *etnodrama* propuesto por Gabriel Weisz,<sup>23</sup> en donde se establece una diferencia entre el teatro formal y las representaciones de las comunidades a partir de sus propios discursos. De esta forma, se pueden identificar conceptos de la teatralidad en diversos estudios, pero en este ensayo la postura se fundamenta desde el teatro y por esta razón emplearé el concepto danza-drama de los trabajos de Fernando Horcasitas (*Teatro Náhuatl II, 1976*), Ricardo García Arteaga (*El laberinto en los cuerpos en la danza drama, 2013*) y Alejandro Flores, quien ofrece la descripción cualitativa de la misma:

Una danza-drama implica un impulso motivacional, situaciones sociales, discursivas, procesos comunicacionales, interacciones, intercambios profundos, manifestación de usos y costumbres, todo ello vinculado a las formas y mecanismos en que aparece la alegría y la celebración, esto no podría explicarse sin el estrecho vínculo que el drama, el ritual y la cultura tienen con el juego. Los rituales o incluso ciclos festivos en los cuales se inserta y presenta, son un catalizador que ayuda a las personas a seguir viviendo, a continuar compartiendo experiencias, a colectivizar, de ahí que el proceso emotivo de las danzas sea una experiencia, a la vez que un medio para simbolizar y

---

<sup>23</sup> Gabriel Weisz, *Tinta Del Exotismo: Literatura De La Otridad*. (México: Fondo de Cultura Económica, 2007).

afectar las relaciones socioculturales, así como la comunicación y las formas de organización, que impregnan y son parte del grupo, provocando al mismo tiempo, sentimientos comunitarios, que llevan al intercambio, la reciprocidad. (Flores 2009,14)

En todo caso, la danza-drama se construye una y otra vez en una temporalidad efímera, en un espacio alterno impregnado de significaciones, de tal manera que permite descubrir no una, sino una multiplicidad de narrativas, de discursos, de actos culturales que adquieren sentido en la acción, en las situaciones por las que circula la palabra, el movimiento, de los sujetos en cuestión, de los actores sociales que saben que es una simulación, pero que tienen que vivirla como real. Por esta razón, al abordar esta pastorela desde la perspectiva de la teatralidad, se recrean una serie de valores que activan la acción social, movilizan las partituras interpretativas de la representación misma y de los participantes. La pastorela es una ofrenda que el pueblo le otorga a su santo patrón San Andrés y además genera un carnaval en donde hace partícipe a la comunidad y a sus propios intereses.

En lo que respecta al espacio alterno me parece oportuno resignificar las plazas, las calles y las casas de Tócuaro como escenarios alternos. Sobra decir que el espacio es importante para la representación. Cada cultura destinaba un espacio específico y respetable para configurar sus discursos políticos, académicos y artísticos. El teatro ha sido cultivado a lo largo de la historia y, coincido con García Gutiérrez en lo que respecta al vínculo entre el poder y la teatralidad a partir del espacio:

Imperceptiblemente, el hombre se asomaba a las primeras manifestaciones artísticas; había creado, también, un nuevo ámbito al rodear a los bailarines de las primeras danzas de cacería: el espacio escénico. (1985, 2)

Como referencia al espacio de representación me parece pertinente señalar que esto ocurre en la pastorela cuando los diablos llegan al atrio y, con el apoyo de su machete, dividen el espacio entre la escena y el público. Ahora bien, en lo que respecta al entrenamiento de los participantes, hemos observado cómo esta danza-drama cuenta con un “Ensayo Real” y, además, con un año de preparación por parte de los ejecutantes. Existe una forma de tiempo y del espacio independiente al de la cotidianidad que permite crear el imaginario simbólico. Por lo tanto, ya sea intencional o instintivo, esta comunicación se lleva a cabo con medios teatrales:

Primeramente, hablaremos de lo que se considera son las dos principales diferencias entre la teatralidad del teatro y la de una acción social entre individuos: la primera radica en que en un escenario teatral se presentan hechos ficticios, al contrario de la vida, la cual “presumiblemente” muestra, hechos reales, que a veces no están bien ensayados. La segunda diferencia es que en el escenario el actor encarna a un personaje, el cual interactúa con los personajes representados por otros actores y un tercer partícipe indispensable lo constituye el espectador, el que no existiría si la representación escénica fuese real. (Toriz 2011, 23)

Por consiguiente, cuando un discurso pretende encontrar las distinciones entre la teatralidad y la danza, no se limita a la existencia de ensayos y comportamientos que el individuo establece frente a otros; a su vez, la ritualidad la ofrece el público que participa en la representación escénica. Esta representación corresponde al ciclo agrícola de cada región y por esta razón la ritualidad conlleva un agradecimiento por los bienes recibidos durante el año.

## Personajes

**Arcángel Miguel:** Representa el bien. El arcángel Miguel fue quien arrojó del cielo a Lucifer y a los ángeles rebeldes que le seguían. La iconografía cristiana tiene mucho que ver en este personaje ya que porta una faldilla romana y una espada. Este personaje lo interpreta un niño.

**Los pastores:** Mujeres: Flora, Armida, Gila, Ardelia. Hombres: Bato, Bras, Silvio y Feliciano. Son pubertos que representan a la humanidad. No portan máscara.

**El Ermitaño:** Representa a la iglesia. Personaje que porta máscara. Éste representa al conquistador barbudo con ojos claros que custodia a los humanos. La figura del viejo es similar a la *Danza de los Viejitos* de Jarácuaro que representan a *Huehuetotl*, pero en este caso es un viejo que acompaña a los pastores protegiéndolos. Viste de púrpura o morado.

