

Máscaras, memoria histórica y magia del Estado

ANNE W. JOHNSON*

La vida humana es mágica en la medida en que los seres humanos cruzan el espacio que, de otra manera, los podría individuar o separar de los demás. Su intersección mágica con otros seres humanos en el mundo —imaginativa, creativa y destructiva— está en el corazón de la existencia humana.

Bruce Kapferer, *The Feast of the Sorcerer: Practices of Consciousness and Power*, 1997, p. 2.

Las traducciones del inglés son mías

Existe una tendencia a pensar en la magia como si caracterizara solamente el pensamiento “primitivo” o “premoderno”; sin embargo, la vida moderna está impregnada de ella. Recurso simbólico universal del ser humano, se puede encontrar en los lugares más inesperados, como la ciencia, la tecnología y la política, además de los ámbitos que quizás le parezcan más propios, como el arte y la religión. Por cuestiones de espacio, no es posible aquí resumir toda la historia del pensamiento antropológico sobre la magia; además, otros autores lo han hecho magisterialmente.¹ Pero sería

* Unidad Académica de Antropología Social, Universidad Autónoma de Guerrero.

¹ Estudios clásicos incluyen a Lucien Lévy-Bruhl, *El alma primitiva* (trad. de Eugenio Trías), 1985; James George Frazer, *La rama dorada* (trad. de Elizabeth y Tadeo I. Campuzano), 1944; Marcel Mauss, “Esbozo de una teoría general de la magia”, en *Sociología y antropología*, 1979; Bronislaw Malinowski, *Magia, ciencia y religión*, 1993; Edward E. Evans-Pritchard, *Brujería, magia y oráculo entre los azande*, 1976. Para análisis más recientes sobre la antropología de la magia y la relación entre magia y modernidad, véanse Stanley J. Tambiah, *Magic, Science, Religion and the Scope of Rationality*, 1990; Randall G. Styers *Making Magic: Religion, Magic and Science in the Modern World*, 2004; Birgit Meyer y Peter Pels (eds.), *Magic and Modernity: Interfaces of Revelation and Concealment*, 2003, y Henrietta L. Moore y Todd Sanders (eds.), *Magical Interpretations, Material Realities. Modernity, Witchcraft and the Occult in Postcolonial Africa*, 2001.

pertinente aclarar lo que yo entiendo por el concepto. Para mí la magia implica un conjunto de prácticas y conocimientos que emergen, como señala Kapferer, del pensamiento relacional, de los procesos en los cuales el mago y su público imaginativa y corporalmente crean y participan en una red de conexiones. Dentro del pensamiento mágico, los vínculos no solamente son simbólicos o representativos, sino eficaces y performativos. Uno de los géneros mágicos más comunes y analíticamente útiles es la magia simpática, que opera a través del establecimiento de relaciones de semejanza y contagio, por medio de íconos e índices, metáforas y metonimias.

De interés particular para mí es el uso del pensamiento mágico como un recurso cultural para la construcción de una serie de relaciones sociopolíticas en el México moderno. En este artículo retomo el concepto de “la magia del Estado”, tan fructíferamente trabajado por Michael Taussig² y Fernando Coronil,³ autores que analizan el poder mágico de la iconografía del Estado en los imaginarios populares latinoamericanos. Por otro lado, tomo en cuenta su inverso; es decir, la magia que potencialmente tiene lo popular, lo local o “lo salvaje” en el imaginario del Estado.⁴

En este artículo me sumerjo en la tradición de los Diablos de Teloloapan, manifestación teatral de la memoria histórica producida en la región norte de Guerrero, a partir del análisis de cómo las máscaras de diablo usadas en las fiestas patrias de la comunidad expresan una relación lúdica y crítica entre las versiones locales y nacionales de la historia patria, jugando con, y retando a, la “magia del Estado” al mismo tiempo que el Estado, dentro del discurso de patrimonio y diversidad cultural, intenta apropiarse de las manifestaciones culturales locales.

En lo que sigue esbozo brevemente el surgimiento de la conmemoración histórica como recurso para la construcción de ciudadanos nacionales, para después entrar en materia de las conmemoraciones locales y su potencial de disenso y contestación frente al poder del Estado. Describo la tradición de los Diablos de Teloloapan y la reciente práctica de crear paisajes iconográficos en las máscaras que combinan elementos nacionales y locales, como una manera de acceder a la magia estatal y elevar lo local al nivel de la nación. Concluyo

² Michael Taussig, *The Magic of the State*, 1997.

³ Fernando Coronil, *El Estado mágico. Naturaleza, dinero y modernidad en Venezuela*, 2002.

⁴ Michael Taussig, *Mimesis and Alterity*, 1993.

con el señalamiento de un conjunto de acontecimientos que, según mi juicio, demuestran las complejas relaciones entre lo local, lo nacional y lo global, y la ambivalencia que expresan los teloloapenses frente a los retos de la vida moderna.

Conmemoración, nación y localidad

En el norte de Guerrero las relaciones entre lo nacional y local, la historia y la memoria, se expresan y confrontan mediante la conmemoración histórica. Como han señalado varios autores, el Estado posrevolucionario tiende a depender mucho de la conmemoración como una manera de solidificar el nuevo régimen en la conciencia de sus ciudadanos, a veces con la finalidad de sustituir a Dios en sus corazones,⁵ y así constituirse como un “Estado mágico”. Como fue el caso de la Francia pos-revolucionaria, los gobiernos decimonónicos en México intentaron eliminar los festejos religiosos del calendario oficial al reemplazarlos con festejos cívicos que conmemoraban los acontecimientos más importantes en la historia de la nueva nación: el establecimiento de la Constitución liberal de 1857, la batalla de Puebla de 1862 y el inicio de la guerra de Independencia de 1810. Cada administración determinaba nuevos acontecimientos a festejar, abandonando o reinterpretando los anteriores. El cambiante calendario de celebraciones oficiales formaba parte de la “sacralización” de cada orden político.⁶ Las fiestas populares, en particular las que involucraban participantes enmascarados, fueron percibidas como amenazas al orden social, e impedimentos al progreso. Por ende, “la cultura de la calle” fue suprimida a favor de celebraciones modernas, ordenadas, llevadas a cabo en lugares y tiempos sancionados por el Estado.⁷

Después de la Independencia, la fundación de un panteón civil acompañó la creación de nuevas ceremonias cívicas; incluía especialmente a los héroes que habían luchado para establecer la patria: Miguel Hidalgo, José María Morelos, Vicente Guerrero, y otros.

⁵ Mona Ozouf, *Festivals and the French Revolution*, 1988, p. 26.

⁶ William H. Beezley, Cheryl English Martin y William E. French, “Introduction: Constructing Consent, Inciting Conflict”, en William H. Beezley et al. (eds.), *Rituals of Rule, Rituals of Resistance: Public Celebrations and Popular Culture in Mexico*, 1994, p. xix.

⁷ William H. Beezley, “The Porfirian Smart Set Anticipates Thorstein Veblen in Guadalupe”, en William H. Beezley et al. (eds.), *op. cit.*, p. 176.

Hasta los guerreros mexicas Cuitláhuac y Cuauhtémoc fueron considerados. Erigieron monumentos y cambiaron los nombres de calles y lugares para reflejar el nuevo imaginario nacional.

