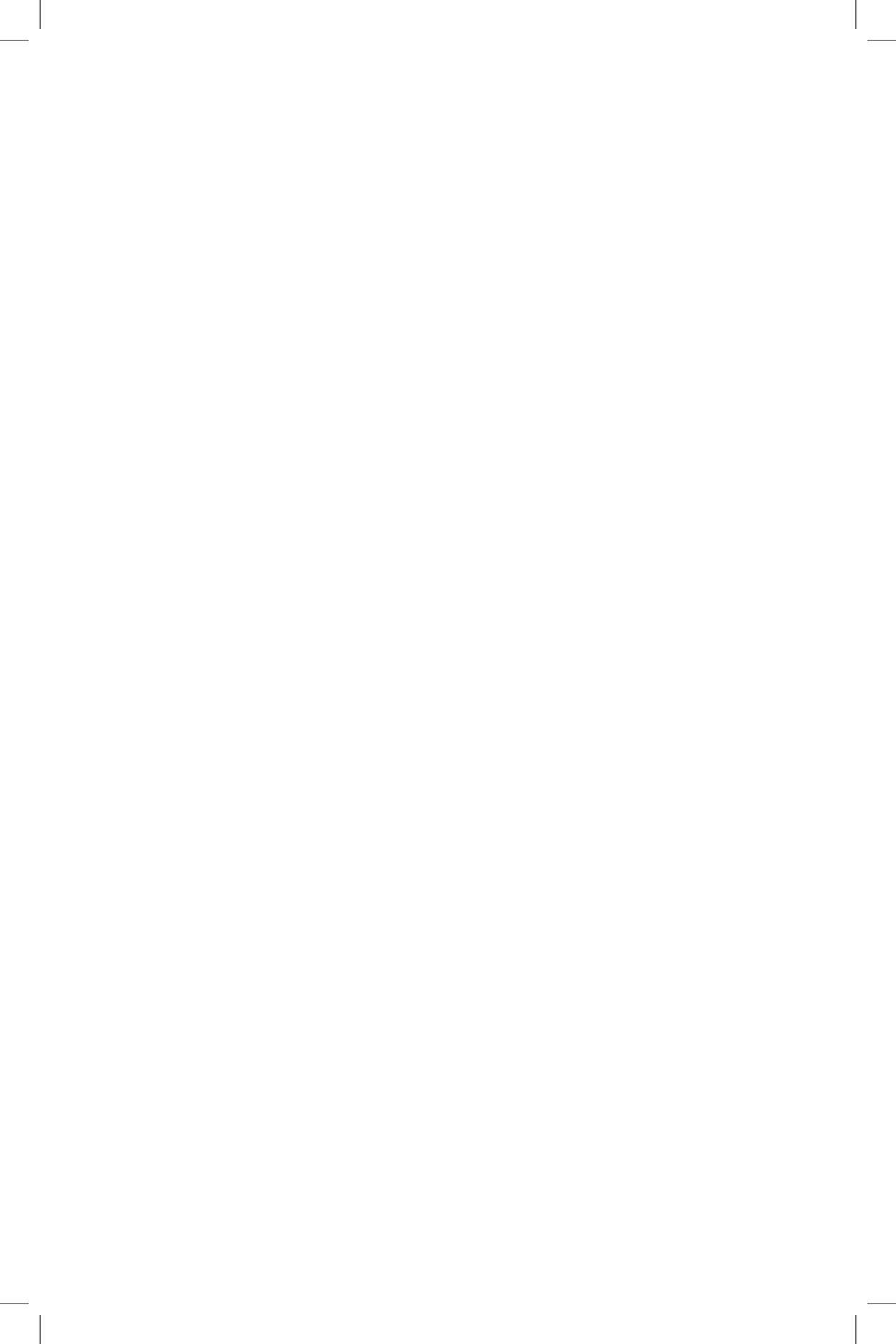


Un futuro posible para la pirekua:
políticas patrimoniales, música tradicional
e identidad p'urhépecha



Un futuro posible para la pirekua:
políticas patrimoniales, música tradicional
e identidad p'urhépecha

Georgina Flores Mercado



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Instituto de Investigaciones Sociales
Escuela Nacional de Estudios Superiores-Morelia
Ciudad de México, 2020

Catalogación en la publicación UNAM. Dirección General de Bibliotecas

Nombres: Flores Mercado, Bertha Georgina, autor.

Título: Un futuro posible para la pirekua : políticas patrimoniales, música tradicional e identidad p'urhépecha / Georgina Flores Mercado.

Descripción: Primera edición. | Ciudad de México : Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Sociales ; Morelia, Michoacán : Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Estudios Superiores-Morelia, 2020.

Identificadores: LIBRUNAM 2088606 | ISBN 9786073036153.

Temas: Tarascos – Música – Aspectos sociales – Michoacán. | Música folclórica – Aspectos sociales – Michoacán. | Patrimonio cultural – Protección – Michoacán. | Tarascos – Identidad étnica.

Clasificación: LCC F1221.T3.F564 2020 | DDC 972.37—dc23

Este libro fue sometido a un proceso de dictaminación por académicos externos al Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México, de acuerdo con las normas establecidas por el Consejo Editorial de las Colecciones de Libros del Instituto.

Los derechos exclusivos de la edición quedan reservados para todos los países de habla hispana. Prohibida la reproducción parcial o total, por cualquier medio, sin el consentimiento por escrito del legítimo titular de los derechos.

Esta publicación se ha realizado gracias a los recursos económicos otorgados por el PAPIIT de la DGAPA, UNAM, mediante el proyecto de investigación: Procesos institucionales y comunitarios para la salvaguarda de la pirekua como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad (IN 301016).

Primera edición: noviembre de 2020

D.R.© 2020, Universidad Nacional Autónoma de México
Instituto de Investigaciones Sociales
Ciudad Universitaria, C.P. 04510, Ciudad de México

D.R. 2020, Escuela Nacional de Estudios Superiores-Morelia,
Antigua Carretera a Pátzcuaro 8701, Sin Nombre,
Indeco la Huerta, 58190, Morelia, Michoacán

Coordinación editorial: Virginia Careaga Covarrubias
Cuidado de la edición: David Monroy Gómez
Diseño de portada y tratamiento de imágenes: Cynthia Trigos Suzán
Formación de textos: Óscar Quintana Ángeles

Impreso y hecho en México

ISBN: 978-607-30-3615-3

Índice

- 9 Introducción
- 27 Músicas tradicionales como patrimonio cultural:
la mirada institucional
- 65 Los contextos sociales de los pিরericha
- 111 Pirekuas: sus sentidos patrimoniales comunitarios
- 149 Salva-guardar la pirekua: la mirada de los pিরericha
- 197 Un futuro posible para los pিরericha
y sus pirekuas: conclusiones
- 213 Bibliografía
- 221 Anexo



Agradecimientos

La realización de este libro no hubiera sido posible sin el apoyo y la colaboración de muchas personas; por ello, quiero extender mi más sincero agradecimiento a todas ellas.

A las y los pirericha y músicos de las cuatro regiones p'urhépecha, que nos abrieron sus puertas para la aplicación de la encuesta.

A todos y cada uno de los pirericha y músicos que participaron en las reuniones llevadas a cabo en las comunidades de Ihuatzio, Comachuén, Angahuan y Nurío.

Al equipo de investigación p'urhépecha: Daniel Sebastián Felipe, Óscar Valdovinos Marcelino y Raúl García Ascencio, así como al equipo de estudiantes de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM): los hermanos Juan Carlos y Erasto León Ramírez, y Gabriel González Sánchez. Gracias infinitas, no sólo por su trabajo, su dedicación, sus observaciones y sugerencias, sino por inyectarle buen humor a la investigación, sobre todo en los momentos más estresantes.

A todas las familias que nos brindaron su apoyo y confianza en las comunidades.

A quienes dictaminaron este libro, por sus acertadas observaciones y sugerencias.

A Ernesto Takayanagui García, por su asesoría en el proceso estadístico.

A la Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia, y al Laboratorio Nacional de Materiales Orales, por su colaboración en la

publicación y difusión de este libro y de los videos que forman parte de esta investigación. Al Instituto de Investigaciones Sociales y a quienes hicieron posible esta investigación y publicación.

A quienes han estado a mi lado y de mi lado: a mi compañero Nicholas Risdell y a mi querida hija Gaia.

Georgina Flores Mercado



Foto 1
Mural dedicado a tatá Ismael Bautista, pireri de Comachuén.
Georgina Flores.

Introducción

“¡Qué bueno que vino a vernos, para que con lo que usted haga, sepan que existimos y podamos seguir sintiéndonos p’urhépecha!”, me dijo un maestro en Patamban, comunidad alfarera del municipio de Tangancicuaro, ubicado en la región de Zamora, Michoacán. Durante nuestra conversación, el maestro contó que en su comunidad ya no se hablaba el p’urhé y que los niños difícilmente se reconocían como p’urhépecha. Por ello —antes de que la pirekua fuera declarada Patrimonio de la Humanidad—, los maestros de la escuela primaria decidieron que todos los miércoles cantarían pirekuas, representarían danzas y contarían leyendas p’urhépecha en la escuela.

Al finalizar nuestra conversación, reflexioné sobre el vivo interés que existía en algunas personas de las comunidades por la permanencia de sus identidades. Esta situación, con la que me he encontrado desde hace muchos años, me hizo pensar en varias preguntas al respecto: ¿Qué es lo que motiva esta preocupación por su identidad? ¿Acaso la identidad no existe de una vez y para siempre? ¿Será que nuestros referentes identitarios se han convertido en frágiles espejos que se quiebran fácilmente en la actual posmodernidad?

Formular estas preguntas puede resultar un ejercicio vano o romántico para quienes sienten plenamente definida su identidad cultural. No obstante, definir quiénes somos y qué hacemos con nuestras identidades es un proceso que cotidianamente está preñado

de preguntas y acciones que nos llevan a mantener o cambiar aquello que nos define como parte de comunidades, pueblos o naciones. Esta preocupación entre las personas del pueblo p'urhé, más que ser una apelación a la nostalgia, es una forma de enfrentar con cierta resistencia y reflexivamente los cambios promovidos en la sociedad actual, en la que éstos pueden llevarnos a atravesar por lo que el sociólogo Claude Dubar (2002) llamó la crisis de las identidades, no sólo por su velocidad o intensidad, sino porque además se encuentran entretejidos con relaciones de poder y/o dominación.

Desde que las minorías culturales exigieron el reconocimiento de su identidad y su derecho a la diferencia cultural, las discusiones en torno a las identidades culturales han sido materia de grandes debates. Sus demandas cobraron fuerza durante la década de los años sesenta, ocasionando un “redescubrimiento” de las culturas e historias de los pueblos indígenas en todo el continente. Sin embargo, no fue sino hasta los años noventa que el discurso multiculturalista se enunciaría con más fuerza y plantearía críticamente la relación entre el estado-nación y los pueblos indígenas (Kymlicka, 1996; Wiewiorka, 2007).

Si bien el término de identidad cultural fue utilizado en Estados Unidos como herramienta para afrontar las problemáticas sociales surgidas a partir del incremento de población migrante en ese país (Giménez, 2002), también este término fue y ha sido utilizado por grupos y pueblos que buscan alcanzar su reconocimiento cultural y político, lo que representa un reto para el multiculturalismo (Kymlicka, 1996). Al mismo tiempo, las reivindicaciones “por el derecho a ser diferentes” dieron lugar a una reconfiguración de la política identitaria a nivel global y sacudieron la idea de que la identidad era una entidad perdurable y estática, para entonces verla como algo inacabado, cambiante y vinculado con procesos grupales, institucionales y globales (Barker, 1999; Hall, 1996).

El cambio en la concepción de las identidades también ocurrió en el contexto del libre mercado y la globalización cultural, un contexto marcado por la irrupción de las tecnologías digitales y la aparente multiplicidad de opciones que tenemos para elegir estilos de vida

y definir quiénes somos, generalmente, a partir del consumo de productos culturales. La apertura global al mercado ha facilitado que la industria cultural de los países del norte global (en particular los anglosajones) logre una altísima producción de bienes culturales como discos, películas, programas de televisión, periódicos, libros, espectáculos, para ser consumidos masivamente y gozar a través de ello de un poderío hasta ahora incomparable (Warnier, 2002). No obstante, es importante decir que este proceso de globalización cultural afecta de manera distinta a pueblos y naciones del mundo y más específicamente a sus prácticas musicales consideradas tradicionales. Al respecto, Jean Pierre Warnier señala:

¿Podemos poner en la misma bolsa la difusión fuera del Japón del arte zen de la arquería y la comercialización mundial de un filme como *Titanic*? El arte zen es producto de una tradición en la que hay que pasar varios años junto a un maestro para aprenderla. El segundo es un producto de la industria cultural que, desde su origen, es considerado un objeto para su consumo masivo, rápido y efímero (Warnier, 2002: 11).

Se ha dicho que las industrias culturales y turísticas aceleran los cambios en las prácticas musicales para alcanzar sus fines de compra-venta de experiencias musicales, pero la globalización cultural no sólo es una cuestión de circulación de productos culturales en los mercados a nivel mundial, sino la imposición del monopolio de estas mismas industrias de los países dominantes a nivel global, donde, como sugiere Warnier (2002), lo que está en juego es la capacidad de los pueblos del mundo de producir su propia cultura. Un ejemplo de lo anterior es la escena que George Yúdice (2002) describe en su libro *El recurso de la cultura*, cuando un grupo de franceses se oponía a que las películas y la música fueran incluidas como parte de las mercancías en los tratados de libre comercio de nivel global (GATT, OMC). Para ellos, las películas y la música, a diferencia de los automóviles y los zapatos, eran fundamentales para dotar de sentido a las identidades culturales. En contraparte, los negociadores estadounidenses conside-

raron que tanto el cine como la música no eran más que mercancías y, por lo tanto, deberían ser sometidas a los mismos términos que todo lo demás (Yúdice, 2002).

Estos problemas derivados del proceso de globalización cultural, más el discurso multiculturalista y las demandas por el reconocimiento cultural y político de los distintos pueblos indígenas del mundo, posicionaron la diversidad cultural como eje prioritario de las políticas culturales de organismos internacionales como la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO). Así, se concretaron acuerdos y convenios de carácter vinculante como la *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial* (2003) o la *Convención sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales* (2005).

Si bien estos acuerdos y convenios destacaron la relevancia de los estilos de vida tradicionales para la cohesión y la identidad cultural, al mismo tiempo su elaboración y su adopción coincidieron —curiosamente— con el “descubrimiento” de la cultura por parte de los gestores del desarrollo como “recurso”, como un objeto que podía ser explotado para el crecimiento económico, para la generación de empleos, para la resolución de la pobreza, etcétera. Estas convenciones de la UNESCO se aprobaron en un momento en que las culturas ya eran consideradas parte del engranaje del mercado para producir ganancias económicas o, en palabras de Yúdice (2002), “la culturalización de la economía”. Este proceso cuidadosamente pensado y coordinado por organismos internacionales como el Banco Mundial, el Fondo Monetario Internacional o la propia UNESCO, generó acuerdos globales sobre el comercio, la propiedad intelectual y la división del trabajo a nivel internacional, con la finalidad de generar confianza en los inversores que quisieran financiar proyectos específicos en torno a la cultura (Yúdice, 2002).

La reunión de Florencia de 1999, organizada por la UNESCO y el Banco Mundial, es un claro ejemplo de estos procesos. Temas, formas y estrategias fueron discutidos en esa reunión para edificar una agenda internacional bajo la perspectiva de generar “nuevas oportunidades”

a las comunidades de los países pobres mediante la inversión en la cultura para el desarrollo sostenible. “La cultura” se usó para recibir apoyos financieros en áreas estratégicas para el mercado global, como el patrimonio cultural, las publicaciones, las industrias audiovisuales, las artesanías, los diseños, etcétera. Así, cultura y economía dejaron de ser disociadas o vistas como dos ámbitos antagónicos y se consideraron mutuamente dependientes para generar “nuevas sinergias” con la iniciativa privada (Banco Mundial, 1999).

Este es el contexto global que enmarca los planteamientos de este libro en torno a las músicas tradicionales vistas bajo la óptica del patrimonio inmaterial. Este término se usa cada vez más para referirse a procesos y prácticas culturales rituales y cotidianas que, dada su valoración social, deben ser atendidos por las políticas culturales y de preferencia incluirlos en los circuitos de mercado cultural para su salvaguarda. Hoy, como ha señalado Yúdice (2002), la cultura como recurso está en el centro de estos procesos de patrimonialización, que ya no sólo incluyen monumentos o colecciones de objetos, sino estilos de vida, tradiciones y expresiones vivas heredadas de los antepasados y transmitidas a los descendientes, como las tradiciones orales, las artes del espectáculo, los usos sociales, rituales, actos festivos, conocimientos y prácticas relativas a la naturaleza y el universo, o saberes y técnicas tradicionales de fabricación de objetos artesanales (UNESCO, 2011).

Si bien esta ampliación del concepto de patrimonio responde a la preocupación institucional por las formas de vida tradicionales o por prácticas culturales altamente valoradas por ciertos grupos, la *Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial* (UNESCO, 2003) ha sido objeto de importantes críticas, dado el carácter paradójico de sus planteamientos y la imposición, tanto de conceptos y estrategias, como de formas de comprender y actuar en torno al patrimonio cultural alrededor del mundo (Abreu, 2014). Y como ocurre con el denominado patrimonio material, para el inmaterial también se ha producido un “discurso oficial o autorizado” globalizado y globalizante (Bortolotto, 2014), que ha validado tanto al conjunto de

acciones para intervenir en el ámbito patrimonial como a ciertos grupos de personas —expertos o burócratas— que tomarán las decisiones sobre el patrimonio (Smith, 2006; Harrison, 2012). Para este discurso, el patrimonio cultural es “aprobemático”, es decir, existe de manera independiente de los actores, y no requiere de reflexiones respecto a la diversidad de interpretaciones, valoraciones e intereses que existen entre los miembros de una misma sociedad.

Contrariamente a esta posición, en nuestro libro partimos de que el “patrimonio inmaterial” es una construcción social que exige indagar en los significados, sentidos y valoraciones que las personas otorgan a su cultura y sus prácticas culturales (Pérez Ruiz, 2012). En estos procesos de la construcción de significados y valoraciones, las instituciones estatales, nacionales e internacionales juegan un rol fundamental, sobre todo a partir de que han “materializado” la cultura en formatos, expedientes, planes de salvaguarda, páginas de Internet, discursos, imágenes, videos y otros dispositivos, creando así una realidad burocrático-administrativa del patrimonio inmaterial. En esta realidad, la salvaguarda del patrimonio inmaterial ha quedado reducida a la creación de inventarios a nivel nacional y a los listados de nivel internacional, que generan una competencia desigual entre gobiernos para lograr el bien preciado: la distinción internacional de la UNESCO (Kurin, 2004; Hafstein, 2009).

Los intereses de gobiernos e instituciones por lograr la adscripción del patrimonio inmaterial en las listas de la UNESCO, principalmente en la Lista Representativa, son amplios y diversos, como orgullo nacional o prestigio internacional, pero es la visibilización en el mercado turístico el principal motor para participar en el proceso de patrimonialización; y a pesar de que la *Convención* señale que son las comunidades, grupos o individuos quienes deben ser los protagonistas en la toma de decisiones en este proceso, lo que domina es la falta de participación, la verticalidad de las acciones y la imposición de conceptos institucionales a nivel global (Khaznadar, 2011; Abreu, 2014; Flores, 2014).

El discurso autorizado también presupone que las distinciones internacionales serán muy bien recibidas por la sociedad. Sin embargo, no siempre hay una recepción positiva hacia estas distinciones y pocas veces se menciona su potencial fuente de conflictos entre los miembros de una misma comunidad. Gregory Ashworth y John Tunbridge (1996) llaman a este proceso *patrimonio disonante*, porque las formas de responder a éste no siempre tienen los mismos significados para las personas de una misma sociedad o grupo. Al respecto, Chiara Bortolotto ha señalado que el concepto de comunidad que sostiene la *Convención* “no tiene en cuenta que las comunidades son sistemas sociales complejos y conflictivos, atravesados por intereses específicos y sujetos a una distribución del poder que no siempre es democrática” (2014: 14). Esto no significa que la diversidad de posiciones sea algo negativo; lo que se busca señalar es que, bajo una óptica conservadora, se considera que las declaratorias u otras intervenciones institucionales deben ser aceptadas sin cuestionamiento alguno.

Así, junto con Laurajane Smith (2006), consideramos que en la cuestión patrimonial, al existir diferentes interpretaciones e intereses, no sólo debe importar atender el “qué”, sino el “cómo y por quién”. Un claro ejemplo de esto ha sido el cuestionamiento que hicieron los pírericha, músicos y otros miembros del pueblo p’urhépecha al proceso que siguió la patrimonialización de la pírékua por la UNESCO en noviembre de 2010.¹ Los pírericha y músicos p’urhépecha, al cuestionar la verticalidad y la imposición gubernamental para llevar a cabo la patrimonialización de la pírékua —y, en su momento, de la cocina tradicional—, se convirtieron en protagonistas de estos debates, y su legítima demanda a la consulta no sólo se sumó al coro de críticas académicas que ya existían en torno a la *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial* (2003), sino que además plantearon otras rutas para hacer efectiva la salvaguarda de este canto, como la educación musical, la atención a la salud de los pírericha, el reco-

¹ El expediente de la pírékua enviado a la UNESCO puede encontrarse en el sitio de Internet <<https://ich.unesco.org/en/RL/pirekua-traditional-song-of-the-purhepecha-00398>>.

nocimiento de la autoría de sus pirekuas, así como la realización de un padrón que identificara a “los verdaderos” pírericha (Flores, 2017). El cuestionamiento, que culminó con la interposición de una queja ante la Comisión Nacional de los Derechos Humanos (CNDH),² no sólo demuestra que las comunidades y, en este caso, los pueblos indígenas son sujetos activos frente a estos procesos de patrimonialización, sino que sus voces se encuentran entre las más críticas al discurso oficial o autorizado del patrimonio (Smith, 2006).

En México, se ha señalado que la adopción de la *Convención* de 2003 puso en tensión dos modelos de organización sociopolítica en torno al patrimonio cultural: 1) el modelo del estado nacional aglutinante surgido en el siglo XIX y 2) el modelo que apuesta por la autonomía y la libre determinación de los pueblos y comunidades (Alcántara, 2011). Esta distinción nos permite entender que las políticas patrimoniales no son neutrales y que en muchas ocasiones existen para sostener el orden social imperante, actualmente dominado por el mercado. No obstante, también es importante pensar que estas políticas pueden impulsar los procesos de cambio social, sobre todo dentro de las propias instituciones. Al respecto podemos citar interesantes acciones que han implantado otras formas y procesos de acción patrimonial. Un ejemplo de esto fue la “repatriación musical” llevada a cabo en Estados Unidos a finales del siglo pasado; su nombre lo retoma de un proceso política y éticamente contundente: la repatriación de restos óseos de los ancestros de pueblos indígenas (Smith, 2006).³

El proceso de repatriación tuvo su origen en la década de los años sesenta, cuando distintas naciones indias de Estados Unidos —y de

² El proceso de la interposición de la queja ante la CNDH, así como los documentos emitidos por los pírericha y músicos se pueden consultar en el sitio de Internet <www.pirekua.org> y en Flores (2017).

³ Este proceso también se ha dado en otros países, como Australia, Argentina o Chile. Al mismo tiempo que las poblaciones indígenas han hecho el reclamo, han cuestionado la ideología racista que prevalece en el trabajo arqueológico al retirar los restos de sus tumbas y clasificarlos como material de investigación o de exhibición para museos o universidades (Smith, 2006).

otros países anglosajones—“redescubrieron” su patrimonio cultural (objetos sagrados, artesanías, textiles, música, instrumentos, etcétera) resguardados en museos, universidades u otras instituciones; su lucha se centró sobre todo en la recuperación de los restos óseos de sus antepasados. Este proceso derivó al mismo tiempo en la recuperación de su historia, de la memoria social de sí mismos y sus identidades culturales como naciones.

En este contexto se inscribieron los reclamos por recuperar transcripciones, grabaciones y registros audiovisuales de sus músicas y danzas recopilados desde finales del siglo XIX por estudiosos o folcloristas. Dos proyectos de repatriación musical son destacables: el Proyecto Federal de Cilindros (Federal Cylinder Project, FCP) que, a decir de Charlotte Frisbie (2000), fue el proyecto de repatriación más grande a nivel mundial, y el Proyecto del Museo de Antropología Lowie en California. En el primer proyecto, el Archivo de la Canción Tradicional Americana (Archive of American Folk-Song) resguardaba 10 000 cilindros de grabaciones realizadas entre 1890 y 1942, de las cuales entre 7 500 y 8 000 eran música y testimonios de las naciones indias americanas. El proceso de repatriación consistió en reproducir los registros fonográficos para posteriormente distribuirlos entre las naciones interesadas (más de cien comunidades). Los empleados del proyecto copiaron los materiales para duplicarlos junto con los catálogos e información escrita complementaria y entregar el material; es importante señalar que ningún empleado estuvo autorizado para indicar a las comunidades qué hacer con los materiales, ya que el proyecto establecía que las naciones decidirían libremente qué hacer con ellos (Frisbie, 2000).

El proyecto del Museo de Antropología Lowie fue llevado a cabo a principios de la década de los ochenta del siglo pasado, cuando el estado de California inició el proceso de repatriación musical, lingüística y de otro tipo de objetos a las comunidades indias. A través de este proceso, más de 5 000 canciones y testimonios que tenía archivados el museo fueron puestos a disposición de las naciones indias. No obstante, lo más importante de este proceso fue que las naciones crearon

y dirigieron sus propios programas de preservación y recreación cultural, y a partir de ello fortalecieron sus procesos autonómicos (Frisbie, 2000).

Experiencias como la anteriormente descrita permiten replantear las intervenciones patrimoniales y reorientar la visión mercantilista dominante hacia otras formas en las que los pueblos indígenas son los protagonistas y pueden, en la medida de lo posible, controlar los valores y los significados de su propia cultura (Smith, 2006).

Como sabemos, la falta de información y participación activa de las poblaciones en los procesos de patrimonialización no ha sido exclusiva de la declaratoria de la *pirekua*, lo cual ha sido facilitado en buena parte por el modelo vertical prevaeciente en las instituciones enfocadas a la cultura en México. Como describiré en el primer capítulo de este libro, nuestro punto de vista parte del supuesto de que este modelo, enfocado a las músicas tradicionales principalmente, busca producir resultados cuantificables que faciliten los reportes burocráticos, pero además se implanta con una fuerte orientación paternalista o clientelar y con serios efectos de homogeneización musical a nivel nacional (Alcántara, 2009).

Aunadas a esta relación vertical, las acciones hacia las músicas tradicionales se han concentrado fundamentalmente en el registro fonográfico, en el que los etnomusicólogos, pero también otros profesionales, han jugado un rol importante en la validación académica de estos procesos. De esta manera encontramos, como parte central de los procesos de preservación institucionales, la fundación de fonotecas y acervos casi siempre centralizados en las grandes urbes y con un restringido acceso al público en general.

A pesar de esta inercia, es importante señalar que también en nuestro país han existido iniciativas dentro de las instituciones, para modificar esta verticalidad y proponer un modelo participativo en torno a las músicas tradicionales para realizar acciones pensadas desde y junto con los músicos y las comunidades que hacen posible la recreación de estas músicas (Olmos, 2011). Ejemplo de esto fue el programa de Salvaguarda del Patrimonio Musical de México Son

Raíz, impulsado desde la Dirección de Vinculación Regional de la Dirección General de Vinculación Cultural del ya desaparecido Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta) entre 2004 y 2010 (Sevilla, 2009, 2015). Otro ejemplo interesante es el proyecto Musiteca (<www.musiteca.mx>), el cual busca hacer más accesibles los materiales fonográficos y audiovisuales de la Fonoteca Nacional, entre ellos músicas tradicionales de pueblos indígenas, mediante la tecnología de Internet.

En el contexto michoacano se han llevado a cabo acciones pero, de igual forma que a nivel nacional, éstas se han regido por un modelo vertical que ha seguido dos caminos: las grabaciones de discos y la promoción de las músicas tradicionales en festivales dirigidos a públicos urbanos, proceso que ha favorecido su folclorización. Si bien la Secretaría de Cultura de Michoacán ha promovido distintas actividades, es difícil hacer afirmaciones más precisas, dado que carecemos de estudios que evalúen sus resultados. La radio XEPUR, ubicada en la comunidad de Cherán, también ha contribuido a la difusión de las músicas tradicionales en su programación radial, y sin duda la organización del Día del Compositor P'urhépecha es una de sus acciones más visibles. Sin embargo, tanto la radio como estas acciones han recibido distintas críticas de los músicos p'urhépecha, muchas de ellas enfocadas al mal trato, a la falta de apoyo y de recursos económicos para mejorar equipos de sonido o para viáticos. Hay que señalar que en la radio hace falta consolidar un proyecto patrimonial más amplio que no se limite a la difusión musical y que permita la activa participación de quienes hacen respirar cada día dignamente esta tradición musical.

Dentro de las iniciativas en Michoacán es importante mencionar al extinto Centro de Investigaciones de la Cultura Purépecha, de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, cuyo trabajo se concentró en la transcripción musical de obras de compositores p'urhépecha, así como en la grabación y la publicación de fonogramas y biografías de compositores. El trabajo ahí realizado, aunque no tenía un enfoque participativo, dadas su sistematicidad y continuidad fue

la iniciativa institucional más relevante bajo la óptica patrimonial institucional en dicho estado.

Sin duda, es importante subrayar que han sido los pirericha y músicos p'urhépecha quienes han asumido la responsabilidad y han llevado a cabo acciones fundamentales para que su música tradicional perdure y pueda transmitirse a las siguientes generaciones. La mayoría de estas acciones se han enfocado a fortalecer la enseñanza en las comunidades, llevada a cabo por los propios músicos, la realización de encuentros, la grabación por cuenta propia, el reconocimiento público de sus compositores y un largo etcétera. También debemos mencionar a la organización Kuskakua Unsti, de la cual emanó, desde sus inicios en 2001, la idea de elaborar un padrón o censo de músicos. Dada la falta de consulta a los pirericha para lograr la declaratoria de la pirekua ante la UNESCO, la exigencia de elaborar un censo cobró nueva fuerza, pero esta vez con la intención de demostrar quiénes eran los “verdaderos” pirericha de las comunidades, y evidenciar las condiciones sociales y económicas en las que componían sus pirekuas. Ignacio Márquez, pirereri, músico p'urhépecha y fundador de Kuskakua Unsti, lo expresó de esta manera:

[...] la misma autoridad desconoce la situación que prevalece entre los creadores e intérpretes de la música p'urhépecha, pues no existe por lo menos un padrón de personas dedicadas a este arte (Márquez, Ignacio, 2014: 184).

Pedro Márquez, investigador p'urhépecha, también planteó la necesidad de un padrón de pirericha, el cual debería ser elaborado por ellos mismos y con la finalidad de que se conocieran entre los propios pirericha (2014). Es interesante mencionar que en el estado de Michoacán se cuenta con un censo muy poco conocido de danzas, denominado *Catálogo de danzas y fiestas de Michoacán* (Argueta y Castilleja, 2018), pero no de músicos de las comunidades.

En este contexto, decidimos sumarnos a esta exigencia y colaborar en el registro de los pirericha de las comunidades rurales de

las cuatro regiones, y además en la construcción de una encuesta que permitiera la identificación de las necesidades de los pirericha y músicos. El equipo estuvo conformado tanto por jóvenes músicos de algunas comunidades p'urhépecha, como por jóvenes estudiantes de las carreras de Sociología, Pedagogía y Etnomusicología de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Así, se contó con la participación de Óscar Valdovinos Marcelino, de la comunidad de Ihuatzio; Daniel Sebastián Felipe, de la comunidad de Comachuén, y Raúl García Ascencio de la comunidad de Puácuaro. De la UNAM, participaron Gabriel González Sánchez y los hermanos Juan Carlos y Erasto León Ramírez, ambos músicos formados en su natal estado de Oaxaca. Es importante mencionar que la investigación realizada se enmarcó en un contexto nacional en el que carecemos de estudios censales de músicos, y mucho menos de músicos dedicados a las músicas tradicionales. Todo esto lo describiremos en los capítulos 3 y 4.

Respecto a las preguntas que orientaron nuestra investigación, se enfocaron a la comprensión de los significados que culturalmente se construyen sobre la pirekua. Nuestras preguntas guía fueron: ¿Cuáles son los significados, sentidos y criterios que los pirericha y músicos construyen en torno a la práctica lírico-musical de la pirekua vista como patrimonio cultural? ¿En qué contextos sociales y políticos se generan estos significados?