**El viejo del capote:** Es un personaje que no tiene texto, pero porta máscara. Representa la doble moral, es decir, “es tanto de aquí, como de allá”. Por las características constitutivas de la máscara destacamos un diente de oro que los lugareños denominan como “el valor que tiene el ladino”.

**Diablo Mayor Luzbel:** Personaje que representa al diablo mayor y usa máscara. En el mito cristiano Luzbel era un ángel muy hermoso que se rebeló por soberbia contra el mismo Dios al querer ser como él. Fue expulsado del cielo junto a sus partidarios por el Arcángel Miguel conociéndose desde entonces como el *Ángel Caído*.

**Diablo Astucia:** Personaje que acompaña a Luzbel, porta máscara. Representa al séquito de diablos rebeldes. La astucia se asocia como una cualidad de las personas que sacan provecho conveniente de alguna situación.

**Diablo Pecado:** Personaje que acompaña a Luzbel, porta máscara. Representa las tentaciones y distractores para los hombres. El diablo se presenta como gracioso y convenenciero.

La comunidad reconoce a los diablos como “negritos” o “changos”, refiriéndose a las características inmediatas de los personajes que caen en lo chusco dentro de una intervención carnavalesca. La temática de estos personajes espontáneos tiene que ver con las necesidades o inconformidades que fungen como la voz de la misma comunidad.

Es así como podemos observar una fiesta viva a partir de los personajes que son “oficiales” con la espontaneidad del mismo pueblo en forma de *negritos* en donde también se mide la destreza para abordar las posibilidades de la escena pública.

### **La Máscara del Diablo**

Al usar una máscara, el portador se transforma. Su personalidad queda eliminada de manera temporal y es reemplazada por otra. Esa alteración resulta mágica ya que se “es” al mismo tiempo hombre, pero también animal o espíritu o símbolo. Expuesto lo anterior, coincido con Ricardo García Arteaga en lo siguiente: “La máscara oculta la construcción del sujeto y su máscara social. Despierta las fuerzas ocultas del ser que representa, en este caso la máscara del diablo”.<sup>24</sup>

El impacto que produce el personaje con una máscara atemorizante ayuda a delimitar el espacio escénico por medio de la intimidación. Lo interesante reside en explicar cómo un objeto de madera tiene esa fuerza escénica.

---

<sup>24</sup> Ricardo García Arteaga en conversación a Tania Castillo Ponce, 28 de septiembre 2021.

Podemos recurrir a los elementos constitutivos de la misma máscara y al análisis de la corporalidad que otorga el ejecutante. Sin embargo, la fuerza también reside en el público que responde al personaje y lo mantiene activo.

Para abordar las características materiales de estas máscaras me apoyaré en la memoria colectiva del pueblo y el proceso de hibridación en los artesanos de Tócuaro quienes son los que finalmente aportan su creatividad e interpretación de los mitos de la región.

### **Los hacedores de máscaras de Diablo: los pioneros**

El mito histórico ofrece elementos para explicar de dónde viene esa primera máscara de Diablo, sin embargo, la narración se sujeta a una historiografía distinta. Es decir, un relato que se basa en “desde que yo me acuerdo” o bien, “tenía la edad de mi abuelo”. A partir de estos testimonios retomaré las remembranzas del primer artesano de Tócuaro, según Samuel Ponce Hinojosa, maestro de ceremonias, quien cita a su padre Don José Ponce Martínez.<sup>25</sup>

Una noche se le apareció un hombre alto al “Tío Alejo Horta” mientras realizaba una máscara de barro. El personaje se le acercó y este se dio cuenta de que vestía de un color oscuro con muchos espejos, por lo que la curiosidad lo hizo acercarse y este le mostró un rostro con dos serpientes y la lengua de fuera. El impacto fue tal, que el Tío Alejo<sup>26</sup> cayó en cama y posteriormente talló máscaras para describir al sujeto. Lo

---

<sup>25</sup> José Ponce Martínez nació en Tócuaro el 7 de marzo de 1911 y murió el 23 de diciembre de 2007.

<sup>26</sup> No encontré registros de actas de nacimiento de Alejo Horta Romero, sin embargo, los pobladores lo datan en la generación de parientes que nació entre 1880 y 1890, según comenta Raquel Ponce Horta, perteneciente a esa rama genealógica y que además es mi madre. En esa época las personas que acudían al registro civil para registrarse eran pocas. Por lo tanto, solo las fuentes primarias y la tradición oral pueden apoyarnos en este caso. El día 12 de septiembre 2021 tuve una conversación telefónica con José Ponce Hinojosa quien

interesante de esta leyenda es que cuando terminó la máscara del diablo, éste se le apareció nuevamente entre sueños y le pidió que no le enseñara a nadie más a hacer máscaras para cubrir su rostro, y por este favor siempre tendría dinero. –Así me lo contaba mi papá.<sup>27</sup>

No sabemos los fines de esta indicación. Por un lado, pudo ser una justificación envidiosa al no querer propagar su conocimiento, y por otro, el temor a perder su riqueza. Sin embargo, lo que aún se cuenta entre las personas mayores del pueblo (y además está registrado en los libros de la Tenencia), es que, en los primeros años del siglo XX, (no hay



fecha específica) el señor Alejo hacía las máscaras de los tres diablos, mientras que el Tío José Ponce Martínez, era su aprendiz y se encargaba de preparar a los pastores tocando con su clarinete la *pirekua*: “La letra”.