Llama la atención los conflictos que surgieron alrededor de la elección de la fecha en la cual se debía celebrar la Independencia. El siglo XIX fue marcado por disputas entre políticos e intelectuales liberales y conservadores, quienes encontraban en la celebración cívica una salida para la expresión de sus ideologías. Los conservadores abogaron por la fecha del 27 de septiembre de 1821, cuando Iturbide entró en la ciudad de México a la cabeza de su Ejército Trigarante, consumando así la Independencia del país. Esta posición reflejaba la idea de que la nación mexicana se fundó en el momento de la conquista, y que la identidad mexicana se construyó como resultado de su experiencia de tres siglos como colonia española. Por otra parte, los liberales creían que la Independencia se inició el 16 de septiembre, en el momento del Grito de Dolores. Según esta perspectiva, la Colonia representaba más una interrupción histórica que una experiencia fundacional: la historiografía liberal consideraba que la nación mexicana había sido fundada antes de la conquista, y que tenía sus raíces en la identidad prehispánica (y por ende, no-europea). Entonces, Hidalgo representaba “la recuperación del destino mexicano providencial”.⁸ En esa ocasión ganó la ideología liberal, aunque los debates continuaron en el siglo pasado. En 1861 los liberales que estaban en el poder se preocupaban mucho por las intervenciones extranjeras, y utilizaban las ceremonias cívicas como una forma de presentar un frente unido en contra de las influencias foráneas, y así consolidaron una identidad mexicana esencialmente distinta a la europea.⁹

Las fiestas patrias septembrinas tuvieron su apogeo en la celebración del primer centenario de la Independencia, durante la presidencia de Porfirio Díaz, quien cambió la fecha del grito del 16 de septiembre a su víspera, para que coincidiera con su cumpleaños. Según Alan Knight, la ideología de las fiestas patrias en el Porfiriato “tenía una atracción popular. Captaba y daba un significado específico a las experiencias políticas verdaderas de las guerras civiles

⁸ José Pantoja Reyes y Elsa Rodríguez Saldaña, “Las ceremonias cívicas durante la República Liberal, 1861-1862”, en Hilda Iparaguire y Mario Camarena (eds.), *Tiempo y significados*, 2004, p. 59.

⁹ José Pantoja Reyes y Elsa Rodríguez Saldaña, *ibidem.*, p. 60.

del siglo XIX, y así contribuía a una ideología oposicional que alimentó la Revolución de 1910”.¹⁰

En las décadas sucesivas, las fiestas patrias fueron impulsadas por los esfuerzos de los maestros locales, bajo el mandato de la Secretaría de Educación Pública (SEP), como una manera de consolidar la hegemonía política del PRI y una ideología nacionalista que giraba en torno al concepto de un México popular, multiétnico e industrializado.¹¹ El grito se llevaba a cabo como una reafirmación del Estado-nación, una práctica que vinculaba lo nacional y lo local, en la cual el Presidente de la República, los gobernadores estatales y presidentes municipales se exhiben en los balcones de sus edificios administrativos para repetir la llamada a la rebelión que dio Miguel Hidalgo en 1810 en Dolores, todos precisamente en el mismo momento. Este ritual ocurre en lo que Geertz denomina “los centros ejemplares” de la nación,¹² en este caso las plazas cívicas de las cuales irradian los pueblos mexicanos y que Alonso llama “metonimias del orden nacional político”.¹³ Sin embargo, como argumenta Vaughan, la fiesta patriótica no solamente servía para justificar las estructuras nacionales y estatales de poder, sino también para “legitimar las estructuras locales de poder, confirmar la cohesión social y aumentar la identidad colectiva en relación a las comunidades circundantes y el Estado”.¹⁴ Las fiestas patrias conforman una manera de negociar las relaciones entre los intereses locales, estatales y nacionales.

Como Homi Bhabha señala que las representaciones simbólicas nunca significan completamente: siempre hay un espacio en la brecha del signo que permite interpretaciones alternativas y contranarrativas.¹⁵ Por eso, las múltiples interpretaciones simbólicas tienen la capacidad de abrir un espacio para que la constitución de formas contra-hegemónicas de memoria histórica o, por lo menos, abrir fisuras en el performance conmemorativo hegemónico, mediante las cuales pueden emerger burbujas contra-hegemónicas. Es más difícil encontrar estas fisuras en muchas formas de conmemoración estatal,

¹⁰ Citado en Mary Kay Vaughan, “The Construction of the Patriotic Festival in Tecamachalco, Puebla, 1900-1946”, en William H. Beezley *et al.* (eds.), *op. cit.*, p. 215.

¹¹ Mary Kay Vaughan, *idem.*

¹² Citado en Ana Alonso, “Conforming Disconformity: ‘Mestizaje’, Hybridity, and the Aesthetics of Nationalism”, en *Cultural Anthropology*, vol. 19, núm. 4, 2004, p. 470.

¹³ Ana Alonso, *idem.*

¹⁴ Mary Kay Vaughan, *op. cit.*, pp. 215-216.

¹⁵ Homi K. Bhabha, “Introduction”, en Homi K. Bhabha (ed.), *Nation and Narration*, 1990, p. 3.

dado que es en los discursos estatales más teatrales —celebraciones, monumentos, murales, museos nacionales— que la magia del Estado, ese poder casi místico que ejercen ciertas imágenes y discursos de la nación, se exhibe con más claridad y fuerza.

En la conmemoración, los cuerpos humanos están moldeados por las memorias colectivas, re-escritas como historias “verdaderas”. Pero los cuerpos también transforman a las memorias en el acto de recordar. Hasta pueden refigurar la magia del Estado para enfrentar el Estado mismo.¹⁶ Las fiestas patrias que se llevan a cabo en el norte de Guerrero ilustran este punto: en vez de pasivamente aceptar los héroes, lugares y acontecimientos celebrados en la historiografía nacionalista, estos performances celebran la participación local en la guerra de Independencia en maneras no provistas por los padres de la patria ni por su elite intelectual. En este contexto, la conmemoración es una forma de evocación cronotópica,¹⁷ en la cual cuerpos, espacios y tiempos se juntan en una poética histórica típicamente “provincial” y particularmente guerrerense, que retoma dos ejes del pensamiento mágico: la relacionalidad y la participación. La tradición teloloapense de celebrar las fiestas patrias por medio de un concurso de “diablos” tiende a borrar las fronteras entre pasado y presente, y desestabilizar la división entre cuerpo y texto tan común en la historiografía occidental. Como escribe de Certeau: “La violencia del cuerpo llega hasta la página escrita por medio de la ausencia, por medio de los documentos que el historiador pudo ver en una playa donde ya no está la presencia que los dejó allí, y a través de un murmullo que nos permite oír, como venido de muy lejos, el sonido de la inmensidad desconocida que seduce y amenaza al saber”.¹⁸

Por medio del performance conmemorativo, las ausencias de la historia escrita / oficial “se encarnan”¹⁹ cuando cuerpos performantes recrean y resignifican acontecimientos históricos, donde los lugares locales se transforman en nodos de importancia nacional.

¹⁶ Michael Taussig, *op. cit.*, 1997, p. 19.

¹⁷ Mikhail Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, 1989.

¹⁸ Michel de Certeau, *La escritura de la historia*, 1993, p. 17.

¹⁹ Mikhail Bajtín, *op. cit.*, p. 84.

Los Diablos de Teloloapan

La parte medular de la tradición de los Diablos de Teloloapan es un concurso de diablos que se realiza en la tarde del 16 de septiembre, en el marco de las fiestas patrias. Hay varias versiones oficiales de la historia del concurso, pero la versión conocida por la mayoría de los teloloapenses tiene que ver con los sucesos posteriores a la muerte de Morelos, cuando los insurgentes de la región —que incluye partes del norte de Guerrero y el sur de Morelos y México— luchaban bajo el mando de Pedro Ascencio de Alquisiras, lugarteniente de Vicente Guerrero.²⁰ Para escapar de los realistas, estos hombres tuvieron que esconderse en los cerros y cuevas que circundan a Teloloapan. Según esta versión de la historia, los insurgentes llegaron a pedir (o exigir) el apoyo económico de los teloloapenses para poder seguir en la lucha; sin embargo, quedaron atrapados cuando los realistas sitiaron al pueblo. Después de un tiempo sin alimentos, agua o armas, los insurgentes recurrieron a una manera más creativa de resistencia: pidieron a las mujeres de Teloloapan avisarles a los soldados españoles que el lugar estaba lleno de diablos y espíritus infernales. Ascencio y sus hombres recogieron o hicieron unas máscaras diabólicas, y se disfrazaron con éstas y con unas cueras que solían utilizar los ganaderos de la Tierra Caliente. (¿"Por qué no? —me comentó un mascarero— de todos modos nos veían como diablos...¡Y lo siguen haciendo!"). Haciendo ruidos espantosos y blandiendo chicotes de ixtle, espantaron a los realistas, quienes inmediatamente huyeron. Y desde entonces cada año, como parte de la celebración de las fiestas patrias, los teloloapenses conmemoran a estos hombres heroicos con un concurso de diablos.