Para responder a estas preguntas, fue importante revisar los distintos modelos patrimoniales que dominan o coexisten en las políticas culturales y las nociones de ciudadanía que se gestan. De igual manera, nos enfocamos a reconstruir, desde una dimensión histórica, las políticas, las acciones y los modelos patrimoniales que han existido en torno a las músicas tradicionales en el México contemporáneo. Para ello, hacemos un rápido repaso histórico de las iniciativas de nivel federal surgidas durante la consolidación del estado posrevolucionario, así como de la creación de instituciones específicas para atender estas prácticas culturales, que si bien fueron ejemplo a seguir por países del resto de América Latina, también insertaron a las prácticas musicales —y a sus creadores— en complejos procesos burocráticos, ideológicos

y, más recientemente, mercantilistas. Luego de esta reflexión en torno a la óptica patrimonial, exponemos de manera breve algunos programas gubernamentales relevantes. Esto no pretende definir si fueron o no efectivos, sino plantear las relaciones sociales y de poder que se desplegaron y forjaron en su implementación, así como describir la manera en que se ha construido y normalizado el discurso autorizado del patrimonio cultural en las instituciones enfocadas a las músicas tradicionales, específicamente de pueblos indígenas. Para finalizar el primer capítulo, describimos algunos de los programas y acciones de nivel internacional, como los Tesoros Humanos Vivientes o la propia *Convención* 2003, marco conceptual, administrativo y jurídico que rige en el ámbito de las músicas tradicionales.

El segundo capítulo reconstruye tanto el contexto social actual de los p'irericha como algunos momentos y espacios comunitarios en los que pude presenciar esta práctica lírico-musical. Para la redacción de éste, recurrí a las notas de campo de nuestra experiencia etnográfica y a textos que analizan los procesos socioeconómicos que han marcado de manera contundente tanto a la región como a las y los p'urhépecha y sus formas de vida. En este capítulo se busca aportar elementos para una mejor comprensión de la realidad social, política y económica que experimentan día a día los p'irericha y los músicos p'urhépecha entrevistados y encuestados.

En el tercer capítulo nos enfocamos a reconstruir los significados, sentidos y criterios que otorgan un valor patrimonial a las p'irekua desde la óptica de los músicos y p'irericha. Cuando inicié, hace ya varios años, la investigación sobre la declaratoria de la p'irekua como Patrimonio de la Humanidad, la palabra *p'irekua* significaba para mí toda aquella música que se cantaba en p'urhé. Sin embargo, al adentrarme más en las comunidades y profundizar en las conversaciones con músicos y p'irericha, me di cuenta de que este término podría tener distintas acepciones, y supe de la existencia de discusiones —algunas muy polarizadas— respecto a lo que era y no era p'irekua. Por esta razón, fue importante analizar la posición y el punto de vista de quienes afirmaban que no todo lo que se cantaba en p'urhé era pi-

rekua. Consideré que este aspecto era nodal para comprender a la vez la política patrimonial en cuestión. En este capítulo se reconstruyen los diálogos de los grupos focales realizados en las comunidades de Ihuatzio, Comachuén, Angahuan y Nurío con pirericha y músicos de distintas comunidades. Sus formas de entender su práctica musical, las valoraciones y problemáticas, permitieron desarrollar los contenidos temáticos de la encuesta y del registro aplicado posteriormente en las cuatro regiones del territorio p'urhépecha. A partir de estas reuniones, se editaron cuatro videos que permiten escuchar de viva voz sus experiencias, problemáticas y propuestas. Dichos videos se pueden ver en el sitio de Internet <pirekua.org>; en la videoteca del Repositorio Universitario Digital del Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM, cuyo vínculo es: <<http://ru.iis.sociales.unam.mx/>>, y en el Laboratorio Nacional de Materiales Orales de la UNAM, cuyo vínculo es: <<https://lanmo.unam.mx/pirekua/>>.

En el cuarto y último capítulo se presentan la descripción y el análisis de los resultados de la encuesta llevada a cabo en comunidades de las cuatro regiones. Son presentados en gráficas para facilitar su comprensión. Estos resultados son antecedidos por una breve reflexión en torno a los censos como herramientas de producción de información poblacional.

Sin duda, el reconocimiento otorgado a la pirekua como Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO ha generado un nuevo contexto que debería favorecer las acciones en torno a la pirekua, pero sobre todo debe potencializar un cambio institucional que diluya la cultura paternalista y clientelar, y que fortalezca las acciones incluyentes, democráticas y participativas. A 10 años de que la pirekua fue declarada Patrimonio Inmaterial, las acciones de salvaguarda en las comunidades de las cuatro regiones son prácticamente nulas, pero mientras los funcionarios de las instituciones discuten qué hacer o qué no hacer, en función de sus intereses personales, institucionales o partidistas, la gente de las comunidades, sus músicos y sus pirericha, reúnen esfuerzos para continuar creando y recreando, su música

y su canto en un contexto social para nada exento de problemas e inequidades sociomusicales:

Angahuan, julio 23, 2014. En la víspera de la fiesta dedicada a Santiago Apóstol, santo patrón de la comunidad de Angahuan, se lleva a cabo el esperado “mano a mano” de pিরericha. El programa de las competencias de pিরekuas promete una excelente jornada musical pues en la contienda se presentarán: los Amigos de Capacuaro, los Chapas de Comachuén, los Nocheros de Nurío y los Nuevos Jilgueros de Tarecuato. En esta región boscosa y después de la granizada vespertina, la temperatura nocturna baja hasta calar los huesos, entumir las manos y hacer tiritar de frío a más de un pিরeri mientras sube al modesto escenario ubicado en el centro la plaza principal de Angahuan. Sin embargo, el frío de la noche no asusta a la entusiasmada audiencia, mayoritariamente masculina, que exige a cada agrupación, con cerveza, tequila o charanda en mano, que canten sus mejores pিরekuas. Entre las pocas jóvenes p'urhépecha presentes en el evento, destaca una que, desde la tarde, modera y presenta las actividades con el micrófono. Su suave voz busca sobresalir en medio del barullo festivo, el alboroto de la audiencia y el ruido que emana de los juegos mecánicos de la feria. La joven, orgullosamente vestida con su rollo y su huanengo, al detectar mi presencia, solicita en p'urhépecha al público no lanzar botellas al escenario pues “hay visitas que vienen de fuera”. El reloj marca la una de la mañana y las pিরekuas de los Chapas, los Nocheros y los Nuevos Jilgueros continúan arrancando entusiasmos gritos y eufóricas voces, que animan o abuchean a los pিরericha. De repente, durante el cambio de agrupaciones, el silencio musical se instala brevemente en el escenario, mismo que rápidamente será aprovechado por los vendedores de la feria quienes harán todo lo posible por promocionar sus artículos y hacer sonar “su música”, música popular comercial en español, a través de grandes bocinas. El micrófono no tarda en llegar a las manos de la joven, quien por única ocasión se expresa en español, y con voz firme y segura, les recuerda a los vendedores el acuerdo al que habían llegado “de que por esa noche sólo se va oír música p'urhépecha”,

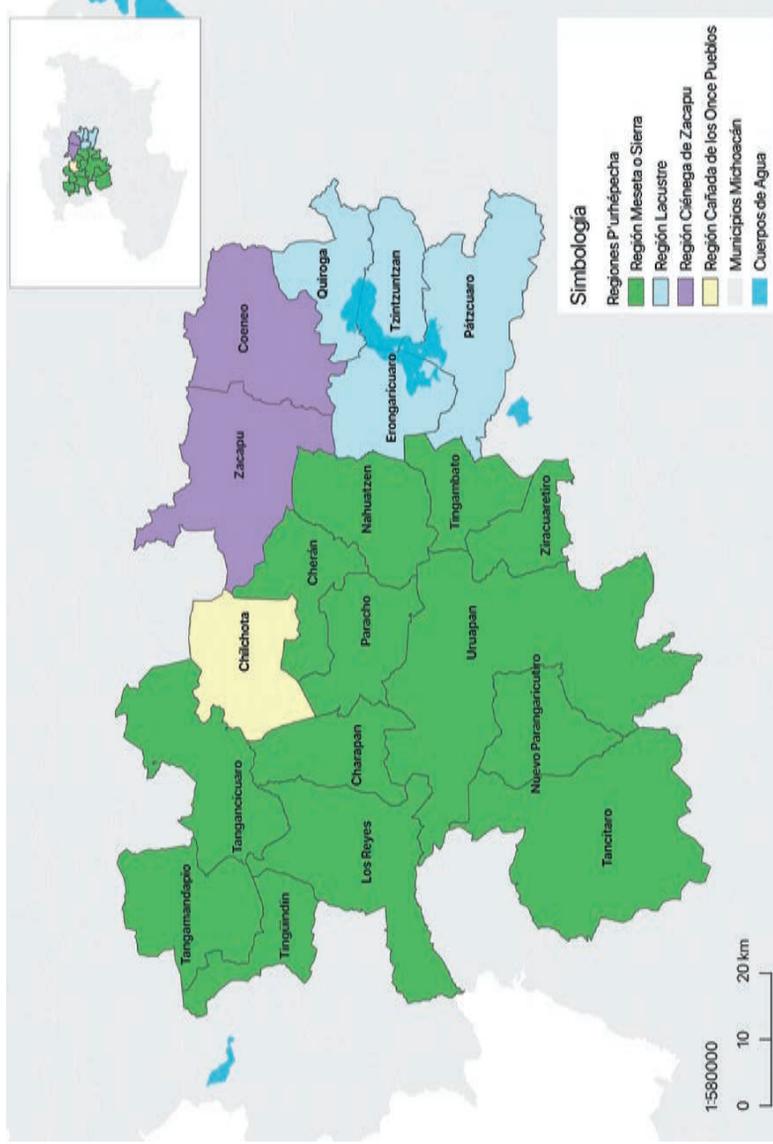
inmediatamente se hace un silencio, la música comercial desaparece del espacio sonoro y las pirekuas —y los pিরericha— recuperan el lugar que les corresponde en el centro de la celebración comunitaria.

Mapa 1
Michoacán



Fuente: Elaborado por Gabriel González Sánchez.

Mapa 2
Regiones p'urhépecha



Fuente: Elaborado por Mario Martínez.

Músicas tradicionales como patrimonio cultural: la mirada institucional

En este capítulo discutiremos sobre las músicas tradicionales como patrimonio desde la óptica institucional. Esta visión será entendida como los discursos y las acciones definidas a partir de una política cultural construida históricamente sobre objetos, edificaciones y, más recientemente, prácticas y manifestaciones culturales. Primero discutiremos sobre los discursos patrimoniales y los efectos que generan éstos, como las posiciones en torno al patrimonio cultural, los sujetos que se construyen mediante dichos discursos (ciudadanos, consumidores, turistas), así como las acciones que se derivan de estos discursos para la salvaguarda del patrimonio cultural. En este sentido, retomaremos el concepto de *discurso autorizado del patrimonio*, que se ha planteado desde los estudios críticos del patrimonio para desvelar su hegemonía tanto en las conceptualizaciones, las estrategias de conservación y salvaguarda, como en la normalización y la legitimación de la relación patrimonio cultural-mercado.

Posteriormente discutiremos en torno al concepto de música tradicional, con el fin de problematizar cómo se ha entendido ésta desde las instituciones, las acciones y los programas que se han implantado a nivel federal en México para lograr su continuidad. Para ello, haremos un breve repaso histórico que nos permita contextualizar la relación entre las instituciones del estado mexicano, las músicas tradicionales, los músicos y sus comunidades. Describiremos algunos procesos

sociales que dieron lugar a instituciones, ejes y ámbitos de acción de éstas, programas y disciplinas académicas determinantes, como la etnomusicología.

Finalmente, presentaremos y reflexionaremos sobre algunas de las iniciativas e instituciones que han actuado a nivel internacional en la conceptualización de las músicas tradicionales como patrimonio cultural. Así, haremos una concisa aproximación a la política patrimonial sudcoreana a través de su programa Tesoros Humanos Vivientes, dada su relevancia para la confección de la *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial* de la UNESCO (*Convención 2003*). Cerraremos este capítulo con una revisión breve de dos casos de músicas tradicionales declaradas Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO: el mariachi y la pirekua.

POLÍTICAS PATRIMONIALES:

¿CIUDADANOS O CONSUMIDORES DEL PATRIMONIO?

Sin duda, hablar de patrimonio cultural implica adentrarnos en un denso campo de conceptos, relaciones sociales y políticas trenzadas históricamente, campo que es necesario deshacer conceptualmente para repensarlo (García Canclini, 1993). El concepto de patrimonio se asocia, de origen, con la posesión y herencia de bienes privados, pero también alude a los bienes colectivos de un pueblo o nación. Su surgimiento como concepto central en las políticas culturales de los estados nacionales se ha encontrado estrechamente vinculado con las formas de vida modernas, así como con la noción de riesgo, la vulnerabilidad y la incertidumbre sobre la permanencia de un objeto, de un lugar o de una práctica cultural valorada colectivamente (Nivón, 2010; Harrison, 2012).

En décadas, recientes a decir de Rodney Harrison (2012), experimentamos una expansión del ámbito patrimonial sin precedentes a nivel global ya que ahora “¡todo es patrimonio!” No obstante, las políticas que lo definen y regulan, así como la visible industria que ha crecido en torno a éste, han llevado a cimentar una mirada crítica

sobre los procesos de patrimonialización. Las críticas generadas desde la academia o desde las propias poblaciones poseedoras de esos “patrimonios” han provocado distintas crisis en el ámbito patrimonial, tanto en sus conceptualizaciones y documentos regulatorios como en los programas de conservación y/o salvaguarda. Según Harrison, estas crisis se pueden clasificar a partir de tres aspectos centrales:

1. La excesiva preocupación por preservar el patrimonio material en detrimento o poca atención hacia el patrimonio inmaterial.
2. La producción de significados y prácticas institucionales autorizadas por el estado y motivadas por una legislación, que han dominado el ámbito patrimonial, así como el efecto del saber/poder que identifica, exhibe y gestiona el patrimonio.
3. La exigencia de participación y democratización en los procesos institucionales del patrimonio cultural (Harrison, 2012).

A pesar de que ahora se ha reconocido internacionalmente la importancia del patrimonio inmaterial, los debates y las críticas siguen vigentes, sobre todo cuando a nivel institucional —nacional e internacional— se continúa considerando al patrimonio como un conjunto canónico de bienes —físicos e inmateriales— que sirven para la preservación del pasado y la identidad cultural. Algo que también permanece en las instituciones es la idea de que el patrimonio existe como una realidad independiente de quien la observa, y que por lo tanto existe “sin problemas” de conceptualización y valoración. Sin duda, estas inercias institucionales exigen una revisión a fondo, dados los efectos que pueden tener no sólo en la forma de legislar, sino también en las estrategias generadas para su preservación o salvaguarda y el tipo de relación político-social que se establece con la ciudadanía.

La arqueóloga australiana Laurajane Smith (2006) planteó la existencia de un discurso oficial sobre el patrimonio, al que denominó el “discurso autorizado del patrimonio”. Éste, señala, ha moldeado la forma como pensamos, hablamos y escribimos sobre el patrimonio.

Para la autora, se trata de un discurso hegemónico, que tiene su origen en las preocupaciones y los intereses de las élites de países europeos como Inglaterra y Francia, pero que se ha exportado a las políticas culturales de otros países y ha dominado los conceptos y documentos de instituciones internacionales como la UNESCO.

El discurso autorizado promueve un sistema de valoración como universal y compartido por todos, naturaliza prácticas —como las utilizadas para su preservación—, crea una realidad material para sí mismo (museos, archivos, fonotecas, etcétera), pero también define los criterios a partir de los cuales se hará la valoración, así como quiénes serán los actores sociales que deben hacerlo y la forma y el lugar que deben ocupar éstos en las acciones de preservación (Smith, 2006).

Para la autora, este discurso también tiene una dimensión ideológica: “¿Qué trata de ocultar ese discurso autorizado?”, se pregunta: por un lado, oscurece los procesos que existen en torno al patrimonio como práctica sociocultural que implican la construcción y la regulación de ideas y comportamientos; por otro, define quiénes son los agentes sociales que tienen autoridad para hablar del patrimonio, debilitando las voces de otros agentes sociales y otras formas culturales de valoración para definir lo patrimonial.

También en México distintos autores han visibilizado y enfatizado que el patrimonio es una construcción social e histórica, vinculada muchas veces con las élites de una sociedad, por lo cual ningún objeto o práctica cultural puede tener intrínsecamente el carácter patrimonial; por ello, como han planteado distintos autores y autoras, es necesario realizar una exégesis semiótica patrimonial, es decir, comprender los significados y las valoraciones que tienen las prácticas culturales (Florescano, 1993; García Canclini, 1993; Pérez Ruiz, 2012). Al respecto, el historiador Enrique Florescano planteó:

[...] el patrimonio cultural de una nación no es un hecho dado, una realidad que existía por sí misma, sino que es una construcción histórica, una concepción y una representación que se crea a través de un proceso en el que intervienen tanto los distintos intereses de clase y de grupos

sociales que integran la nación, como las diferencias históricas y políticas que oponen a los países (Florescano, 1993: 4).

Esta definición permite ubicar el patrimonio cultural en un espacio y en un tiempo concretos, y resalta las tensiones entre los distintos intereses de clase o de grupo más que definirlo como aquello que es valorado de la misma manera por toda la sociedad. Visto de esta forma, implica reconocer el conflicto, latente o manifiesto, en el proceso de definición de los objetos y prácticas culturales como patrimonio, así como en las políticas para su conservación y salvaguarda (Salazar, 2002). Néstor García Canclini lo formuló de esta manera:

Si bien el patrimonio sirve para unificar a la nación, las desigualdades en su formación y apropiación exigen estudiarlo también como espacio de lucha material y simbólica entre clases, grupos o pueblos indígenas (García Canclini, 1993: 18).

Por otro lado, la noción moderna y occidental de patrimonio cultural está estrechamente articulada con la noción de riesgo y pérdida, pero también con la posibilidad de evitarlos o por lo menos aminorarlos o ralentizarlos. Desde la perspectiva institucional, el patrimonio cultural implica no sólo una valoración, sino un sistema de preservación que categoriza, clasifica y ordena jerárquicamente a la cultura para definir las prácticas u objetos en riesgo que serán intervenidos mediante planes, programas, estrategias, etcétera (Harrison, 2012).

En el sistema occidental de preservación, según Smith (2006), destacan dos conjuntos de prácticas institucionales: 1) La gestión y manejo del patrimonio. 2) Su vinculación con el turismo y las actividades de ocio.

En relación con la primera, se han desarrollado y planteado legislaciones, protocolos de gestión, manejo y técnicas para su preservación y conservación. Respecto a la segunda, Eduardo Nivón (2010) señala que la vinculación del patrimonio con el turismo es uno de los cambios más recientes, a partir del cambio en la concepción del patrimonio

como mercancía y de insertarlo en los circuitos del mercado cultural, donde el turismo será el mercado privilegiado. Desde esta perspectiva, el patrimonio es entendido como una industria semejante a otras, cuyo objetivo central es producir objetos vendibles, alcanzar a más consumidores y acumular ganancias. Las leyes de la oferta y la demanda globales se imponen a las legislaciones nacionales de protección y preservación; la intervención de la iniciativa turística en el ámbito patrimonial se justifica argumentando que con los ingresos económicos del turismo se podrá mantener y preservar el patrimonio cultural. Así, se legitima socialmente el desarrollo de costosas estrategias de mercado, dado el imperativo de visibilizar todo aquello que se quiere explotar, en las que intervienen los nuevos profesionistas del patrimonio, como gestores culturales, mercadólogos, publicistas, etcétera (Nivón, 2010; González Alcantud, 2012).

De esta forma, el patrimonio, al ser reducido a un objeto para el entretenimiento, se higieniza y caricaturiza el pasado, las ciudades se convierten en parques temáticos, los pueblos indígenas devienen sujetos exóticos; ocurre la *disneyficación* del patrimonio, y hay una nueva concepción de la ciudadanía, que en lugar de tener derechos y obligaciones hacia su patrimonio, es clasificada como mera consumidora y turista de éste (Smith, 2006). Dicho modelo patrimonial se ha consumado y legitimado bajo la idea de que el turismo no sólo es una forma de preservar o salvaguardar los patrimonios culturales, sino ¡la mejor! Por ejemplo, la promoción del turismo en México a través del eslogan gubernamental: “Haz turismo. Hazlo por México”, trata de forjar una moral nacionalista que anima al consumo del patrimonio cultural como forma de afirmar la nacionalidad mexicana.

Este complejo proceso de mercantilización del patrimonio no sólo es objeto de serios debates en el mundo académico, sino también un detonador de luchas y resistencias por parte de las comunidades o grupos de ciudadanos que buscan mantener los usos sociales y comunitarios de sus patrimonios, a pesar de que son las instituciones nacionales, estatales y los organismos internacionales los que han

dominado la toma de decisiones al respecto (Smith, 2006; Harrison, 2012; Pérez Ruiz, 2012).

A lo anterior hay que añadir que en la geopolítica del patrimonio cultural se reproducen las añejas relaciones coloniales de dominación Norte/Sur. De acuerdo con Smith (2006), la exportación e imposición del modelo occidental de preservación ha formado parte del proceso de colonización occidental, que a partir de la institucionalización del discurso patrimonial ha excluido otros discursos patrimoniales, es decir, ha opacado otras voces y, con ello, formas alternativas de relación social, sean de salvaguarda y/o preservación u otras. Como señala la misma autora, el discurso autorizado refuerza la pasividad en los ciudadanos, y en lugar de reconocerlos como sujetos activos, son considerados vasos vacíos a los que hay que llenar con la importancia del valor patrimonial, sin mencionar que esta valoración se inscribe en el orden actual de la sociedad de consumo.

El arqueólogo mexicano Jaime Delgado Rubio ha discutido al respecto a través de lo que llama el “paradigma de la concientización”, un conjunto de acciones institucionales por medio de las cuales las personas no especializadas toman conciencia de determinadas circunstancias o fenómenos. La meta es que la población haya asimilado los códigos, los intereses y los valores construidos principalmente por cierto sector de la comunidad científica (Delgado Rubio, 2012). Para el autor, el paradigma de la concientización ha sido el modelo imperante en el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), el cual se legitima al ser considerado como la única garantía para la valoración y la protección del patrimonio. No obstante, esta visión institucional, en la que edificios, monumentos u objetos son depositarios de los más altos valores, debe ser contrastada con la compleja red de significaciones que la ciudadanía construye en torno al patrimonio cultural:

La Pirámide del Sol en Teotihuacán no significa ni representa lo mismo para todos, ya que para las comunidades contiguas el valor predominante es distinto dependiendo de sus intereses: para algunos representa una oportunidad de empleo; para los artesanos es un modelo a ser reprodu-

cido en sus artesanías; para los políticos locales representa una buena foto que promete prestigio mediático; para la comunidad local es un marcador territorial frente a otras comunidades; para un presidente municipal es una oportunidad de generar divisas turísticas, etcétera (Delgado Rubio, 2012: 186).

La diversidad de interpretaciones que pueden tener los objetos o las prácticas culturales también ha sido señalada por Harrison: “El hecho de que un lugar, un objeto, un edificio o una práctica a partir de un canon institucional se haya declarado de manera oficial como patrimonio, no significa que no existan otros significados y prácticas en torno a ellos y que éstas dejarán de realizarse a partir de su declaración patrimonial” (2012:15).

Las perspectivas críticas hacia el modelo patrimonial imperante a nivel global han denunciado la verticalidad del modelo y lo determinante que ha sido en los procesos de definición, clasificación e intervención, generando de este modo la univocidad en el ámbito patrimonial. Este modelo patrimonial debe ser contrastado con los otros patrimonios no oficiales, definidos, valorados y custodiados por las propias comunidades y/o grupos de ciudadanos (Harrison, 2012).

Una conclusión a la que podemos llegar a partir de estas discusiones es que las políticas patrimoniales no sólo tratan de conservar, preservar o salvaguardar el patrimonio, sino también el orden social existente, a través del control de las narrativas del pasado, la nación, la identidad y del propio patrimonio cultural. En la política cultural dominante, la ciudadanía no participa en la toma de decisiones y la única actividad deseable de ésta es la del consumo de los “patrimonios culturales”. Pero la sociedad no es una entidad homogénea y la idea de la “pasividad ciudadana” ha sido cuestionada, por ejemplo, desde los denominados movimientos sociales patrimonialistas, que exigen también su participación en la toma de decisiones de la política patrimonial. A este proceso, Ana María Salazar lo ha llamado “la ciudadanización del patrimonio”. Esta participación activa de la ciudadanía ha sido fundamental en México para que las instituciones

cumplan con su obligación de proteger el patrimonio cultural, para ser incluida en la toma de decisiones no sólo en la gestión patrimonial, sino en la construcción de significados del patrimonio (Salazar, 2002). La “ciudadanización del patrimonio” es tan importante en la sociedad actual, que se le ha propuesto como indicador del grado y calidad de democracia en un país (Segovia, 2006).

Realizados estos planteamientos, pasaremos al abordaje de las músicas tradicionales como patrimonio cultural, y las discusiones sobre las acciones de salvaguarda.

LA SALVAGUARDA DE LAS MÚSICAS TRADICIONALES: ACCIONES INSTITUCIONALES NACIONALES

Conforme a lo que hemos discutido anteriormente, concebir a las músicas tradicionales como patrimonio cultural implica detenernos un poco y plantear algunas cuestiones: ¿Desde qué discurso patrimonial las consideramos “patrimonio”? ¿Por quién y con qué fines lo son? ¿Qué criterios se han utilizado para definir su carácter patrimonial? ¿Quiénes son los agentes que deben intervenir en estos procesos patrimoniales (instituciones, comunidades, grupos)?

Una forma de saber que una música tradicional es valorada por una comunidad puede ser cuando apreciamos que sus miembros, de alguna forma u otra, han establecido estrategias para que esta música prevalezca y “no se pierda”. Sin embargo, la idea de salvaguardar la música desata no pocos debates y posicionamientos, enfáticamente confrontados en algunos casos (Howard, 2012). Esta polarización tiene que ver, en parte, con las tensiones existentes en torno a las nociones de cambio o estabilidad cultural, que se ha tratado de superar con el cuestionamiento a la idea simplista de preservación o salvaguarda en tanto que todas las culturas cambian; por lo tanto, es mejor hablar de sustentabilidad cultural en estos procesos de cambio (Pryer, 2019). Por otro lado, la polarización también se relaciona con las diferentes conceptualizaciones de “lo tradicional”. Breve y sucintamente, podemos decir que “tradicional” es un concepto que cobró su sentido en

la modernidad, a partir de la transformación de antiguas formas de vida por los procesos derivados de la revolución industrial en Europa. El término “tradicional” construyó una firme frontera entre el pasado y el presente y marcó un contraste importante entre estas dos temporalidades sociales.

En México, el término “música tradicional” ha sido debatido y criticado por distintos académicos debido a que: 1) presupone que a las prácticas musicales —y a quienes las llevan a cabo— se les ubica siempre en el pasado y no en el presente, lo que genera un efecto de “congelamiento cultural”, y esencialización de la vida social de las comunidades; 2) al estar enmarcado en la dicotomía música culta/música popular, establece una jerarquización entre las prácticas musicales académicas y las de las comunidades cimentadas principalmente en procesos orales/aurales; finalmente, 3) dado el contexto de globalización económica que vivimos, el término se ha constituido en una especie de sello musical como el de *world music* para lograr ventas a nivel global (Camacho, 2009; Alcántara, 2009).

Sin soslayar estos debates, al igual que con el término “patrimonio”, consideramos que “tradicional” no denota una característica intrínseca de las prácticas, en este caso musicales, sino que sus significados dependen del contexto donde se enuncie. Desde nuestra perspectiva, el término no tiene un significado fijo y perenne, sino que depende de los usos que le asigna quien lo enuncia, así como del momento y los fines que se quieren alcanzar. Entonces, la noción de tradición o tradicional forma parte de un marco interpretativo más amplio que permite construir no sólo significados sobre la música, sino sobre los sujetos, los objetos y los contextos donde se llevan a cabo las prácticas culturales. Por ejemplo, es común escuchar términos como “músicos tradicionales”, “instrumentos tradicionales”, “comunidades tradicionales”, etcétera. En este orden de ideas, consideramos que el término música tradicional exige una acción hermenéutica, es decir, una acción dirigida a comprender cómo se está usando, por quién y con qué fines. Por ejemplo, definir si tiene un sentido identitario, normativo, ideológico o de otra índole (Thompson, 1995).

Visto de esta manera, el concepto de música tradicional es un concepto “situado”, es decir, se significa en un lugar y un tiempo específico, por lo cual para una sociedad lo que es música tradicional no lo es para otra. El concepto se puede ensanchar o adelgazar de acuerdo con las maneras en que se viven los procesos sociales de la vida posmoderna. Para ejemplificar lo anterior, podemos citar el caso de los sonideros,¹ quienes reivindican su derecho a ser considerados patrimonio cultural intangible de la Ciudad de México. Los criterios para argumentar tal reivindicación es que consideran su práctica musical como una tradición popular de gran arraigo en la población, pero que sobre todo dota de identidad a ciertos barrios y colonias de la gran urbe. Los sonideros —y sus familias— recurren al discurso patrimonial por el uso de la noción de tradición, así como por la percepción de riesgo:

A pesar de que los bailes sonideros han sido una tradición que existe hace más de medio siglo, es una tradición que dentro de la Ciudad de México se está extinguiendo. Las autoridades en todos los niveles han bloqueado los permisos y evitan tratar los temas con los sonideros, alegando que los bailes atraen a la criminalidad, las drogas y la violencia (Cruzvillegas, 2016: 58).

Como vemos, el término “tradición” adquiere su peso significativo en relación con un periodo temporal específico —medio siglo— establecido por un criterio local. Sin duda, es un interesante ejemplo en la construcción de los significados de las palabras “patrimonio”, “tradición” y, por supuesto, “música”. Además, es importante señalar que sus nociones y criterios, situados localmente, generan una disonancia entre lo que piensa una comunidad frente a una práctica cultural y el canon institucional de lo patrimonial.

¹ De acuerdo con Cruzvillegas (2016), el término “sonidero” se refiere a la persona (hombre o mujer) que se dedica a poner y mezclar música junto con su voz en eventos sociales. Sin embargo, el término está estrechamente ligado a las identidades de los barrios y colonias populares de la Ciudad de México, por lo que “sonidero” es una forma de experimentar y ejercer la identidad cultural urbana.

Por otro lado, a nivel ideológico, el término “música tradicional” fue utilizado por el estado-nación posrevolucionario con el fin de forjar la deseada identidad nacional mexicana, por lo que este término se entrelazó con la historia nacional del patrimonio cultural en México. La historia patrimonial mexicana puede rastrearse en documentos y acciones que se llevaron a cabo como parte de una política cultural y educativa a nivel nacional. Por ejemplo, las instituciones de educación y cultura del periodo posrevolucionario tuvieron la misión de identificar y registrar músicas de distintas regiones del país. Si bien el registro musical no era algo nuevo, pues ya los folclorólogos de finales del siglo XIX lo habían utilizado como herramienta de trabajo, sí lo fue como política pública. De igual forma, el estudio sistemático de las tradiciones populares en ese periodo se inició con la creación del Departamento de Cultura Indígena y las Misiones Culturales por José Vasconcelos, a cargo, en ese momento, de la Secretaría de Educación Pública (Muratalla, 2009). El desarrollo de la investigación musical tuvo como finalidad incluir ciertas músicas dentro de los programas educativos y contribuir a la construcción de una identidad nacional compartida y homogénea. Las Misiones Culturales fueron centrales en este proceso, pues además de realizar acciones como abrir brechas para comunicar a los pueblos, fundar bibliotecas o capacitar a los maestros rurales, entre sus tareas también estuvo recopilar y difundir las músicas del pueblo a través de los maestros rurales, con el fin de que ciertas músicas populares y de pueblos indígenas pudieran tener eco en la propia sociedad y “para que los festivales de música y danza populares no fueran curiosidades para turistas sino para los mexicanos” (Santiago, 1973: 12). De este periodo destacan los trabajos de Rubén M. Ponce, Concha Michel, Gerónimo Baqueiro Foster y Roberto Téllez Girón (Muratalla, 2009).

Al mismo tiempo, el estado posrevolucionario produjo una noción de música indígena diferenciada del resto de las demás músicas, para usarla como un icono de identidad nacional. Los estudios y las grabaciones de las músicas de poblaciones indígenas realizados por distintos intelectuales fueron determinantes en la configuración de

políticas culturales de largo alcance en nuestro país. En este proceso destacan los trabajos de Gabriel Saldívar, Vicente T. Mendoza, Thomas Stanford y Henrietta Yurchenco, como referentes en la institucionalización de ciertas músicas populares y de pueblos indígenas que fueron consideradas parte del patrimonio cultural nacional. La obra de estos estudiosos fue ampliamente difundida y retomada por centros educativos e instituciones encargadas de preservar y difundir el patrimonio cultural (Alonso, 2008).