José Ponce Martínez tallando una máscara. Archivo de Judith Orta Urrieta

---

actualmente vive en Veracruz, hijo del maestro mascarero José Ponce, hermano de Samuel Ponce. De esta manera confirmó los datos sobre la tradición de la máscara de diablo y añadió que en su familia, la mayoría de los hombres tallaron máscaras como una enseñanza formativa entre padre e hijo.

<sup>27</sup> Samuel Ponce Hinojosa (Maestro de ceremonias, informante de Tócuaro, hijo del músico y mascarero José Ponce Martínez) en conversación con Tania Castillo Ponce, 12 de junio 2021.

Este testimonio permite diferenciar algunos de los símbolos constitutivos de la máscara en el imaginario del pueblo sobre la entidad del mal; el personaje se presenta oscuro, con dos serpientes y tiene como finalidad distraer a las personas con sus espejos que “encandilan” por medio de la ambición. Según Samuel, fue su padre quien continuó como mascarero después de morir Alejo Horta Romero y al ver que no le sucedía nada malo, siguieron representando la pastorela.

Otro referente en el mito-historia se enmarca con otro artesano conocido como “Don Chema” que realizaba máscaras primitivas con la técnica del maque, la cual consistía en el uso de pigmentos naturales, según lo comenta Omar Ramos Rodríguez, quien dice: “Esas máscaras sin saber, cómo ni cuándo, llegaron a Uruapan y ahora se venden como reliquias. Me ha sido imposible conseguir alguna”. Por lo tanto, el interés de los artesanos actuales es conocer esa técnica y a su vez, buscar la procedencia. Sobre Don Chema, encontré que el señor Jesús Castillo Martínez se refería a él como “tío José”, al parecer el sucesor de Alejo, de quien ya hemos hablado, y lo citó agregando: “En el pueblo todos somos familia”.

Es cierto que la población está consolidada por familiares, sin embargo, este mito aún es tema de investigación sobre la procedencia de las máscaras prototipo. El mito ordena y “funciona como matriz para la comunidad de artesanos, quienes ven en ella la explicación racional de su actividad actual”. (Gouy-Gilbert 1985,23)

A partir de la oralidad de Jesús Castillo Martínez, destacamos que, siendo un pueblo en donde todos se reconocen como familia, es importante distinguir a los primeros artesanos; de la familia de los Horta, Alejo fue el primero en hacer máscaras, de él aprendieron José y

Juan Horta. Luego, Eustaquio Horta quien le enseñó a Felipe Horta a los 12 años, siendo hoy en día, uno de los artesanos más reconocidos en la población a nivel internacional.

Actualmente este trabajo “familiar” se lleva a cabo por muchos artesanos, quienes compiten entre ellos por originalidad y forma, como es el caso de: Gilberto Horta Martínez, Zerafín Castillo Horta, Rafael Martínez Hinojosa, Juan Carlos Sierra Morales (en máscara primitiva o prototipo) Juan Horta, Felipe Horta, Gustavo Horta, Álvaro Ramos Rodríguez, Omar Ramos Rodríguez (en máscaras de danza estilizadas), Orlando Horta Ramos (en máscaras miniaturas) y la primera mujer Esperanza Rafael, a quien se le ha permitido la talla de la máscara, ya que en Tócuaro las mujeres se encargaban exclusivamente de la confección del traje.

Debo aclarar que esta tradición en talla de madera se lleva a cabo desde la niñez por la mayoría de los pobladores.<sup>28</sup>

### **Estética de la máscara primitiva o prototipo de Diablo**

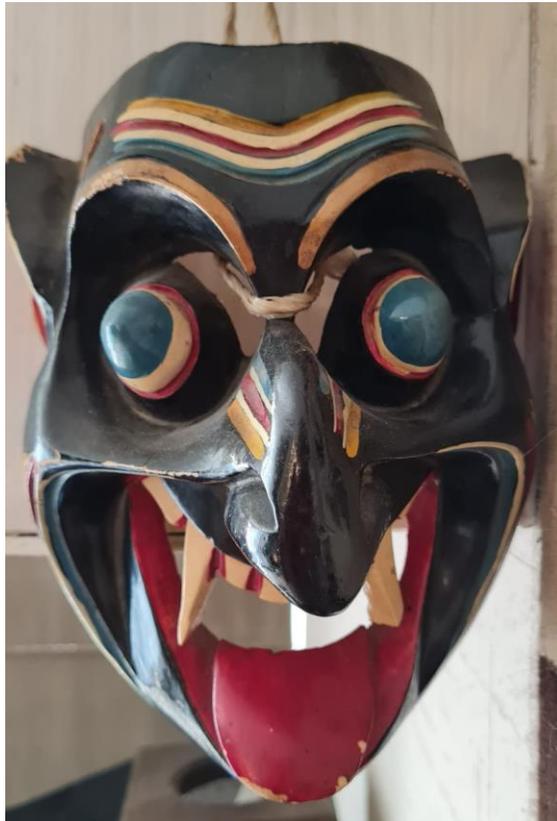
La máscara primitiva, base o de venta es la que se realiza como artesanía y, a su vez, sirve para darle vida a *los negritos* que quieran participar en la pastorela de una manera informal.