Este concurso se lleva a cabo en la tarde del 16 de septiembre, y participan entre 20 y 30 jóvenes (y no tan jóvenes). Cada uno sube al escenario para ser juzgado en varios aspectos: la elaboración de su máscara, su vestuario (una cuera de gamuza de la Tierra Caliente, botas, guantes y cinturón), su manejo del chicote de ixtle y su resistencia con el mismo. Al final, se otorgan premios en efectivo a los

²⁰ Pedro Ascencio de Alquisiras es uno de los personajes más importantes en la memoria histórica del norte de Guerrero y el sur del estado de México. Este insurgente jugó un papel clave en la última etapa de la guerra de Independencia; sin embargo, es poco recordado en la historia oficial. Anne Johnson, "Un caudillo olvidado: la participación de Pedro Ascencio en la lucha insurgente", en Jaime Salazar Adame (coord.), *Independencia y revolución en el estado de Guerrero*, 2011, pp. 295-314.

primeros lugares. Durante las siguientes dos semanas, los diablos salen a las calles del pueblo cada tarde. Después de visitar las colonias, se juntan en el zócalo, donde pasean con las jóvenes y se toman fotos con los niños.²¹

Las máscaras fabricadas en Teloloapan son inusuales: consisten en una base tallada de madera de colorín con una cantidad de figuras sobrepuestas. Incluyen colmillos de cerdo o vaca, cuernos de venado, chivo o borrego, y un cuero de animal para cubrir la parte delantera. En un primer momento, las máscaras se caracterizaban por tener entre dos y cuatro figuras de animales o diablos, y ser un poco más grandes que la cara humana. A través de los años los mascareros del pueblo han producido máscaras más grandes y pesadas; hoy no es inusual que una persona porte una máscara de un metro de largo que pesa quince kilos, y que tenga una gran cantidad de cuernos, figuras y hasta paisajes simbólicos. Esta transformación artística, que ha emergido dentro del contexto de un conjunto de procesos históricos identitarios y patrimoniales, es el tema de la siguiente sección.

Máscaras y la iconografía de la Independencia

Después de las primeras transformaciones estilísticas que permitieron la emergencia de una estética local, surgió otro cambio a partir de una creciente autoconciencia de los elementos identitarios del pueblo, la región y la nación. Algunos mascareros empezaron a incluir figuras representativas del “aztequismo”, como el caballero águila, el caballero tigre y la imagen del águila sentada en el nopal devorando una serpiente. Otra imagen común es la Tecampana, ícono principal de Teloloapan: una piedra con una forma distintiva que toca como campana cuando alguien la golpea. Según la leyenda, la piedra debe su existencia a dos amantes encantados, el príncipe Tecampa, hijo del rey Ahuízotl, quien llegó a Teloloapan para conquistarlo para los mexicas, y la princesa Na, hija del rey “Chontal”. También se han recreado otras de las tradiciones del pueblo en las

²¹ Durante muchos años, los diablos fueron prohibidos por las autoridades municipales, ya que se consideraban “disruptivos”, robaban a los comerciantes y pelaban entre ellos y con otros jóvenes del público. Pero en décadas recientes, los diablos han sido “domesticados” como íconos de la identidad local. Su imagen aparece en un mural del Ayuntamiento y en el escudo oficial del municipio, y el concurso es patrocinado por el cabildo.

máscaras: las ofrendas de los Días de Muertos y las danzas de los Tecuanes y los Moros, por ejemplo. Los mismos diablos en miniatura se plasman también como figuras de la máscara; algunos son los diablos “europeos” (“como nos veían los españoles”, según un mascarero) y otros son “nuestros diablos” sobrepuestos en estratos de íconos, diablos sobre diablos sobre diablos en una especie de estética barroca de *mise en abyme*. Las reproducciones de los elementos de la identidad de Teloloapan se combinan con imágenes de la historia patria, particularmente las que se relacionan con la memoria histórica local. Incluye el Abrazo de Acatempan, poblado perteneciente al municipio de Teloloapan, donde cada año se celebra el 10 de enero con un simulacro del encuentro entre Vicente Guerrero y Agustín de Iturbide que dio pie a la consumación de la Independencia. Esta representación ocupa un lugar especial en la iconografía de Teloloapan, por ser el acontecimiento histórico local más reconocido por parte del gobierno y los historiadores profesionales.

Probablemente el primer artesano en representar esta nueva reflexión iconográfica sobre la identidad local fue don Daniel Soriel Roldán, con máscaras como “La máscara de las tradiciones” y “La alegoría de Teloloapan”. Y recientemente don Fidel de la Puente Basabe, estimulado por los festejos del bicentenario de la nación, ha fabricado máscaras que representan los acontecimientos históricos locales, en un afán de dar a conocer la importancia de la región en la lucha de Independencia. Estas máscaras llevan nombres como “Héroes de la Independencia”, “Nacimiento, gestión y tradiciones”, “Bicentenario” y “Sentimientos de la nación”. Combinan imágenes tomadas de la iconografía hegemónica estatal, como el grito de Independencia y el Primer Congreso de Anáhuac, con escenas locales bien conocidas, como el Abrazo de Acatempan, además de otras poco conocidas, entre ellas la lucha y muerte de Pedro Ascencio de Alquisiras.²² Pero no se alejan por completo de la función de las máscaras de inspirar temor, ya que siguen incorporando las figuras de animales salvajes, diablos, monstruos y la muerte.

²² El mascarero construyó su representación de Pedro Ascencio a partir de un mural que adorna los muros del hoy Museo Regional de Chilpancingo.

“Héroes de la Independencia”, por ejemplo, incluye un monumento en miniatura a Hidalgo, Morelos y Guerrero, pintados de color bronce. A un lado se encuentra Guerrero solo, también de bronce. Al otro lado, pintado en colores más naturales y humildes, está Pedro Ascencio con sus seguidores, una copia del mural que se encuentra en el Museo Regional de Guerrero en Chilpancingo. Dentro de la boca, como si estuvieran dentro una cueva enorme, están representados los insurgentes vestidos de diablos, esperando salir para espantar a sus enemigos.

“Bicentenario” incluye figuras de diablos (europeos y locales), la muerte, el águila encima del nopal y el glifo prehispánico de Telo-loapan. Pero su novedad consiste en el plasmado de una serie de escenas mítico-históricas, regionales y nacionales. En el ojo derecho se recreó la conocida imagen de Miguel Hidalgo, con una bandera de la Virgen de Guadalupe, en el acto de dar el grito. Debajo de Hidalgo está plasmado el encuentro entre Guerrero e Iturbide en Acatempan, mientras al otro lado se encuentra un grupo de diablos saliendo de una cueva local. En la boca está el niño Pedro Ascencio cargando una serpiente, en medio de una cantidad de piedras utilizadas en el pueblo de Alahuixtlán para el procesamiento de la sal. Esta escena se refiere a una leyenda de ese poblado del municipio de Teloloapan, en la cual Pedrito recibe sus poderes cuando ayuda a una culebra herida. Y finalmente hay una alusión a la muerte de Pedro Ascencio, con su cadáver tirado en el suelo delante de la iglesia de Alahuixtlán —incorporando en su interior al santo patrón del lugar, solamente perceptible con una luz—, y la cabeza clavada en un palo. El artesano está consciente de que la muerte del héroe ocurrió en el estado de Morelos, pero quiso incluir algunos de los lugares locales significativos en su creación.