Entrado el siglo xx, el registro sonoro perdería su sentido romántico cultivado por el coleccionismo decimonónico para constituirse en la herramienta científica y etnográfica musical por excelencia (Nettl, 2005). Raúl Guerrero fue uno de los investigadores pioneros en la grabación de campo y sus registros contribuyeron a conformar uno de los primeros acervos fonográficos en el Museo Nacional de Antropología. Este acervo sería aumentado posteriormente con las grabaciones de Thomas Stanford, a cargo del Laboratorio de Sonido del mismo museo (Muratalla, 2009).

Grabar, archivar y transcribir músicas en México fueron actividades que siguieron los pasos de los estudiosos de los países del Norte global, como Estados Unidos, Francia, Inglaterra, Austria o Alemania; países que, desde finales del siglo xix, contaban con colecciones que incluían un amplio espectro musical pero principalmente música tradicional; en el caso de Estados Unidos, también música de las naciones indígenas. Archivos como el Phonogrammarchiv de Berlín (1900), iniciado por Erich von Hornbostel y Carl Stumpf, el Archivo de la Canción Popular Alemana de Freiburg (1914), el Archivo de la Canción Popular en la Biblioteca del Congreso (1928) o los Archivos de la Música Tradicional de la Universidad de Indiana (1948), ambos en Estados Unidos (Nettl, 2005), sirvieron de modelo patrimonial para inspirar a los estudiosos en la preservación musical de nuestro país.

Sin duda, la práctica del coleccionismo musical y su posterior institucionalización en Europa y Estados Unidos ejercieron una fuerte influencia en el mundo, no sólo porque el registro sonoro había logrado imponerse como la forma hegemónica para el “resguardo” de

los cantos y músicas populares y de pueblos indígenas, sino también porque sus investigadores salieron a otras latitudes para realizar grabaciones. Por ejemplo, Carl Lumholtz realizó entre 1890 y 1896, como parte de su proyecto antropológico, registros en cilindros de cera de lenguas, cantos, plegarias y música de pueblos indígenas del noroeste mexicano; el etnólogo berlinés Konrad T. Preuss también llegó a registrar sonidos en la región de El Gran Nayar a finales de 1905. Estos fonogramas no adquirieron un valor patrimonial en ese momento, por lo que muchos se perdieron y los pocos que quedaron están aún en manos de coleccionistas, valuados en altos precios y fuera del alcance público (Muratalla, 2009).

El proyecto institucional de fonotecas y archivos no ocurrió sino hasta la década de los años sesenta, con la formación del Departamento de Estudios de Música y Literatura Orales del INAH (ahora la Fonoteca del INAH), el Fondo para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana, el Archivo Etnográfico Audiovisual del Instituto Nacional Indigenista, el Centro Nacional de Información y Documentación Musical “Carlos Chávez” del Instituto Nacional de Bellas Artes, la Dirección General de Culturas Populares, etcétera. También se fundaron instituciones enfocadas a la educación y preservación de músicas y danzas de México y se crearon radiodifusoras para la población indígena en todo el país (Alonso, 2008).

En la misma década, un grupo de intelectuales que reivindicaban las culturas indígenas y campesinas se volcaron hacia el trabajo de campo para grabar y recopilar en fonogramas las músicas de estas comunidades. Su labor dio lugar a la creación de programas de radio, centros de investigación y acervos, así como a la actual serie discográfica Testimonio Musical de México, que la Fonoteca del INAH mantiene a su cargo. Con la creación, en la década de los años setenta, del Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana (Fonadan) y del Archivo Etnográfico Audiovisual del ya desaparecido Instituto Nacional Indigenista, se realizaron más grabaciones en diferentes regiones del país y se resguardaron distintos documentos fonográficos. En la década de los años ochenta se planeó la fundación

de una fonoteca nacional, pero no fue sino hasta el año 2006 que este proyecto se materializó (Muratalla, 2009).

Si bien las políticas patrimoniales mexicanas fueron un referente para otros países latinoamericanos, es importante no perder de vista que éstas fueron de nivel federal y fuertemente centralizadas en la capital del país. Como ha señalado Miguel Olmos, el desarrollo de proyectos para la salvaguarda de las músicas tradicionales de los pueblos indígenas ha experimentado ritmos muy distintos en los estados del país, pues en algunos casos son realmente muy incipientes, como en la región noroeste, donde el registro musical es prácticamente inexistente. Esta ausencia de proyectos y el desinterés institucional, de acuerdo con el autor, radican en la poca o nula valoración de los pueblos y sus músicas (Olmos, 2011).

Por otro lado, la investigación musicológica y etnomusicológica también jugó un rol importante en la construcción de la mirada patrimonial hacia estas músicas. El desarrollo de la etnomusicología en otras partes del mundo hizo que las músicas populares y tradicionales dejaran de ser un objeto curioso o romántico, para convertirse en el objeto de estudio central de la disciplina (Bohlman, 1988).

En México, si bien la investigación de las músicas de pueblos indígenas se hizo por el interés en la “otredad” cultural, también tuvo como motor la preocupación de algunos etnomusicólogos por preservar estas músicas. De acuerdo con Carlos Ruiz, el quehacer etnomusicológico en México se encaminó al “rescate de tradiciones”, entendiendo por éste el urgente registro fonográfico de algunas expresiones musicales que cambiaban con rapidez o que desaparecían totalmente. Esto provocó que vastas tradiciones musicales fueran asumidas de manera reduccionista, considerando sólo su cara más visible —el producto sonoro musical— como la cuestión más importante que atender, y no a los portadores de la cultura y sus condiciones de vida, temas esenciales de la discusión patrimonial (Ruiz, 2011: 30).

El mismo autor señala que, durante el Segundo Congreso de la Sociedad Mexicana de Musicología, celebrado en octubre de 1985, se puso de manifiesto la diferencia sustancial que existía entre registrar

y grabar, y producir conocimientos que permitieran proponer acciones a favor de aquellas músicas cuyos usos estaban en franco deterioro. Ruiz también describe cómo varios de los temas tratados en ese congreso estructuraron una agenda nacional sobre estas músicas:

1. La organización de una red nacional de información en torno al tema.
2. La protección del patrimonio vinculado con los derechos de autor en la música tradicional.
3. El rescate y la preservación de tradiciones en riesgo.
4. La importancia de la investigación musical para diseñar políticas culturales de preservación y difusión de tradiciones.
5. El papel social del investigador y los fines de una investigación como transformadores de una realidad musical (Ruiz, 2011).

Con lo que hemos descrito hasta aquí, podemos observar que el registro fonográfico ha sido la práctica institucional que ha dominado el ámbito patrimonial musical. Esto en sí mismo no es negativo, pero sí ha recibido múltiples críticas, sobre todo cuando se trata de músicas que forman parte de tradiciones orales (Camacho Jurado, 2009; De la Mora, 2009). De igual forma, al concentrarse únicamente en el registro fonográfico, se han descuidado o han importado muy poco los procesos socioculturales en que se insertan las prácticas musicales, así como los músicos y las comunidades que les dotan de significado (Ruiz, 2011).

Otro aspecto fundamental entre estas críticas es la cuestión de la propiedad intelectual individual y colectiva (Howard, 2012). Al respecto, Amparo Sevilla ha aportado importantes reflexiones en torno a ello a partir de los problemas que enfrentaron ella y su equipo de trabajo, cuando intentaron devolver los materiales sonoros que se encontraban en las bodegas de las fonotecas del país a las comunidades rurales que los habían producido a través del proyecto Acervos en Movimiento. El principal problema que enfrentaron fueron los derechos de autor, pues aunque estas músicas pertenecían intelectual,

afectiva y culturalmente a los músicos de las comunidades, al haber sido registradas por las instituciones, las obras fueron legalmente de la propiedad de éstas, situación que dificultó enormemente su devolución a las comunidades (Sevilla, 2015). En este ámbito, es necesario tener marcos jurídicos acordes con la Declaración de las Naciones Unidas de los Derechos Indígenas (2008), firmada por el estado mexicano. Dicha declaración establece en el segundo punto del artículo 12:

Los Estados procurarán facilitar el acceso y/o la repatriación de objetos de culto y de restos humanos que posean mediante mecanismos justos, transparentes y eficaces establecidos conjuntamente con los pueblos indígenas interesados (ONU, 2008).

Desde la óptica patrimonial, también es fundamental atender la cuestión de los instrumentos musicales. El trabajo en este ámbito ha sido mucho menos sistemático, a pesar de ser una de las necesidades más expresadas por los músicos. En algunos casos, las instituciones se han enfocado a impartir talleres para la construcción o reparación de instrumentos, pero estas acciones se han hecho a partir de una visión estandarizada de los instrumentos, eliminando del proceso los aspectos culturales y cosmogónicos que implican la construcción y el uso de un instrumento (Hernández Vaca, 2017; Martínez de la Rosa, 2018).

Por otro lado, hay pocas investigaciones y obras publicadas. Una de las más reconocidas es el *Atlas cultural de México: música* (1988), de Guillermo Contreras, el cual representa una cartografía de los instrumentos en México. El estudio de los instrumentos de la época prehispánica también es mínimo, aunque contamos con algunos artículos publicados al respecto, pero hay que mencionar que en Michoacán recientemente salió a la luz una tesis doctoral sobre el uso ritual y festivo de la uirhinkua en la comunidad p'urhépecha de Ahuiran (Rodríguez López, 2018).

Por otra parte, el resguardo y el cuidado de instrumentos en desuso son mínimos tanto a nivel nacional como local, y en la magra investi-

gación hasta ahora realizada, de acuerdo con Víctor Hernández Vaca, ha predominado la mirada universalista de la organología:

Si las técnicas de construcción se han explorado muy poco desde una perspectiva simbólico-cultural, la investigación respecto a cómo se conciben, en “el pensamiento del laudero”, tanto el proceso de construir el instrumento como el propio producto, es casi inexistente. Los instrumentos se han estudiado primordialmente como objetos ya fabricados y terminados como si éstos surgieran espontáneamente en las culturas; semejante visión supone ignorar una parte esencial de las culturas musicales (Hernández Vaca, 2017: 30).

Otro proceso fundamental desde la óptica patrimonial es la transmisión de los conocimientos musicales. La generación de los conocimientos musicales y su transmisión es un proceso que va más allá de lo pedagógico; a la manera de ver de varios estudiosos, es uno de los procesos donde más enfáticamente se hacen presentes las relaciones de poder entre el pensamiento académico occidental y la tradición oral comunitaria. Para Gonzalo Camacho, la transmisión de los conocimientos musicales tradicionales no puede seguir las mismas formas institucionales que tienen lugar, por ejemplo, en los conservatorios de música, ya que:

[...] su preservación está en la base misma de la práctica constante, de su materialización en cada ocasión musical, es allí donde adquiere vigencia y sentido. Se lleva a cabo porque “así es la costumbre”, porque “así lo enseñaron los abuelitos”, por la simple respuesta: así ha sido siempre (Camacho, 2009: 32).

Por su parte, el etnomusicólogo Carlos Ruiz señala que la comprensión y la intervención en la transmisión de los conocimientos en estas tradiciones musicales no deben limitarse a la ejecución o a los procesos sociales que pueden ser reproducidos dentro de un sistema

escolarizado, sino que deben atender los procesos vinculados con la vida comunitaria y su contexto histórico-social:

[...] la transmisión de los conocimientos entre generaciones no sólo radica en lo que respecta a la mera enseñanza-aprendizaje de un repertorio dado, la construcción y ejecución de un instrumento o aprender a bailar o versar, sino al conjunto de valores, códigos y normas socioculturales y estéticos que sustentan a la tradición en cuestión, tanto en el plano de la producción como en el de la recepción y consumo (Ruiz, 2011: 32).

Otro ámbito que no podemos dejar fuera de nuestra discusión es el legislativo. A decir del etnomusicólogo Keith Howard (2012), las legislaciones son un buen referente para comprender cómo se ha pensado la música tradicional bajo la óptica del patrimonio y su salvaguarda. La legislación es uno de los ejes más problemáticos del ámbito patrimonial, no sólo por la cuestión de las conceptualizaciones y los intereses políticos o económicos que las permean, sino por la factibilidad de su aplicación.

De acuerdo con Bolfy Cottom, en nuestro país la legislación de “lo intangible” se puede rastrear hacia finales del siglo XIX, cuando el diputado Alfredo Chavero argumentó a favor de una ley protectora para los mexicanismos como fuente de identidad, por “dotar de un carácter particular a nuestra lengua”. Sin embargo, en términos reales, el proceso legal se ha enfocado básicamente en el patrimonio material a nivel federal. La legislación en torno al patrimonio inmaterial figura sólo en documentos oficiales de algunos estados. Nuevo León, Querétaro, Guanajuato, Guerrero, Puebla, Baja California, Coahuila y Nayarit incursionaron en este ámbito a partir de los años noventa, al legislar sobre el fomento de la cultura, o en rubros específicos como archivos, zonas típicas, imagen urbana y cultura popular, lo que colocó, según Cottom (2010), a México en la vanguardia de la legislación de este tipo de patrimonio.

Uno de los aspectos más espinosos y que más han atraído la atención en la cuestión legislativa son los derechos de autor y la propiedad

intelectual. El plagio, popularmente conocido como “piratería”, es definido como la explotación de un bien cultural por parte de usuarios a los que no les pertenece la autoría original. Las medidas legislativas existentes en nuestro país para atender estos problemas se rigen por lo dispuesto en la Ley Federal del Derecho de Autor, la cual, en un breve capítulo dedicado a las culturas populares, establece en su artículo 157:

La presente Ley protege las obras literarias, artísticas, de arte popular o artesanal, así como todas las manifestaciones primigenias en sus propias lenguas, y los usos, costumbres y tradiciones de la composición pluricultural que conforman al Estado Mexicano, que no cuenten con autor identificable.

Sin embargo, como señala Georgina Sánchez, es paradójico que la Ley Federal del Derecho de Autor sea la que afirme que estas expresiones no cuenten con un “autor identificable”, y esto tiene que ver con la manera en que se concibe al autor. Para la Ley federal, el autor es un sujeto individual, y descarta el reconocimiento del sujeto colectivo como autor. La única dimensión colectiva que presenta la Ley son las denominadas marcas colectivas, previstas dentro de la rama de la propiedad industrial, y que han sido utilizadas principalmente por grupos de artesanos y culinarios mexicanos (Sánchez Guadarrama, 2010). No obstante, esta dimensión colectiva de la Ley, al estar enfocada al mercado, resulta inoperante cuando se trata de prácticas culturales, sean cotidianas o rituales de los pueblos indígenas, afrodescendientes u otras comunidades, para hacer frente a la apropiación por parte de terceros.² Para muchos estudiosos, convertir estas músicas en una marca colectiva sería incurrir negativamente en los significados que

² El 30 de noviembre de 2019, el Senado aprobó la Ley General de Salvaguardia de los Elementos de la Cultura e Identidad de los Pueblos y Comunidades Indígenas, Afromexicanas y Equiparables, en espera de aprobación de los diputados, pero con la intención de proteger los productos artesanales de los pueblos originarios mexicanos (Puebla Noticias, 2019).

tienen éstas, sobre todo cuando se trata de músicas vinculadas con el ámbito de lo sagrado y cuando se considera que los conocimientos musicales o la propia música es un préstamo hecho por alguna deidad, o fue enseñada por los antepasados en alguna ceremonia, sueño o mito (López Aceves, 2011; Camacho Jurado, 2010; De la Mora, 2009).

Otro gran problema en torno a las músicas tradicionales, que podemos mencionar para finalizar nuestra exposición, es la relación entre mercado cultural y mercado turístico. En otros textos hemos argumentado que la industria turística ha encontrado en las músicas tradicionales un excelente medio para vender un lugar como destino turístico o como parte de los atractivos turísticos (Flores y Nava, 2016). Sobre este punto, es interesante citar lo que Rodrigo de la Mora señala:

El riesgo más grave, a mi modo de ver, es el de la introducción —ligada a las prácticas de protección y preservación— de una lógica de mercado: la noción de que el patrimonio es valioso en tanto que implica la producción de objetos de valor para el comercio o para la “generación de identidad”, en tanto constituya un ámbito propicio para la generación de productos y espectáculos para el turismo (De la Mora, 2009: 170).

Como es sabido, la integración de las prácticas musicales tradicionales de los pueblos indígenas a los circuitos turísticos no es algo nuevo, pero sí ha cobrado mayor fuerza en las últimas décadas bajo el paraguas del turismo cultural, un tipo de turismo que, de acuerdo con organismos internacionales como la UNESCO, facilitará los procesos de salvaguarda de las prácticas culturales. Sin embargo, la dinámica de la espectacularización de las tradiciones musicales ha generado profundas transformaciones no sólo en el plano simbólico, sino también en las formas de relación social entre los miembros de las comunidades. Lamentablemente, las políticas culturales neoliberales no sólo han normalizado esta relación cultura-economía, sino que es lo deseable en aras del desarrollo económico del país (Flores, 2019).

PROGRAMAS INSTITUCIONALES PARA LAS MÚSICAS TRADICIONALES EN MÉXICO

En este apartado describiremos brevemente algunos programas institucionales desarrollados en México, que atienden de manera directa o indirecta distintos aspectos de una tradición musical.

El Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias (PACMYC) dio inicio en la década de los años ochenta y continúa hasta la fecha. Fue pionero e innovador en el ámbito cultural institucional, no sólo porque admitía la importancia de la diversidad cultural del país, sino porque reconocía que eran las propias comunidades, colectividades o grupos quienes deberían diseñar y decidir de manera directa sobre sus proyectos culturales. Desde su creación destacó esa participación comunitaria para evitar cualquier imposición cultural “externa” y lograr democratizar los procesos vinculados con la cultura (Bonfil Batalla, 1995).

Este programa es un importante antecedente del trabajo institucional en México en torno del denominado patrimonio inmaterial por la UNESCO. Si bien no está totalmente enfocado a las músicas tradicionales, ha sido un punto de partida para llevar a cabo proyectos comunitarios en torno a éstas. La Dirección General de Culturas Populares, perteneciente al desaparecido Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta), ha sido la gestora de este y otros programas mediante los que se han llevado a cabo acciones en torno a las músicas tradicionales, aunque hay que señalar que lo que ha dominado es la grabación de éstas.

Otro programa que dio inicio en 2001 fue el de Músicos Tradicionales del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, el cual estuvo enfocado a la creación y composición musical. Sin embargo, una debilidad suya fue que partía de la idea de que las músicas tradicionales debían “evolucionar” de acuerdo con las modas musicales dominantes. Como lo ha señalado Gonzalo Camacho Jurado (2009: 30): “[las instituciones] ignoran el carácter sistémico y oral de las culturas musicales, negando la cualidad contemporánea y creativa de las manifestaciones

tal como se practican actualmente sin necesidad de nuevas propuestas que sean indicadores de un supuesto desarrollo”.

De igual forma, Amparo Sevilla (2015) considera que los programas creados “para que las músicas de los pueblos evolucionen y se adapten a los nuevos tiempos” se han diseñado con un estigma hacia estas músicas tradicionales y bajo el imperativo de que “la música que no cambia desaparece”.

Un proyecto que es fundamental mencionar, dada su orientación participativa e incluyente, fue Son Raíz. Se realizó desde la Dirección de Vinculación Regional del Conaculta a principios del año 2000, y tuvo como objetivo promover el desarrollo cultural por “regiones culturales”. Son Raíz fue un programa diseñado para la salvaguardia de las músicas tradicionales mediante una política patrimonial incluyente, que promovía el diálogo y la participación de los músicos tradicionales, pero también la de promotores culturales y académicos. El programa operó en regiones como la Huasteca, Sotavento, Yoreme, Tierra Caliente, Istmo y Maya (Sevilla, 2009). Durante los años que existió, se realizaron un sinnúmero de acciones, de las cuales destacamos los encuentros de música tradicional, que fueron vistos como una herramienta para el diálogo y el intercambio de propuestas de acción para la salvaguardia de estas músicas. Los encuentros se llevaron a cabo de 2004 a 2010. Mediante éstos, se promovieron charlas y grupos de reflexión entre los músicos para discutir sobre las problemáticas que enfrentaban para mantener sus prácticas musicales, así como propuestas y acciones necesarias para superarlas. A partir de lo expresado en los distintos encuentros, se elaboró un diagnóstico de las tradiciones musicales de estas regiones y de la situación de quienes las sustentaban. En el documento final son identificables distintos ámbitos de acción, como: 1) la gestión de recursos económicos, 2) la relación con las instituciones, 3) la formación musical, 4) las comunidades, 5) los derechos de autor, 6) la difusión y 7) la producción editorial (Sevilla, 2009).

Con este diagnóstico dialogado y participativo se diseñó un proyecto de carácter nacional denominado *Programa Nacional de*

Salvaguardia del Patrimonio de la Música Tradicional Mexicana, el cual fue vinculado con la *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial* recién adoptada (Sevilla, 2009). Sin embargo, a pesar de los esfuerzos realizados y del importante avance en políticas culturales participativas, el programa no prosperó.

Lamentablemente, con la adopción de la política internacional de la UNESCO se desconocieron, minimizaron y desplazaron este tipo de iniciativas institucionales nacionales. La política institucional se ha enfocado básicamente en tres acciones dominantes: 1) la festivalización y espectacularización de las músicas tradicionales, 2) la creación de inventarios y 3) la generación de expedientes para lograr nominaciones de patrimonio inmaterial de la UNESCO. A continuación, describiremos y discutiremos brevemente esta nueva política internacional.

MÚSICAS TRADICIONALES COMO PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL DE LA HUMANIDAD: LAS ACCIONES INSTITUCIONALES INTERNACIONALES

Sistemas musicales, plásticos, dancísticos, literarios, curativos, religiosos y muchos otros más, todos ellos dependientes unos de otros y entretreídos con la vida diaria de 50 por ciento (o más) de la población mundial, están siendo arrasados, aniquilados, sin que hayan merecido por lo menos cuidadosos registros escritos y audiovisuales (Vázquez, 1995: 95).

Así iniciaba Irene Vázquez, fundadora de la Fonoteca Nacional del INAH, un texto sobre la legislación en materia de patrimonio inmaterial. El sentimiento manifestado por la historiadora no era aislado ni subjetivo, sino el eco de preocupaciones y reflexiones más amplias que circulaban en otras partes del mundo. La UNESCO, a través de un informe elaborado por la Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo en la década de los años noventa, señalaba que las políticas de patrimonio cultural estaban enfocadas únicamente en los objetos físicos (monumentos, obras de arte y artesanías), por lo que se requería un instrumento normativo que protegiera las culturas tradicionales

(UNESCO, 1996). En 2003, la UNESCO adoptó la *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad* (Convención 2003) para subsanar el vacío existente en el sistema legal internacional para la protección del patrimonio cultural inmaterial (Matsura, 2004). Dado que ya hemos hecho un repaso histórico de esta *Convención* en otro texto (Flores, 2017), aquí sólo destacaremos algunos de sus aspectos conceptuales.

La UNESCO considera como patrimonio inmaterial las tradiciones o expresiones vivas heredadas y transmitidas a la siguiente generación, como tradiciones orales, artes del espectáculo, usos sociales, rituales, actos festivos, conocimientos y prácticas relativos a la naturaleza y el universo, o saberes y técnicas tradicionales de fabricación de objetos artesanales. La *Convención* no tiene como objetivo conservar o preservar el patrimonio inmaterial, porque se correría el riesgo de fijar o fosilizar dicho patrimonio; su objetivo es la salvaguarda, entendida como el desarrollo de medidas encaminadas a garantizar la viabilidad del patrimonio cultural inmaterial. Estas medidas son: identificación, documentación, investigación, preservación, protección, promoción, valorización, transmisión —básicamente a través de la enseñanza formal y no formal— y revitalización de este patrimonio en sus distintos aspectos (UNESCO, 2011).

Las acciones que plantea la *Convención* se ubican en dos niveles: nacional e internacional. Para el nacional se plantea la elaboración de Inventarios Nacionales del patrimonio inmaterial, así como la creación o modificación de legislaciones, o realizar acciones en el ámbito educativo. A nivel internacional se estableció el sistema de listas: la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, la Lista del Patrimonio Cultural Inmaterial que requiere medidas urgentes de salvaguardia y la Lista de Buenas Prácticas de Salvaguardia.

Esta *Convención* ha sido antecedida por otros instrumentos y programas de la UNESCO, como el programa de los Tesoros Humanos Vivientes instaurado en 1993, la Recomendación sobre la Salvaguardia

de la Cultura Tradicional y Popular de 1989, y la Proclamación de Obras Maestras de Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad de 1997.

En el ámbito específico de las músicas tradicionales a nivel internacional existe el Consejo Internacional para la Música Tradicional (International Council for Traditional Music, ICTM), el cual fue fundado en 1947 pero con el nombre de International Folk Music Council (IFMC). Es una organización académica no gubernamental concentrada en el estudio, la práctica, la documentación, la conservación, la difusión de las músicas y las danzas tradicionales de todos los países, así como en la realización de conferencias, simposios, coloquios y foros, y la publicación tanto del *Anuario de Música Tradicional* como de su *Boletín*. El ICTM contribuyó a la fundación del Consejo Internacional de la Música (International Music Council, IMC) en 1949 y actualmente funge como organismo consultor de la UNESCO sobre música tradicional.

Las políticas culturales de algunos países asiáticos han servido como modelo para la elaboración de programas e instrumentos internacionales como la propia *Convención*. Japón y Corea del Sur cuentan con legislaciones sobre el patrimonio intangible desde 1950 y 1962, respectivamente. Su programa Tesoros Nacionales Vivientes ha sido promovido como un modelo a seguir tanto en México como en el mundo a través de la UNESCO, porque a primera vista resulta un programa atractivo. Una de las bondades que se perciben es que otorga un estímulo económico a los creadores para que puedan seguir desarrollando sus prácticas culturales:

[...] los galardonados reciben una subvención anual de por vida, la cual les permite dedicarse a crear, exponer y transmitir su arte y sus técnicas a los jóvenes que quieren aprender. La veneración que les rodea es tal que suele llamárseles afectuosa y familiarmente Ningen Kokuho (Tesoros Nacionales Vivientes) (Vázquez, 1995: 106).

No obstante, poco se conoce acerca de sus impactos tanto en el tipo de relaciones que se promueven entre las instituciones y la ciuda-

danía, como en las propias prácticas declaradas como patrimonio cultural. Por ello, es de nuestro interés dedicar un espacio a describir algunos aspectos centrales de esta experiencia, de tal forma que podamos hacer una reflexión más profunda sobre las políticas patrimoniales hacia las músicas tradicionales, sus efectos y sus alcances. Para poder llevar a cabo lo anterior, partiré de lo estudiado y publicado por el etnomusicólogo Keith Howard, quien realizó una investigación sobre esta política cultural en Corea del Sur.

Tesoros Nacionales Vivientes: el modelo sudcoreano

Antes de comenzar, es importante que describa algunos episodios del periodo colonial de Corea para comprender mejor el contexto del sistema actual de conservación. Tras el proceso de colonización japonesa en el siglo XX (1910-1945) y una cruenta guerra civil (1950-1953) que dejaría al país dividido en norte y sur, el gobierno sudcoreano impulsó un sólido sistema para rescatar y conservar construcciones y prácticas culturales consideradas como iconos identitarios del pueblo coreano. El periodo colonial había significado la pérdida y la transformación de prácticas culturales de largo aliento y gran arraigo en la población: el chamanismo fue reprimido, las presentaciones de grupos de teatro, danza y música fueron monitoreadas y restringidas por las autoridades coloniales, las agrupaciones de percusión existentes en las comunidades fueron perdiendo sus instrumentos, como los gongs, porque fueron fundidos y utilizados por los japoneses para la fabricación de armas. Así, entre el miedo y la normalización de la imposición de reglas coloniales sobre la vida cultural coreana, muchas de estas prácticas tradicionales dejaron de realizarse (Howard, 2006).

A pesar de esto, la historia reciente patrimonial de Corea empieza durante ese mismo periodo colonial, cuando se protegieron e inventariaron las propiedades de la realeza y se realizaron trabajos arqueológicos dirigidos por los propios japoneses. Más tarde, al inicio del periodo independiente, se fundaron instituciones, se generaron leyes, se inventariaron edificios, estructuras y artesanías, y se

crearon museos para resguardar lo que institucionalmente se consideraron los Tesoros Nacionales (*kukpo*). El interés por recuperar prácticas culturales ancestrales tuvo su origen en un movimiento cultural nacionalista, llevado a cabo por grupos de intelectuales que expresaron la necesidad de autoafirmación y autorreconocimiento del pueblo coreano frente a su enemigo invasor. Estos intelectuales recopilaban y publicaron cuentos, mitos, textos de historia y religión; exaltaron los valores de la sociedad coreana y consideraron al chamanismo el corazón de su identidad. El llamado más enfático para la preservación de la cultura coreana fue hecho por el periodista Ye Yonghae, quien a través de una serie de artículos alertó sobre expresiones culturales olvidadas, así como sobre nombres e historias de vida de sus creadores, hombres y mujeres.

La exigencia de Yonghae fue atendida por el régimen militar que gobernaba en ese momento, que en respuesta dictó la Ley 961: Ley de Preservación de la Propiedad Cultural. En 1963 fueron publicados los textos del periodista, compilados en el libro *Propiedades culturales humanas (In'ganmunhwajae)*. La Ley de Preservación consideraba cuatro categorías patrimoniales: 1) las propiedades culturales tangibles; 2) las propiedades culturales intangibles, que incluían música, danza, drama, obras, rituales, artes marciales, artesanías, comida; 3) las propiedades culturales populares, entendidas como costumbres relacionadas con la comida, el vestido, construcción de casas, religión y costumbres anuales y objetos indispensables para conocer los cambios y el progreso de la vida nacional; 4) la categoría de monumentos (Howard, 2006).

El comité encargado de la preservación fue renombrado como Comité de Propiedades Culturales, al que se le asignaría la responsabilidad de identificar tanto el patrimonio tangible como el intangible. Al principio, el sistema consistió en identificar las prácticas culturales y reconocer a las personas que poseían conocimientos y habilidades para ser transmitidos. Entre las primeras propiedades culturales reconocidas por el Comité se encontraba la música para el ritual de los ancestros reales, *Chongmyocheryeak*, y otras expresiones

populares como el *p'ansori*, cuatro dramatizaciones con máscaras, las tropas y los grupos itinerantes que hacen distintos tipos de representaciones, acrobacias y títeres, *Namsadang*, así como el canto y danza para mujeres, *Kanggangsullae* (Howard, 2006).

Con el paso del tiempo, la ley fue modificándose y se ajustaron algunas reglas: se reguló el financiamiento que se otorgaba y se establecieron las condiciones para las representaciones anuales y la elaboración de reportes sobre el progreso en las actividades. Se estableció que las personas reconocidas enseñaran a cambio de las remuneraciones que se les habían otorgado, en algunos casos desde 1968; se otorgaron licencias para la comercialización y se aprobó otorgar el reconocimiento no sólo a individuos, sino también a agrupaciones. El proceso de nominación fue también modificado: si al inicio eran los académicos y expertos quienes analizaban y proponían qué y quién ingresaría al sistema, más tarde serían los artesanos o ejecutantes quienes podrían autopropoñerse para ser considerados y obtener el nombramiento. En años recientes, el proceso se ha modificado y estandarizado conforme a los lineamientos de la UNESCO.

Un aspecto que Howard considera estructurante del sistema es la intervención de los académicos o especialistas en éste, pues cuando una persona o grupo solicita integrarse, un experto lleva a cabo una detallada evaluación, cuyos resultados serán publicados en las series de los *Reportes de Investigación Acumulados sobre las Propiedades Culturales Intangibles*. Las personas reconocidas reciben una compensación económica y obtienen el nombramiento de Propiedades Culturales Humanas, utilizando el término acuñado por Ye Yonghae. Aunque hay quejas de que la remuneración es insuficiente, esto se ve compensado con la ayuda médica y el apoyo en los gastos en caso de fallecimiento, sobre todo si tomamos en cuenta que la mayor parte de las personas que forman parte del sistema son mayores de 65 años.