En esta máscara primitiva observamos que no hay animales sobrepuestos, solo el rasgo feroz, la lengua afuera, los colmillos, algunas presentan las dos serpientes en las comisuras de la boca, los colores negro, rojo, blanco, amarillo, dorado y azul, además con orificios en

---

<sup>28</sup> En este ensayo solo he mencionado algunos y me disculpo si he omitido a muchos habitantes que realizan esta labor artística memorable.

donde se colocan los cuernos de madera, que a su vez sirven para atarse a la cabeza por medio de un cordel de ixtle o algodón. La madera con la que se realizan estas máscaras generalmente es de pino (*Pinus sylvestris*), esto se debe a varios factores entre los destacan su abundancia, su facilidad para trabajar, versatilidad, así como su economía.



Máscara primitiva realizada en 1990 por el señor Zerafín Castillo Horta. Archivo Personal

Los colores siempre aportan datos en cuanto a la referencia al mal. En este tipo de máscara no se invierte mucho en una paleta variada de colores, sin embargo, se deben barnizar con laca, ya que ésta es una característica de la estética purépecha aprendida por los frailes en el siglo XVI.

En el seminario “Comparativos de la imagen en las representaciones del arte indígena” Rocío Gress<sup>29</sup> mencionó que lo negro y el rojo son atributos de los dioses mesoamericanos de la hechicería, en este caso, *Tezcatlipoca* como el “Dios adivinador”; este comparativo con la zona central me parece oportuno en cuanto a la coincidencia formal de los prototipos mesoamericanos.

El rostro en los diablos de madera primitivos es grotesco, en la parte interna se pueden observar los cortes lijados de forma tosca y no están acolchonadas ni diseñadas para un danzante en específico. Sin embargo, los atributos de sus rostros coinciden en mucho con los referidos en el *Disquisitionum magicarum*:

Los demonios se manifiestan en cuerpos negros, mugrientos, hediondos y tremendos, o por lo menos en cuerpos de rostro oscuro, moreno y pintarrajeado, de nariz deformadamente chata o enormemente aguileña, de boca abierta y profundamente rajada, de ojos hundidos y chispeantes. (Flores, 1985,41)

En la boca del diablo destaca la constancia de dientes terroríficos y de su lengua siempre afuera, como lo representa el arte europeo, tal vez como una señal de malos modos, de ahí que en el arte medieval se representen a los traidores, sacando la lengua en forma de mofa hacia sus víctimas.

En lo que respecta a la imagen del diablo rodeado por las serpientes, me parece interesante mencionar el análisis de la imagen del diablo en las obras de arte medievales por Piere Francastel en cuanto a esta relación maligna:

---

<sup>29</sup> Rocío Margarita Gress Carrasco y María Elena Ruíz Gallut en el Seminario Imágenes comparativas en el Arte Indígena impartido en el Posgrado de Historia del Arte UNAM, de febrero a junio 2021.

En varias composiciones el diablo y la serpiente aparecen cuando el ángel los arroja para siempre. De esta figuración se deriva una rica serie de imágenes que, de ordinario, nos muestran al diablo en la figura de un hombre negro más o menos con deformaciones. (Francastel, 464)

En cierto modo el diablo se manifiesta, tanto en obras de arte como en actividades sociales, como un ser deforme o en caso contrario como grotesco y con un carácter humorístico. En sí mismo, el diablo ofrece una conciencia dual, en donde el individuo puede elegir si adopta esa imagen o la rechaza.

Si realizamos un comparativo con el pueblo cercano, San Pedro Pareo, la máscara que emplean los tres diablos es sencilla y además van vestidos con traje sastre representando a los “guapos, catrines y distinguidos” que atraen a las mujeres para hacerlas flaquear. Por lo tanto, la diferencia estética entre los pueblos laguneros permite observar que cada pastorela busca la identidad regional.

Actualmente, la máscara prototipo se emplea en la última danza de la pastorela por cualquier persona (o chango<sup>30</sup>) que quiera participar y jugar con los diablos “mayores” o “los elegidos” que se distinguen por indumentaria y la estética de la máscara.

A continuación, mostraré las diferencias entre una máscara primitiva y la máscara de danza. Éstas son:

---

<sup>30</sup> Desde la zona lagunera hasta Ocumicho, es común escuchar “chango” a las personas que interactúan de manera locuaz en las pastorelas, ya sea por gusto propio o porque la máscara que portan les ofrece la posibilidad de reclamar algunas situaciones de la comunidad, por lo tanto, se puede entender como “negrito” o “chango” a estos personajes como espontáneos.

Diablo base	Pino, parota	Cuernos madera	Pigmentos Cocción con jabón (tintura azul)	Algunas no presentan las dos serpientes.	Generalmente para venta como artesanía/ uso como “chango”
Diablo danza	Copalillo (de preferencia), o aguacate	Cuernos animales (Desde hace 50 años aprox.)	Laca policromada	Dos serpientes: una de agua, otra de tierra.	Uso para la pastorela

En lo referente a la materialidad y sus diferencias, debo acotar que legalmente solo se le permite a Tócuaro y Jarácuaro la tala de la madera de copalillo (*Bursera glabrifolia*) para la producción de máscaras y solo se le asigna un metro cuadrado por artesano. Esta es una de las razones por las cuales la máscara ya no emplea la cornamenta elaborada con madera y en algunos casos, se recurre a la de origen animal.

### **Elementos constitutivos de la máscara del Diablo de danza**

Actualmente, dentro del corpus de máscaras de Tócuaro, se encuentran, ánimas, dragones, sirenas y animales diversos que se articulan en pieza conocidas por el público como “arte fantástico” o “arte surrealista”. Si a esto le sumamos el sincretismo, las nuevas influencias con los inmigrantes y la fe que prevalece devotamente, considero pertinente recurrir a la significación del espacio en donde habitan estos seres que llenan el imaginario de los artistas.