Mímesis y magia simpática

¿Qué pretenden los artesanos de Teloloapan cuando plasman imágenes de la Independencia en sus máscaras? ¿Han internalizado la “historia de bronce” que aparece en libros de texto, monumentos y otras obras de la patria? Parece evidente que esta iconografía hegemónica ha servido como inspiración. Sin embargo, creo que sería un error entender estas creaciones como reproducciones fieles de la historiografía escrita “desde arriba” o “desde el centro”. Más que



Figura 1. Pedro Ascencio y sus Hombres. Detalle de "Héroes de la Independencia", de Fidel de la Puente Basabe.



Figura 2. "Bicentenario", de Fidel de la Puente Basabe.



Figura 3. Grito de Independencia. Detalle de "Bicentenario".



Figura 4. Muerte de Pedro Ascencio. Detalle de "Bicentenario".

reproducción, la actividad artesanal implica transformación. Para adentrarme más en esta reflexión, quisiera retomar el concepto de mimesis, el corazón de la representación, de la cual la iconografía es solamente una instancia. La mimesis va más allá de lo visual, de la concepción estática del ícono como una representación bidimensional de una realidad material. Se trata de una perspectiva activa, práctica, adecuada para hablar de la creación artística y performativa.

La mimesis es el fundamento de la magia simpática, que nos remite al poder que posee la copia para afectar como el original. Frazer argumenta que este poder se transmite a través de dos procesos: la imitación y el contagio.²³ El ejemplo más utilizado por los antropólogos para ilustrar la magia simpática es el muñeco de vudú, hecho a la imagen de un ser (imitación) y que suele incorporar alguna esencia del mismo (contagio) como cabello o uñas. La creación y el uso de las máscaras implican los dos procesos: imitación por la construcción de las imágenes (íconos) que dan su contenido a la máscara, y contagio por poner en contacto las fuerzas de esas imágenes con el cuerpo del portador de la máscara a través del performance.

Esta discusión nos lleva a reflexionar sobre la representación mimética de figuras y escenas de la Independencia en las máscaras de diablos de Teloloapan. ¿Qué, realmente, se está mimetizando? Según Taussig, dado que la mimesis une dos cosas diferentes por medio de una percepción de semejanza, la condición imprescindible para que se dé la mimesis es una relación de alteridad. En un principio, cuando las figuras sobresalientes de las máscaras eran águilas, serpientes y jaguares, este juego de alteridad se centraba en las oposiciones entre lo humano y lo animal, y entre lo humano y lo diabólico. Al ponerse una máscara de diablo, el enmascarado buscaba apropiarse el poder de lo salvaje, de la violencia y la sexualidad. Ahora se ha ampliado el universo iconográfico para incluir personajes y acontecimientos relacionados con la Independencia, época cuyo valor ha establecido el Estado mexicano a través de himnos, libros, monumentos, conmemoraciones y otras obras simbólicas. En este contexto, a la oposición entre lo humano y lo diabólico se le ha añadido la oposición entre lo local (el diablo, las figuras históricas regionales) y lo nacional (la historia patria y el Estado). Al plasmar imágenes de la historiografía hegemónica, el mascarero intenta capturar el poder del Estado mismo: ya no el poder de “lo salvaje”, sino de “lo civilizado”.

Crear máscaras incrustadas con los dioses del panteón cívico es una manera de atraer mágicamente el poder del Estado: un poder económico, político y, sobre todo discursivo. Los mascareros crean estos fetiches iconográficos a través de cuatro mecanismos: 1) la miniaturización de los personajes y acontecimientos de la historia de

²³ James George Frazer, *op. cit.*, p. 35.

bronce combinada con el gigantismo estético de la máscara, 2) la composición de paisajes artesanales que contienen tanto imágenes locales como nacionales, 3) la asociación de estos íconos con lo diabólico y 4) la puesta en escena de las imágenes en un contexto performativo.

Miniaturización

Imagina que te estás preparando para tomar una fotografía de la máscara de diablo de Teloloapan. Empiezas con la cámara enfocada en plano medio, para tomar un retrato de la cara del joven que se va a vestir, tomando como referencia la escala del cuerpo humano. Cuando al joven le ponen la máscara tienes que dar varios pasos atrás, porque la imagen de la máscara ya no cabe en tu lente. Los rasgos de la cara de la máscara —sus ojos, su nariz, su boca— están escondidos detrás de otras caras que cubren su superficie. Buscas un punto central para enfocar tu cámara, tal vez la nariz principal, pero tu ojo se distrae con las figuras en miniatura, cada una con sus propios ojos, nariz y boca. Tomas la foto, pero desde lejos los detalles de la máscara no se perciben. Te acercas para captar las peculiaridades de cada figura, una por una: San Salvador dentro de la iglesia de Alahuixtlán, la bandera de la Virgen de Guadalupe, los brazos extendidos de Vicente Guerrero y Agustín de Iturbide, las caras de diablo de la mascarita de diablo portada por una figura en miniatura que sale de la cueva... ¿Cuántas fotos tomaste intentando captar la imagen de una sola máscara?

Como es casi imposible aprehender la totalidad de la máscara, tenemos que dividirla visualmente para poder conocerla conceptualmente. Pero dividir la máscara en sus partes nos enfrenta con otras totalidades, esta vez miniaturizadas para poder contemplarlas y, más importante, para poder conocerlas. Como dice Lévi-Strauss, “esta transposición cuantitativa acrecienta y diversifica nuestro poder sobre un homólogo de la cosa; a través de él, esta última puede ser agarrada, sopesada en la mano, aprehendida de una sola mirada”.²⁴ Tenemos acceso a la totalidad, o por lo menos la ilusión de acceso, solamente a través del acceso a una serie de miniaturas. Este proceso de aprehensión de la máscara terminada tiene su contrapar-

²⁴ Claude Lévi-Strauss, *El pensamiento salvaje*, 1964, p. 45.

te en el proceso de elaboración de la máscara misma. Materialmente, el mascarero arma su obra adhiriendo figuras miniaturizadas a una base gigante. Conceptualmente, el mascarero crea escenas en miniatura de la historia patria, una especie de magia simpática que le da poder sobre esa historia y, por asociación, sobre el Estado, que es su principal beneficiario.

La máscara de diablo de Teloloapan juega con escalas, desde la miniatura dentro de la miniatura hasta la impresión de enormidad que causa la profusión de miniaturas. Susan Stewart nos recuerda que la miniatura es algo íntimo, el modelo de interioridad que se encuentra “en el origen de la historia particular e individual”.²⁵ Se asocia con la descripción detallada y funciona para controlar nuestra percepción de una realidad. Por otro lado, lo gigante representa lo exterior, y se encuentra “en el origen de la historia pública y natural”.²⁶ Separa la parte de su referente, y se asocia con la exageración y la mentira. La combinación de los dos extremos da a la máscara su poder inquietante, sirve como una de las herramientas empleadas por los mascareros en su afán de resignificar las relaciones temporales y espaciales, que normalmente se construyen y mantienen según los intereses nacionales.