Un proceso que destaca Howard es que la renovación de un nombramiento, por ejemplo, cuando la persona que lo posee fallece, no es automática, lo que provoca que esa “propiedad cultural” pueda estar vacante inclusive por años. El proceso de renovación de la vacante no

sólo depende de que exista una persona que tenga las habilidades requeridas para ejecutar la música o danza de acuerdo con los requisitos académicos establecidos, sino también de decisiones de tipo político o burocrático. Ejemplo de ello es el caso de Yi Aeju, quien a pesar de contar con los conocimientos para reemplazar a la responsable de la danza budista con tambor Sungmu, no pudo ser seleccionada sino hasta dos años después, dada su participación con una danza en una manifestación por la democracia en Corea. Otro aspecto negativo del programa es que los nombramientos han generado rivalidades tanto entre las personas poseedoras de las habilidades y saberes como entre los académicos expertos que forman parte del comité de música.

Por otro lado, el sistema beneficia cada vez más a personas radicadas en las ciudades más que a las de comunidades rurales. Anteriormente, se habían otorgado nombramientos a personas de estas comunidades, pero dado que se han convertido en distinciones muy codiciadas por jóvenes formados dentro de los conservatorios u otros centros académicos, éstos las han ido ganando.

Otra problemática que Howard plantea es que con esta política cultural los vínculos pasado/presente se han diluido, los saberes y conocimientos preservados se limitan a la ejecución y representación en escenarios para públicos, generalmente urbanos, y los aprendices se concentran únicamente en aprender las formas técnicas de la práctica, pero se presta poca atención a la cosmovisión que la sustenta.

Actualmente el programa tiene tres acciones específicas: 1) preservar y mantener el patrimonio en sus condiciones originales; 2) generar turismo a través de su promoción; 3) difundir el patrimonio en la sociedad para un mejor entendimiento de estas prácticas. Estas especificaciones presentan varias paradojas y problemas, ya que muchas veces deben restringir la libertad de decisión de las personas o grupos que han obtenido los nombramientos, pues tienen que regirse por las reglas y condiciones establecidas por los comités de expertos. Esta condición de preservación también ha estado en tensión con el ámbito de la promoción, pues en muchas ocasiones los practicantes galardonados deben buscar audiencias y escenarios ubicados en

las urbes, lo que los lleva a modificar sus actuaciones. Como señala Howard, las agendas del estado y la de los académicos resultan incompatibles, pues mientras el primero busca promover el patrimonio cultural para el turismo, los académicos están preocupados por la autenticidad y la recuperación de la historia y la memoria.

Hasta aquí dejaremos la exposición de este programa. Aunque hemos hecho una descripción muy breve sobre esta política patrimonial, se puede vislumbrar que un programa de salvaguarda cultural tiene implicaciones más allá de las propias prácticas culturales. En este caso, aunque a nivel internacional ha sido un gran referente en la política cultural, en el interior del país asiático ha significado también la reproducción de formas verticales y poco democráticas en el ámbito de la cultura.

Para finalizar este capítulo abordaremos brevemente los casos del mariachi y la pirekua, dos músicas tradicionales inscritas en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad de la UNESCO.

Pirekua y mariachi:

Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad

En 2010 y 2011, la pirekua y el mariachi, respectivamente, fueron declarados Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO. Resulta difícil describir en este espacio las diferencias culturales que cada una de estas músicas, sus músicos y contextos presentan. No obstante, el punto en común que nos interesa y desde el cual las abordaremos es su patrimonialización por parte de la UNESCO. Esta distinción internacional nos permite discutir y reflexionar en torno al paradigma o modelo dominante que rige actualmente al patrimonio inmaterial. En este apartado tampoco vamos a profundizar en los procesos previos y derivados de las declaratorias, dado que ya se cuenta con bibliografía que aborda y analiza los distintos procesos

sociales y políticos que implicaron estas dos nominaciones;³ por ello, pasaremos directamente al análisis que es relevante para este texto.

Un buen punto de partida son los expedientes de candidatura enviados a la UNESCO. En ambos documentos encontramos que se destaca la cuestión identitaria. Aunque en el de la *pirekua* particularmente se vincula con la identidad p'urhépecha, en ambos se resalta la relación de estas músicas con la construcción de la identidad nacional, un proceso de identificación que fortalece a su vez al propio estado-nación. Por su parte, la interculturalidad aparece como un valor que quienes elaboraron los expedientes buscan destacar. La interculturalidad, al formar parte de los objetivos de la *Convención*, se convierte en un requisito que evaluar en los expedientes, por lo cual quienes los elaboran construyen una descripción que “embone” con el discurso de la interculturalidad que promueve la UNESCO, aunque en la vida cotidiana estas músicas pocas veces se relacionen con esta concepción de interculturalidad (Flores, 2019).

Otro aspecto importante del análisis es delimitar quiénes son los creadores, en qué región geográfica sucede la práctica musical y cómo se define en sí misma. Abordar estos aspectos no es cosa menor, dado que cada música puede implicar un número indefinido de practicantes, puede acontecer de manera dispersa territorialmente hablando, pueden existir infinidad de variaciones, así como distintas formas de identificación de las personas con estas músicas. Por lo tanto, definir qué es música de mariachi y quiénes son los mariachis, o bien, qué es la *pirekua* y quiénes son los *pirericha*, implica establecer límites a las prácticas musicales y a los grupos que la llevan a cabo y sus contextos culturales. Por ello, es pertinente preguntarnos: ¿Quiénes y mediante qué criterios realizaron tal delimitación? Si retomamos el expediente de la *pirekua*, vemos que aparecen dos tipos de datos numéricos: 1) las comunidades (165) que se consideran parte del pueblo p'urhépecha y 2) las comunidades (30) donde, según se planteó

³ Para la declaratoria del mariachi se pueden consultar los textos de Sevilla (2014), Ku (2016, 2017); en el caso de la *pirekua*, los de Márquez (2014) y Flores (2017).

en el expediente, “se reconoce totalmente a la pirekua”. Como vemos, los datos cuantitativos difieren considerablemente, sin estar mediados por una explicación que justifique la variación en las cantidades. Podríamos suponer que la selección de esas 30 comunidades se hizo a partir de la vigencia del idioma p’urhé, sin el cual difícilmente se pueden componer e interpretar las pirekuas. Sin embargo, en la selección aparecen comunidades donde actualmente este idioma está en desuso, como Cherán, Tingambato o San Felipe de los Herreros, y no se incluyó a comunidades donde sigue vigente, como La Pacanda, Ichupio, Nurío, Cheran Atzicurin, Zopoco y Huáncito; es importante mencionar que en algunas de ellas existen agrupaciones de pirericha de larga trayectoria, así como reconocidos compositores de pirekuas⁴ (Flores, 2019).

Para el caso del mariachi, el proceso de selección resulta más complicado, dada su expansión geocultural. De ahí que surja la pregunta: ¿Cómo se establecieron los límites del universo mariachero? Y en consecuencia, ¿cómo y dónde se realizará su salvaguarda? Según cierta concepción del mariachi, se podría afirmar que hay mariachis en ámbitos rurales, otros en contextos urbanos y otros que, por efectos de la migración o por los procesos de globalización cultural, se ubican en grandes ciudades y fuera del país. No obstante, para algunos músicos la atención prioritaria que debe tener el plan de salvaguarda debe estar en las comunidades que pertenecen a la región mariachera del occidente de México.

Sobre estas cuestiones, Alejandro Martínez de la Rosa (2016) ha realizado algunas críticas en torno a las categorías utilizadas para construir la diferenciación del mariachi, dado que en el expediente se dividió en dos: el mariachi moderno y el mariachi tradicional. Según describe el autor, los criterios que se utilizaron fueron: número de integrantes, indumentaria, instrumentos musicales, repertorio y formas de transmisión de conocimientos. Sin embargo, considera

⁴ Me refiero a los Galleros de Nurío, los Nocheros de Nurío, el dueto Xamoneta de Cheran Atzicurin, y a Piritakuecha de Zopoco, entre otros.

que la diferenciación debió realizarse a partir del tipo de contexto en que se realiza la práctica, así como hacia quién está dirigida, una visión que pone énfasis en el sentido comunicativo de la música. En consecuencia, para este autor, hubiera sido mejor hablar de mariachi comunitario y de mariachi de masas, para luego pensar y generar las acciones de su salvaguarda. Con estos ejemplos hemos tratado de mostrar cómo el patrimonio es una construcción social sujeta a cuestionamientos y discusiones, dadas las posiciones existentes hacia las prácticas musicales.

Por otra parte, es importante mencionar que en ambos expedientes se subraya el carácter oral de estas músicas como una característica que las distingue de otras prácticas musicales. Sin embargo, llama la atención que entre las medidas de salvaguarda planteadas en ambos expedientes está el fortalecimiento de escuelas y conservatorios, con lo que se privilegia la escolarización institucional en detrimento de su oralidad/auralidad característica. Otro aspecto destacable en las medidas de salvaguarda de ambos expedientes es la realización de festivales y concursos para su promoción y difusión, es decir, se apuesta por su espectacularización.

Una diferencia importante que encontramos en estos dos procesos de patrimonialización es que, a 10 años de haber sido declarada Patrimonio de la Humanidad, la *pirekua* no cuenta con un plan de salvaguarda.

En el caso del mariachi, al poco tiempo de su nominación se conformó el Consejo Nacional para la Salvaguarda del Mariachi (Conasam) y se elaboró un plan de salvaguarda que se revisa anualmente. Sin embargo, es importante preguntarse ¿qué atiende este plan? Distintas críticas se han formulado en torno a éste, pero para fines de este libro me parece interesante citar la enunciada por un participante de la tradición musical en una mesa organizada para el IV Congreso Internacional sobre Experiencias en la Salvaguarda del Patrimonio

Cultural Inmaterial,⁵ realizado en Hermosillo, Sonora, en noviembre de 2017. Víctor Ávila Gutiérrez, mariachi, promotor cultural y participante en la elaboración del plan de salvaguarda del mariachi, expresó lo siguiente:

[...] nos hemos encontrado con muchísimos problemas que venimos arrastrando desde antes de la declaratoria, pues nos toman como una manifestación nacional pero que es regional y eso nos complica en muchísimos sentidos, y no favorece el trabajo ni la preservación en sí misma por distintas cosas... ¿Para qué se entregó el expediente a la UNESCO? Según el documento, porque “puede contribuir a la visibilidad y la conciencia de la importancia de las gracias del patrimonio inmaterial para su visibilidad y sincretismo cultural y podría favorecer el entendimiento mutuo y el diálogo”, cosa que yo jamás entendí de qué se estaba hablando y creo que ninguno de los demás lo entendió, de los que estamos en la manifestación, [el expediente] no habla exactamente acerca de lo que es la manifestación en sí misma. Y otra de las razones por las que se entregó es “para salvaguardar el elemento mediante una amplia gama de medidas de protección de acción”, lo único que les faltó incorporar ahí fue que dijeran quiénes las iban a hacer porque nosotros seguimos esperando... en algunos de los casos... (Víctor Ávila Gutiérrez, Hermosillo, Sonora, 2017).

Respecto a los recursos económicos otorgados para las acciones de la transmisión del conocimiento musical, el ponente expuso la siguiente problemática:

[...] la realización de actividades se enfoca principalmente en espectáculos públicos que no tienen la participación de las comunidades, ni de sus elementos. Esta es una de las principales problemáticas que noso-

⁵ Las intervenciones completas de los participantes pueden consultarse en: <<https://www.youtube.com/watch?v=lejiL-ADXn8&list=PLrCDRHBAJg-RSYJnFSPnAff9xYQgylBgH&index=3>>.

tros tenemos dentro de esta tradición... Si yo solicito 250 000 pesos para un espectáculo que lleva el nombre de mariachi, me van a dar 250 000 y se va a presentar una o dos o tres veces en un teatro, pero si yo solicito 50 000 pesos para un proceso de formación que dura cinco años eso es lo único que me van a dar, ¡y no me van a dar más! Aunque la actividad de formación que es el objeto principal de esta declaratoria *es la más importante*, y no se están solicitando los recursos, y si los solicita en el momento en el que llegue el presupuesto, le van a decir: “¡Estás pidiendo demasiado!” ¿Por qué? Porque nosotros en un tabulador decimos que a un maestro se le debe pagar ¿80 pesos la hora? —Bueno, entonces dámelo en instrumentos. —Okey. ¿De cuáles instrumentos vas a solicitar? —De éstos. —¡No, es que esos están muy caros! —Pero es que los necesitamos para tocar. —¿Ya tocas? ¿Eres el [Mariachi] Vargas? Pues entonces sí te los doy...” (Víctor Ávila Gutiérrez, Hermosillo, Sonora, 2017).

El carismático expositor dejó claro que uno de los grandes problemas con la tradición del mariachi es la turistificación de la tradición y su consecuente espectacularización, pero más grave aún es la inexistencia de una política cultural para revertir estos procesos: “La declaratoria ha funcionado principalmente en el rubro de la cultura turística, es ahí donde ha funcionado principalmente. *No ha funcionado para las comunidades*”, subrayó.

Ávila Gutiérrez terminó su intervención señalando: “Las instituciones pueden ‘bajar’ hasta 50 millones de pesos para los mariachis que están en el teatro, pero el dinero nunca llega a las comunidades, ni a los jóvenes que están aprendiendo la tradición musical”.

A 10 años de la declaración de Patrimonio Cultural Inmaterial, los pirericha de las comunidades rurales siguen esperando la consulta y un plan de salvaguarda para la pirekua, que sea elaborado por ellos y para ellos; por su parte, decenas de mariachis continúan excluidos de acciones que verdaderamente atiendan los procesos que resultan determinantes, como los procesos para la transmisión de los conocimientos comunitarios.

Más adelante describiremos y analizaremos la práctica de cantar y componer pirekuas desde la óptica patrimonial pero comunitaria, es decir, los significados y los sentidos mediante los cuales los pirericha y músicos expresan su valoración, así como sus preocupaciones en torno a la continuidad de esta tradición, pero antes de llegar a ello dedicaremos el siguiente capítulo a reconstruir el contexto social y algunos espacios sociales en los que se pueden escuchar las pirekuas, para una mejor comprensión de esta tradición lírico-musical.



Los contextos sociales de los pিরericha

Nuestro canto será tan fuerte y vigoroso como fuertes
y vigorosas sean nuestras comunidades:
¿Cómo cantar si nuestros lagos se contaminan y mueren?
¿Cómo cantar si nuestros bosques han sido devastados?
¿Cómo cantar si nuestras familias emigran en busca
de trabajo? ¿Dónde encontrar los valores que han sido
trastocados por mucha de la música comercial?
La pিরekua espera respuestas...
NACHO MÁRQUEZ, pিরeri de Cheran Atzicurin.

Captar lo inmaterial. Una mirada al patrimonio vivo (2009), de Francois-Xavier Freland, es un libro bellamente editado con excelentes fotografías y publicado por la UNESCO. El hilo narrativo que teje las palabras a lo largo de este volumen se focaliza en destacar aquellos aspectos por los que han sido distinguidas las prácticas culturales como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. Respecto a su salvaguarda, el libro resalta que, gracias a su nominación, ahora cuentan con proyectos de escolarización, museos, festivales, concursos y turismo cultural, es decir, han sido encauzadas por la misma ruta institucional globalizada, a pesar de que muchas de ellas han caminado de formas muy diversas de la mano de la tradición oral. Al finalizar la lectura, si bien queda claro que occidente no debe ser más el referente en el sistema de valores sociales y estéticos, al mismo tiempo se echa en

falta la descripción de los contextos sociales, políticos y económicos en las que estas formas de vida existen.

La falta de contextualización de las prácticas culturales suele ser la norma en este tipo de literatura en torno al patrimonio cultural, una literatura producida bajo la óptica del *coffee table book* (libro de la mesita de centro), publicada para ser consumida y leída en los hogares de las clases medias y altas de las grandes urbes del mundo. Pero las realidades donde ocurren dichas prácticas culturales y donde actúan quienes las mantienen vigentes y significativas no son idénticas en cada país ni están ausentes de las relaciones de poder y dominación experimentadas tanto a nivel local como global.

Las convenciones y políticas culturales de la UNESCO, al ser globales, toman muy poco en cuenta los contextos locales donde estas formas de vida persisten. Estas políticas, de alguna forma, dan por sentado que en cualquier lugar y contexto las reglas del juego son las mismas y las estrategias de salvaguarda se deben aplicar por igual, como si fuera lo mismo revitalizar el arte narrativo en la región de Kronoberg, en Suecia, que la composición y el canto de *pirekua*s de los *p'urhépecha* en México; evidentemente, esto no es así.

En los dos Reportes Periódicos enviados por las instituciones mexicanas a la UNESCO sobre la *pirekua*, se ha informado que son los *pirericha* y las comunidades quienes sostienen esta tradición musical, afirmación que es innegable. Sin embargo, poco se dice respecto a las condiciones políticas, económicas, medioambientales y sociales que deben enfrentar los *pirericha* y músicos.

Consideramos que poco se puede comprender acerca de una práctica cultural —una forma de vida— si no conocemos los contextos donde existe. Por ello, el objetivo de este capítulo es reconstruir parte de esos contextos, así como algunos de los momentos en los que pude presenciar y escuchar a los *pirericha* cantar sus *pirekua*s. Sería imposible en un capítulo dar cuenta de la complejidad del contexto actual del pueblo *p'urhépecha* en el estado de Michoacán y en el México convulsionado que actualmente vivimos. Más que nada, la información plasmada en este capítulo busca orientar la comprensión

de quien lea este libro acerca de las palabras, sentires, preocupaciones y propuestas que los pirericha y músicos hacen. En este libro partimos del supuesto de que las prácticas culturales, como cantar, componer, escuchar, sentir las pirekuas, etcétera, adquieren significados específicos según su contexto político y social.

El capítulo básicamente se nutre de información sobre la situación medioambiental, social y económica de las regiones estudiadas, así como de lo redactado en mis notas de campo durante el trabajo realizado en las comunidades p'urhépecha en distintos años. Interesa dar cuenta del contexto en el que se implanta la *Convención 2003*, para a partir de ahí pensar las posibles acciones que pueden y deben realizarse a favor de sus creadores y sus comunidades.

EL “ORO VERDE”, EL “ORO ROJO”, MICHOACÁN TRAVEL, NARCOTRÁFICO Y CAMBIO SOCIOCULTURAL: EL TERRITORIO Y LA CULTURA P'URHÉPECHA EN LA VORÁGINE ECONÓMICA GLOBAL

El territorio p'urhépecha abarca 22 municipios y se extiende aproximadamente sobre 6 000 km². Se calcula que lo habitan 117 221 personas mayores de tres años hablantes del idioma p'urhé. Se divide en cuatro regiones: la región Lacustre, que en p'urhé se denomina Japóndarhu o Inchámikuarhu; la región Meseta o Sierra o Juátarisi; la región de la Cañada de los Once Pueblos o Eráxamani, o también en p'urhé Ichángueni; y la región de la Ciénega de Zacapu o Tsirhondarhu¹ (Argueta y Castilleja, 2018).

Si bien ese territorio se considera p'urhépecha y existe una matriz cultural compartida, ésta se expresa de múltiples formas en el ámbito comunitario. Cada región presenta diferencias medioambientales y también se advierten diferencias culturales entre los pobladores, que son expresadas cuando se comparan formas de hablar y de vestir, o festividades religiosas y sociales como las bodas (Castilleja y Cervera,

¹ Antiguamente se agregaba una quinta región: Jurhío o lugar de Tierra Caliente (Argueta y Castilleja, 2018).

2005). En el caso de la música, los músicos p'urhépecha construyen diferencias en relación con la composición y ejecución de la música tradicional, o en la manera como se cantan las pirekuas. Por ejemplo, al platicar con un pireri y músico de la isla de Janitzio, describió lo siguiente:

[...] yo puedo saber cuándo una pirekua es del Lago o cuando es de la Sierra, cada región tiene su propia forma de componer... Mira, haz de cuenta que en el Lago la pirekua es como rock and roll de los sesenta, en la meseta es rock pop y ya más para allá [señalando hacia lo lejos], por Tarecuato y esa zona es rock metalero [se ríe]. Nosotros [los p'urhépecha] *sí vemos las diferencias* [subraya] entre las pirekuas de acá del Lago y las de la Sierra. Nosotros vemos el Lago, nos inspiramos con él, allá [en la Sierra] se tala el bosque (Janitzio, 2017).

Esas diferencias culturales también se pueden enfatizar en mayor o menor medida por las actividades económicas que han implantado —o impuesto— los distintos gobiernos en cada región. Las actividades macroeconómicas, como la producción de aguacate o de frutos rojos, al mismo tiempo han generado nuevas relaciones socioeconómicas entre las comunidades de las distintas regiones, en tanto que muchos p'urhépecha buscan sobrevivir como jornaleros en los campos de cultivo de estas frutas.

El millón de toneladas de fresa, zarzamora, arándano y frambuesa que ha convertido en fechas recientes a México en el tercer productor a nivel mundial de frutos rojos —las *berries*— se produce en el estado de Michoacán, donde destaca el municipio de Los Reyes. Debido a la crisis mundial azucarera en 1996, este municipio tuvo que cambiar su longeva actividad económica de producción de azúcar por la agroindustria del llamado “oro rojo”. Este tipo de cultivo tuvo un crecimiento muy rápido; en 2008 ya se habían asentado en ese municipio 10 empresas de ese ramo. No obstante, el éxito tan difundido de la producción de *berries* oculta el despojo de tierras y la explotación de personas para su

cultivo² (Paleta, 2012). Si bien a esta zona llegan migrantes de distintos puntos del país, son los p'urhépecha de comunidades como Tarecuato, Pamatácuaro, San Benito, San Isidro o Santa Ana quienes entregan sus vidas al trabajo agrícola como jornaleros y jornaleras. Su recorrido para llegar hasta ahí puede durar entre una y cuatro horas diarias por precarias carreteras a bordo de viejos autobuses escolares estadounidenses, que con su vaivén forman parte del paisaje de la región.

Foto 2
“School bus” en la comunidad de San Isidro



Georgina Flores, 2018.

De acuerdo con un artículo escrito en 2012, en los campos de cultivo de empresas como la transnacional Driscoll's el pago ascendía en temporada de cosecha a 125 pesos por día para las mujeres y 150 para

² Casi el 50% de los jornaleros agrícolas que laboran en los 40 municipios con mayor presencia de jornaleros en Michoacán son niños, es decir, unos 60 000 menores de edad (Paleta, 2012).

los hombres, cubriendo horarios de 7:00 a 14:30 horas, con media hora para desayunar. Este magro salario se suma a los no pocos casos de intoxicación que sufren quienes trabajan a causa del uso de plaguicidas (Paleta, 2012).

Respecto al “oro verde”, el cultivo del aguacate, nuestro país es considerado el principal exportador a nivel mundial. Su cultivo creció vertiginosamente en poco tiempo; así, tenemos que la superficie sembrada con este fruto pasó de 92 417 hectáreas en 1994 a 168 113.64 hectáreas en 2013 (CEDRSSA, 2015). Cinco estados son los principales productores de aguacate, pero Michoacán genera el 86% de la producción total del país (Mendoza, 2010). Este cultivo ha dejado severos daños a nivel ecológico, pues la producción se ha mantenido al alza a un ritmo alarmante. La tala clandestina y los incendios forestales para lograr el cambio del uso de suelo han causado que en 18 años el estado perdiera unas 65 000 hectáreas de bosque.³ En la región p’urhépecha, las comunidades más afectadas se ubican en el municipio de Pátzcuaro, en la Meseta, en la Cañada de los Once Pueblos, en la sierra de Tangancícuaro y Los Reyes (*La Jornada*, 2019).

Sumado a este desastre medioambiental, este tipo de agroindustria “atrajo”, por decirlo de alguna manera, al crimen organizado, que ha cobrado cuotas de extorsión a dueños, productores y vendedores a pequeña escala⁴ (Paleta y Fuentes, 2013) o para ejercer el despojo de huertas o de bosque, además de secuestrar y asesinar. Bajo esta óptica, cae la máscara de la vanagloriada bonanza económica que oculta el profundo deterioro medioambiental, el aumento de la pobreza, la mala calidad de servicios públicos, la falta de infraestructura, la violencia y la inseguridad en el estado, problemas que aquejan a gran parte del país pero que cobran sus formas particulares en los contextos locales. Específicamente la presencia del narcotráfico en

³ La sierra de Tangancícuaro y Los Reyes han perdido 60% de sus bosques (*La Jornada*, 2019).

⁴ Se estima que en 2012 la cantidad de dinero por extorsión ascendió a 2 460 millones de pesos (Paleta y Fuentes, 2013).

Michoacán ha llevado a distintas comunidades p'urhépecha de la Meseta a organizarse para su propia seguridad y defensa. En este complejo proceso social destaca el aprendizaje de otras experiencias exitosas de autodefensa en la región para la contención y disminución de agravios a bienes y a personas (2013: 63).

Foto 3

Cultivo de aguacate cerca del volcán Parícutín, Angahuan



Georgina Flores, 2017.

En 2013, las rondas y las guardias comunitarias se multiplicaron, justo dos años después de aquel ejemplar levantamiento de la comunidad de Cherán. Los “malosos” o la “maña”, como se les conoce a las organizaciones de narcotráfico en la región, a diestra y siniestra cortaban pinos, quemaban cerros, sembraban “hierba”, extorsionaban a los comerciantes y asesinaban a quienes se oponían o denunciaban. La indignación entre la población crecía. La mañana del 15 de abril de 2011, muchas mujeres se apostaron en el camino por donde bajaban las camionetas llenas de troncos de sus bosques y les marcaron el alto a los criminales.

Los “malosos” llevaban sus armas e hirieron gravemente en el rostro a un joven de la comunidad, pero con la firme decisión de las mujeres y de la gente de Cherán se logró atrapar a este grupo, para posteriormente entregarlo a la policía municipal. Sin embargo, no se imaginaron que la misma policía llamaría a sus cómplices para liberarlos y sacarlos de la comunidad. Ese día, la situación se tornó muy tensa, ante las amenazas de que éstos regresarían a cobrar venganza y sembrar el terror en la comunidad. No obstante, la población no se amedrentó y en grupos de cien personas hicieron turnos para cuidar las entradas de Cherán. Múltiples fogatas se encendieron en las calles para iluminar esa y muchas otras noches más (Argueta y Castilleja, 2018).

Foto 4
Mural en la comunidad de Cherán



Georgina Flores, 2018.

La situación anteriormente descrita no es única de una comunidad, sino la norma en muchas de ellas. Cuando salimos a encuestar a las comunidades, los pirericha hablaron de estas problemáticas. Nos platicaron sobre la tala del bosque en sus cerros, la falta de intervención de las autoridades para evitar que los talamontes acabaran con sus bosques, así como de la necesidad de subir con sus propios rifles para cuidar sus pinos, siempre con el miedo de no regresar. Pero el problema con el narcotráfico no termina aquí, pues en algunas regiones, como en la Cañada, fue destacable la preocupación de varios pirericha por el alto consumo de drogas y el aumento de la venta y consumo de cristal,⁵ una sustancia que está enganchando a muchos pobladores, principalmente jóvenes.

Foto 5
“No más partidos políticos”. Nahuatzen



Georgina Flores, 2018.

⁵ El cristal es una sustancia hecha con metanfetamina, que por su carácter estimulante es sumamente adictiva y tiene efectos irreversibles en el sistema nervioso central, entre otros problemas de salud.

A pesar de esta difícil situación, existe un fuerte espíritu de resistencia que abre ventanas esperanzadoras contra las formas de opresión. Declaraciones como la que ha hecho la Unión de Comunidades Indígenas Forestales de Michoacán respecto a la tala del bosque y la contaminación de ríos y lagos son valiosas semillas para cultivar el futuro:

En los últimos años nuestros bosques se han mermado y han disminuido su extensión, así como nuestros ríos y lagos cada vez tienen menos agua y cada vez están más contaminados. Y esto ha sido por el llamado “desarrollo” y “progreso”. A nosotros nos dijeron que estábamos atrasados y que este país no progresaba por culpa de que los indios nos aferrábamos a un estilo de vida contrario al desarrollo. Y entonces empezaron gente de fuera y gente de nuestras mismas comunidades a talar los bosques y a cambiar el bosque por huertas. Las bandas de talamontes se convirtieron en verdaderas organizaciones criminales y con violencia se llevaban los árboles. Después vino el cambio de uso de suelo con el “oro verde”, es decir, el aguacate, y últimamente las frutillas. En los últimos 30 años hemos visto a los bosques desaparecer dramáticamente. Nuestro bosque es hogar del coyote, el puma, el gato montés, el venado, el águila y el hombre; y se encuentra amenazado por un modelo de desarrollo que considera al dinero su máximo valor.

Nosotros no le apostamos al desarrollo del modelo capitalista; nosotros le apostamos a la vida. Le otorgamos más valor a un árbol que a un tren; a un águila que a un avión; a un bosque que a una huerta; a un río que a una autopista. Porque aún estamos a tiempo de salvar el paisaje que inspiró a nuestros poetas (declaración de la Unión de Comunidades Indígenas Forestales de Michoacán, 2019).

Como podemos ver, el bosque, los lagos, los cerros y los seres que lo habitan son parte de una forma de ver la vida entre los p'urhépecha, que se manifiesta de muchas maneras y que sin duda incluye la composición y el canto de pirekuas; una cosmovisión que se recrea no sólo como temática, sino sobre todo en la forma en que se vive la vida a través del canto y que vemos reflejada en frases como “subir al cerro

y bajar con una pিরekua” o “ir a sembrar y regresar con otra pিরekua”. Entre algunos músicos se cree que Japinkua, el ser divino que se hace presente a través de aves, animales del bosque y domésticos, es quien nutre de inspiración al quehacer musical. A tatá Francisco Salmerón, músico y prolífico compositor de Quinceo, se le atribuyó este don, pues al realizar sus caminatas por los cerros, y principalmente por las faldas del Juata K’eri (cerro grande), oía la música y los sonidos armónicos que le permitieron componer sus sonecitos y abajeños (Martínez y Sebastián, 2014). ¿Formará parte de la salvaguarda mantener esta cosmovisión? Es importante averiguar si para los pিরericha las vibraciones que produce el viento al rozar las hojas de distintos tipos de árboles o si los sonidos del korkobí (o tecolotito de la sierra), asociados a sentimientos como la tristeza, el lamento, al llorar por la noche (*uéparini chirikua*), aún son fuente de inspiración musical (Chamorro, 2015). Cuando se acaba con lagos y bosques no sólo se destruye un ecosistema, sino también una forma de entender y sentir el mundo.

Foto 6
Mural en Cherán



Georgina Flores, 2018.

A este proyecto agroindustrial se suma el mercado turístico. El turismo, considerado como una alternativa para dinamizar la economía y generar puestos de trabajo, ha representado una de las cartas de juego más importantes del gobierno michoacano para su economía. El paisaje del Lago de Pátzcuaro y el territorio que lo circunda ha sido una de las imágenes más vendidas para atraer al turismo extranjero a Michoacán por lo menos desde la década de los años sesenta. Las comunidades del lago han pasado de una relación ríspida y desconfiada hacia los visitantes a una de subordinación hacia los gustos y las necesidades de éstos, pero es en las últimas décadas que la promoción turística se ha intensificado como nunca se había hecho, y ahora la cultura de los p'urhépecha forma parte del gran paquete turístico.

El lago mítico de los p'urhépecha, fuente de historias y narrativas identitarias, hábitat de peces únicos, con más de dos millones en existencia —o sus ancestros—, con una tradición pesquera de varios siglos de antigüedad, para la cual los pobladores ribereños construyeron conocimientos sumamente especializados y refinados sobre el agua, el viento, las plantas, los peces, la navegación y la pesca (Argueta y Castilleja, 2018), ahora languidece y pierde rápidamente su volumen. No obstante, para las autoridades de distintos niveles esto no es una prioridad; si el lago interesa es como una mina que hay que explotar. Lejos de atender sus problemáticas socioambientales, en fechas recientes inauguraron una tirolesa que recorre de la isla de Janitzio hasta la isla de Tecuena. La propaganda publicitaria presumió que se destinaron 1600 000 pesos para una de las tirolesas más largas de México, pero la intervención turística no acaba aquí, pues esta tirolesa es tan sólo la primera de tres que se han planeado instalar para conformar un circuito entre las islas y alcanzar una mayor oferta de entretenimiento para el turismo (<mimorelia.com>, 2016).

Las problemáticas hasta aquí señaladas no deben entenderse como algo nuevo, sino como procesos que vienen ocurriendo desde décadas atrás en la región p'urhépecha, donde la explotación y el control de bosques, ríos, lagos e identidades culturales forman parte de proyec-

tos de desarrollo modernizadores que sólo fortalecen las estructuras políticas del estado y al sistema económico capitalista (Dietz, 1999).

Foto 7

Lanchas de motor en el muelle San Pedro, Pátzcuaro



Georgina Flores, 2017.

Este es el contexto que enmarca nuestra reflexión y crítica hacia las políticas culturales de la UNESCO y nacionales. Las declaratorias de la cocina tradicional, la *pirekua* y la festividad dedicada a los difuntos como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad innegablemente forman parte de esta política turística a nivel global.