Los espacios del diablo dentro de la comunidad son ambivalentes ya que se relacionan con la dualidad. Por ejemplo; en la carretera que circunda el lago, es común observar pequeñas capillas o cruces que representan los lugares donde alguien murió y a la vez como espacios en donde Dios o el demonio pueden aparecerse. Por eso, de forma esquemática e intuitiva los artistas toman estas imágenes que forman parte del *hábitus* de los artesanos:

<p><b>Espacios del diablo</b></p>	<p>Malpaís, cerro, cueva, bosque, aguas encantadas, el lago, la barranca.</p>	<p>Personajes o arquetipos que se asocian al mal: Apaches, ermitaños y cazadores: por vivir fuera de la comunidad. Los no bautizados, las prostitutas, la muerte, la sirena: por estar en contra del canon religioso o habitar en espacios desconocidos. Ricos, charros, borrachos y músicos: por ser personas víctimas de las pasiones y saltarse el orden civil.</p>
<p><b>Animales del diablo</b></p>	<p><b>Animales autóctonos:</b> Perro, armadillo, lagartija sapo, tuza, mosca, ratón, tecolote, zopilote, felinos. <b>Animales europeos:</b> cerdo, chivo, gallo, toro. <b>Serpientes de agua:</b> culebra viperina, anguila de agua dulce. <b>Serpientes de tierra:</b> coralillo, cascabel, mazacuata. Cada animal se acompaña de una leyenda que se asocia con el mal por formar parte de la noche y también por acabar con los cultivos.</p>	

Este es el marco de posibilidades representativas en una escena o en un tema que aparentemente “tenga sentido” en las máscaras. La percepción final del espectador es lo que cuenta al observar al personaje en la danza: su impacto. Sin embargo, en una narrativa poco formal en ocasiones adquiere un tono humorístico. “Nos reímos de lo que nos espanta”.

En cuanto al pensamiento dualista, Van Zantwijk (1976) enfatiza el carácter prehispánico de la cosmovisión purépecha, así como Carrasco (1976), quien pondera la influencia europea, aunque ambos consideran que la oposición entre el bien y el mal es un arquetipo del pensamiento: el principio masculino y su complemento femenino se encontraron en la ideología cristiana en la figura de Cristo y de la Virgen, con el padre y la madre. Por lo tanto, será interesante retomar la propuesta de López Austin (2008, 36) en cuanto a la dualidad:

Bien	Padre	Macho	Calor	Sol	Agua	Cielo	Fuerza	Vida	Día
Mal	Madre	Hembra	Frío	Luna	Tierra	Inframundo	Debilidad	Muerte	Noche

Tócuaro se encuentra frente al lago de Pátzcuaro, por lo que el espejo de agua se presta para la dualidad entre la realidad y el espejismo. De esta forma, en la máscara también se representan espacios que convergen entre la tierra y el agua por medio de las serpientes, las cuales simbolizan el territorio en donde el mal reside, tanto en la tierra como en el agua. La serpiente en sí misma conlleva una carga mítica extensa, incorporada en las reflexiones de expertos, tanto para Mesoamérica (Fernández, 1990), (López Austin, Millones, 2008), como para Europa (Gombrich, 2003).

He mencionado que el pueblo guarda celosamente sus tradiciones, por lo tanto, la máscara del diablo por sí misma también tiene su propia jerarquización en los materiales utilizados para su factura, la representación y los artesanos. En el caso de la madera se recurre al copalillo (*Bursera glabrifolia*) porque tiene cualidades específicas: se agrieta poco en el proceso de secado, es suave y maleable mientras está verde; además el material

no pesa, aunque también tiene sus complejidades por el tratamiento de la madera para evitar plagas por ser una madera vulnerable a la polilla.

El proceso de manufactura va ligado directamente con los artesanos, ya que existe una jerarquía entre el realizador de *Luzbel*, luego *el Diablo Astucia*, y por último *el Diablo Pecado*, y es por medio de este orden que cada artesano trata de innovar en colorido y creatividad para que cada personaje se luzca.



Los artesanos deben resolver una serie de elementos en la realización de la pieza: que el peso de la máscara sea soportable para el ejecutante, que los orificios como respiraderos sean amplios, que la voz del portador se escuche, que la laca esté correctamente seca y no se perciba el barniz ni solventes, que la atadura encaje perfectamente con el rostro y, por

último, el acolchonamiento interno de la máscara para que la madera no lastime al actor, ya que éste la portará durante los siguientes cuatro días.

En cuanto a los valores estéticos que se resaltan para que una máscara sea evaluada por la comunidad y a la vez por los propios artesanos como obra de arte, debe ser una pieza de calidad, que no tenga cuarteaduras. Se valoran las formas visualmente equilibradas a través de la simetría y las formas cerradas a una pieza, el uso de las serpientes, la decoración profusa, una cantidad significativa de imágenes y además que los colores sean llamativos y brillantes.

Me parece importante mencionar el tocado de los diablos de danza ya que la máscara debe ir acompañada con una corona hecha de lata que, a su vez tiene espejos y cuentas de colores. La indumentaria consta de una faldilla o blusón negro como una reminiscencia de la iconografía de los santos europeos. Este vestuario lo realizan las mujeres en chaquira con temas alegóricos a la muerte: calaveras, serpientes, huesos o diablos.