Íconos de lo local y lo nacional

En el paisaje de la máscara, los héroes nacionales conviven con otros seres de procedencia local. Combinar lo local con lo nacional, otorgando la misma importancia visual a los dos niveles, es otra forma de resaltar “lo nuestro” a través de la construcción de un escenario compartido equitativamente por Pedro Ascencio y sus diablos, Vicente Guerrero y Miguel Hidalgo. Brechas en la iconografía nacional, que emergen como silencios en la historiografía nacional, permiten la emergencia de figuras regionales que se contagian mágicamente por el poder de los héroes de la patria. Y como buenos *bricoleurs*, los mascareros retoman algunos de esos íconos ya familiares de los monumentos y libros de texto (como el Grito de la Independencia), a la vez que crean nuevos íconos para seres y acontecimientos que no

²⁵ Susan Stewart, *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, 1993, p. 71.

²⁶ *Idem.*

habían pasado por las manos de los iconógrafos estatales (como la muerte de Pedro Ascencio). No se trata de una reificación —una petrificación o un congelamiento de las imágenes recibidas, una especie de muerte iconográfica— sino de una fetichización creativa del Estado que reanima las imágenes historiográficas oficiales a partir de su inclusión en contextos diferentes y combinaciones novedosas.²⁷

El *collage* producido de esta manera no necesariamente obedece a las leyes de la historia académica: no referencia sus fuentes, no requiere de pruebas, incluye escenas imaginarias que nunca existieron “realmente”. Recorrer visualmente una máscara de Teloloapan es un proceso algo perturbador de movimiento entre el reconocimiento de lo ya visto anteriormente y el extrañamiento ante lo nuevo.

Esta interacción entre historia y memoria refleja un conocimiento social implícito que realza la importancia de lo local y lo regional, sin rechazar el poder de la historia patria que subyace la ideología estatal. Se trata de un “conocimiento subyugado”²⁸ que mezcla el poder del pasado expresado en el imaginario local con el poder del pasado expresado en el imaginario estatal como una manera de inspirar el orgullo de los lugareños y atraer la atención de las instituciones gubernamentales responsables por el bienestar del pueblo. “Gracias a nosotros existe la patria,” parecieran decir las máscaras; “así que la patria nos tiene que responder”.

El poder de lo diabólico

En el imaginario popular del cual surge la representación de los diablos de Teloloapan, el Diablo es enemigo y amigo a la vez. Engaña, pero también concede poder. No hay que olvidar que las máscaras, por más que incorporen imágenes del heroísmo independentista, siguen siendo representaciones diabólicas, aun cuando los teloloapenses son muy claros en distinguir entre el diablo “católico” y “nuestros diablos patrióticos”. Mezclar lo diabólico con lo heroico, como mezclar la miniatura con lo gigante y lo local con lo nacional, funciona

²⁷ Michael Taussig, *op. cit.*, 1993, p. 1; David Graeber, “Fetishism as Social Creativity: Or, Fetishes are Gods in the Process of Construction”, en *Anthropological Theory*, vol. 5, núm. 4, 2005, pp. 407-438 para más sobre los usos creativos y críticos del fetichismo.

²⁸ Michel Foucault, *Society Must Be Defended: Lectures at the College de France, 1975-76* (trad. de David Macey), 2003.

como una forma de reinterpretar las relaciones sociales en las cuales participan los teloloapenses, advirtiéndolo al Estado que los lugareños, igual que sus antepasados insurgentes, no son tan “mansitos”.

La resignificación del Diablo en este contexto implica un manejo lúdico de las relaciones de identidad y alteridad, ya que los encuentros —físicos y discursivos— con este personaje suelen tratarse de encuentros con “el otro”. En diferentes momentos históricos los españoles ubicaron a los moros, los judíos y los indios en un imaginario diabólico. Las mujeres imaginan a los hombres como demonios. Los hombres temen a la asociación de sus mujeres con el Diablo. Miembros de sociedades “tradicionales” ven al Diablo en las prácticas capitalistas. Pero el asunto se complica cuando los actores involucrados se auto-identifican con lo diabólico. El comentario “nos veían como diablos [...] y lo siguen haciendo” reconoce el discurso español que asociaba lo nativo con lo diabólico, a la vez que referencia el discurso moderno que relaciona la periferia con lo salvaje, discurso que encuentra una de sus expresiones más significativas en el tropo de “Guerrero bronco”.²⁹

El discurso doble del Diablo a veces significa el establecimiento de las fronteras entre nosotros y ellos, y a veces la negociación de una relación más compleja. Es en este contexto que surge la leyenda de los Diablos de Teloloapan y la elaboración de sus máscaras.

La puesta en escena de la máscara

Es fundamental enfatizar el hecho de que la iconografía de la máscara en Teloloapan no es ni fija ni pasiva. A diferencia de la creación de murales y la construcción de monumentos, las máscaras no se confeccionan simplemente como una forma de plasmar visualmente un imaginario. Son íconos en movimiento e implican otra orden de mimesis: el performance. El performance es marcado por una especie muy particular de acción espacio-temporal: es corpórea, repetitiva, mnemónico, mimético, estético y poético. Crea lugares, historias y sujetos, y produce emociones y reflexiones. Por añadidura, el performance de los diablos de Teloloapan despliega la magia con-

²⁹ Véase por ejemplo, Armando Bartra, *Guerrero bronco. Campesinos, ciudadanos y guerrilleros en la Costa Grande*, 2000. Y para una extensión del argumento de este artículo, véase Anne W. Johnson, *Diablos, insurgentes e indios: poética y política de la historia en el Norte de Guerrero* (en prensa).

tagiosa, ya que pone el cuerpo en contacto físico con la máscara y su contenido.

Las imágenes empleadas surgen miméticamente del imaginario del artesano, pero los jóvenes que se visten con las máscaras transforman estas imágenes al transformarse ellos mismos en insurgentes enmascarados, en diablos. No necesariamente se visten de diablo para participar en el concurso con fines didácticos; de hecho, muchos no conocen a fondo la historia que están representando. Más bien, utilizan la figura del diablo y del insurgente como formas de demostrar su masculinidad y su juventud. Son fuertes, resistentes, elegantes, coquetos: en el performance la historia es revelada como algo vivo, uno de los recursos simbólicos disponibles para la construcción y expresión del ser de los hombres teloloapenses. El juego mimético de la alteridad que fundamenta la representación iconográfica aquí persiste, pero ahora como un movimiento entre el “yo” del enmascarado y el “otro” —que suele ser una exageración del “yo” — de la máscara: la mezcolanza del diablo, Pedro Ascencio, Vicente Guerrero, Miguel Hidalgo, el águila, el tigre, el dragón, y muchas otras figuras de la fantasía popular.

Hecho en China

Durante la temporada de diablos de 2005 una pareja asiática llegó a Teloloapan y empezó a preguntar acerca de las máscaras y los mascareros. Corrió el rumor por todo el pueblo: los chinos querían robar los secretos locales para iniciar la producción masiva de máscaras y mole, y después venderlos barato en el mercado mundial. Alguien había escuchado que los chinos ya estaban produciendo mole oaxaqueño y, como señalaron varios, hasta las banderas tricolores y otros objetos conmemorativos que se venden en las fiestas patrias llevan la etiqueta “hecho en China”.

A diferencia de otros géneros de conocimiento, la autoridad del rumor proviene de la palabra hablada, lo que “se dice por allí” y así el rumor forma parte de la búsqueda humana del significado. Se convierte en una manera de manejar los sentimientos, incluyendo al temor palpable que emerge de la experiencia de la globalización y sus consecuencias para la construcción de la identidad cultural.

Resultó que los dos visitantes eran turistas, originalmente de Japón, pero radicados en Nueva York. Sentían un gran cariño hacia las artesanías y fiestas mexicanas, y por ende, pasaban la mayor

parte de sus vacaciones de viaje en México, visitando a algún lugar o festival que habían conocido por medio de una revista o un sitio en Internet. Habían escuchado de Teloloapan por un reportaje escrito sobre los diablos en la revista *México Desconocido*. El año después de su visita recibimos una tarjeta de Navidad de ellos —una foto de la pareja japonesa vestida en sombreros y sarapes con su árbol de Navidad y un conjunto de artesanías y objetos mexicanos como fondo.