Cada expediente enviado por parte del estado mexicano a la UNESCO incluye actividades (festivales, ferias, etcétera) o un proyecto para el desarrollo del turismo cultural. Particularmente, las declaratorias de patrimonio cultural inmaterial del estado de Michoacán se han integrado a la Ruta Don Vasco, principal proyecto turístico en el estado, las cuales son difundidas a través del Centro de Interpretación.

El Centro de Interpretación se construyó en lo que fuera la antigua estación del ferrocarril en Pátzcuaro. Cuenta con una sala 360°, en la

que se proyectan videos sobre las expresiones festivas y culturales, la arquitectura colonial y vernácula, y el entorno natural de las comunidades p'urhépecha. Esto permite promover turísticamente a los 15 municipios y 40 localidades que forman parte de la Ruta. El Centro inició actividades en 2015, pero sus puertas permanecieron cerradas al público durante varios años, hasta su reciente reapertura.

Los recursos económicos para su construcción y adaptación museográfica fueron otorgados por instituciones como el ayuntamiento de Pátzcuaro, las secretarías de Turismo tanto estatal como federal, el INAH y el desaparecido Conaculta.

El centro tuvo un costo de \$39 836 000 pesos, los cuales fueron erogados entre 2011 y 2014. Véase la imagen 1a, un cuadro elaborado por la Secretaría de Turismo del estado.

Este proyecto turístico, por un lado, contrasta con los frecuentes comentarios por parte de funcionarias y funcionarios de que las instituciones de cultura no cuentan con recursos económicos para la elaboración de un plan de salvaguarda de manera participativa y su implantación en las comunidades. Por otro lado, poco se sabe en las comunidades acerca de este Centro y otras formas de promoción turística por parte de las instituciones estatales y federales, así como hoteles y agencias de viajes para atraer y lograr el entretenimiento del turismo.

Aunados a estos procesos económicos están los cambios socio-culturales y musicales vinculados con procesos sociales como la migración, la presencia de iglesias protestantes y, evidentemente, los medios de comunicación masiva y las redes digitales.

La migración de los p'urhépecha hacia las grandes ciudades o a Estados Unidos está vinculada con cambios sociomusicales, al ser ésta productora de nuevos sentidos y significados tanto de las relaciones sociales como de la vida misma. Los principales migrantes son los hombres y en menor número las mujeres, aunque ellas migran cada vez más. La migración no debe entenderse únicamente vinculada con la falta de empleo pues, aunque ésta se encuentre entre las principales causas, también hay razones de índole social, pues en las comu-

Imagen 1a
Inversiones realizadas por distintas entidades
en el Centro de Interpretación Ruta Don Vasco



Derivado de lo anterior me permito relacionar y desglosar las inversiones realizadas por los distintos entes públicos federales, estatales y municipales, que se han realizado en el desarrollo del Centro de Interpretación Ruta Don Vasco.

CONCEPTO	EJERCICIO	INVERSIÓN	ORIGEN DEL RECURSO
Restauración de la antigua terminal de carga incorporación de cancelas en anden norte y aire acondicionado. 1era. Etapa	2011	\$ 1'750,000.00 \$ 750,000.00	Sectur Federal Sectur Estatal
Complemento de la restauración antigua terminal de carga, incorporación de cancelas en anden norte y aire acondicionado, sistemas de seguridad, bardas y caseta	2011	\$ 3'000,000.00	Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH)
1era. Etapa del trabajo de adaptación museográfica	2011	\$14'000,000.00	CONACULTA
2da. Etapa del trabajo de adaptación museográfica	2012	\$ 8'036,000.00	CONACULTA
Construcción de Plazas exteriores, estacionamiento, bardas de estacionamiento, rescate de las vías férreas, alumbrado exterior	2012	\$ 3'800,000.00	Sectur Federal
Construcción del inmueble de servicios al turista	2012	\$ 2,500,000.00 \$ 1'000,000.00	Sectur Estatal H. Ayuntamiento de Pátzcuaro
Construcción de pérgola, pórticos de acceso al estacionamiento	2014	\$ 5'000,000.00	Sectur Federal
Total		\$39,836,000.00	

Por lo tanto lo anterior, se

RESUELVE:

PRIMERO. Esta entidad es competente para conocer de la solicitud presentada.

SEGUNDO Con base en los considerandos que han quedado señalados en el presente acuerdo, se ordena entregar la información solicitada.

TERCERO. Hágase saber al peticionario que en términos del artículo 135 de la Ley de Transparencia y Acceso a la Información Pública del Estado de Michoacán de Ocampo, cuenta con el plazo de 15 días hábiles para interponer recurso de revisión.

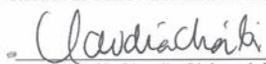
CUARTO. Notifíquese a la solicitante vía plataforma nacional de transparencia, vía infomex Michoacán y/o vía estrados electrónicos a través del portal http://laip.michoacan.gob.mx/acceso/muestra_solicitudes.jsp

cl

Imagen 1b
Inversiones realizadas por distintas entidades
en el Centro de Interpretación Ruta Don Vasco



Así lo acordó y firma la C. Claudia Chávez López, Secretaria de Turismo, conforme a lo dispuesto por los artículos 13 y 14 de la Ley Orgánica de la Administración Pública del Estado de Michoacán de Ocampo en relación con el numeral 126 de la Ley de Transparencia, Acceso a la Información Pública y Protección de Datos Personales del Estado de Michoacán de Ocampo.


L.CI. Claudia Chávez López
Secretaria de Turismo



nidades se valora a los migrantes que han obtenido éxito y que han logrado alcanzar una meta económica para su familia.

Por otro lado, los migrantes también pueden ser percibidos con temor o desconfianza en las propias comunidades, porque las formas como se relacionan representan una amenaza para los usos y costumbres. En su estudio con jóvenes migrantes de Angahuan que fueron deportados de Estados Unidos, Berenice Guevara refiere que una forma muy palpable en que se manifiestan estos cambios culturales es a través de la ropa y los gustos musicales: “usan shorts, playeras sin mangas, tenis, gorras con letras de L.A., escuchan rock en inglés y en español, reggaetón y banda. Irrumpen en el paisaje habitual de una manera creativa, haciendo patente su diferencia” (2015: 209). No obstante, la misma autora advierte que estos procesos migratorios no deben entenderse como determinantes ni homogéneos, ya que también es posible encontrar a jóvenes migrantes que mantienen

o reproducen las prácticas usuales de su comunidad a manera de sentido de pertenencia. Al respecto, señala: “Pero no por ello dejan de apreciar su música tradicional, ya que algunos prefieren emborracharse escuchando pírerkuas” (*Ibid.*).

Otro proceso cultural desde el que han diversificado su ámbito musical los p’urhépecha son las distintas iglesias protestantes en las regiones. La presencia de estas iglesias no es algo nuevo en el estado de Michoacán, ya que por lo menos desde finales del siglo XIX se registra su actividad, pero fue después de la Revolución que tuvieron un rol más activo en territorio p’urhépecha, cuando Lázaro Cárdenas impulsó la alfabetización de las comunidades mediante la labor evangelizadora de misioneros protestantes estadounidenses que pertenecían al Instituto Lingüístico de Verano, en 1936 (Dietz, 1999). Los procesos de cambio religioso han sido poco estudiados, a pesar de que la población protestante indígena en porcentaje es el doble del promedio nacional, un cambio que se ha documentado en los últimos 40 años.

Los efectos de la interacción con estas iglesias no católicas varían según la región: donde es más intensa su presencia, la dinámica evangelizadora ha generado cambios en las creencias sobre la vida, así como la consecuente conversión de las personas p’urhépecha, entre éstas los pírericha. De acuerdo con Carlos Garma y Alberto Hernández, “el protestantismo ofrece la esperanza de una movilidad social ascendente a sus creyentes, mediante una ética rigurosa que favorece el ahorro, a la vez que critica los gastos que se hacen en las fiestas, los sistemas de cargos y el consumo del alcohol. Muchos creyentes consideran su conversión como un cambio radical en su forma de vida y lo valoran muy positivamente” (2007: 211). Entre los pírericha, esta conversión generalmente provoca que no sólo abandonen la práctica compositiva y del canto de pírerkuas, sino además consideran que ser píreri fue algo negativo en sus vidas, por lo que suelen desalentar a sus hijos a dedicarse a ello, sobre todo por asociarlo al consumo de alcohol. Es importante mencionar que no siempre dejan de cantar en p’urhépecha, sólo que ahora lo hacen con ritmos de la música popular

Georgina Flores Mercado

o versátil común en estas iglesias y las letras son coherentes con su nueva adscripción religiosa.

Foto 8

En la Iglesia del Señor de los Milagros de Zopoco



Georgina Flores, 2018.

En la región de la Cañada de los Once Pueblos fue muy palpable la presencia de estas iglesias y su interacción con las comunidades, al grado de que, tanto yo como otra investigadora que nos acompañó puntualmente en esa ocasión, fuimos confundidas como “hermanas” que buscaban difundir los contenidos bíblicos cuando llegamos a sus casas. En la comunidad de Ichán, tuvimos la oportunidad de conocer a un ex pireri, quien al entrevistarlo nos contó que él ya no cantaba pirekuas, aunque sí se dedicaba a la música con su grupo musical dentro de la iglesia cristiana ubicada en Huáncito. Al finalizar nuestra conversación amablemente nos regaló su CD, titulado *Ya no tienes que llorar*.

Por otro lado, están los medios de comunicación masiva. Analizar este tipo de medios y su relación con las músicas tradicionales sin duda es materia de un estudio aparte, por lo que me limitaré a algunas puntualizaciones sobre esta compleja relación, que enmarca muchos cambios realizados de forma abrupta.

Antes de abordar el caso que nos ocupa, considero importante recuperar el planteamiento que hace el etnomusicólogo Miguel Olmos (2017) respecto a la importancia de diferenciar entre músicas de rituales sagrados y músicas populares. Tener presente esta diferencia es importante, dado que las músicas siguen distintos procesos de cambio. Para el autor, el cambio en la música ritual —músicas vinculadas con el ámbito sagrado— es muy diferente, sino es que inexistente, en la nación yaqui. Al comparar estos procesos de cambio con los de la música popular de dicho pueblo, el autor señala que la diferencia es sumamente marcada, dada la apropiación de ritmos, y que las nuevas tecnologías sonoras han posibilitado otras creaciones musicales, pero también la pérdida de algunas.

Para el caso que nos ocupa, si bien las pirekuas han sido consideradas como un género musical tradicional, no deben ser vistas como música ritual del ámbito sagrado. Pueden estar presentes en los contextos festivo-religiosos o algún pireri puede componer y cantar alguna de sus pirekuas a manera de ofrenda a dios, a la virgen o a algún santo patrón, pero esto no le otorga un estatus de canto sagrado. En este sentido, es importante tener presente que las pirekuas forman parte de la vida cotidiana y sus espacios sociales no son de carácter sagrado.

Arturo Chamorro (1986) es uno de los autores que más ampliamente han abordado la cuestión del cambio musical en la sociedad p'urhépecha. Chamorro propuso el concepto de universo musical como herramienta para dar cuenta de los cambios. Delimitó tres universos: 1) el tarasco ceremonial, un universo musical de la época prehispánica; 2) el tarasco cristianizado, vigente durante el periodo colonial; y 3) el mestizo campesino secularizado, basado en la secularización y en el contacto con las poblaciones mestizas de Tierra Caliente. Por

su parte, Fernando Nava (1992), en un tono más crítico, cuestionó si sólo podían presentarse los cambios musicales cuando ocurría una gran transformación social y política en la sociedad (colonización, independencia, revolución); pero, siguiendo la lógica de los universos, propuso la existencia de una nueva etapa musical p'urhépecha, es decir, un cuarto universo sonoro, o bien, el inicio de un caos artístico general, dada la existencia de nuevos procesos sociales en torno a la música de los p'urhépecha. Estos procesos serían: 1) la profesionalización de los músicos, cantantes y danzantes; 2) la ampliación del gusto musical materializado en los repertorios, la dotación instrumental, pues ahora no sólo incluía instrumentos electrónicos, sino aparatos de amplificación sonora, luces de colores, reflectores y emisores de humo; 3) la parcelación de las agrupaciones y los géneros musicales, es decir, la especialización musical característica de la modernidad; 4) las canciones, tomando en cuenta el idioma en el que se cantaban pero también su contenido dominado por la temática pasional, una temática que garantiza la venta actualmente; 5) la actitud de la gente hacia repertorios y géneros con los que se identifica, es decir, el consumo musical.

La propuesta de Nava permite reflexionar sobre los procesos de la modernidad, pues si bien estos cambios no responden a un cataclismo social vinculado con procesos bélicos, sí están relacionados con otro tipo de “revolución social”, como la industrialización, la individualización de la sociedad, la popularización de los medios de comunicación masiva, el consumismo como estilo imperante de la vida, y las nuevas redes digitales.

Las comunidades no son ajenas a dichos procesos, aunque evidentemente éstos no se configuran de la misma forma que en las ciudades. La transmisión radial, por ejemplo, de la música de los p'urhépecha no ocurrió sino hasta la década de los años setenta, mediante el reconocido programa de radio Las Mañanitas, emitido desde la ciudad de Zamora. La transmisión de este programa, en parte, animó a muchos p'urhépecha —y a otros músicos p'urhépecha— a grabar sus pirekuas, no tanto con fines económicos, sino por la novedad de escucharse

a ellos mismos y ser escuchados por otros. El punto más alto de la grabación, tanto en LP como en casetes, se alcanzó en la década de los años ochenta. Por esos mismos años empezaron a denunciarse casos de plagio o reclamos sobre la autoría de las p'irerichas, lo que causaba fricción o enojo entre los compositores. La difusión radial de este tipo de música se institucionalizó mediante la creación gubernamental de las radios indigenistas, como la XEPUR, ubicada en Cherán (Nava, 2004).

Foto 9
Portada del disco LP de Los Alfareros de Huancito (1983)



Georgina Flores, 2018.

En fechas más recientes, Dante Cerano, guionista, director y productor p'urhépecha de videos documentales y musicales, en su texto “Kenda: menku isi, por siempre, forever. Análisis desde la mediación expresiva de la creación y la industria de la música p'urhépecha contemporánea” (2014), aborda algunos de los procesos de cambio musical que han generado amplia discusión entre académicos, músicos, p'irericha y en la propia sociedad p'urhépecha. En sus reflexiones, el autor parte

de que los p'urhépecha no sólo escuchan ritmos tradicionales, sino que desde hace tiempo han adoptado distintos ritmos emanados del maremágnun musical popular comercial: cumbias, rancheras, corridos, pop, hip hop, reggaetón, baladas, tropical, etcétera. Como parte de esos cambios emergieron los denominados conjuntos musicales, que son agrupaciones caracterizadas por el uso de instrumentos electrónicos como guitarra, bajo y teclado, y por interpretar música grupera. Los conjuntos son la agrupación que domina el paisaje musical del territorio p'urhépecha. Son frecuentemente contratados para diversos eventos de la intensa vida festiva, como bodas, fiestas patronales, bautizos, o para amenizar los “colados”,⁶ es decir, el momento en que se construye el techo de la casa o se culmina la construcción de ésta. Estos eventos solían ser los espacios sociales por excelencia de agrupaciones musicales que interpretan música tradicional como orquestas, bandas de viento, y específicamente los p'irericha con sus pirekuas.

Cerano (2014) señala que fue a partir de 1988 que los conjuntos empezaron a incorporar algunas pirekuas a su repertorio musical, dedicado a la música ranchera y tropical. En 1994, el grupo Los Michers de Cherán grabaron la primera producción de música p'urhépecha acompañada con instrumentos electrónicos. Desde esos años a la fecha han surgido un sinnúmero de conjuntos musicales, como Kenda o La Deuda, que suelen hacer versiones o covers de pirekuas de Los Chapas de Comachuén, Los Rayos del Sol de Angahuan, Los Gorrioncitos de Tarecuato, Los Compadres de Ichán o Los Nocheros de Nurío, grabadas por empresas como Fonomex o por la radio XEPUR.

⁶ De acuerdo con Nava (2004), los dueños de una casa suelen convocar a un buen número de hombres para que apoyen, sin ningún pago, en la construcción. Al finalizar, se hace una comida colectiva en la que hay música y baile. A este momento Nava lo identifica también con el nombre de “combate”. Este nombre, como veremos en el siguiente capítulo, se usa en comunidades como Nurío para el momento de la recogida de la cosecha. Para agradecer que todo ha salido bien, así como el apoyo recibido durante la recogida, se realiza una comida y se suele contratar a los p'irericha para que canten sus pirekuas.

Los nuevos dispositivos tecnológicos y la ampliación en el acceso a tecnologías de grabación y distribución musical, si bien permitieron alcanzar mayores latitudes a los grupos musicales, también aumentaron la piratería en cantidades industriales (Stobart, 2010). Así, estos cambios derivan por lo menos en dos problemáticas muy sentidas entre los p'irericha: 1) la veloz transformación no sólo rítmica, sino social, de las p'irekuas y 2) el plagio de éstas por parte de terceros que, sin el consentimiento de los compositores, las utilizan con fines de lucro.

Sin duda, estos procesos suelen ser fuente de fuertes discrepancias en las comunidades, pues para algunos estos cambios socioculturales son deseables en tanto que permiten la continuidad de la tradición musical p'urhépecha (Cerano, 2014), mientras que para otros, específicamente los p'irericha y músicos entrevistados, representan una clara muestra de la pérdida de valores comunitarios, de que el respeto se esfumó y ahora todo no sólo se puede sino que *se debe* comercializar y ser partícipe, desde su alteridad musical, del sistema capitalista imperante.

A continuación presento algunas descripciones a partir de mi trabajo de campo y durante la aplicación del cuestionario a los p'irericha en tres de las cuatro regiones del territorio p'urhépecha. Se trata de un acercamiento a los contextos sociales y políticos donde los p'irericha viven y desde los cuales narran sus historias de vida y sus experiencias. También describo algunos momentos en los que tuve la oportunidad de escuchar p'irekuas y la forma como se entrelazan éstas con los momentos de la vida cotidiana, en las celebraciones sociales, así como en la memoria familiar o biográfica de los p'irericha y músicos. Considero que, si bien se trata sólo de una “pincelada” que dibuja esta vida cultural y musical, permite demostrar que la salvaguarda de la p'irekua requiere fortalecer sus vías de transmisión oral/aural en la vida comunitaria, más que su exhibición en festivales y concursos, o la conformación de un conservatorio de música, como fue planteado en el documento enviado a la UNESCO (Expediente 00398).

LA EXPERIENCIA ETNOGRÁFICA EN LAS COMUNIDADES

Janitzio

Nos dirigimos, Juan Carlos, estudiante de la carrera de Etnomusicología, y yo, hacia la isla de Janitzio un domingo por la mañana. Antes de abordar la lancha en el muelle de San Pedrito, compramos nuestros boletos en la taquilla, junto a la cual se encuentra un altar dedicado a San Pedro, y cuya estatua lleva unos pescados en la mano. Vamos a visitar a Juan de la Cruz y otros pirericha para platicar con ellos y realizar la encuesta. Mientras la lancha recorre este gran lago, el sonido del motor se mezcla con los sonidos del viento y el de la lancha al chocar con el agua. El olor de la gasolina intenta imponerse a los diversos olores emanados del lago. El intenso calor de mayo sólo es mitigado por una suave y agradable brisa. La lancha avanza rápido y Juan Carlos pregunta si no hay otra forma de moverse en el lago. Observamos a la gente que está a bordo de la lancha y nos percatamos de que es “turismo nacional”; mejor dicho, estatal. Se trata de un grupo de personas que ha venido desde Zitácuaro a la Basílica de Nuestra Señora de la Salud en Pátzcuaro, pero que aprovechó su visita para conocer Janitzio. Casi al llegar a la isla salen a nuestro encuentro los pescadores en sus canoas portando la parakata, esa red en forma de mariposa que ha dado la vuelta al mundo a través de las postales. Los pescadores nos muestran que ya no hay peces para pescar en este lugar, acto que, aunque sirve como espectáculo para el turismo, devela la grave problemática socioambiental de la zona. Después de su demostración, se acercan a la lancha para pedir una cooperación económica, petición a la que muy pocos turistas atienden. Un taxista de Tzintzuntzan nos contó que hace unos 20 años la gente solía nadar en el lago, pero dada su contaminación lo dejaron de hacer. Descendemos de la lancha. Las niñas y los niños de la isla se acercan y tratan de obtener alguna moneda. Todos iniciamos la “procesión” hacia la cúspide de la isla, coronada con la estatua de Morelos. Cuentan que un hombre de edad avanzada le platicó al general Lázaro

Cárdenas que Morelos llegó a ir a Janitzio para esconderse durante la lucha independentista. Al parecer, sin indagar más al respecto, esa historia fue suficiente para que Cárdenas mandara hacer la estatua, aunque parece que a la gente de Janitzio no le gustó.

Subir por la vía principal es adentrarse en un mercado de decenas de sopladores, vasos, jarros, redes y lanchas de juguete, plumas, collares o blusas fabricadas en Jalisco o en el Estado de México. Todos ellos forman interminables hileras de objetos que guían y orientan el camino que deben seguir los turistas. Objetos producidos sin mayor utilidad que la de materializar la memoria del turista en torno a Janitzio. “¡Llévese su recuerdito!”, animan las voces de quienes venden estos objetos. Después de sudar y evitar comprar cualquier cosa, llegamos a la taquilla; una vez pagada nuestra entrada, accedemos a la cima de la isla, desde donde tenemos la vista panorámica de este lugar. En este punto la ideología de venta y consumo alcanzan su clímax: el sitio está colonizado por múltiples puestos de comida que ofrecen vasos rebosantes de charales enchilados, posiblemente provenientes de la laguna de Chapala, o pizzas, aunque también hay bebidas que prometen sabores exóticos, no sin dejar huella en los estómagos de quienes las consumen. Algunos puestos están fantásticamente adornados para representar lugares lejanos como Java o Papúa Nueva Guinea; paradójicamente, buscan alejar al turista de Janitzio. Llama nuestra atención que, se esté arriba o abajo, el lugar que se le asigna al turista es de mero consumidor. El aprendizaje y el intercambio intercultural son prácticamente nulos.

Acabada nuestra experiencia turística, decidimos ir a buscar el barrio de San Pedro, donde nos encontraremos con los pirericha con quienes vamos a conversar. Salimos de la ruta turística y caminamos por otras calles, pero al ser confundidos con los turistas, la voz de una niña nos detiene y nos indica que vamos por el camino equivocado, y nos pide regresar por donde caminan los turistas normalmente. Alejados del turismo, nos percatamos de la existencia de aves, víboras de agua, insectos, ranas, árboles frutales y plantas de diversos chiles; observamos afuera de las casas distintos tipos de redes para pescar y

a lo lejos vemos una canoa en la que tres personas reman para trasladarse a otro punto de la isla. Vemos casas que simulan un chalé suizo o casas a medio construir en espera de algún ingreso económico para ser terminadas. Nos encontramos con una señora de la isla, a quien saludamos en p'urhé, pero ella amablemente nos indica cómo se saluda y cómo se contesta el saludo en Janitzio. Vemos e interactuamos, de alguna manera, con la vida real y cotidiana de este lugar.

Foto 10
Redes en Janitzio



Georgina Flores, 2017.

Llegamos a la casa de Juan. Al lado de ésta se encuentra el café cultural que está siendo construido por él con sus propias manos. “Por la noche el lugar se transforma”, nos dice, orgulloso. “Es un espacio para que los jóvenes de la isla se encuentren con lo suyo, con su propia cultura. No toda la música es tradicional, tampoco se trata de eso, pero sí de crear una alternativa a la alcoholización y la drogadicción que viven

algunos jóvenes de aquí”. Entre sus proyectos también está conformar una biblioteca con textos que aborden la cultura p'urhépecha, pero no únicamente. Nuestras preguntas se funden con las anécdotas que Juan, entusiasmado, nos cuenta. Dice que a su hijo le gusta cantar p'irekuas cuando se baña y nos cuenta también cuando su papá, Aurelio de la Cruz, y Jacinto Rita, p'ireri de Angahuan, se desvelaban toda la noche cantando p'irekuas, mientras él, acostado en su petate, cansado de escucharlos, intentaba dormir. Ríe al contarnos esta y otras anécdotas. A su casa llegan Toño y Alonso, quienes también nos apoyarán para responder la encuesta. Platicamos un buen rato con todos ellos. Toño y Alonso ofrecen llevarnos a conocer a otro p'ireri, el señor Cecilio, y afirman con seguridad que estará en la cancha de basquetbol; así fue. Tatá Cecilio, sentado en las gradas de la cancha, junto con otros señores de su misma edad, observaba entretenido cómo los jugadores corrían para alcanzar el balón y culminar encestando en el aro. Hasta aquí el turismo no llega, afortunadamente, y la vida comunitaria sigue su curso dominical. Tatá Cecilio accede a platicar con nosotros. Buscando un espacio más cómodo y con menos ruido, nos metemos en un cuarto contiguo a la tiendita donde se reúnen varios señores para tomar unas cervezas sobre unas mesitas dispuestas en el lugar. La música que acompaña este momento, a diferencia de la que escuchan otros grupos de señores y jóvenes que beben al otro lado de la cancha, es de p'irekuas, específicamente p'irekuas del grupo serrano Los Chapas de Comachuén. El momento es invaluable para mí, pues ya había escuchado sobre el importante lugar social que tienen las p'irekuas en la convivencia masculina. Las conversaciones en p'urhé y las p'irekuas de los Chapas nos acompañan durante la aplicación de la encuesta; cuando acaban, inician las rancheras. Terminamos nuestra conversación con aquellos hombres entregándoles información sobre la *Convención* y la declaratoria de la p'irekua, y nos expresan un gran interés al respecto. Nos despedimos de ellos, no sin antes pedirle a Tatá Cecilio que nos permita hacerle una fotografía.

Foto 11
Tatá Cecilio en Janitzio



Georgina Flores, 2017.

Turícuario y Comachuén

Una de las preocupaciones más acuciantes en las comunidades es la permanencia del p'urhépecha. En Turícuario y Comachuén, dos de las comunidades de la sierra que más veces visité, tanto músicos como pিরericha o madres de familia me compartieron su preocupación al respecto. En distintas ocasiones me tocó ver a niños y niñas en sus casas sin ir a la escuela. Si bien esta situación era debido al conflicto suscitado por la Reforma Educativa implantada durante el sexenio de Enrique Peña Nieto, también pude percatarme de que algunas familias habían decidido no enviarlos porque decían que en la escuela no les enseñaban el p'urhé: “En la escuela todo se habla en español,

los niños después ya no nos entienden, ni tampoco quieren hablarlo”, me dijo un pireri. En un cierre de ciclo escolar al que pude asistir en Comachuén, la directora y algunas maestras que hablaron durante la ceremonia animaban a padres y madres a llevar a sus hijos a la escuela; en un intento de convencimiento, les decían que de esta forma dejarían de ser campesinos y podrían llegar a ser empresarios. Todo se habló en español.

Foto 12

Acciones a favor de la diversidad educativa, Comachuén



Georgina Flores, 2016.

La problemática en torno a la política educativa se entrelaza con los problemas medioambientales y la política local. La tala del bosque, el narcotráfico o el control de los recursos económicos por parte de cabeceras municipales son causas de intensos conflictos intercomunitarios en esta zona. Algunos pirericha me contaron las dificultades que han enfrentado para evitar que les talaran su bosque o que les robaran sus animales. En fechas recientes, los conflictos se intensifi-

caron con la comunidad de Nahuatzen y después en Sevina. El cierre de carreteras debido a estos conflictos es común y los pobladores de esta zona deben invertir mucho tiempo para desplazarse hacia sus lugares de trabajo, educativos, familiares, que están ubicados en otras comunidades o en ciudades como Uruapan o Morelia, trayectos que en la vida cotidiana ya son de por sí largos. Varias veces debí esperar el transporte cerca de Nahuatzen junto a coches quemados o grupos de policías fuertemente armados. “¡Se puso bien fea la carretera!”, me dijo una señora que también esperaba el taxi colectivo. Por esas fechas, abril de 2017, ocurrió la brutal represión gubernamental a la comunidad de Arantepacua, en la que varias personas resultaron heridas o muertas. La gente en Comachuén recordaba indignada esta violencia de estado contra las comunidades y llegaba a la conclusión de que no se podía confiar en ningún partido político; de ahí la necesidad de forjar y construir la autonomía comunitaria.

En agosto de 2019 falleció Tatá Victoriano Sebastián Apolinar, pireri del reconocido y carismático grupo Los Chapas de Comachuén. “Ninguna autoridad se hizo presente”, me manifestaron algunas personas de la comunidad. En julio de 2015 tuve la oportunidad de platicar con él. A sus 80 años y con algunas dificultades para escuchar bien, me dijo que aún salía a tocar en bodas o bautizos. En esos eventos les pagaban \$3 000 pesos por tocar cuatro horas; en las llamadas “competencias” les pagaban menos porque sólo tocaban una hora, dinero que, según me comentó, se iba para pagarle al taxista que los llevaba y regresaba de los eventos. El grupo de Los Chapas inició con Tatá Ismael Bautista Rueda y Tatá Victoriano; años más tarde se integró Filemón González Sánchez. Actualmente tocan bajo este nombre Filemón y Camerino Morales Nicolás. En algunas pláticas que sostuve con ellos me contaron que son muy solicitados sus servicios como pirericha en muchas comunidades. No ganan mucho. “Los Chapas somos baratos”, me dice Filemón, a lo que Camerino agrega: “Pero nos hacen falta guitarras y los aparatos (amplificadores) para tocar, para que el pago se vaya sólo a los pireris y no a los aparatos”. Esto lo dicen porque sus guitarras necesitan conectarse a un amplifi-

cador para hacerse oír en los encuentros o competencias. Ambos, con mucha amabilidad y disposición, hablan sobre su quehacer musical y las dificultades que atraviesan. Cuentan que han ido al Concurso de Zacán, pero consideran que desde que llegaron Los Tumbiecha ya no está tan bien organizado como antes: “La última vez que fuimos, ni petate nos tendieron en la noche”, y agregan: “A nosotros ya nos deberían contratar”. Buena parte de nuestra conversación se centra en la problemática del plagio de pirekuas. Un poco molestos, señalan que muchos grupos traen sus pirekuas, pero no les retribuyen nada económicamente. Una mañana, mientras me recuperaba del frío de la noche de esta comunidad ubicada a 2 612 msnm, saludé a Camerino, quien después de responderme preguntó: “¿Trajiste tu cámara?” Le respondí que sí. “Pues tráela mañana porque vamos a cantar con el coro en la iglesia”. Mejor invitación no me hubiera hecho en ese momento, así que al día siguiente asistí con mi cámara de video para presenciar la misa cantada en p’urhé. El coro estaba conformado por algunos pirericha, otro músico y varias mujeres de la comunidad. Gracias a esta invitación pude apreciar lo que ya había escuchado, respecto al vínculo que establecen algunos pirericha con la iglesia de su comunidad a través del canto. Por ejemplo, Jacinto Rita, reconocido pireri de la comunidad de Angahuan, también cantaba en el coro de su comunidad. En no pocos casos, este vínculo no se limita a cantar y tocar en el coro, sino que también implica componer la música y la letra para la misa, como lo ha hecho el propio Camerino Morales.

Una tarde, platicando con Tatá Vicente González Hernández, otro pireri de larga trayectoria, integrante del grupo Los Ihuiricha (Los Leñadores) y también participante del coro, me enteré de las grabaciones que hizo en la Ciudad de México y sobre cómo antes se cantaba y tocaba en la calle durante toda la noche. Le pregunté si en fechas recientes había compuesto alguna pirekua, y con la sencillez que caracteriza a estos compositores, me respondió que le había compuesto una a la flor que acababa de abrirse en su casa y a la cual no le había hecho ninguna pirekua. “Tatá Vicente ha compuesto muchas pirekuas”, me dijo una vez un músico; “muchas hablan de la vida de

su vecino; como aquí todo se escucha entre una casa y otra, te enteras de todo lo que le pasa a la familia de al lado”. Como veremos en los siguientes capítulos, narrar historias de las personas de la comunidad es un aspecto muy valorado, porque de esta manera las vidas de las personas de las comunidades quedan para la posteridad a través de las pirekuas y se teje la red de vínculos entre quienes las escuchan y quienes las cantan.

Foto 13

Coro de Comachuén en el que participan varios pirericha



Georgina Flores, 2015.