A diferencia con otras comunidades en donde representar al diablo significa un acto de penitencia, en este poblado el intérprete elige por gusto ser diablo y “apuntarse” en la fiesta venidera. Esto se llevará a cabo la noche de *El atole*. Posteriormente, una vez que ya están dados los personajes de la pastorela, los intérpretes de los diablos buscarán al artesano que según su trayectoria pueda elaborar la pieza.

Para este ensayo elegí la máscara del Diablo Pecado realizada para la pastorela de febrero del 2017. Me parece que la mejor écfrasis de esta obra es la de su autor Omar Ramos Rodríguez<sup>31</sup> quien expresa:

No es una máscara completamente tradicional, pero sí es de copalillo. Sin embargo, usan los elementos tradicionales como las víboras, cuernos, rostro oscuro. Las víboras representan el pecado, el rostro de la maldad, la cruz la evangelización y las figuras humanas, representan a las ánimas que salen del infierno: Los cuernos son de chivo y se las coloqué porque yo tengo entendido que es el animal del demonio.<sup>32</sup>

La pertinencia en la materialidad y los símbolos que la comunidad adopta se reflejan en las figuras que se emplean en tan importante encargo para el artesano. Sin embargo, en este caso particular, Ramos innovó en la técnica de óleo diluido con laca, en discordancia con los cargueros que podían aceptar o no la técnica, aunque cabía la posibilidad de que el personaje no se presentara por no ser aceptada como tradición del pueblo. “Esa técnica de óleo con laca fue algo experimental. Usé la laca solo para conservar la tradición del color brillante. Pero los óleos me dieron otra paleta de colores que no encontré en la laca policromada”. (Ramos, conversación)

---

<sup>31</sup> Omar Ramos Rodríguez parte de la tradición en la talla de muebles. Aprendió a los ocho años de manera autodidacta viendo el trabajo de su abuelo Juan Horta, por lo que proviene de esa rama familiar de mascareros. Estudió en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Michoacana, se especializa en las restauraciones de Arte sacro en madera y pasta de caña.

<sup>32</sup> Entrevista realizada el 9 de abril de 2021 vía telefónica debido al estado de pandemia COVID 19.



*Máscara del Diablo Pecado* realizada por Omar Ramos Rodríguez en la pastorela 2017. Archivo del artesano.

Esta máscara juega con las especificaciones de la tradición a partir de la madera; las serpientes, que en este caso se han vuelto cuatro serpientes entrelazadas, dos de agua y dos de tierra representan la región justo a las orillas del lago y en contraste con el campo. El rostro de la máscara prototipo ha desaparecido casi en su totalidad, la lengua de fuera ahora la conforman las colas de dos serpientes y los colmillos afilados y amenazantes resaltan entre las curvas de los reptiles; en las orejas puntiagudas salen almas del purgatorio que llegan hasta la frente. La relación de estas ánimas representa a los hombres que cayeron en

la tentación del pecado y por eso deben expiar sus culpas. Los cuernos de chivo tienen casi la misma altura que el rostro. Sin embargo, conserva el brillo característico de las máscaras, distinguiéndose el contraste y la forma de la pieza.

La pertinencia en estos objetos culturales reside en que, mientras prosiga la representación de la pastorela y el pueblo mantenga su teatralidad, ésta seguirá cambiando según la creatividad y contexto de cada taller de artesanos que siga compitiendo en estilo y creatividad. Por lo tanto, como objeto de estudio para el arte contemporáneo, la máscara de diablo tiene propuestas que alternan con influencias actuales sobre el mal. Sobra decir que hay máscaras que conservan los atributos de la tradición, pero mezclan símbolos contemporáneos como héroes de *Marvel*, imágenes de demonios contemporáneos e infinidad de temáticas que causan tensión para la tradición, pero que a final de cuentas son válidas en la expresión, creatividad y el tiempo.

En una lectura sobre esta máscara retomo la valiosa descripción de la doctora Elia Espinosa López en donde menciona que este tipo de máscaras “coatlicuezcas”, (haciendo énfasis a los elementos constitutivos de *la Coatlicue* o la de “Falda de Serpientes”) causan un efecto visual al instante, siendo obras de arte que se quedan en el inconsciente después de verlas. La estética del demonio en máscara habla por sí misma, sin embargo, si a esto le sumamos la teatralidad y la *tradición viva* a la que se refiere Justino Fernández (1959), la reacción en conjunto no tiene una medida precisa.

Para el observador de la pastorela por primera vez, le será difícil distinguir la jerarquía de los diablos entre ellos mismos, ya que estos personajes compiten por estremecer al espectador a través de su fortaleza y agilidad. Probablemente esta distinción solo sea perceptible en el texto de la pastorela.

El sistema estético de Tócuaro gira en torno a la noción de la persona perceptible y el orden grupal, es decir, la fortaleza del cuerpo, gesto y comportamiento social conforman un núcleo del que derivan la mayoría de los valores estéticos purépechas. Finalmente, sugiero que los diablos son un cúmulo de símbolos cambiantes, contenedores de códigos y mediadores entre la danza, el tiempo y la teatralidad.



Omar Ramos en su taller 2016. Archivo del artesano.