Esta imagen puede parecer un poco surreal, pero habla de una experiencia que tanto los turistas como los artesanos teloloapenses comparten: esa sensación de nostalgia por un pasado auténtico, no “contaminado” por las fuerzas de la modernidad. Tanto para el turista como para el artesano, el “otro” tiene poder. Por su fenotipo, los turistas japoneses fueron asociados al principio con la emergencia de China como un poder económico y una amenaza para otros países que habían servido como fuente de mano de obra barata. Después, como turistas, fueron vinculados con los recursos económicos que permiten los viajes de ocio y la adquisición de bienes de lujo. Por otro parte, del mascarero emana el poder de “lo auténtico”, de la producción manual y “la cultura tradicional”. La labor fetichizada, más que las cualidades estéticas de la máscara, imbuye al objeto con significado.

El artículo que convenció a los turistas de que deberían visitar a Teloloapan, junto con otros intentos de resguardar y promover el patrimonio cultural mexicano, surge de la percepción de que lo que hace único a México, su cultura, se está perdiendo. El rescate de la “tradición”, entonces, se convierte en una manera de fijar la identidad nacional y crear una barrera entre la cultura y las fuerzas internacionales que la destruirían. Es interesante notar aquí el juego entre las palabras “tradición” y “traición” en español; de hecho, hay una relación etimológica entre las dos. Para los teloloapenses, los rumores acerca de la posibilidad de la producción masiva en China de las artesanías locales sí implican un sentido de traición: la creencia de que la modernidad se mueve demasiado rápido y que la tradición no la podrá alcanzar, especialmente ante el vacío de apoyos estatales.

Esta visión contrasta con dos distintos “regímenes de valor”,³⁰ que podrían percibirse en términos de la diferencia entre el don (local,

³⁰ Arjun Appadurai, “Introduction: Commodities and the Politics of Value”, en Arjun Appadurai (ed.), *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, 1988, p. 4.

valor de uso, hecho a mano) y la mercancía (internacional, valor de intercambio, producida en masa). Pero para los artesanos involucrados en la producción de las máscaras del diablo, el concepto de tradición no se trata tan sólo de mantener la identidad local, sino también forma parte de la lucha por la supervivencia económica y el sentido de ser. Para enfrentar los retos de la modernidad algunos artesanos han invocado el concepto de “derechos de autor”, al considerar la posibilidad de “patentar” la tradición, lo cual quizás quebrante la añeja conexión entre la artesanía y el don. Sin embargo, es interesante notar la conexión que señala Taussig entre el espíritu del don y el espíritu del mimo, el mago, el que mimetiza: parte de la labor creativa del artesano o el diablo, como hemos visto, es apropiarse de los discursos del Estado, como el de “los derechos del autor”, no en forma de una copia exacta, sino una copia transformada, resignificada con fines distintos. Pero esta transformación mimética, la posibilidad de la interlocución entre actores, igual que el intercambio de bienes bajo la lógica del don, implica una creencia en la igualdad fundamental de las partes de la transacción.³¹

El bicentenario y la magia del Estado

Las primeras máscaras del diablo se apropiaban del poder de lo diabólico y lo salvaje, pero ahora muchas también se apropian del poder del Estado a través de la incorporación y transformación mimética de la iconografía de la patria, un poder que se manifiesta en obras de infraestructura, recursos económicos, e inclusión en el sistema político. Sin embargo, un aspecto básico del poder que emana del Estado es su habilidad de construir narrativas e imágenes que legitiman un orden político hegemónico. Uno de los escenarios de este proceso es el Grito de Independencia que dan los representantes del gobierno —desde el Presidente de la República y los gobernadores de los estados hasta los presidentes municipales y comisarios— desde el balcón de sus edificios administrativos, en sincronía, la noche del 15 de septiembre. Pero en 2010 la ceremonia tradicional fue amplificada en el contexto de los festejos del Centenario de la Revolución y Bicentenario de la Independencia de México. Uno de los espectáculos más significativos en términos de la representación

³¹ Michael Taussig, *op. cit.*, 1993, p. 93.

del discurso estatal fue el desfile del 16 de septiembre: una procesión de más de 27 carros alegóricos, divididos en nueve segmentos que, junto con los espectáculos llevados a cabo en el Zócalo, implicó un gasto federal de alrededor de 700 millones de pesos.

El primer segmento del desfile incluía un globo aerostático con una copia del Ángel de la Independencia, un carro alegórico hecho como barquito de papel, sobre escrito como periódico con las frases del Grito de Dolores, y un conjunto de personas desfilando y portando nopales rojos y verdes en la cabeza. El segundo incluía una contingencia de títeres a escala humana —revolucionarios bigotones cuyo rostro recordaba la del Coloso, cuyos fragmentos fueron portados por otros participantes en este segmento. El tercer segmento, “Suave patria”, fue conformado por ocho conjuntos de participantes representando distintos grupos sociales, divididos por oradores que leían extractos de la Constitución mexicana. “Héroes y mitos”, el cuarto segmento, tuvo como su pieza central un inflable dorado y plateado en la figura de la deidad maya Kulkulkán. El quinto segmento, “La gran nación mexicana”, representaba “la diversidad cultural mexicana” con danzas y tradiciones de las regiones de la república. El sexto, “Colonia y barroco”, incluía imágenes del patrimonio cultural, artístico y científico del periodo histórico comprendido entre la conquista y la Independencia: personajes criollos, música, arte religioso, talavera, entre otros elementos. El séptimo, “Cultura popular”, sirvió como complemento, valga la redundancia, “popular”, al quinto segmento, con expresiones menos “cultas” de la cultura mexicana. Este segmento incluía el tema “El futuro es milenario” interpretado en distintos estilos musicales y cantado por diversos artistas mexicanos. El penúltimo segmento fue denominado “Prehispánico” y representó una selección de arquitectura, arte y tradiciones prehispánicas, incluyendo, entre otras cosas, cabezas olmecas, juegos de pelota, las chinampas y el Templo Mayor. El último segmento, no sin un sentido de ironía, fue “Celebración de muertos”, un conjunto de grupos que representaba la iconografía popular de la muerte en México. El desfile concluyó en el Zócalo, donde sus participantes se unieron con cientos de miles de sus conciudadanos para presenciar una serie de espectáculos visuales y musicales, la erección del Coloso y, finalmente, el Grito en voz de Felipe Calderón, presidente de la República.

Aquí me enfoco en el segmento del desfile “La gran nación mexicana”, por ser el único aspecto del festejo nacional que buscaba in-

cluir a participantes que no provenían de la ciudad de México —con excepción de los invitados de honor, nacionales e internacionales, claro—. En este segmento, pensado para mostrar la gran diversidad cultural de las regiones del país, participaron representantes de tradiciones de cada uno de los estados de la república. De Guerrero fueron invitados los Tlacoleros de Chichihualco y los Diablos de Teloloapan. Llegaron algunos días antes del evento para ensayar, y fueron llevados a algunos lugares considerados significativos por los organizadores del desfile. “Músicos, danzantes y abuelos de tradición se reunieron en sitios emblemáticos como Teotihuacan, Tlatelolco, Chapultepec y la Basílica de Guadalupe para llevar a cabo ceremonias por la paz y la unificación de México”.³² Aparte de las horas de ensayo, fueron sometidos a un proceso riguroso de seguridad y control: se limitaba el número de participantes, los movimientos fueron controlados para no obstaculizar el progreso del desfile, fueron prohibidos todo tipo de celulares y cámaras. Aquí, no había lugar para diabluras. Todos los gastos de transporte, hospedaje y alimentación fueron pagados, y después del evento, cada participante recibió una constancia firmada por Calderón y, luego, una copia de *Memorias del Bicentenario*, un libro de edición lujosa con fotografías de los festejos, acompañado por un DVD del evento, financiado por el gobierno federal y BBVA-Bancomer. Las memorias referenciadas, claro está, son de los organizadores, no de los participantes.