En otra plática que sostuve con el pireri José Luis Sebastián Felipe, éste mostraba una clara preocupación porque los jóvenes de Comachuén ya no componían ni cantaban pirekuas como antes: “Ahora se pasan toda la tarde y la noche escuchando otras músicas”. José Luis formó el trío Tanimu Mintsiteecha, pero actualmente no tocan porque no hay tiempo y porque uno de sus integrantes se fue de jornalero a Estados Unidos. José Luis, con cierta tristeza, señala: “A los grupos nuevos casi nunca nos contratan”.

Para muchos p'urhépecha, Comachuén es un referente en la tradición de las pirekuas; entre broma y verdad se suele decir que “en

Comachuén el que no es pিরeri, *es pিরeri*". Sin embargo, en los tiempos que corren, la realidad es otra, pues los jóvenes prefieren escuchar música en su celular antes que componerla, aparentemente ya no les llama la atención aprender a tocar la guitarra ni componer pিরekuas. La pérdida del espacio social cotidiano de las pিরekuas, es decir, la calle, ha puesto en riesgo la continuidad del canto en muchas comunidades. No obstante, la percepción y la situación de riesgo varían de una comunidad a otra. Por ejemplo, en Turícuaro, comunidad que colinda con Comachuén, se considera que aún sigue vivo el interés por las pিরekuas entre los jóvenes, ya que por las tardes se les puede ver tocar y cantar. En Turícuaro viven los integrantes de Los Cascabeles, en los que cantan Tatá Pablo Sebastián Sebastián y Naná Graciela Reyes Sánchez. En distintas conversaciones, llama la atención el orgullo que sienten por ser pিরericha. Ellos, en medio de difíciles condiciones económicas, han enseñado a sus hijos y ahora a sus nietos a tocar y cantar. Ambos componen sus pিরekuas y son muy solicitados para cantar en distintas comunidades. Naná Graciela, además, se dedica a tejer coloridos rebozos en su telar. A ellos les gusta cantar sus propias pিরekuas. En medio de la conversación recuerdan cuando una vez fueron contratados para cantar en Capacuaro para echar un colado: "Estuvimos cinco horas cantando pিরekuas sin repetir ninguna", dice Naná Graciela con voz enfática. Junto con sus hijos, han organizado encuentros de pিরericha en su comunidad, pero se han llevado malas experiencias, por falta de apoyo tanto de autoridades comunales como de las instituciones gubernamentales.

Tatá Pablo me cuenta que por ahí de los años setenta no había requinto, los grupos de pিরericha no usaban este instrumento, aunque ahora ya se popularizó y se asume como parte de la dotación instrumental para tocar pিরekuas. Sus hijos saben componer y cantar pিরekuas como lo hacen sus padres, pero además tocan en otro tipo de agrupaciones musicales. Ellos han formado la agrupación Los Reyes de la Sierra, con la que interpretan sus pিরekuas. Jesús, su nieto, forma parte de este orgullo familiar, que se hace evidente cuando Naná

Graciela me dice con una gran sonrisa: “Hace poco nos lo llevamos a tocar a Janitzio y ¡ya requinteaba rebién!”

Foto 14
Jesús en su casa en Turícuaro



Georgina Flores, 2017.

Angahuan y Charapan

La temporada de lluvias no es cosa menor en la meseta, y no lo digo sólo por la intensidad de éstas, sino por la importante vida festiva que se encuentra articulada con estas fechas. Festivales culturales y fiestas patronales suelen marcar singularmente esta región, a las que no pueden faltar los pirericha para participar en las competencias durante la víspera de la fiesta.

Después de llegar a Angahuan y de dejar mis cosas en una cabaña, le pido al joven que atiende si me puede dar las llaves, pero con la seriedad que caracteriza a los pobladores de esta comunidad me responde: “No hay llaves, aquí no pasa nada. Esto es una comunidad.

Nadie se roba nada”. Marcada por mi realidad urbana, acepto dudosa y salgo desconfiada, pero al mismo tiempo liberada de andar cuidando las llaves. A eso de las 4 de la tarde, una fuerte lluvia cae y el granizo cubre las calles empedradas que llevan al Paricutín. Después de un buen rato, la lluvia para. Niños y niñas no tardan en salir de sus casas para, con envases de sopa Maruchan, formar unas compactas “bolas de nieve” para ser lanzadas.

Angahuan celebra su fiesta patronal el 25 de julio; está dedicada a Santiago Apóstol. Las y los jóvenes de la comunidad tienen un rol muy importante en esta celebración. La fiesta acoge manifestaciones culturales como danzas, bandas y agrupaciones de pিরericha. La feria con los juegos se establece en la parte central de la plaza; artesanos provenientes de comunidades más alejadas como Patamban llegan a vender ahí. En la víspera de la fiesta, el 24 de julio, se suele organizar la tradicional competencia, el mano a mano, de grupos de pিরericha. En la organización de esta festividad, la participación de los jóvenes,⁷ hombres y mujeres, es fundamental para que se lleve a cabo. Platico con el encargado del sonido y me indica que ellos son voluntarios, que no cobran nada. Se encargan de varios aspectos festivos, como adornar el escenario, convocar, conseguir el sonido, moderar y presentar las actividades y un largo etcétera. A los pিরericha sólo se les pueden pagar sus viáticos; consciente de que no es mucho dinero para los grupos, comenta: “Ellos sobre todo vienen para saber si están vigentes, esto es lo que los mantiene vivos”.

El programa del mano a mano de esa noche promete una excelente jornada musical, pues en la contienda se presentarán Los Amigos de

⁷ Es importante destacar que el concepto “joven” como construcción cultural presenta diferencias con la noción occidental y urbana del mismo término. En Angahuan existen las siguientes clasificaciones para esta categoría: *tumbi sapichu* es el que asiste a la escuela y sus obligaciones están en el hogar; *tumbi k'eri*, joven grande o casadero, se le puede ubicar en los niveles de secundaria o preparatoria, y participa en actividades de la iglesia como “correr las imágenes”; *tumbi t'arhepiti*, joven viejo o solterón, que rebasa los 18 años de edad y que no se ha casado. Para las mujeres, los términos utilizados en esta clasificación son *uatsi sapichu*, *uatsi k'eri* y *uatsi kutsimeti* (Guevara, 2015).

Capacuaro, Los Chapas de Comachuén, Los Nocheros de Nurío y Los Nuevos Jilgueros de Tarecuato. En esta región boscosa, y después de la granizada vespertina, la temperatura nocturna baja hasta calar los huesos, entumir las manos y hacer tiritar de frío a más de un pireri mientras sube al modesto escenario ubicado en el centro de la plaza principal de Angahuan. Sin embargo, el frío de la noche no asusta a la entusiasmada audiencia, mayoritariamente masculina, que exige a cada agrupación, con cerveza, tequila o charanda en mano, que canten sus mejores pirekuas. Entre las pocas jóvenes p'urhépecha presentes en el evento, destaca una que, desde la tarde, modera y presenta las actividades con el micrófono. Su suave voz busca sobresalir en medio del barullo festivo, el alboroto de la audiencia y el ruido de los juegos mecánicos de la feria. La joven, orgullosamente vestida con su rollo y su huanengo, al detectar mi presencia, solicita en p'urhépecha al público no lanzar botellas al escenario, pues “hay visitas que vienen de fuera”. Vestida con mi chamarra y con mi cámara de video en mano, es imposible no llamar la atención ante la animada audiencia. Amablemente se me acercan algunos y, tratando de hablar en inglés conmigo, me preguntan mi nombre y de dónde vengo. Intento no desilusionarlos, pero les subrayo que no hablo inglés, ante lo cual, sorprendidos, preguntan: “¡Ah! ¿Qué no eres gabacha?” Una vez aclarada mi nacionalidad, me cuentan acerca de los lugares donde ellos han vivido en Estados Unidos, como Memphis, California y otros. En medio de la algarabía se me acerca otro joven para ofrecerme charanda; me subraya que se trata de una charanda artesanal, hecha con la planta de nurite propia de esta región boscosa. Mientras me ofrece esta bebida, me da un folleto que contiene la explicación detallada. Ante las bajas temperaturas de la noche, sin poner pretextos, acepto. El joven, en medio de la plática y del ruido, varias veces me advierte: “Aquí no te va a pasar nada, esto es una comunidad. Aquí te tratamos bien”.

El reloj marca la una de la mañana y las pirekuas de Los Chapas, Los Nocheros y Los Nuevos Jilgueros de Tarecuato continúan arrancando entusiasmados gritos y eufóricas voces, que animan o abuchean a los pirericha. De repente, durante el cambio de agrupaciones, el

silencio musical se instala brevemente en el escenario, silencio que rápidamente será aprovechado por los vendedores de la feria, quienes harán todo lo posible por promocionar sus artículos y hacer sonar “su música”, música popular comercial en español, a través de grandes bocinas. El micrófono no tarda en llegar a las manos de la joven, quien por única ocasión se expresa en español, y con voz firme y segura les recuerda a los vendedores de la feria el acuerdo al que había llegado “de que por esa noche sólo se iba a oír música p’urhépecha”. Inmediatamente se hace un silencio, la música comercial desaparece del espacio sonoro y las pírerkuas —y los pírericha— recuperan el lugar que les corresponde en el centro de la celebración comunitaria.

En visitas posteriores a Angahuan pude platicar con algunos integrantes de la agrupación Los Rayos del Sol, tanto los que tocaron con Jacinto Rita como Tatá K’eri José Cortés Toral o Felipe Bravo, o con algunos de sus actuales integrantes, Genaro Rita —hijo de Tatá Jacinto— y Tariacuri Soto. Su opinión sobre el futuro de la pírerkua es poco optimista, pues las agrupaciones de pírericha que tocan como antes se acostumbraba se están acabando: “La pírerkua ya no tiene para mucho”, dice Tariacuri. Para ellos es importante diferenciar entre pírerkua y música en p’urhépecha: “Por eso lo que se está cantando en Cheranástico no es pírerkua”, afirman, decididos, “están tocando con tonos menores y una pírerkua es con tonos mayores. Lo que hacen los grupos de ahí [Cheranástico] es agarrar las pírerkuas, las cambian un poco, les meten tonos menores y ¡ya las transformaron!” Para Genaro, lo que ahora se toca no son pírerkuas, sino más bien música romántica en p’urhé. La conversación con estos jóvenes intérpretes finaliza con una frase contundente de Tariacuri: “Yo tengo grabadas pírerkuas muy bonitas de un píreri de aquí, de Angahuan, pero prefiero que no salgan a la luz para que no las destruyan... Es mejor que se queden en el olvido esas pírerkuas”.

En Charapan también encontramos en los pírericha entrevistados una posición firme acerca de lo que es y lo que no es pírerkua. Al platicar con los integrantes del dueto Sierra-Galván, intérpretes de pírerkuas, Tatá Cirilo señala: “La pírerkua se toca con guitarra, requinto y

a lo mucho, el tololoche”. También nos cuenta que participó en el primer concurso en Zacán, cuando se hizo en la capilla. En este afamado concurso, el dueto Sierra-Galván ha ganado varios premios, además de un reconocimiento. Sin embargo, ambos consideraron que lo mejor sería realizar un encuentro para que “el dinero se reparta entre todos y no nada más entre los grupos ganadores”.

Foto 15

Tatá José Cortés Toral y su esposa Naná Agustina en Angahuan



Georgina Flores, 2019.

Mientras platicamos, Naná Estela expresa su preocupación por la continuidad de las pirekuas en Charapan, pues a su parecer ya no hay nadie que continúe cantando en esta comunidad serrana.⁸ En medio

⁸ En fechas recientes tuvimos conocimiento de la agrupación familiar Nimakueecha (Los Nietos), quienes también tienen la intención de mantener viva la tradición de cantar pirekuas. Muchas de las pirekuas que cantan, sobre todo en reuniones familiares, las cantaban sus abuelos y abuelas.

de esta conversación recordamos a Eduardo Reyes Mora, Tatá “Gualo”, quien hace un par de años falleció y quien junto con Tatá Benito Sierra era de los pocos compositores de pírerkuas que quedaban en Charapan.

Foto 16

Felipe Bravo y Rafael Morales, pírericha de Angahuan



Georgina Flores, 2019.

Nos despedimos de ellos y nos dirigimos a platicar con otro gran píreri de esta comunidad: Tatá Benito Sierra Rosas, quien a sus 97 años nos recibe con mucha alegría y muestra una lucidez impecable. Después de saludarnos, empieza a contarnos anécdotas e historias. Nos describe cuál es su “método de composición” de pírerkuas: “Es como cuando construyes una barda: buscas la piedra que por forma y tamaño se acomoda en ese espacio, y así las palabras deben acomodarse”. Pacientemente nos cuenta parte de su historia de vida, de cuando él era niño. Platica que él creció “como un animalito” en el campo, y que en tiempos de la revolución había mucha hambre: “Se dejó de sembrar el maíz y se perdieron las semillas y por esos años murieron muchos niños de hambre en la región, entre ellos cuatro niños de mi

familia”. Fue un ave la que les enseñó, recuerda emocionado, dónde estaban las semillas. “¿Un ave?”, pregunto. “Sí, porque la tuza las tenía escondidas abajo, muy profundo en la tierra. Entonces un día la tuza saliÓ con unas semillas para comérselas y el ave la vio ¡y la gente también! Por eso, ahora cuando sembramos y la tuza se come el maíz, pensamos que está bien que ella coma parte de ese maíz, pues ella nos lo trajo de vuelta”. Termina diciendo: “¿Verdad que es una historia para escribirse?”

Foto 17
Durante la encuesta realizada a Tatá Benito Sierra
en su casa en Charapan



Nicholas Risdell, 2017.

Tzirio

No fue fácil llegar a la comunidad de Tzirio. En dos centrales de autobuses donde pregunté por el transporte para llegar a esta comunidad sólo obtuve preguntas del tipo: “¿Segura que está en Michoacán?”. ¡Y

cómo no iba a estar segura!, si a las clases que alguna vez impartí en la Universidad Michoacana asistió Alma, una joven de Tzirio, muy buena estudiante, por cierto. Tzirio apenas aparece en algunos mapas; al parecer la confusión surge por el uso del nombre oficial de J. Jesús Díaz. Después de mucho preguntar a choferes de autobús y taxistas, logré encontrar uno en Los Reyes que dijo: “Yo la llevo, sí sé dónde está”. Una vez en el auto, avanzamos en medio de la producción agrícola de frutos rojos que domina el paisaje y en menor medida el cultivo de la caña, y un ingenio. El taxista, mientras manejaba, iba haciendo balance de la situación económica de la región: “El dinero de todo lo que se produce no se queda aquí en Los Reyes, ¡son otros los que están progresando!”

Al tomar la carretera que lleva a Tzirio encontramos decenas de huertas de aguacate. “El gobierno ayudó a esta gente y les puso sus huertas de aguacate”, dijo, sin ocultar su desprecio por las comunidades p’urhépecha. “No sé qué la trae por estos lugares, pero debe cuidarse, maestra, porque *esa gente* es buena por las buenas, pero cuando se enojan son de cuidado...”. Esta discriminación es palpable entre pobladores de municipios mestizos o inclusive comunidades p’urhépecha, pero donde se ha dejado de hablar el p’urhé.

Tzirio deriva de la palabra p’urhépecha *tsíri*, que significa maíz. Paradójicamente, en esta comunidad se ha dejado de cultivar este grano ancestral para dar lugar a la producción aguacatera. Al adentrarnos en la carretera de doble carril, aparecen unos troncos dispuestos en medio de ésta y son visibles las guardias comunitarias: jóvenes p’urhépecha que, escondidos en sus trincheras, protegen la entrada de las comunidades ante la oleada de robos, secuestros y asesinatos en la zona. El taxista atrae mi atención y me hace observar las pequeñas “ventanas” de las trincheras: “¡Son como las de la Segunda Guerra Mundial! Para que sólo salga el rifle y no entren las balas... Es que Michoacán está muy caliente”. La imagen y la situación me dan escalofríos, al ver que son muy jóvenes quienes se están jugando la vida cada día. El taxista maneja nervioso por esta carretera y duda

hasta de mí, pues le resulta poco creíble que una maestra venga desde México a visitar esta comunidad.

Finalmente llegamos a la comunidad y una vez ahí me acerco a una tiendita donde hay un grupo de mujeres comprando y vendiendo sus productos en p'urhé. Mi presencia no altera su conversación; es más, parece que no existo. Las saludo en p'urhé y en español les pregunto si saben dónde vive Tatá Waldino Oseguera Alonso. Una de ellas, sin prestarme mucha atención, me indica que él vive muy lejos; le pregunto entonces por Nayeli, una maestra muy comprometida con la cultura de su comunidad. La señora ágilmente me indica dónde vive; me dirijo a su casa. Afortunadamente, la encuentro, y después de contarle los objetivos y fines de la investigación, accede a llevarme a casa de Tatá Waldino. Cuando nos dirigíamos a la casa de este querido músico, lo vemos caminando por una de las calles, lo saludamos y nos volvemos juntos a casa de Nayeli. Ella me expresa su desconfianza hacia la investigación, “porque hay mucha gente que lucra con el saber de los compositores”; me cuenta las difíciles condiciones en las que vive Tatá Waldino, por lo que me pide una beca o un apoyo económico para él. Le respondo que yo no puedo hacerlo, pero sí puedo proporcionarle información en torno a la *Convención*, lo que significa la declaratoria, y prometo entregarle los resultados de la investigación. Nayeli acepta, pero de manera firme señala: “Está bien, pero lo único que te pido es que pongas en tu libro que aquí hay un grupo de personas que tratamos de hacer actividades para mantener nuestra cultura y que existe el señor Waldino, ¡quien ha dado tanto a la cultura p'urhépecha!” Acepto la encomienda.

Al avanzar en la encuesta y sobre todo al platicar con Tatá Waldino, me queda claro que estoy frente a una persona sumamente creativa, pues no sólo compone pirekuas, sino también música tradicional para orquesta, música para las misas en p'urhépecha de su comunidad, etcétera. Me muestra las partituras de sus composiciones y con voz pausada me cuenta cómo sale a tocar a otras comunidades en medio de esta situación de violencia. Cuando le pregunto cómo se siente por esta situación, contesta: “Me siento atrapado porque ya no

es posible salir tan fácilmente como antes”. Tatá Waldino también ha participado en el concurso de Zacán. Para él es de agradecer que esta comunidad, aunque ya no hable el p'urhé, haga esfuerzos por mantener el concurso y la cultura p'urhépecha. Tatá Waldino canta sus p'irekuas junto a su hermano José, maestro de primaria, quien en entrevista refirió lo siguiente:

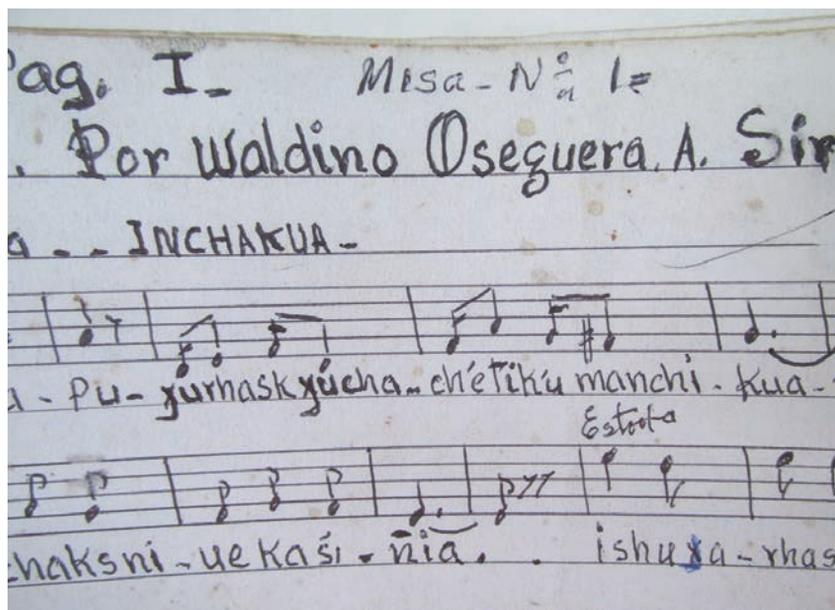
Para nosotros (los p'urhépecha) lo que es la p'irekua, lo que es la música, lo que son las danzas, lo que es el vestuario y lo que es la lengua, son lo que nuestros ancestros nos han dejado y que seguimos conservando. Aquí en nuestra comunidad se sigue conservando al cien por ciento la lengua materna...Eso es lo más importante, que no hemos dejado de hablar, pues como no ha entrado gente mestiza aquí, somos todos p'urhépecha y las familias les hablan en p'urhépecha a los niños, nada de español... Aunque (el español) es un puente que tenemos que saber desde luego porque en la escuela también el maestro trabaja... Es bilingüe, pues...

Foto 18
Tatá Waldino Oseguera en Tzirio



Georgina Flores, 2018.

Foto 19
Misa No. 1 de Waldino Oseguera, Tzirio



Georgina Flores, 2018.

La maestra Nayeli me cuenta que ella les canta y enseña pirekua a los niños y niñas de la escuela donde trabaja, ubicada en un rancho cercano a Tzirio: “Ahí la gente es blanca y de ojos azules”, señala. Con su labor docente busca transmitirles a los niños y niñas la importancia de la cultura p’urhépecha, para tratar de aminorar la discriminación y el racismo que existe hacia ellos. Preocupada por los cambios culturales tanto en su comunidad como en otras, dedica buena parte de su tiempo a organizar eventos para mantener vigentes distintas costumbres de su comunidad, incluido el idioma: “Las comunidades antes vivían de lo que daba su entorno. Ahora ya no, todo ha ido cambiando, ahora las comunidades están contaminadas por el capitalismo”.

Difícil es cerrar este capítulo, pues sabemos que hay muchas comunidades más y muchos otros pিরericha de los que podríamos hablar, pero consideramos que lo anteriormente descrito permite hacer evidente la existencia de los complejos contextos en los que

una política cultural y patrimonial debe actuar y que, a pesar de estas dificultades, sin duda debe estar a la altura de las necesidades reales de los pirericha y músicos p'urhépecha.

Foto 20
Colectivo Comachuén



Georgina Flores, 2016.



Pirekuas: sus sentidos patrimoniales comunitarios

[...] debería de impulsarse más en la juventud, en la niñez, porque es un tesoro invaluable que tenemos aquí, en las cuatro regiones. La pirekua es un tesoro y nosotros nos sentimos orgullosos... A veces la niñez o la juventud no saben qué es eso, pero es una cultura que es propia de aquí, que muchos territorios y mucha gente, quisiera.

LUIS ESTRADA, pireri de Ahuiran, 2016.

Como hemos descrito en el primer capítulo, el patrimonio cultural, más que reducirse a un objeto, un monumento, una comida o una música, es un proceso en el cual se afirman y resignifican identidades y memorias, en el que intervienen distintos agentes y formas de valoración, pero también se hacen presentes las relaciones de poder y dominación. El patrimonio cultural, visto de esta forma, “no existe”, ni está “ahí afuera” esperando a ser preservado, por lo que es importante indagar qué es lo que se valora, quiénes y cómo lo hacen y si se le atribuye un sentido patrimonial (Smith, 2006).

La parte medular de este capítulo se enfoca a reconstruir los significados que los pirericha y músicos p'urhépecha entrevistados enunciaron sobre la pirekua. Se identifican los aspectos que consideraron centrales en su práctica y por los cuales valoran la práctica de cantar pirekuas frente a otras formas musicales. También exploramos

los riesgos percibidos, su opinión sobre lo que las instituciones han hecho en este ámbito, así como las estrategias que han generado en sus comunidades, o sus propuestas para dar continuidad a su canto.

Durante 2016 y 2017 realizamos cuatro reuniones con músicos y pিরericha pertenecientes a comunidades de la región del Lago y de la Meseta. Asistieron músicos y pিরericha con una larga y reconocida trayectoria en esta tradición lírico-musical, pero también jóvenes que apenas incursionaban y se identificaban con esta forma de cantar.

Estas reuniones tuvieron la finalidad de comprender mejor conceptos, problemas y propuestas en torno a la composición y el canto de pিরekuas, para posteriormente delinear los temas y las preguntas de la encuesta que sería aplicada, así como para el registro de los pিরericha.

Cuatro aspectos fueron el eje de las entrevistas grupales en estas cuatro reuniones: 1) qué es la pিরekua, 2) quiénes son los pিরericha, 3) los riesgos que enfrenta la práctica musical y 4) propuestas y acciones para lograr su continuidad. Para entender por qué elegimos estos aspectos es importante mencionar que, a raíz de la patrimonialización de la pিরekua por parte de la UNESCO, emergieron debates —tanto entre los pিরericha y músicos de las comunidades como en el ámbito académico— sobre la práctica de cantar pিরekuas. Así, afloraron cuestiones como: ¿quién era el pিরeri: el que componía y cantaba o el que interpretaba las composiciones de otros?, ¿baladas y cumbias cantadas en p'urhé podían considerarse pিরekuas?, ¿estaba en riesgo de perderse esta tradición lírico-musical?

A partir de distintas conversaciones sostenidas con músicos y pিরericha, así como la asistencia a eventos en los que se cantan y escuchan pিরekuas, como bodas, competencias, encuentros comunitarios, el evento del Día del Compositor p'urhépecha en la radio XEPUR, el Concurso Artístico del Pueblo P'urhépecha de Zacán o en la zona turística en la región Lacustre, pude entender que si bien el término “pিরekua” se refiere a la “canción” sin distinción de otras formas de cantar en p'urhépecha, con distintos ritmos y en distintos contextos, también la palabra se usaba para delimitar y diferenciarse de otras

formas de cantar en p'urhé. El etnomusicólogo Anthony Seeger (1987) hace tiempo planteó que para comprender una música era importante examinar las relaciones que ésta tiene con otras, para distinguirla de otros “géneros musicales”. En este sentido, cuando los p'urichas entrevistados hablaron de la pirekua, se referían al “género musical tradicional”, caracterizado por ciertos ritmos, instrumentos, formas de entonación, contenidos temáticos, emociones, y vinculado con ciertos momentos sociales específicos. Por ello, nos interesó analizar si los p'urichas establecían una diferenciación con otras formas de cantar en p'urhépecha, como las de tipo religioso, o en ritmos diferentes a los tradicionales, como la cumbia, la bachata, el hip hop, el rock u otros ampliamente difundidos por los medios de comunicación y las tecnologías digitales.

Si bien las recientes discusiones académicas son importantes para comprender la tradición musical de cantar pirekuas —y por ello serán abordadas en la primera parte de este capítulo—, para los fines de la investigación fue prioritario comprender ante todo cómo los p'urichas entienden la práctica de cantar y componer para identificar los aspectos musicales y sociales que ellos valoran de esta tradición musical.

Para iniciar este capítulo abordaremos tres textos escritos sobre la pirekua con perspectiva académica y que fueron publicados posteriormente a la declaratoria de la pirekua como Patrimonio Cultural Inmaterial por la UNESCO. Esta condición es importante, dado que nos interesa comprender cómo se integra esta nueva condición en las discusiones académicas. Nos referimos a los textos de Néstor Dimas, Pedro Márquez y Cecilia Reynoso. Los dos primeros son académicos p'urhépecha: uno es docente de la Universidad Pedagógica Nacional y el segundo investigador de El Colegio de Michoacán. La tercera autora es graduada de la carrera y Maestría en Etnomusicología por la UNAM y ha dedicado varios trabajos de investigación a la reflexión sobre la pirekua desde esta disciplina. A partir de sus definiciones, analizamos si estas nociones “problematizan” la práctica del canto en p'urhépecha, es decir, si no se da por sentada su existencia y si los autores la entienden como un proceso dinámico, construido socialmente en contextos

culturales específicos en los que, si bien existe una cohesión social, al mismo tiempo las distintas formas de entender la práctica musical pueden oponerse y provocar discusiones, gustos y disgustos en torno a la música vinculada con la identidad p'urhépecha.

En la parte final presentamos el análisis de las respuestas vertidas en las cuatro reuniones —grupos focales— realizadas con p'irericha y músicos. Los temas discutidos en ellas nos permiten afirmar que la *pirekua* que debe ocupar el centro de la política patrimonial es aquella que, además de componerse y cantarse en p'urhépecha, mantiene dos ritmos claramente identificados con vocablos en p'urhépecha: *uanoptsikua* (música para caminar de forma ritual), conocido como sonecito en español y con un compás de 3/8, y *nhuarakua* (movido) o abajeño, si se usa el término en español, con un compás de 6/8 (Sebastián, 2014). Esta forma musical de la *pirekua* se ejecuta con una dotación instrumental específica: guitarra, requinto y, a lo mucho, un tololoche o contrabajo. Además de estas especificaciones, se destaca que las *pirekuas* adquieren su sentido identitario en las comunidades, contexto cultural por excelencia de este canto; por lo tanto, es en estos contextos donde prioritariamente deben articularse e impactar positivamente las políticas patrimoniales.

LA PIREKUA: LAS PERSPECTIVAS ACADÉMICAS

En su texto “*Pirekua del pueblo p'urhépecha*”, Néstor Dimas señala que la *pirekua* es el canto de la tradición musical en idioma p'urhépecha, con temas diversos, que contribuye a la identidad y la cohesión de este pueblo indígena. Señala también que la tradición del canto se conoce y practica en las cuatro regiones que conforman el territorio p'urhépecha. El concepto *pirekua* viene del verbo *pireni*: cantar, y con el sufijo nominalizador *-kua* significa canto o canción; el vocablo para referirse a quien canta es *pireri* (2018: 220). Aunque en este texto no existe una problematización más amplia sobre esta práctica cultural, podemos decir que su conceptualización no se ciñe únicamente a una definición meramente lingüística, esto es, a considerar la *pirekua*

únicamente como “canción p’urhépecha”. Más adelante el autor habla del riesgo que corren las pirekuas a partir del cambio de ritmos, pues cada vez se cantan de manera más similar a las baladas difundidas en la radio y medios de comunicación comerciales. El autor considera entonces que un elemento clave en la definición de la práctica musical son los dos ritmos considerados tradicionales p’urhépecha: el sonecito en compás 3/8 y el abajeño en 6/8. No obstante, el autor no discute en torno al tipo de agrupación musical o instrumentos con los que se ha de interpretar, pues únicamente señala que las pirekuas se cantan de manera individual, en dueto, trío, orquestas de cuerdas, grupos corales, bandas de viento y tecnobandas. Si bien es cierto que se canta en p’urhépecha con todas estas agrupaciones y en los dos ritmos mencionados, como veremos más adelante, la dotación instrumental será un criterio fundamental para diferenciar una pirekua de lo que no es, por parte de los p’urhé.

Hacia el final de su texto, Dimas afirma que la pirekua está en franca decadencia, pues “quedan pocos compositores y las generaciones actuales de jóvenes integran en sus composiciones diversos ritmos influenciados por la música comercial, por lo que ya no se considera dentro de la tradición del canto p’urhépecha” (2018: 228). Lamentablemente, respecto a su afirmación sobre la pérdida de compositores y la práctica de componer, no presenta datos o información que permita sostenerla, por lo que parece más una apreciación subjetiva. En su texto, la situación de riesgo parece generalizarse a las comunidades de las cuatro regiones, sin considerar que existen diferencias entre éstas o incluso entre una comunidad y otra, por lo que concluye que el proceso de cambio sociomusical es una situación homogénea en todo el territorio p’urhé.

Pedro Márquez, en la introducción que escribió al libro *Pirekua, canto poco conocido* (2014), abre una interesante vía de análisis, dado que plantea una definición “amplia” de lo que es la pirekua. Su propuesta, sin duda, ocupa el centro del debate actual debido a la promoción de nuevos grupos musicales que cantan en p’urhépecha con ritmos distintos a los tradicionales y su aceptación o no por la mayoría de

los p'urhépecha. Márquez despliega su debate al señalar que el canto en p'urhépecha no puede ser únicamente ubicado en los dos ritmos tradicionales, ya que los p'urhépecha actualmente componen y cantan baladas, rock, jazz, cumbias, corridos, y con nuevas temáticas y problemáticas más allá de las “mujeres como flores”, temática por excelencia de las pirekuas. Para Márquez, la práctica de cantar pirekuas, al variar sus intenciones comunicativas, tuvo que cambiar su dotación instrumental, por lo que ahora se escuchan pirekuas con banda, mariachi o grupos modernos. La pirekua “es melodía cantada en p'urhépecha con temas, ritmos y grupos de ejecutantes diversos, es la expresión de un arte literario-musical que expresa el sentir del alma y de la vida” (2014: 15). Para este académico, no se puede continuar pensando en la pirekua de la *época de oro* —de los setenta a los noventa— con grupos como Los Rayos del Sol de Angahuan, los Chapas de Comachuén, los Hermanos López de Jarácuaro o Los Jilgueros de Tarecuato.