Las máscaras de Tócuaro tienen un valor cultural y patrimonial. Sin embargo, se ha abierto un amplio mercado, ya que los artesanos reciben propuestas continuamente sobre la manufactura y la venta de éstas una vez que la celebración culmina. El valor de cada pieza oscila entre veinte mil a cincuenta mil pesos.<sup>33</sup>

En algunas ocasiones, las máscaras no se venden y las conserva el ejecutante como un recuerdo de su representación, por lo que no es raro visitar cualquier casa en Tócuaro y observar la diversidad de máscaras “danzadas”, usadas en pastorelas anteriores como un acervo familiar.

### **Consideraciones finales**

He presentado una investigación procesual en donde la imagen del diablo se analiza en forma de capas contextuales, formales y simbólicas. Encontramos en los diablos a tres personajes del mal que provienen de un contexto medieval europeo, el cual se reinterpreta en el contexto local de los pueblos de Michoacán por medio de una pastorela. Por su parte, logramos identificar los esbozos y el imaginario de los artesanos en las máscaras prototipo y su manufactura por medio de la tradición oral. Posteriormente he mencionado la importancia de esta representación y el compromiso por innovar cada año en un conjunto de imágenes a través de escenas diminutas que se portan en el rostro a partir de la teatralidad. Sin embargo, el reto ha sido interpretar el contexto de la fiesta del 2 de febrero y su ritualidad a partir de la pastorela de donde se desprenden estos personajes, los cuales van más allá de un texto y aportan identidad a un pequeño poblado cuya historia ancestral aún ofrece varias posibilidades de estudios etnográficos, sociales, teatrales y arqueológicos.

---

<sup>33</sup> El aproximado de pesos a dólares sería de 1000 a 2500 US \$.

Este ensayo ha permitido valorar las imágenes de un pueblo que se ha dado a conocer por la máscara del Diablo. Como se menciona en *La realidad figurativa*:

La iconografía del diablo no se desarrolló sólo a partir de los caprichos imaginativos de los artistas, pintores o escultores, sino en estrecha unión con los usos y costumbres de la vida social. En todas las épocas la visión plástica está estrechamente unida a la visión teatral, pero con la condición de ampliar la noción de teatro, y percatarnos de que la figuración teatral no está ligada a la forma de la escena cúbica y al binomio escena cúbica-sala a la italiana, tal como se desarrolló en Occidente desde el siglo XVII al XX. (Francastel 1988, 464)

La representación del mal se rige a partir de la vida social de la zona lagunera en Michoacán; las herramientas teatrales aportan un sentido vivencial en las costumbres. El rostro de *El diablo* en ocasiones se puede considerar terrorífico, pero “bonito” en el resultado final de la representación, en donde la presencia del personaje maligno aporta una estética que sobrepasa los conceptos estéticos formales, mezclándose con lo espectacular que resulta para la comunidad. A través de la figuración, también se emplea la comicidad y la parodia en función del juicio moral, así como el contraste de las imágenes del bien hacia la sensibilidad de los prejuicios de la cultura.

En varias representaciones artísticas, como la pintura y la escultura, hemos observado la imagen del bien arrasando por medio de la luz al mal (Gombrich 2003), de esta manera considero que es necesaria la imagen del demonio para que la luz opaque ese sentido que la sociedad no desea ver. Es así como entendemos que las figuraciones del mal remiten a la idea de oscuridad y en el caso de este análisis concuerdo con Elia Espinosa en que “el

diablo es una luz negra, pero luz a final de cuentas”, ya que se necesita del destello maligno para que la luz sobresalga y además se apodere de nosotros por medio de la teatralidad.

En lo que respecta al simbolismo de la máscara, coincido con Óscar Armando García Gutiérrez en que la máscara no es el resultado ni sedimento, sino una expresión actual de una fiesta permanente, por lo que la imagen rebasa al inconsciente, haciendo una propuesta alternativa en el imaginario de cada observador. Por lo tanto, esta fiesta es un fenómeno vivo, auténtico y en constante movimiento.

Durante este trabajo no relacioné los campos de “teatro popular” o la división de la máscara como “arte/ artesanía”, ya que la jerarquía de estas piezas se las otorga el público, el pueblo que prosigue con su tradición o el turista que compra una máscara. Por lo tanto, la fuerza de esta máscara se impone en el tiempo a partir de que la “ancestralidad es contemporánea”<sup>34</sup> y se rige a través de los planos de la danza: la teatralidad, la escena y el rito.

El corpus de la máscara que he presentado permite realizar un análisis diacrónico tanto de la estética colectiva como la propuesta de un artesano. En este ensayo, el rastro del diablo ha cruzado el mar desde el medievo sin respetar espacios, tiempos y contextos, pero que afila sus cuernos para provocar la curiosidad a aquellos que buscamos en las imágenes del mal una revelación artística.

---

<sup>34</sup> Elia Espinosa López en seminario a Tania Castillo Ponce, 28 enero 2021.

## **Bibliografía**

Alcalá, Jerónimo de. *Relación de las Cerimonias y Rictos y Población y Gobernación de los Indios de la Provincia de Mechuacán [1539-1541]*. México: El Colegio de Michoacán, Gobierno del Estado de Michoacán, 2000.

Balandier, Georges. *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*, traducción Manuel Delgado, Barcelona: Paidós, 1994.

Bartra, Roger, *El salvaje en el espejo*, México: Ediciones Era. 1992.

Botero, Sergio Andrés. *De la Angustia. Del Miedo Y de aquello que se manifestaba en el imaginario de los conquistadores de América, Siglos XV y XVI*, Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2008.

Bourdieu, Pierre. *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Col. Argumentos. Barcelona: Anagrama, 2007.

Clavijero, Francisco Javier, *Historia antigua de México*, México: Porrúa, 1982.