Para los diablos, la invitación de participar en el desfile nacional fue motivo de gran orgullo, y según varios, la experiencia de desfilar delante de tanta gente, entre ellos el presidente, jamás se olvidará. Hubo tres quejas: 1) que la seguridad instrumentada no permitía que participaran suficientes diablos; 2) que no hubo ninguna explicación al público acerca de la tradición de los diablos y su importancia en la consumación de la Independencia, y 3) que las *Memorias...* publicadas no incluían ninguna imagen de los diablos, aunque aparecen brevemente en el DVD.

A final de cuentas, el espectáculo tipo Las Vegas del desfile hizo imposible distinguir cualquier particularidad. Los diablos, como todos los detalles, se perdieron en la multitud de imágenes, figuras, personas, colores, sonidos y luces. La misma estética de la máscara de diablo —una compilación gigantesca de detalles en miniatura—

³² Lacey Pipkin (ed.), *Memorias del Bicentenario*, 2010, p. 146.

caracterizó al desfile, pero en una escala mucho mayor. Los detalles que pudieron haber emergido de un discurso crítico ante la patria —entre ellos las máscaras de diablo que representan una relación de confrontación con la historia patria— son ocultados en la explosión visual cuya finalidad no era resaltar la diferencia, sino consolidar la identidad nacional, una finalidad también servida con la estrategia de llevar a los representantes de las tradiciones regionales a los sitios simbólicamente importantes de esta identidad, concentrados en el centro del país.

De hecho, aparte de una sensación abrumadora de color y luz, lo que queda en la mente después de presenciar el desfile no es el santito en miniatura dentro de la iglesia de Alahuixtlán debajo del ojo derecho de una máscara de diablo, ni las arrugas en la cara del artísticamente impresionante títere del revolucionario, ni el trabajo fino y pulido de la máscara del Parachico, ni lo brillante del ojo verde del alebrije de dragón, sino la repetición mimética, una y otra vez, de los símbolos patrios, “originales” y simulacros: el monumento a la Independencia que marcó el inicio del desfile junto con su copia en hule dorado, las palabras del grito escritas en el barquito de papel seguidas por las mismas palabras dichas por Calderón, todo un mundo de iconografía prehispánica en colores fosforescentes llenando el espacio alrededor del Templo Mayor...

Para los diablos, como para otros participantes en tradiciones culturales regionales, el haber sido invitados a formar parte del festejo nacional de la Independencia representó una oportunidad para ser reconocidos y valorados. Y la experiencia, dicen, jamás será olvidada. Pero estamos en presencia de la magia del Estado —el poder de Dios, no del Diablo—. Los festejos nacionales del bicentenario no demuestran un imaginario patriótico creativamente apropiado y reinventado, como es el caso de las máscaras de Teloloapan, sino una nación en toda su gloria y poder, que apropia los símbolos locales para ocultar la diferencia a pesar de su inclusión aparente. Al exhibir las inequidades fundamentales en las relaciones de poder, el desfile de 2010 despreció la esperanza de establecer una verdadera interlocución entre lo local y lo nacional, que parcialmente sostiene la producción de máscaras en Teloloapan.

Reconocimiento y redistribución

La llegada de coleccionistas de máscaras a Teloloapan, la invitación a participar en el desfile del centenario y bicentenario en la ciudad de México, y el concomitante crecimiento de la autoconsciencia identitaria entre los teloloapenses, ha tendido entre otras consecuencias la búsqueda del reconocimiento nacional e internacional de la cultura local y de la inserción de Teloloapan dentro de los procesos patrimoniales (mágicos) que apoyan las políticas culturales estatales en la actualidad.

Ya que, al parecer, los promotores culturales del pueblo no encontraron eco para su propuesta de patrimonialización en las autoridades, en marzo de 2012 el cabildo de Teloloapan emitió su propia declaración: junto con la comida local —mole y “cajitas” de harina de arroz—, la Tecampana, el “Castillo” —un inmueble colonial— y el Abrazo de Acatempan, los Diablos de Teloloapan fueron declarados “patrimonio cultural del municipio”. Para el objetivo final es más ambicioso, como señaló uno de los síndicos del pueblo: “hoy patrimonio del municipio, mañana patrimonio mundial”.

Estamos otra vez en presencia de la magia del Estado: la percepción de que “las listas” de patrimonio que emiten el gobierno federal y organismos como la UNESCO son documentos poderosos, que conllevan un reconocimiento³³ internacional, en sí valioso, pero aún mejor, que con el tiempo se convertirá mágicamente en una redistribución económica que beneficiará a la localidad.³⁴ La aparición en las listas de patrimonio podría ser, según los lugareños, la manera de capturar la atención del Estado y atraer recursos, ya que gran parte del poder imaginario del Estado se deriva de su supuesta capacidad y responsabilidad para resolver los problemas de las localidades que componen la nación. Como escribe Coronil: “Con la fabricación de deslumbrantes proyectos de desarrollo que engendran fantasías colectivas de progreso, lanza sus encantamientos sobre el público y también sobre los actores. Como ‘brujo magnánimo’, el Estado se apodera de sus sujetos al inducir la condición o

³³ Claro, el *reconocimiento* es un concepto algo irónico, dado que una de las funciones de la máscara consiste en *esconder* al portador.

³⁴ Nancy Frazer, “From Redistribution to Recognition? Dilemmas of Justice in a ‘Post-Socialist’ Age”, en *New Left Review*, núm. 212, julio-agosto 2012, pp. 68-93.

situación de receptividad para sus trucos de prestidigitación: un Estado mágico.³⁵

Si la participación de los diablos en el Desfile Nacional del Centenario y Bicentenario implica la apropiación de la magia de lo local por parte del Estado, la declaración de los Diablos de Teloloapan como patrimonio municipal manifiesta su contrario: la adjudicación de la magia del Estado por parte de la comunidad local.

Reflexiones finales: en pro de la profanación de la historia patria

Al inicio de este ensayo caractericé la magia como un conjunto de prácticas eficaces que emergen del pensamiento relacional y participativo. Los Diablos de Teloloapan dan fe de esta concepción al expresar cómo en el imaginario popular existen relaciones palpables entre el pasado, el presente y el futuro, pero también relaciones de identidad y alteridad que juegan con los imaginarios de lo nacional y lo local.

Los habitantes de “la periferia”, de los márgenes geopolíticos de la nación, perciben el Estado como una fuente de recursos y legitimación, pero también como fuente de la opresión discursiva, económica y política. Por otro lado, el Estado percibe a estas localidades y sus habitantes como fuente de diversidad cultural cuyas manifestaciones deben ser domadas para poder ser apropiados y, en muchos casos, como sitios de violencia e ignorancia. Ambas ubicaciones imaginarias son mágicas: lo local/la periferia/el margen por su conexión con lo salvaje y/o la cultura “auténtica”, y el Estado por ser el lugar desde el cual emanan recursos económicos y nacen los héroes del panteón nacional.

Giorgio Agamben dirige nuestra mirada a los orígenes etimológicos de dos palabras relacionadas con la magia: consagrar y profanar. Consagrar, comenta el filósofo, originalmente significaba “la salida de las cosas de la esfera del derecho humano”, el mantenimiento de las cosas fuera del alcance del ciudadano común y fuera del ambiente de la vida cotidiana. Profanar, entonces, significaba su contrario: “restituir las cosas al libre uso de los hombres [...] Pura, profana, libre de los nombres sagrados es la cosa restituida al uso

³⁵ Fernando Coronil, *op. cit.*, p. 5.

común de los hombres”.³⁶ Con los Diablos de Teloloapan nos topamos con ambos procesos. Por un lado se encuentra un Estado que busca consagrar la historia patria mediante libros de texto, monumentos, conmemoraciones “oficiales”, que efectúan “la salida de las cosas del derecho humano” con el afán de cooptar y controlar lo popular y lo local. Por el otro se encuentran los productores culturales locales que luchan por “profanar” el discurso estatal, por crear expresiones culturales “libre[s] de los nombres sagrados y restituida[s] al uso común de los hombres”.