A mi manera de ver, el texto es una reivindicación de toda forma de canto en p'urhépecha, en cualquier ritmo y con cualquier agrupación. Esta apreciación musical lleva implícita una crítica a la política patrimonial que distingue, separa y jerarquiza las prácticas culturales. Si bien podemos estar hasta cierto punto de acuerdo con el autor, pensamos que hay varios aspectos importantes que no son considerados en esta perspectiva. Uno de ellos es que las distintas formas de cantar en p'urhépecha no coexisten en un ámbito libre de relaciones de poder y dominación. Los medios de comunicación, como hemos señalado, imponen músicas y formas de cantar capaces de moldear los gustos y desplazar al olvido otras con menos posibilidades de ser comercializables. Esta es la realidad que enfrentan las pirekuas interpretadas en los dos ritmos y con la dotación instrumental antes mencionados, sin duda una realidad muy desigual. Otro aspecto que no fue considerado por el autor, pero que es fundamental para esta discusión, es el punto de vista de los p'irericha: ¿qué opinan ellos al respecto? No se aporta información. Por último, podemos señalar que su concepto *abre* tanto la noción de pirekua, que complica

su abordaje desde la óptica patrimonial y, por lo tanto, el desarrollo de acciones concretas y financiadas para su salvaguarda.

Otro importante concepto que discute Márquez es el de *pireri*. El autor hace referencia a los distintos contextos en los que el término puede ser utilizado y plantea la siguiente clasificación: 1) *el pireri como compositor*, definido como el hacedor y creador de la *pirekua*, que se presenta a cantar sus composiciones en público, pero que también puede jamás hacerlo; 2) *el pireri como cantautor* es el que crea, canta y se presenta en distintos espacios públicos; 3) *el pireri como intérprete* es el que canta las *pirekuas*, pero no las compone; 4) *el pireri como arreglista* es el que cuida que las *pirekuas* tengan elementos que gusten a la gente y quienes los hacen pueden ser los mismos compositores o los intérpretes. Márquez termina afirmando que un *pireri* es el que reúne todas las características anteriores. Al respecto, consideramos que estamos nuevamente frente a una categoría demasiado amplia para el desarrollo de acciones patrimoniales, para las cuales es importante delimitar quiénes son las personas o grupos a los que es prioritario atender.

Finalmente, la etnomusicóloga Cecilia Reynoso, en su texto *Pirekuas: poesía cantada en lengua p'urhépecha* (2012), hace un repaso de las definiciones dadas por distintos autores como Henrietta Yurchenco, Néstor Dimas, Fernando Nava y Álvaro Ochoa. Para ella, estas definiciones no se contraponen, sino que coinciden y confirman mutuamente aspectos musicales o lingüísticos con los que se identifica a este canto. Si algún autor nombra un elemento diferente, Reynoso considera que éste sirve para complementar y enriquecer la conceptualización de la *pirekua*.

En su definición de *pireri*, señala que son “los músicos que crean el canto con todos sus elementos”. ¿Cuáles son esos “elementos”? Según la autora, con base en sus investigaciones, lo que hace a un *pireri* es que éste componga la letra y la música y que sea él mismo quien cante sus *pirekuas*. En líneas posteriores menciona que el término “*pireri*” puede ser utilizado también para aquella persona que canta las *pirekuas*, aunque no las haya compuesto, pero agrega: “No obstante, el tema

es controversial pues hay quien considera que el pireri es sólo aquel que crea todo y las lleva al canto” (Reynoso, 2012: 21). Estas conceptualizaciones permiten apreciar el complejo universo simbólico que existe en torno al canto, cuya significación no es homogénea.

Aunque breve, otro importante aspecto que aborda la autora son los contextos específicos del canto, interrelación sustancial para poder comprender los diversos significados que adquiere la práctica lírico-musical, no sólo por los propios pirericha, sino para quienes la escuchan y/o bailan, es decir, la gente de las comunidades. A partir de lo planteado por la autora, se puede concluir que la caracterización de una pirekua depende también de los contextos específicos en los que se interpreta, y por lo cual son o deben ser considerados propios de la tradición musical, como veremos más adelante.

Por otro lado, Reynoso destaca la cuestión de las agrupaciones musicales pero, al igual que los otros dos autores, problematiza poco sobre ello, aspecto que, como veremos más adelante, es considerado central por los pirericha entrevistados. El texto concluye abordando los cambios culturales y tecnológicos de la práctica de cantar en p'urhépecha, y la autora se pregunta si las pirekuas que se ejecutan con instrumentos eléctricos podrán, en el futuro, considerarse parte de una definición del canto. La discusión en torno al nuevo estatus patrimonial de la pirekua está ausente en el texto.

Para finalizar este apartado, podemos decir que las reflexiones vertidas en torno a los textos revisados, lejos de querer señalar si son correctos o incorrectos, buscan problematizar y argumentar en torno a la dificultad que existe para definir una práctica cultural. En este sentido, los procesos de patrimonialización deben considerar que navegan en un mar polisémico, cualificado y caracterizado por las posiciones sociales y políticas en torno a las prácticas, en este caso musicales.

LA PIREKUA ES...: LAS PERSPECTIVAS DE LOS PIRERICHA

Como señalamos al inicio de este capítulo, para llevar a cabo el trabajo de investigación, realizamos cuatro reuniones en cuatro comunidades de las regiones Lacustre y Serrana. En este proceso de diálogo directo, un primer reto que tuvimos que sortear fue que los pirericha y músicos aceptaran asistir a la reunión convocada. En algunos casos les hicimos llegar una invitación formal días previos a la reunión, en la que se les indicaba el objetivo, el lugar y la hora de la reunión; en otros no nos fue posible hacerlo con anticipación (ver Anexo).

Las invitaciones se entregaron tanto a pirericha como compositores o intérpretes y músicos, fueran de la propia comunidad donde se realizó la reunión o de las comunidades aledañas. Aunque se priorizó invitar a pirericha que cantan con guitarra y agrupaciones con tololoche, también se invitó a músicos, principalmente de orquestas de cuerdas, aunque siempre fueron los menos. En el actual contexto musical de la región hay que tener en cuenta que, además de tocar los pirericha o músicos en sus agrupaciones tradicionales, tocan o cantan en conjuntos, bandas o tecnobandas, pues suelen contar con más contrataciones con ese tipo de agrupaciones que como pirericha.

Para reducir las posibilidades de inasistencia por una cuestión económica, sufragamos sus gastos para llegar y salir de la comunidad donde se hizo la reunión. Sin embargo, no todos los pirericha y músicos invitados pudieron asistir: trabajo, salud, desconfianza, desinterés, etcétera, impidieron que contáramos con su participación. Quienes sí llegaron expresaron su interés por el tema de la reunión; incluso, algunos pidieron que se hicieran estas reuniones con más frecuencia. Al finalizar se ofreció una sencilla comida a manera de agradecimiento por su tiempo y colaboración con la investigación, excepto en la reunión de Nurío. Las cuatro reuniones fueron grabadas en video y el material fue editado en cuatro videos para darle una mayor difusión a lo que se dijo en estas reuniones (ver videos que forman parte de este libro).

La primera reunión la hicimos en la comunidad de Ihuatzio, en la región Lacustre. El Taller Tarhimu, espacio cultural de dicha comunidad, fue el lugar con el que contamos para llevar a cabo la conversación grupal. Al lugar llegaron pirericha, compositores e intérpretes, de distintas edades y de las comunidades de Ihuatzio, Ichupio, La Pacanda, Janitzio y Jarácuaro. En total hubo 15 participantes, por lo que fue la reunión con mayor asistencia (video 1).

Las siguientes tres reuniones las realizamos en comunidades de la región Sierra, la más grande de las cuatro. La segunda la realizamos en la comunidad de Comachuén; se invitó a pirericha de Arantepacua, Turícuaro y Comachuén. Se llevó a cabo en la sala de cómputo de la biblioteca de la comunidad, con nueve participantes, aunque lamentablemente no pudimos contar con los pirericha de Arantepacua (video 2).

La tercera reunión fue realizada en la comunidad de Angahuan, en el restaurante de la cooperativa de las cabañas turísticas del Parícutín. A esta reunión llegaron siete pirericha y músicos provenientes de las comunidades de Angahuan, San Lorenzo y Charapan (video 3). La cuarta y última reunión la realizamos en la comunidad de Nurío, en la oficina de la Tenencia. Asistieron 10 pirericha y músicos provenientes de las comunidades de Nurío, Urapicho-Paracho y Ahuiran (video 4).

Las reuniones duraron entre dos y dos horas y media, tiempo en el cual cada pirerí o músico expuso sus puntos de vista, siempre de manera respetuosa, y en ocasiones con comentarios o bromas que permitieron relajar las tensiones que normalmente pueden existir entre los músicos. Un aspecto que sin duda debemos tener en cuenta en futuras ocasiones es la participación de las mujeres, ya que en esta ocasión fue mínima, aunque es interesante mencionar que varias esposas de los pirericha asistieron en apoyo de éstos, sobre todo los de mayor edad.

En las reuniones hubo consensos sobre ciertos aspectos de la práctica musical, como en las formas de tocar y componer, o en las problemáticas identificadas, pero las edades, la trayectoria que ha

vivido cada uno de los pirericha, su situación económica particular y la comunidad de procedencia, generaron al mismo tiempo una diversidad de posiciones sobre cómo se experimenta esta práctica musical. Es importante mencionar esto porque de ninguna forma se trata de mostrar que había un consenso absoluto sobre los temas tratados, pues en varias ocasiones se manifestaron discrepancias sobre algunos aspectos.

De acuerdo con lo que se expresó en las reuniones, organizamos y analizamos la información en cuatro temas centrales: 1) qué es la pirekua y quiénes son los pirericha; 2) riesgos y propuestas para la salvaguarda de la pirekua; 3) la actuación de las instituciones; 4) el Concurso Artístico del Pueblo P'urhépecha de Zacán.

Foto 21

Lluvia de ideas para construir la encuesta y el censo



Oscar Valdovinos, 2016.

Foto 22
Registro audiovisual de las reuniones



Taller Tarihmu, 2016.

Foto 23
Reunión de pirericha y músicos en Ihuatzio



Taller Tarihmu, 2016.

Foto 24
Reunión de pিরericha y músicos en Nurío



Oscar Valdovinos, 2016.

“La pirekua es un sentir...”: significados y contextos de las pirekuas

Para los pিরericha entrevistados, la palabra “pirekua” no debe ser entendida únicamente como “canción en p’urhépecha”. En sus reflexiones destacaron otros aspectos estéticos y sociales; por ejemplo, el contenido lírico, pues la temática de una pirekua es un aspecto central para su caracterización, así como la forma como se narra o se dicen las cosas. Los temas de las pirekuas son importantes para quienes las hacen y escuchan, no sólo por una cuestión estética, sino sobre todo porque hablan de las personas de las comunidades o de sucesos vividos por ellas u otros miembros del pueblo p’urhépecha y que de otra forma no se darían a conocer:

Cuando componemos alguna pirekua, componemos por lo que estamos viendo, qué es lo que está pasando en aquella casa, qué es lo que están diciéndose aquellas personas, o por qué se están maltratando y toda la

fregada, de ahí vienen las palabras cuando uno ya está arreglando una pirekua. Cuando uno va por allá a tocar y está viendo a algunas personas que están alegando por ahí o alguna muchacha que tiene algún sentimiento y uno dice: ¡Ah!, pues le voy a arreglar una canción, y va una pirekua, y ya. Definitivamente yo tengo así mis composiciones... (Serafín Teodoro Domínguez (t), pireri y músico de Jarácuaro, 2016).

La pirekua es un canal o vía para expresar un sentimiento que es, en muchas ocasiones, de tristeza o melancolía. Ese sentimiento “es como un lamento”, que tiene que ser expresado, pero a manera de canto:

De mi parte yo pienso que principalmente la pirekua es un sentir de la persona que está cantando o que compone. Es un sentir que uno tiene que sacar afuera, poniéndole la música. La pirekua es un sentir que uno siente cuando está decepcionado, está herido o siente amor por alguna cosa o, como él dice, natural: flores, algún animal, o por una muchacha o cuando uno está divorciado... y empieza a sacarlo ya como... un lamento (Felipe Bravo, pireri y músico de Angahuan, 2016).

El pireri es quien compone y narra cantando lo vivido. Aunque pueden referirse al amor y al sentimiento de tristeza, también se componen pirekuas sobre momentos alegres o por la inspiración que producen los distintos tipos de flores, que van cambiando según la temporada, o por el amor o desamor de una mujer:

El pireri hace sus composiciones, toca a su gusto, saca el sentimiento que él tiene y hace una bonita pirekua y la dedica a una flor, a una muchacha, a algo que es bonito, pues... (Jorge Xhacú, músico de Nurío, 2016).

Yo he compuesto unas dos, tres, pero lo mismo: primero veo lo acontecido. Si, por ejemplo, llego a un jardín y una de las flores sobresale entre las demás, pos tiene que entrar una pirekua allí, con una clase de esa flor, o por aquí se oye decir: Que Julana se quiere ir con otro y dejó a su esposo,

o que viene la lluvia, hay rumores de que viene, o que en el norte [Estados Unidos] y todo eso, pues ahí primero la letra y la letra pide la música (Filemón González, pireri y músico de Comachuén, 2016).

Las letras de las pirekuas se construyen principalmente en torno a lo que sucede en las comunidades, son un compendio de experiencias vividas y sentidas por las personas que las cantan, pero también por quienes las escuchan. Las composiciones de un pireri tienen eco en las comunidades porque, como se dice, “tratan de historias reales”. Así, las pirekuas son un espejo musical en el que la gente se ve reflejada:

Lo que los pireris hacen es hacer *su historia*, pero lo hacen en pirekua, porque no se inventan nada de lo que no han vivido. Por ejemplo, si se van al campo, es la historia de irse al campo. Ven algo... es la historia que ellos tienen, y ya lo convierten en pirekua; o ven una flor, o ven lo que está pasando, por ejemplo, de alguna persona que ya ha fallecido, y que formó parte pues de la historia del pireri, y le hace una pirekua como una manera de no olvidarse, pues, de la persona con la que alguna vez convivió (Edgar Xhacú, músico de Nurío, 2016).

Otros destacaron el don innato que tienen los pirericha para componer:

Pireri. Pireri es una gente, sea hombre o mujer, que se motiva, ¿por qué? Un pireri, nacemos de una vez pireris... (Salvador Martínez, pireri y músico de Ahuiran, 2016).

Aunque su labor como compositores tiene que ver con ese don, no está exenta de dificultades; su proceso de composición se asemeja al trabajo de un artesano que a partir de algo material —un tronco o una piedra— logra dar forma a una nueva creación. En el caso del pireri, su material son las palabras que se ordenarán de acuerdo con la observación sensible de lo que pasa en las comunidades:

El pireri es el que hace, el que se sacrifica a componer la pirekua, aunque no esté muy bien, pero trata de hacerlo. Es como un artesano, pues tiene que labrar una figura, tiene que arreglarla, tiene que darle forma, para que esté y esté bonita (Jorge Xhacú, músico de Nurío, 2016).

El sentimiento del pireri está entreverado con su entorno natural, el bosque o el lago. En este contexto rural, donde la mayoría de los pirericha con quienes platicamos eran campesinos, fue común escuchar que el campo o el bosque era el lugar donde les llegaba su inspiración para componer:

La pirekua es muy linda, muy bonita, muy hermosa... Una pirekua se arregla a una inspiración de una flor o de alguien en su vida... Hay maneras de ser pireris. Yo he visto en lo mío, en lo personal, que a veces voy al campo, ¿verdad?, y llego con un tema, con una composición, y a mí me da mucho gusto llegar y decir: ¡Gracias a Dios, ya traigo otra pirekua más! (Salvador Martínez, pireri y músico de Ahuiran, 2016).

Los pirericha, como dijimos, observan de manera sensible su realidad, por lo que los procesos de destrucción ambiental que se viven en las cuatro regiones no dejan de ser narrados en las pirekuas:

Y se acabaron todos los pescados:¹ choromitos y tiros porque el Lago se encuentra algo contaminado... Y desaparecieron también los pescados acúmaras, los pescados blancos, y nosotros quedamos con esas ilusiones que teníamos cuando crecimos, porque disfrutábamos mucho del pescado blanco, acúmaras, los tiros, las chegüitas o los choromitos... Eso es lo que dice la pirekua que he compuesto... (Serafín Teodoro Domínguez (t), pireri y músico de Jarácuaro, 2016).

¹ Los peces que nombra este pireri en su mayoría son especies nativas. Sus nombres en p'urhépecha y latín son: choromu (*Allotocadiazii*), tirhu (*Allotocadugesii*), akumura (*Algansea-lacustris*) y cheua (*Allophorusrobustus*), sólo esta última especie no es endémica (Argueta y Castilleja, 2018).

Como vemos, el entorno natural de las regiones se ve plasmado a través de este canto. También para algunos el canto forma parte de la memoria mítica de los p'urhépecha:

Yo la defino como un canto p'urhépecha pues, que habla de la naturaleza de aquí... del monte pues, de la sierra, para que sea pirekua. Yo así la defino, como un canto p'urhépecha ancestral y que es original antes de la llegada de los españoles (Víctor Vázquez, músico de Charapan, 2016).

El pireri cumple con un rol social muy importante para mantener los vínculos comunitarios y las formas de relación social a través de su canto, lo que le permite lograr el reconocimiento en su comunidad:

Siento que pa'l pireri, en su casa, en su pueblo, ¡es lo máximo! Por ejemplo, aquí están grandes compositores, aquí están los vecinos, a ellos los respetan en su comunidad: "¡Ah! Ése es pireri, ése es compositor". Aquí [en Nurío] hay muchos que componen y la gente dice: "¡Ah, qué bonitas pirekuas! Aquélla está bonita". Y lo bueno es que aquí sí se reconoce a los pireris. [Ese reconocimiento] se gana en un esfuerzo de trabajo, en una bonita pirekua, en andar con un grupo que esté más o menos. Así, Los Nocheros tienen su buen repertorio, han salido muchas bonitas pirekuas reconocidas también... Los Galleros son buenos músicos, buenos pireris, buenos compositores, y eso es lo que valoramos, sí respetamos. Si ya lo vi por ahí, "Maestro, adiós", es un respeto como a un maestro (Jorge Xhacú, músico de Nurío, 2016).

Una condición que varios participantes expusieron es que el pireri, para serlo, debe vivir en la comunidad, entender lo que pasa en ella y hablar y pensar en p'urhépecha:

Yo creo que tanto no es como hablar p'urhépecha, yo creo que es más bien *pensar en p'urhépecha*, porque hay muchos que quieren componer pirekuas a partir sólo de la interpretación y como que no sale, ya sale más bien una canción en p'urhépecha. Yo siento que para poder componer una

pirekua, ellos deben vivir en una comunidad, deben estar con la gente, con su familia, con su esposa, trabajando, y conocer de las costumbres de la comunidad... *Deben sentir y vivir dentro de una comunidad* (Tariacuri Soto, músico de Angahuan, 2016).

En las reuniones también fueron mencionadas aquellas personas que suelen escribir la letra de una pirekua, pero que no la cantan ni le componen la música, por lo que suelen pedir apoyo a quienes tienen conocimientos musicales para la melodía. Para muchos de los participantes, esas personas también entraban en la definición de pireri:

Hay compositores que no cantan, nada más componen, y les regalan a otro de los que cantan sus pirekuas. Hay compositores e intérpretes también, o sea gente, que canta pero no compone, y los pireris son los que cantan, mas hay otro que sólo es compositor, o sea, componen, pero no quieren “salir a la luz” (José Luis Sebastián, pireri y músico de Comachuén, 2016).

En esta diferenciación de roles también están los denominados intérpretes, que son quienes cantan, pero no componen pirekuas. Los intérpretes ganan su reconocimiento porque suelen manejar un amplio repertorio de pirekuas de su comunidad, de su región o de otras. Algunos les reconocen que tienen un papel importante en la difusión de las pirekuas, siempre y cuando mencionen al compositor, no modifiquen la pirekua ni en sus ritmos ni en la dotación instrumental, y que sean de las comunidades. Respecto a los ritmos, en todas las reuniones se afirmó que la pirekua debe ser interpretada en los dos ritmos con los que se define a la música p'urhépecha:

La pirekua, la originalidad de la pirekua son nada más dos ritmos: la dulzura es el son, el sonecito, que le llamamos nosotros los pireris, los compositores... La dulzura de la pirekua es el son. El abajeño es una obra más movible, el abajeño, que es más movidito, algunos le dicen son abajeño... (Salvador Martínez, pireri y músico de Ahuiran, 2016).

Definir los ritmos sin duda es un aspecto central en la experiencia social de la pirekua. Este fue uno de los aspectos en los que hubo mayor consenso y se consideró una regla que debería mantenerse para definir a una pirekua como tal:

[...] la balada es otro ritmo, la balada es otro ritmo al de la pirekua, o sea, para mí no podrías decir que eso es pirekua. La balada es un ritmo y la pirekua es otro ritmo (José Luis Sebastián, pireri y músico de Comanchuén, 2016).

[...] por eso hay dos ritmos nada más de la pirekua: el son y el abajeño, porque balada ya no es para componer... Una cumbia, no, eso ya no es válido (Salvador Martínez, pireri y músico de Ahuiran, 2016).

Algunos pirericha hablaron de tres ritmos: son, son abajeño y abajeño, pero en general se sostuvo que son dos los ritmos tradicionales. Los pirericha de mayor edad subrayaron que una pirekua debería ser en un ritmo de son, es decir, lenta:

Hay tres: una pirekua, un son abajeño y un abajeño. Son tres ritmos... Pues un abajeño es algo más movidito, una pirekua es algo más despacio, más sentimental, y ya lo demás medio así (Jorge Xhacú, músico de Nurío, 2016).

El énfasis en el ritmo lento generalmente se asocia con el sentimiento de tristeza, “por tantas cosas que pasan y viven los p’urhépecha”. En fechas recientes se compone con más frecuencia a ritmo de abajeño, un ritmo alegre y vigoroso que tocan para que la gente zapatee, verdadera muestra de júbilo entre los p’urhépecha:

A veces uno primero saca nomás chiflando o con el instrumento así... Que llegue a un tono que llegue al sentimiento, por un desamor, por tantas cosas que pues pasa uno y hay muchos que pasan lo mismo y por eso pues les gustan... Entonces, según la letra, el ritmo se impone:

si hablo del corazón, un desamor, va muy lento, así con sentimiento, algo alegre, pues algo más recio pa' zapatear (Genaro Rita, pireri de Angahuan, 2016).

Otros participantes remarcaron que no existe una estructura musical, como sucede con otro tipo de música:

En las pirekuas, más que una estructura, es un estilo, porque una estructura te marca leyes: tiene que ser así, así y así, tienes que cumplir con esto para que suene a lo que tiene que sonar. Y en un estilo hay muchas variantes, o sea, hay más libertad de interpretación, de ejecución, según como hagas tu composición... La forma de composición es una primera, una segunda parte, pero ahí no es una estructura, sino simplemente es como un modelo que ya quedó (Daniel Sebastián, músico de Comachuén, 2016).

Respecto a los instrumentos, se recordó en distintas reuniones que antes el instrumento de un pireri era su propia voz, o que los pirericha no cantaban con bocinas, pues no existían estas tecnologías: "Antes cantaban a puro pulmón", se afirmó. A partir de este recuerdo se hicieron reflexiones sobre el uso de las tecnologías sonoras modernas:

La pirekua era acústica, sin tanto sonido electrónico, porque pues ya la vamos modernizando. Los jóvenes le meten mucho sonido, como otros grupos musicales pues modernos, pero definitivamente la pirekua debe de ser a pura guitarra, sin electrónico, sin teclado, batería, otros instrumentos que no vienen al caso (Víctor Vázquez, músico de Charapan, 2016).

Al igual que con los ritmos, consideraron que existe una dotación instrumental específica: guitarra, guitarra y requinto o guitarra, requinto y contrabajo o tololoche. Es importante mencionar que sobre todo los pirericha de mayor edad señalaron que ni el requinto ni el contrabajo se usaban para cantar pirekuas. Sin embargo, para

la mayoría de los entrevistados estos instrumentos ya forman parte de la tradición:

Definitivamente a mí no me gustan esas canciones en teclado, porque eso es, pues, moderno, el instrumento. ¡Cómo es posible que estemos tocando así! Y luego no aclaran bien las palabras, y valiendo toda aquella música... Entonces para mí, pirekua o pireris deben de ser con requinto, la armonía, y si hay bajo, con el bajo, así deben de ser unos pireris (Vidal Alejo, pirerí intérprete de La Pacanda, 2016).

Ni los conjuntos con teclado ni las orquestas y bandas de viento fueron considerados agrupaciones ideales para cantar pirekuas:

[...] la orquesta no, no entra dentro de la pirekua, dentro del estilo de la pirekua pues no entra. La orquesta no entra. Si hablamos pues, o sea ya de pireris, como le decíamos, o sea de pireris, ya entrarían nada más las guitarras, el requinto pues, o sea eso. Dentro de la música de los abajeños y sonecitos, eso sí, la orquesta y la banda, pero ya dentro del tipo pirerí no entrarían (José Luis Sebastián, pirerí y músico de Comachuén, 2016).

Como mencionamos, los contextos sociales en los que se componen y cantan las pirekuas son fundamentales desde la mirada patrimonial. La propia *Convención* establece que la salvaguarda implica considerar los contextos de la práctica cultural reconocida. Es importante mostrar lo que se expresó al respecto:

[...] he escuchado que antes se cantaba pues a *capella* en la fiesta, cuando por ejemplo ya están en la mesa con el carguero o con el casero, y luego pues ya a gusto, pues ya se trataron los temas solemnes, y ya puede uno relajarse y conversar de otras cosas, y pues resulta que alguien pues sabe cantar, los animaban y al final terminaban cantando. Resalto esto para hablar del vínculo que tiene la música, la pirekua o el canto con la comunidad. ¿Por qué es música tradicional? Porque se usa en la comunidad (Alfredo García, músico de Ihuatzio, 2016).

Los contextos sociales más mencionados fueron las bodas, los bautizos, la víspera de alguna fiesta patronal, pero también el hogar. El consumo de alcohol también fue mencionado como parte de la práctica de cantar pirekuas:

Georgina: ¿Y en sus casas cantan?

Camerino: Cuando nos emborrachamos, sí... [risas].

Vicente: Toda la noche... [risas].

Otro contexto comunitario fundamental pero que ha caído en desuso en muchas comunidades son las calles o las esquinas de la comunidad. Cuando hicimos nuestros recorridos para aplicar las encuestas en varias comunidades algunas personas, no sólo pirericha, nos contaron que antes las calles estaban llenas de jóvenes cantando y tocando pirekuas. Esta imagen, que parece pertenecer al pasado, sólo se mantiene en algunas comunidades, como Turícuaro:

Yo platicué con un señor mayor de aquí (Comachuén) y me dijo que antes, o sea, cuando ellos eran jóvenes, solteros todavía, no había grupos así. Con el que se topaba ahí entre ellos hacían primera y segunda, y otra vez al siguiente día con otro, así o sea con el que se topaba ahí. No había grupos organizados como ahora, no había eventos, ni nada, la pirekua era nada más para pasar el rato. Por eso cuando salían en la tarde o en la noche, ahí con quien se topara, ahí en la esquina, pues con él cantaba. Así era antes... (José Luis Sebastián, pireri y músico de Comachuén, 2016).

Las esquinas de la comunidad fueron consideradas uno de los espacios por excelencia tanto para la composición como para la transmisión de los conocimientos a otros miembros de la comunidad; sin duda un espacio social donde se recreaba la tradición oral/aural de esta práctica musical y que con las nuevas tecnologías de comunicación, como los celulares, se fue apagando:

A través de escuchar, escuchar y escuchar las pirekuas, con eso se le pega a uno, porque se van analizando cómo está, de qué se habla, de quién están hablando, y de tanto escuchar música de este tipo empiezas a agarrar también el modo de hacer, empiezas a sacar tu sentimiento también y es como va uno iniciando hacer las pirekuas (José Luis Sebastián, pirerí y músico de Comachuén, 2016).

Los Nocheros de Nurío, por su parte, señalaron que ellos han cantado en todo momento comunitario. Subrayaron que su participación no se reduce a las “pachangas”, pues también suelen tocar en los “combates”, o cuando fallece alguna persona de la comunidad:

Los momentos que tocamos [Los Nocheros] es en todo momento... Más que nada con los festivales, los que más se hacen, a veces en las pachangas, o a veces cuando fallece algún familiar, o un familiar de un amigo: “Te invito, hombre, a que vengas, a que le toques unas pirekuas aquí al que era mi familiar”. Por ejemplo, aquí se acostumbra el tiempo de las cosechas, le dicen “combate”, cuando ya se termina la cosecha, a veces nos van a decir: “¿Por qué no vienes, hombre? Todos los trabajadores que me echaron la mano, todos los familiares míos. Ven, hombre, tócanos una hora, dos horas... para festejar pues, que ya terminamos el trabajo bien”. O a veces cuando van pa'l cerro pues: “¿Sabes qué? ¿Por qué no, hombre, vamos a la leña? Tráete la guitarra y nos acompaña allá”. Por eso digo que nosotros [Los Nocheros] creo que todos en diferentes momentos hemos participado y no nada más en las pachangas, sino en todos los momentos... (Edgar Xhacú, músico de Nurío, 2016).

Para finalizar, es importante señalar que, si bien muchos de los contextos sociales mencionados en las reuniones son compartidos por muchas comunidades, también pueden variar de una comunidad a otra, aunque geográficamente sean cercanas.

*“La pirekua sí se va a acabar, la neta”:
los problemas y las propuestas*

En este apartado vamos a describir aquellos aspectos que fueron expresados como los problemas que afectan directamente a la práctica de cantar y componer pirekuas. De igual forma, describiremos las propuestas y las estrategias que se han creado para enfrentarlas. La identificación de los problemas permitió profundizar en la significación del canto, así como revelar aquello que se valora de la práctica musical. Uno de los aspectos más mencionados fue la pérdida del idioma p'urhé:

Antes había pirekuas que hablaban de la naturaleza, de las flores, y no había pireris o cantantes que cantaran en español, muy poco, muy poquitos, los que cantaban un poquito en español iban de Cucuchucho a Janitzio (Aurelio de la Cruz, pireri y músico de Janitzio, 2016).

Ahí en mi pueblo, pues ya soy el único que estamos hablando en p'urhépecha, también un señor que se llama Atilano López, el hijo de Tata Gervasio, entonces ellos también se dedicaban a cantar, y Abel Orozco también, somos los únicos que realmente nos hemos dedicado a cantar en p'urhé porque ahí en el pueblo ya se está acabando el hablar en p'urhépecha (Serafín Teodoro Domínguez (t), pireri y músico de Jarácuaro, 2016).

Además de esta situación en la que el idioma español va dominando los espacios comunitarios de los p'urhépecha, está la promoción de pirekuas en espacios fuera de las comunidades, como los turísticos. El bilingüismo español-p'urhé fue descrito en el expediente enviado a la UNESCO como un dato novedoso y hasta deseable para la tradición de la pirekua; sin embargo, en las entrevistas grupales no fue bien visto por la mayoría de los participantes:

¡Yo nunca escuché una pirekua de Tata Luis (Zacarías) que la primera parte vaya en p'urhépecha y la segunda ya en español! Es lo que uno trata de cuidar en sus composiciones, lo nuestro, la originalidad de nuestra cultura de las pirekuas p'urhépecha (Salvador Martínez, pireri de Ahuiran, 2016).

Traducir una pirekua al español es considerada una forma disruptiva de la tradición musical:

Ahorita hay muchas bandas que están agarrando una pirekua y te la traducen en español, pues ¡ya te la echó a perder! (Jorge Xhacú, músico de Nurío, 2016).

Uno de los problemas recurrentemente mencionados y sentidos por los pirericha fue el plagio, y con éste la modificación de pirekuas, letra o música:

Ahora los grupos se han metido muchísimo con las pirekuas. Por ejemplo, las pirekuas de Los Chapas, pues muchos de los grupos de la región p'urhépecha las han cambiado. La pirekua es de una forma lenta, y algunos de los grupos que estamos mencionando ya los meten en un ritmo más alegre pues, como abajeño, para el baile de bodas y más que nada para bodas. Yo solito me siento a pensar cuando estoy oyendo a alguno de los grupos tocando esas pirekuas en forma de cumbias. Y digo: “¿Qué se pudiera hacer? ¡Pues tal parece que nada!” Si a la música de Beethoven la han convertido en cumbia o a las alabanzas eclesiásticas también las estoy escuchando en forma de cumbia, ¿qué se espera de Los Chapas? (Filemón González, pireri y músico de Comachuén, 2016).