Chamorro Escalante, Arturo. *Sones de la guerra. Rivalidad y emoción en la práctica de la música purhépecha*. Zamora: El Colegio de Michoacán.1994.

Fernández, Justino, *Estética del Arte Mexicano*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990.

Flores Arroyuelo, Francisco, *El diablo en España.*, Madrid: Alianza Editorial. 1985.

Francastel, Pierre. *La realidad figurativa II, el objeto figurativo y su testimonio en la historia*, México, Buenos Aires: Paidós, 1988.

García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México: Grijalbo, 1990.

Gilberti, Maturino, *Diccionario de la lengua tarasca ó de Michoacán*. reimpresión de Antonio Peñafiel. Palacio Nacional, México, 1901.

Gisbert, Teresa. *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. Bolivia: Fundación BHN, 1994.

Gombrich, Ernst, *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.

Gómez de Orozco, Federico. *Crónicas de Michoacán*. México: UNAM. 1991.

González Martínez, José Luis. *La fuerza de la identidad. Religión popular, cultura y comunidad*. Colección Intersecciones. México: Universidad Autónoma de Coahuila, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2011.

Hastings, James. "Demonios y espíritus" en la *Enciclopedia de Religión y Ética*, vol. 4, Escocia: Edimburgo, 1911.

Horcasitas, Fernando. *Teatro Náhuatl I. Selección y estudio crítico de los materiales inéditos de Fernando Horcasitas*, México: UNAM. 2004.

López Austin, Alfredo, Millones Luis, *Dioses del Norte, Dioses del Sur*, México: Era, 2008.

Padilla Pineda, Mario. *Ciclo festivo y orden ceremonial*. México: El Colegio de Michoacán Zamora, 2000.

Pagden, Anthony. *La caída del hombre natural*, Madrid: Alianza Editorial.1982.

Schechner, Richard. *Performance theory*, New York: Routledge, 1988.

Toriz, Martha. *Teatralidad y poder en el México antiguo. La fiesta Tóxcatl celebrada por los mexicas*, México: CITRU, 2011.

Tylor, Edward, *Cultura primitiva: Los orígenes de la cultura*. Madrid: Ayuso, 1976.

Sahagún, Bernardino. *Historia General de las cosas de la Nueva España*. México: Editorial Porrúa,1979.

Warman, Arturo. *La danza de moros y cristianos*, México: INAH, 1985.

Zantwijk, Van. *Los servidores de los santos. La identidad social y cultural de una comunidad tarasca en México*. México: Instituto Nacional Indigenista y Secretaría de Educación Pública, 1974.

## Revistas

Carranza, Claudia. "Javier Ayala Calderón. El diablo en la Nueva España. Visiones y representaciones en documentos novohispanos de los siglos XVI y XVII." *Revista de Literaturas Populares XI* número 1 (2011): 149-156

Cendejas, Josefina. "Estética y tensión en el arte popular", en *Relaciones*, número 74. (1998): 255-266.

Corona Nuñez, José. "La religión de los tarascos", en Angelina Macías Gotilla y Lorena Mirambell Silva (coords.), *La arqueología en los Anales del Museo Michoacano (Épocas I y II)*, (1993): Proyecto INAH, SEP.

Flores Solís, Alejandro. "Danzas de conquista". Un encuentro con el hombre teatral. *XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología*. Buenos Aires, (2009).

García Gutiérrez, Armando. "Los espacios escénicos en Tikal", *Cuadernos de arquitectura mesoamericana*, Arquitectura Maya 3, (1985).

Gouy-Gilbert, Cécile "El nacimiento de un arte tradicional", en *Relaciones*, número 23, (1985): 93-104.

Hernández Díaz, Verónica. "El reuso colonial de los janamus en Tzintzuntzan", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, No. 96, (2010): 5-35.

Matos Moctezuma, Eduardo. "La danza de los Montezumas", en *Anales de Antropología*; tomo XVIII, (1967).

Martínez González, Roberto. "Muerte y destinos *post mortem* entre los tarascos prehispánicos" en *Anales de Antropología, Revista del Instituto de Investigaciones Antropológicas UNAM* número 47, (2010): 212-237.

Miranda Godínez, Francisco. "Ocumicho, una comunidad en fiesta", en *Relaciones*, n°16, (1983).

Pietrini, Sandra. "Los juglares, cornamusas del diablo: las repercusiones iconográficas de la condena de los entretenedores", en *Medievalia Revista de Universitat de Barcelona* (2012):295-316.

Roskamp, Hans. "Los 'Títulos Primordiales' de Carapan, Michoacán: legitimación en una comunidad indígena", en *Autoridad y Gobierno Indígena en Michoacán: Ensayos a través de su Historia*, Carlos Paredes Martínez y Martha Terán, coordinadores, (2003): 305-360. Proyecto CIESAS, INAH-Dirección de Estudios Históricos, UMSNH-Instituto de Investigaciones Históricas.

\_\_\_\_\_. “Memoria, identidad y legitimación en los Títulos Primordiales de la región tarasca”, en *Caras y Máscaras de México Étnico. Las Formaciones del Estado Mexicano*, Andrew Roth Seneff, editor, vol. I, (2010): 39-53.

Sierra Carrillo, Dora, “La muerte entre los tarascos”, *Arqueología Mexicana* número 58, (2002): 62-69.

Vela, Enrique. “Bezotes”, *Arqueología Mexicana* número 37 edición especial, (2019):76-81.