Las estrategias de miniturización, mezcla de íconos y paisajes locales y nacionales, incorporación de la figura del Diablo y puesta en escena de la máscara, son maneras profanas de apropiar y domar la magia del Estado, además de, paradójicamente, elevar elementos de la memoria histórica regional al nivel de los héroes y acontecimientos consagrados en la historia patria. Los magos locales y estatales participan en un juego constante de mimesis mutua: los artesanos locales buscan ser reconocidos y las autoridades comunitarias atraer recursos a través de sus manifestaciones culturales coloridas y potencialmente amenazadoras, mientras los representantes del Estado buscan controlar estas mismas expresiones culturales mediante su incorporación en exhibiciones teatrales de la historia de la nación y listas ordenadas de su diversidad patrimonial. Que la lucha sea desigual no le quita creatividad y vigor a la contestación popular.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio, *Profanaciones* (trad. de Flavia Costa y Edgardo Castro), Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005.
- Alonso, Ana, “The Effects of Truth: Representations of the Past and the Imagining of Community”, en *Journal of Historical Sociology*, vol. 1, núm. 1, 1988, pp. 33-57.
- , “The Politics of Space, Time and Substance: State Formation, Nationalism, and Ethnicity”, en *Annual Review of Anthropology*, vol. 23, 1994, pp. 379-405.

³⁶ Giorgio Agamben, *Profanaciones* (trad. de Flavia Costa y Edgardo Castro), 2005, pp. 96-97.

- , “Conforming Disconformity: ‘Mestizaje,’ Hybridity, and the Aesthetics of Mexican Nationalism”, en *Cultural Anthropology*, vol. 19, núm. 4, 2004, pp. 459-490.
- Appadurai, Arjun, “Introduction: Commodities and the Politics of Value”, en Arjun Appadurai (ed.), *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, pp. 3-63.
- Bartra, Armando, *Guerrero bronco. Campesinos, ciudadanos y guerrilleros en la Costa Grande*, México, Era, 2000.
- Bajtín, Mikhail, *Teoría y estética de la novela*, Helena Kriúkova y Vicente Cazcarra (trads.), Madrid, Taurus, 1989.
- Beezley, William H., “The Porfirian Smart Set Anticipates Thorstein Veblen in Guadalajara”, en William H. Beezley et al. (eds.), *Rituals of Rule, Rituals of Resistance: Public Celebrations and Popular Culture in Mexico*, Wilmington, Scholarly Resources, 1994, pp. 173-190.
- Beezley, William H., Cheryl English Martin y William E. French, “Introduction: Constructing Consent, Inciting Conflict”, en William H. Beezley et al. (eds.), *Rituals of Rule, Rituals of Resistance: Public Celebrations and Popular Culture in Mexico*, Wilmington, Scholarly Resources, 1994, pp. xiii-xxxii.
- Bhabha, Homi K., “Introduction”, en Homi K. Bhabha (ed.), *Nation and Narration*, Londres, Routledge, 1990, pp. 1-7.
- Certeau, Michel de, *La escritura de la historia*, México, Universidad Iberoamericana, 1993.
- Coronil, Fernando, *El Estado mágico. Naturaleza, dinero y modernidad en Venezuela*, Caracas, Nueva Sociedad, 2002.
- Evans-Pritchard, Edward E., *Brujería, magia y oráculos entre los azande*, Barcelona, Anagrama, 1976.
- Foucault, Michel, *Society Must Be Defended: Lectures at the College de France, 1975-76* (trad. de David Macey), Nueva York, Picador, 2003.
- Frazer, James George, *La rama dorada* (trad. de Elizabeth y Tadeo I. Campuzano), México, FCE, 1944.
- Frazer, Nancy, “From Redistribution to Recognition? Dilemmas of Justice in a ‘Post-Socialist’ Age”, en *New Left Review*, núm. 212, julio-agosto de 2012, pp. 68-93.
- Graeber, David, “Fetishism as Social Creativity: Or, Fetishes are Gods in the Process of Construction”, en *Anthropological Theory*, vol. 5, núm. 4, 2005, pp. 407-438.
- Johnson, Anne Warren, “Un caudillo olvidado: la participación de Pedro Ascencio en la lucha insurgente”, en Jaime Salazar Adame (coord.), *Independencia y revolución en el Estado de Guerrero*, México, Conaculta/ Gobierno del Estado de Guerrero, 2011, pp. 295-314.
- , *Diablos, insurgentes e indios: poética y política de la historia en el Norte de Guerrero*, México, INAH (en prensa).

- Kapferer, Bruce, *The Feast of the Sorcerer: Practices of Consciousness and Power*, Chicago, The University of Chicago Press, 1997.
- Lévi-Strauss, Claude, *El pensamiento salvaje*, México, FCE, 1964,
- Lévy-Bruhl, Lucien, *El alma primitiva*, Barcelona, Península, 1985.
- Malinowski, Bronislaw, *Magia, ciencia y religión*, Barcelona, Planeta-De Agostini, 1993.
- Mauss, Marcel, "Esbozo de una teoría general de la magia", en *Sociología y antropología*, Madrid, Tecnos, 1979, pp. 43-152.
- Meyer, Birgit y Peter Pels (eds.), *Magic and Modernity. Interfaces of Revelation and Concealment*, Stanford, Stanford University Press, 2003.
- Moore, Henrietta L. y Todd Sanders (eds.), *Magical Interpretations, Material Realities. Modernity, Witchcraft and the Occult in Postcolonial Africa*, London, Routledge, 2001.
- Ozouf, Mona, *Festivals and the French Revolution* (trad. de Alan Sheridan), Cambridge, Harvard University Press, 1988.
- Pantoja Reyes, José y Elsa Rodríguez Saldaña, "Las ceremonias cívicas durante la República Liberal, 1861-1862", en Hilda Iparaguire y Mario Camarena (eds.), *Tiempo y significados*, México, Plaza y Valdés, 2004, pp. 55-72.
- Pipkin, Lacey (ed.), *Memorias del Bicentenario*, México, Instantia Producciones, 2010.
- Styers, Randall G., *Making Magic: Religion, Magic and Science in the Modern World*, Oxford, Oxford University Press, 2004.
- Stewart, Susan, *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1993.
- Tambiah, Stanley J. *Magic, Science, Religion and the Scope of Rationality*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
- Taussig, Michael, *Mimesis and Alterity*, Nueva York/Londres, Routledge, 1993.
- , *The Magic of the State*. Nueva York y Londres, Routledge, 1997.
- Van Young, Eric, "Conclusion: The State as Vampire-Hegemonic Projects, Public Ritual, and Popular Culture in México, 1600-1990", en William H. Beezley et al. (eds.), *Rituals of Rule, Rituals of Resistance: Public Celebrations and Popular Culture in Mexico*, Wilmington, D. E., Scholarly Resources, Inc., 1994, pp. 343-374.
- Vaughan, Mary Kay, "The Construction of the Patriotic Festival in Tecamachalco, Puebla, 1900-1946", en William H. Beezley et al. (eds.), *Rituals of Rule, Rituals of Resistance: Public Celebrations and Popular Culture in Mexico*, Wilmington, Scholarly Resources, Inc., 1994, pp. 213-245.
- , "La política cultural en la Revolución: la construcción de la fiesta patriótica en México, 1900-1940", en Herón Pérez Martínez (ed.), *México en Fiesta*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1998.