Existe un amplio malestar entre los pirericha respecto a esta apropiación y uso de pirekuas por parte de otras agrupaciones, como el grupo Erandi, Dueto Zacán o Tumbiecha, pero no únicamente:

No hay respeto entre los pireris, nada, nada, nada, ya tenemos hartoo tiempo de decirlo, que hagan algo, que haiga pues un respeto entre pireris y pireris, porque hay muchos pireris como el Erandi; en Capacuaro, en muchas partes, que siempre andan con las pirekuas de Angahuan, que ven que pega más, y de volada se adueñan de esas pirekuas. Y por eso no podemos subir nuestro salario, porque pues no hay ningún respeto, porque lo que cantamos aquí, ellos pueden hacerlo allá, siquiera que la cantaran pero que ya no la grabaran tanto como lo hacen, porque además lo único que agarran es la melodía y le ponen otra letra (Genaro Rita, pireri de Angahuan, 2016).

Por ejemplo, están los Erandi, yo nunca les he escuchado una pirekua que ellos hayan arreglado. Le dije a uno en una ocasión: “Te voy a regalar dos discos de pirekuas pero tu pago hacia mí va a ser que me grabes una o dos pirekuas tuyas o de tus compañeros, o de tus hermanitos o hermanitas” (Luis Zacarías, pireri, 2016).

El grupo La Deuda, de la comunidad de Cheran Atziturin, fue otro de los más mencionados:

Ahí está La Deuda, La Deuda, hace cumbias a las pirekuas, y las pirekuas no son de ellos: si no son de Nurío, son de Los Chapas, si no son de Los Chapas, son de Angahuan o de por aquí de la Meseta. Ellos agarran y las hacen cumbias, nomás les cambian las palabras. Entonces yo digo: “Nosotros semos buenos nomás para hacerlas y ellos para descomponerlas” (Lorenzo Rubio, pireri de Nurío, 2016).

El malestar aumenta cuando no se menciona al autor, pero sobre todo porque se lucra con esas pirekuas. El plagio y el lucro son procesos que generan un sentimiento de desconfianza y provocan que muchos pirericha no den a conocer o quieran compartir sus nuevas composiciones, incluso entre sus propias familias:

[...] pues mira, fíjate que está mal ahorita porque yo también tengo dos pirekuas nuevas y cuando cantas ahí en el concurso ellos sacan en grabaciones y lo graban primero que usted las hizo [las pirekuas] (Camerino Morales, pireri y músico de Comachuén, 2016).

Algo que hay que destacar en estos procesos musicales son las relaciones de poder y dominación. Como ya hemos mencionado, el ámbito musical de ninguna manera debe ser visto como un espacio igualitario y democrático; al contrario, se ha constituido como un ámbito desigual en el que las relaciones de poder se expresan, por un lado, en el dominio del mercado y los grandes medios de comunicación, y por otro, con la resistencia de grupos de músicos de las comunidades para lograr la permanencia de su música. Sin duda, esta desigualdad en las relaciones de poder pone en riesgo la continuidad de las pirekuas:

Tengo un muchacho que se sabe todas las de Ariel y un día empezó a cantar en San Lorenzo y ¡rápido!, que se le juntan los chavos: “¡Otra, otra de esas!” Y estábamos nosotros cantando pirekuas y ya nos dejaron ahí [solos]... E inclusive señores de nuestra edad: “Oyes, tocaste esa la de Ariel, ¡N’hoombre! ¡Cántate otra!” Yo pues sí digo que sí se va a perder, la mera neta... (Felipe Bravo, pireri y músico de Angahuan, 2016).

Ya no tiene para mucho porque, aparte de la música en p’urhépecha, como los que cantan balada en p’urhépecha, está otro gran enemigo que es lo que nos manda Banda Max, lo que nos manda Telehit, y eso es lo que consumen nuestro muchachos, y está un enemigo aún más grande, que son ellos los del norteño banda o los corridos alterados. Los medios de comunicación, pues, son los que nos van a acabar (Tariacuri Soto, músico de Angahuan, 2016).

La promoción de ciertas músicas en medios de comunicación masiva no sólo produce una audiencia con gustos musicales homogéneos, sino también composiciones musicales orientadas hacia esos gustos y su consumo. A las canciones compuestas en p’urhépecha, pero con

otros ritmos, se les ha llamado genéricamente “pirekua”, lo que ha generado controversias para delimitar qué música será el objetivo de la salvaguarda:

Creo que es muy importante decir que está en peligro la pirekua, si dejamos que le llamen pirekua a eso que están haciendo los de Cherañástico. Desgraciadamente, el gobierno está apoyando para que ellos graben, entonces, todos los muchachos, por ejemplo, en el caso de Janitzio, me consta que traen pirekua, según ellos, con esos nuevos duetos que están saliendo, cantando, alargando la pirekua, mezclando algo europeo con algo tradicional, entonces como que esa parte no es. Por eso digo que es un peligro, porque los jóvenes ahorita ya no escuchan a Jacinto Rita, a Los Chapas, a Los Cascabeles, ya escuchan a la música según nueva, entonces, si van a salir nuevos pireris, están con la idea de que *esa es la pirekua*. Creo que valdría la pena que nosotros, como región, determináramos: *para nosotros eso no es pirekua* (Juan de la Cruz, pireri y músico de Janitzio, 2016).

Pero no sólo se trata de la difusión de las pirekua o de los nuevos grupos que cantan música en p'urhépecha: la difícil situación económica en distintas comunidades provoca que músicos y pirericha enfoquen todo su quehacer musical hacia el mercado dominante de la música. Además, para muchos ser músico es ya más bien un trabajo:

Para nosotros es un trabajo pues, es lo que hacemos, y por eso uno trata de componer pirekua, abajeños, de todo pues porque es nuestro trabajo (Genaro Rita, pireri de Angahuan, 2016).

Al entrar en los circuitos del mercado musical regional, fueron modificándose los significados y sentidos del ser pireri:

José Luis: Y es que ahorita si se quiere hacer un evento, yo anduve promoviendo por aquí [Comachuén, Turícuaro y Arantepacua] simplemente aquí. Les dije: “¿Por qué no hacemos un evento entre nosotros mismos?

Cooperamos y ponemos un sonidito ahí”. ¡Pero no! O sea, orita lo que se pretende es: “¿Cuánto? ¿Cuánto?” [risas].

Pablo: Porque ellos quieren ganar...

Vicente: Y antes toda la noche cantábamos.

José Luis: ¡Pues sí, y gratis! Nadie les pagaba y ahora ya no quieren...

Otro importante aspecto en la continuidad de la práctica es la transmisión de los conocimientos, ya que muchas veces a los pirericha no les gusta enseñar o no encuentran jóvenes a quienes enseñar en sus comunidades:

[...] y hay muchos que se quieren enseñar bien y nomás que nos falta un maestro también porque son muchos [niños] (Juan Cruz Cruz, pireri y músico de San Lorenzo, 2016).

Yo tengo un varón nada más y él me dice: “No pues, no me gusta pues”. Yo le he insistido, pero no le gusta nada, pero tengo un nietecillo que tiene como unos siete años y ése sí pide piezas, si está sobres pues. Varias gentes me han comentado: “Mira, ¿por qué no haces lo posible de que se difunda con tu familia por lo menos, verdad? Uno, dos, tres o los que sean pa’ que se integren a la música porque un día pues te vas y ya ahí queda pues”. Ese es el caso de tanto pireri que ya no está. Mi pienso es dejar por lo menos uno de mis nietos (Filemón González, pireri y músico de Comachuén, 2016).

No sólo es una cuestión de voluntades, sino de contar con los recursos económicos y materiales para llevar a cabo la transmisión de los conocimientos; es ahí donde se requiere la intervención institucional:

[...] bueno, nosotros pues no podemos porque no tenemos pues recursos. Pero si las autoridades apoyaran a que todos los domingos, así como se juntan los muchachos, se juntan aquí en la plaza, que los domingos hubiera un evento de pirekuas, eso pues nos llevaría a que les gustaran más las pirekuas, que amaran más su pirekua, y no escucharan otro tipo

de música. Si en todas las comunidades hubiera eso, habría más fomento a la pirekua y más amor a la pirekua, los jóvenes aprenderían a amar más a la pirekua que a amar a otro tipo de música, pero pues jeso está en sueños! (José Luis Sebastián, pireri y músico de Comachuén, 2016).

Las escuelas, primarias o secundarias, fueron uno de los espacios más mencionados para difundir las pirekuas. De igual forma, el espacio escolar fue considerado importante para que los niños conocieran a los pirericha de su comunidad:

[...] lo que hace falta también es que empezáramos así, con este tipo de charlas. Por ejemplo, en alguna institución educativa, pedir ese espacio y con los muchachos platicar, preguntarles a ellos si saben que, por ejemplo, Filemón es pireri, que es requintista, o sea, porque de repente vemos a los muchachos y no conocen ya a los señores mayores por ejemplo, al abuelo [Vicente González], ¿no? Entonces, hacer ese tipo de actividad, y hacer el reconocimiento, más que de “papeles”, un reconocimiento, pero así en charla, como decir: “Nosotros venimos como proponiendo de hacer la pregunta a ustedes: ¿Qué piensan de la pirekua?” Yo creo que por ahí se empezaría a meterles esa espinita para que digan: “¡Y éstos qué! ¿Por qué hablan de la pirekua? ¿Por qué hablan de esto?” (Daniel Sebastián, músico de Comachuén, 2016).

Buena parte de las propuestas fueron dirigidas a realizar actividades con los jóvenes, destacando el valor cultural de las pirekuas y su vínculo con la identidad de los p'urhépecha:

[...] debería impulsarse más en la juventud, en la niñez, porque es un tesoro invaluable que tenemos aquí, en las cuatro regiones. Es un tesoro y nosotros nos sentimos orgullosos. A veces la niñez o la juventud no saben qué es eso, nomás porque escuchan a la gente cantar, pero es una cultura que es propia de aquí, que muchos territorios y mucha gente quisieran (Luis Estrada, pireri de Ahuiran, 2016).

*“Sí hay dinero, lo que no hay es respeto”:
las acciones institucionales*

Mencionamos en el capítulo anterior que las instituciones son una parte importante del proceso de construcción de los significados y los sentidos de lo patrimonial en nuestras sociedades. Las acciones institucionales en el estado de Michoacán en torno a la música tradicional p’urhépecha, y en concreto hacia las pirekuas, no son nuevas. Como sabemos, poco se ha hecho para elaborar el plan de salvaguarda a partir de la declaratoria de la UNESCO. Por ello, fue necesario incluir en las entrevistas grupales preguntas en torno al quehacer institucional tanto del estado de Michoacán como del nivel federal. Las instituciones que recibieron más críticas fueron las secretarías de Cultura y de Turismo de dicho estado y la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas —CDI, ahora Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas, INPI—, así como la radio XEPUR. Una de las críticas más recurrentes fue la contratación de grupos de intérpretes, algunos de ellos profesionistas y radicados en las ciudades de Morelia o Uruapan, de manera sistemática para la difusión de la música y las danzas p’urhépecha. Esta forma de actuar de las instituciones, de largo aliento a nivel estatal, ha cobrado más fuerza, sobre todo a partir de la declaratoria de la UNESCO. Debido a esto, cada vez se ha exigido más enfáticamente que las instituciones den prioridad a los pirericha y músicos de las comunidades, considerados los legítimos difusores de su cultura:

Yo comentaba el año pasado, ahí en la Secretaría de Cultura: “Ustedes lo que están haciendo es sepultar y enterrar a los originales, a los conservadores, y eso no está bien, porque ustedes les dan más difusión a esas personas que no tienen que ver nada, que no saben ni qué es lo que hablan, no saben ni qué, ni por qué, están tocando”. Yo digo que el gobierno es el que tiene ahorita esa falla, porque está apoyando a los grupos que no tienen realmente que ver nada con nuestra música. Si realmente quiere apoyar a los grupos, que todavía existimos unos cuantitos, deben darnos

esa preferencia para que nosotros seamos los que vayamos a representar nuestra música (Aurelio de la Cruz, pireri y músico de Janitzio, 2016).

En el ámbito de las grabaciones, muchos pirericha han visto truncadas las posibilidades de contar con un disco de buena calidad, debido a la falta de recursos económicos para hacerlo:

El tatá [se refiere al pireri José Cortés Toral] lo que dice es que ya no quiere grabar porque pos antes había regalías, si alguien grababa en un estudio o algo, y ahora uno tiene que pagar unos 20 000 pesos, 15 000 pesos, ¿de dónde vamos a sacar ese dinero para poder grabar? (Genaro Rita, pireri de Angahuan, 2016).

Frente al alto costo que representa realizar la grabación de sus pirekuas, se considera que las radiodifusoras gubernamentales, específicamente la radio XEPUR, deberían apoyarlos en la grabación musical. Al mismo tiempo se mencionaron las distintas carencias de infraestructura en la radio para dar un servicio de primera calidad a las comunidades:

Decía aquí don Serafín que él se ilusionó porque lo iban a apoyar para sacar un nuevo disco, así estamos muchos, no hemos podido. ¿Por qué? Porque cuesta... En la radio XEPUR no hay condiciones para poder grabar, no hay cables, no hay micrófonos, no hay pedestales, no hay mezcladoras, no hay ingeniero de sonido, ¡no hay nada! Sería muy funcional si estuviera todo, pues así cualquier grupo podría ir a grabar (Juan de la Cruz, pireri y músico de Janitzio, 2016).

Otro aspecto es la falta de apoyo económico para la realización de eventos de pirekuas en las comunidades, y que muchos de ellos están estrechamente vinculados con sus fiestas religiosas o patronales:

Filemón: Aquí [en Comachuén] tenemos ya tres años que no se ha hecho [el encuentro de pirericha]. Orita anduvimos en eso a ver si se nos con-

cediera pues... Pero no, no, hasta ahorita pues todavía no nos dicen. [En la CD] sí nos han prometido que sí va a haber pues dinero para el evento del día 13 de agosto.

José Luis: Sí dan, pero pues lo único que van a dar son ¡500 pesos! [risas].

Pablo: En Turícuaro, nosotros vamos a invitar a un grupo, pero nosotros lo vamos a pagar, ¿eh?, y mis muchachos van a invitar otro para el 10 de diciembre.

Georgina: ¿Y por qué [en las instituciones] dicen que no hay si ya son Patrimonio de la Humanidad?

Pablo: Nooo, pues dicen que no hay. No llega por aquí eso...

Las políticas culturales institucionales generan fuertes inequidades entre las comunidades p'urhépecha:

Simplemente, si estuviéramos hablando... En Zacán... ¡Mira cuánto dinero no consiguen ellos pa' su evento cultural en su comunidad! ¡Muchísimo dinero! En cambio, por acá [en Comachuén], pues pocas veces se organiza un evento cultural, y no de esa clase, [si se hace es] un evento cultural simple pues, de la región de aquí (Daniel Sebastián, músico de Comachuén, 2016).

Esta queja fue recurrente, y prevalece a pesar de la existencia del reconocimiento internacional de la UNESCO. No obstante, para la realización de festivales o eventos dirigidos al turismo sí se cuenta con recursos económicos. Esto evidencia que la prioridad institucional respecto a la música y la cultura de los p'urhépecha no es la salvaguarda, sino su promoción turística:

Desgraciadamente a la Secretaría de Turismo no le interesa la cultura, lo que le interesa es la venta, a la Secretaría de Cultura, Turismo, al gobierno no le interesa la cultura, lo que le interesa es vender, aunque de por medio nos estén dando para abajo a todos (Juan de la Cruz, pireri y músico de Janitzio, 2016).

Esta política neoliberal hacia la cultura se hace más evidente en la región Lacustre, que desde hace décadas se ha orientado al mercado turístico:

Georgina: Si ustedes quieren hacer un encuentro de pিরeris, ¿los apoyan o no?

Atilano López: ... Pues poco, dan muy poquito en apoyo...

Roberto López: El estado no coopera, coopera con muy poco, y no es lo suficiente para traer a grupos o grupos nuevos.

Alfredo García: Pero sí hay dinero. Nosotros el año pasado participamos en el festival de Día de Muertos, ¿no?, en el programa. Y pues nosotros nos enteramos de que sí hubo dinero, y apenas nos dieron cien pesos a cada quien. Más bien lo que no hay es respeto, eso es lo que no hay...

De esta forma, se observa que la promesa de que el turismo trae beneficios económicos a los pিরericha, mediante el denominado “efecto goteo”, tampoco se ha materializado. Para muchos de los pিরericha entrevistados, más allá de la cuestión económica, el proceso de turistificación es algo negativo y no deseable. Se considera que su mercantilización se ha intensificado con la declaratoria de la UNESCO:

Justo por desvincular [la pিরekua] de la comunidad se ha deteriorado, se ha puesto en riesgo y tan se ha puesto en riesgo que ahorita se ha globalizado, con el nombramiento como Patrimonio de la Humanidad, ¿no? Eso dice la UNESCO, pero no todos decimos lo mismo. Aquí en Tarhimu [taller cultural] hemos tenido mucho debate al respecto: hemos investigado, hemos propuesto otras cosas. Por ejemplo, a mí no me interesa ir a concursar... [Con los concursos] no es como se fortalece o como se protege o garantiza que la pিরekua vaya a sobrevivir, al contrario, se pone en riesgo... Como se desvinculó la comunidad de la tradición, de lo que hacemos todos los días, o todos los años con los rituales, las ceremonias que hacemos en las fiestas, así es como se pone en riesgo (Alfredo García, músico de Ihuatzio, 2016).

Este último comentario nos permite dar paso a discutir y reflexionar sobre una de las acciones institucionales más controvertidas: la realización de concursos.

“¿Qué es lo que van a calificar los que califican?”

Concurso Artístico del Pueblo P'urhépecha de Zacán

Los concursos son una de las acciones más recurridas por las instituciones desde hace décadas y a nivel global. La realización de concursos se ha consolidado como la práctica institucional por excelencia. Su desarrollo no se reduce al ámbito dancístico-musical, pues abarca otras actividades como la comida, los textiles, artesanías, etcétera. Esta cultura institucional ha logrado legitimarse a tal grado, que es considerado como lo deseable entre algunos músicos y pিরericha entrevistados. A pesar de su aparente legitimidad, las críticas a los concursos no fueron pocas y se expresaron abiertamente en las reuniones:

[Los concursos] para mí no, porque en primer lugar no con el simple hecho de que haiga concurso se puede componer, *no*. Hay composiciones, o sea, a cualquier hora, en cualquier momento, si ves algo ahí, o ves algún movimiento, pues hay composición, y no con el simple hecho de que haiga concursos vas a componer bien. [Con otros pিরeris] se había hablado mucho de nunca ir a concursos porque ¿qué califican? Los calificadores ¿qué califican? No van a poder calificar porque no hay una estructura aquí en la pিরekua, *no*. No hay sentimiento más que el propio: tú compones tu propia composición y le pones tu propio sentimiento, el otro le pone su propio sentimiento, el otro le pone su propio sentimiento, y todos le ponen su propio sentimiento, entonces, ¿qué es lo que van a calificar los que califican? (José Luis Sebastián, pিরeri y músico de Comachuén, 2016).

En este sentido, se reiteró que lo mejor para la tradición musical y para las relaciones sociales entre pিরericha y músicos era la realización de

festivales y encuentros. También fueron mencionadas las “competencias” organizadas por la gente de las comunidades en la víspera de las fiestas patronales, donde lo que se gana no es dinero, sino el reconocimiento social:

Pa’ mí es mejor un festival que un concurso así de pirekua como en Zacán, que llega puro licenciado que ni siquiera saben hablar en p’urhé, entonces ¿cómo van a calificar? ¿O qué están calificando? Si no saben hablar, si no entienden ni una palabra en p’urhépecha. Les ponen una mesa con tequila, de todo ahí, para que califiquen, ¿qué van a calificar? Zacán, eso ya no es... Pa’ mí eso ya no es cultural, ahí quién sabe qué es... (Genaro Rita, pireri de Angahuan, 2016).

El Concurso Artístico del Pueblo P’urhépecha de Zacán aparece en el expediente enviado a la UNESCO, como parte de las estrategias de salvaguarda y en el marco del turismo cultural. En el expediente se destacan las bondades de este concurso, pero no se explicitan sus desventajas, como fue mencionado:

Fuimos varias ocasiones a ese concurso de Zacán, entre comillas, que es uno de los más grandes, pero observamos que es uno de los peores, porque en Zacán a la entrada: “Oiga, somos pireris”. “¡Y a nosotros qué! Aquí se paga por entrar”. Nos cobraron el estacionamiento. ¡Hace un frío criminal! Nos quedamos a dormir en el carro. Nos dieron de comer frijoles, que ¡qué bueno!, ¿verdá? Y otras cositas, pero no nos llenamos, nos pasamos toda la noche con el estómago... Al siguiente día no pasamos el filtro. Y pues bueno, dijimos: “Tal vez este año fue así”. Al siguiente año volvimos a ir y lo mismo... Nada, no ganamos nada. “Está bien”, dijimos, no nos consideramos de los mejores, pero sí creemos que respetamos un poquito la forma de tocar y todo, y a partir de ahí, determinamos nunca volver a participar, *porque creo que el trato es inhumano* (Juan de la Cruz, pireri y músico de Janitzio, 2016).

El Concurso de Zacán genera grandes expectativas entre quienes participan y la posibilidad de ganar dinero parece algo factible, pero lo cierto es que la mayoría de los concursantes quedarán fuera de la premiación a los tres primeros lugares. Además de esta selección desigual, se considera que el trato y las condiciones de recepción que promueve el concurso (como esperar toda la noche para saber si calificaron o no para la siguiente fase) son inhumanos:

Yo más bien siento que lo hacen con muchos fines turísticos, ¿verdad? Nosotros hemos asistido también y yo siento feo de ver muchos participantes que vienen desde por acá, bien lejos, del Lago o de la Ciénega, van y con el friazo que hace ahí, y ¡van hasta con niños! Y con la familia, pues para estar participando como a la una o a las dos de la mañana para que al final pues no ganen nada, y si nos ponemos a ver más a fondo esto, casi siempre son los mismos ganadores (Víctor Vázquez, músico de Charapan, 2016).

Así los grupos de danza, los músicos y pirericha forman parte de una estrategia para atraer visitantes al pueblo de Zacán y al propio estado de Michoacán. Podríamos decir que forman parte de un “elenco” al que no se le pagan ni los viáticos para asistir, ni para su estancia, en un evento ampliamente difundido y promovido por medios de comunicación:

Ahí están Los Tumbiecha a las 10 de la noche, el dueto Zacán, y uno siente feo porque ya te tocaba, pero llegaron Los Tumbiecha y te arrebataron el lugar porque son los famosos, ¡son los internacionales!... Hemos ido a participar dos o tres veces, ¡pos nomás a perder el tiempo! Por eso cuando nos preguntan: “Oye, ¿vamos a ensayar para ir?”, les digo: “¿Sabes qué? No tengo ganas de ir... Sinceramente nomás vamos a que nos humille la comunidad de Zacán”, porque además están controlando las entradas, y a veces ni te dejan entrar ni te dejan salir para que vayas a hacer lo que tengas que hacer... (Tariacuri Soto, músico de Angahuan, 2016).

Las afirmaciones y las discusiones aquí expresadas permiten ver la complejidad social que presenta esta práctica lírico-musical. No obstante, el ánimo y el interés manifestados por los pirericha para que su canto y música continúen siendo referentes identitarios deben ser un motor para que desde las instituciones se lleven a cabo acciones a favor de ello, siempre de manera coordinada con los músicos y pirericha. En el siguiente capítulo describiremos los resultados de la encuesta aplicada.

Salvaguardar la pirekua: la mirada de los pirericha

[...] ese censo a mí se me hace bien porque es para saber quiénes interpretan, quiénes componen y quiénes son los pireris, porque en un momento se están acabando nuestros mayores y ni son reconocidos, entonces (el censo) va a servir para reconocer a la persona para que cuando el día que ya no esté siquiera dijeran pues *ése fue músico...*

NICODEMOS CAMPOS, músico de La Pacanda, 2016.

Contratar bandas culturales para que interpreten música tradicional p'urhépecha el día de la fiesta patronal, enseñar cada tarde el solfeo a los niños de la comunidad, comprar y reparar instrumentos para que niños y niñas de las comunidades puedan aprender música, organizar competencias de pirericha en la víspera de las festividades religiosas o concursos comunitarios con el apoyo de familiares migrantes radicados en Estados Unidos, son sólo algunas de las acciones que las propias comunidades llevan a cabo año tras año para mantener palpitando su tradición musical. Si bien algunas de estas acciones han contado con algún apoyo institucional, lo cierto es que el peso organizativo y financiero ha recaído en las comunidades. Como afirmó en una entrevista un pireri: “Si dejáramos esto en manos del gobierno, las pirekuas ya habrían desaparecido”.

Las acciones comunitarias también se han dirigido a avanzar en la organización colectiva de los músicos y p'irericha. Kuskakua Unsti fue una organización independiente de músicos que surgió, como se puede leer en un tríptico, para alcanzar “la dignidad del canto del aire, con fuerza y sentimiento p'urhépecha”. Conformada en 2000, esta organización tenía como objetivo, más que salvaguardar la música, dignificarla y fomentar el apoyo mutuo entre los músicos. La organización buscaba lograr la participación de los músicos a través de comisiones concentradas principalmente en tres áreas: investigación, formación y vinculación. Aunque esta propuesta no se pudo consolidar, Ignacio Márquez, p'ireri de Cheran Atzicurin, impulsó diversas acciones con el apoyo de reconocidos músicos como Tatá Luis Zacarías, radicado en Paracho, o Tatá Leodegario Sebastián, de Comachuén, entre otros. Algunos de los logros de la organización fueron: se conformó la Banda Sinfónica P'urhépecha en 2005, integrada por músicos mayores de 50 años de más de 20 comunidades, que dirigían o habían dirigido bandas con repertorio de música tradicional en sus comunidades; se gestionaron con las autoridades de las tenencias o de las cabeceras municipales apoyos económicos para los compositores, y se impulsó el Día del Compositor P'urhépecha en la radio XEPUR, que continúa celebrándose cada 24 de mayo. Kuskakua Unsti se propuso también la compilación de partituras, música e instrumentos antiguos, así como la realización de un registro de compositores y de ejecutantes, aunque esto no pudo realizarse cabalmente.

A raíz del conflicto en torno a la declaratoria de la UNESCO, la idea de hacer un registro o padrón de compositores cobró fuerza, sobre todo por la suplantación de cuatro grupos de intérpretes de música p'urhépecha que firmaron para otorgar el consentimiento de las comunidades en el expediente enviado a la UNESCO (Flores, 2017). La exigencia de un padrón de músicos y p'irericha en ese contexto de injusticia ahora cobraba otro tono, pues no sólo buscaba que se dieran a conocer los compositores de las comunidades, sino denunciar el

Imagen 2a. Tríptico de la organización Kuskakua Unsti

Queremos...
(objetivo general)

DIGNIFICAR la música p'urhepecha con diversas actividades que resulten de los acuerdos de nuestras reuniones generales ordinarias (último miércoles de cada mes).

(Objetivos específicos)

todo esto pensamos lograrlo con el RESCATE, PRESERVACION, DEFENSA, DESARROLLO, IMPULSO, PROMOCION, y DIFUSIÓN de lo que hacemos como músicos p'urhepecha.

somos...

habitantes originarios y vecinos de la región p'urhepecha que nos dedicamos a la creación, composición, arreglos y ejecución de la música de nuestro pueblo p'urhepecha, sin hacer de lado la música universal, popular y clásica.

"kuskakua unsti"
ASOCIACION DE MÚSICOS Y COMPOSITORES P'URHEPECHA
ASOCIACIÓN CIVIL

para que... como? donde... Y ETC. ETC.
quienes?



... por la dignidad del canto del aire, con fuerza y sentimiento p'urhepecha
ÁREA KUSTATI, CASA PARA EL ARTE Y LA CULTURA P'URHEPECHA
"UANTAPIERKUA", PARAGO, MICHOCACÁN C.P. 60250
Fray Francisco de Castro s/n centro, plaza principal
e-mail: kustati@hotmail.com

Imagen 2b. Tríptico de la organización Kuskakua Unsti.

pretendemos...

... Que quienes nos dedicamos a este arte en nuestra región, logremos elevar la CALIDAD de la música p'urhepecha, y con ello como consecuencia, podamos mejorar las condiciones de vida.

... Que podamos re-encontrar una forma de relacionarnos y apoyarnos mutuamente, y participar de la mejor manera con el resto de la Sociedad p'urhepecha y la comunidad en General.

como?

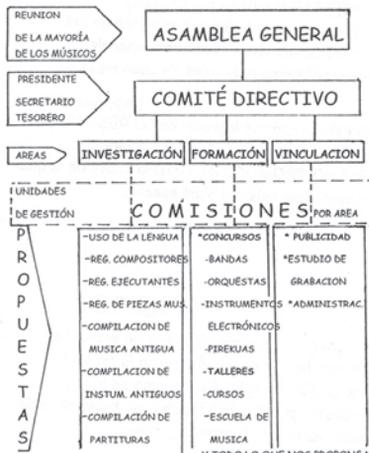
** Realizando talleres, cursos, pláticas, concursos, y otras actividades más...

** Reconociendo y valorando la música y los elementos que la constituyen dentro de nuestro pueblo p'urhepecha.

** Reconociéndonos y coordinándonos para lograr la colaboración recíproca.

** Promoviendo y Difundiendo nuestra actividad. SIEMPRE HACIENDO POR NOSOTROS MISMOS LO QUE NOS CORRESPONDE COMO MÚSICOS Y COMO P'URHEPECHA

la Autoridad es...



REUNION DE LA MAYORÍA DE LOS MÚSICOS	ASAMBLEA GENERAL		
PRESIDENTE SECRETARIO TESORERO	COMITÉ DIRECTIVO		
ÁREAS	INVESTIGACIÓN	FORMACIÓN	VINCLACION
UNIDADES DE GESTIÓN	COMISIONES POR AREA		
P	USO DE LA LENGUA	*CONCURSOS	* PUBLICIDAD
R	-REG. COMPOSITORES	-BANDAS	*ESTUDIO DE
O	-REG. EJECUTANTES	-ORQUESTAS	GRABACION
P	-REG. DE PIEZAS MUS.	-INSTRUMENTOS	*ADMINISTRAC.
U	-COMPILACION DE MUSICA ANTIGUA	ELECTRÓNICOS	
E	-COMPILACION DE INSTRUM. ANTIGUOS	-TALLERES	
S	-COMPILACION DE PARTITURAS	-CURSOS	
T		-ESCUELA DE MUSICA	
A			
S			

...Y TODO LO QUE NOS PROPONGAS

desconocimiento y la falta de interés de las instituciones gubernamentales hacia éstos y sus difíciles condiciones de vida.

Como ya hemos señalado en otro apartado, nuestra investigación se enmarcó en este contexto para poder avanzar en la identificación de los pirericha, sujetos centrales para llevar a cabo el plan de salvaguarda de la pirekua. Después de conversar con distintos músicos y pirericha, así como de analizar el alcance y el impacto que debería tener nuestro estudio, consideramos que el esfuerzo de la investigación no debía limitarse a obtener los nombres de éstos para elaborar un directorio o un catálogo de agrupaciones para su contratación. Decidimos elaborar un cuestionario que nos permitiera contar con más información sobre el ejercicio cotidiano de la práctica de la pirekua, la percepción de riesgo y las propuestas para su salvaguarda. Los resultados de esta información se encaminarán a la formulación de propuestas concretas a las instituciones, pero sobre todo se busca que los pirericha y músicos tengan conocimiento sobre lo que se sucede y lo que se propone en otras comunidades y/o regiones.

El presente capítulo tiene como principal objetivo presentar las respuestas que dieron 177 pirericha, músicos y compositores al cuestionario elaborado principalmente con lo aportado en las entrevistas grupales descritas en el capítulo anterior. Se integraron también otros aspectos que consideramos relevantes conforme a nuestras observaciones durante el trabajo de campo y en conversaciones informales con los pirericha.

El cuestionario, conformado por 74 preguntas, fue organizado en distintas secciones: una ficha técnica, que permite obtener información demográfica, como edad, comunidad, escolaridad, ocupación, idiomas, etcétera, y otras secciones que abordan aspectos como agrupación musical, formación musical, instrumentos, composición, contextos de ejecución de pirekuas, transmisión del saber, grabaciones, trabajo, percepción del riesgo o permanencia, salud, migración y, finalmente, religiosidad. El cuestionario fue diseñado para ser contestado en su mayoría con respuestas de opción múltiple, aunque

algunas preguntas permitían responder libremente. Al finalizar, se abrió un diálogo para abundar en ciertas preguntas o respuestas.

Respecto a la selección de las comunidades donde se aplicó el cuestionario, debemos decir que, si bien según el expediente enviado a la UNESCO existen alrededor de 165 comunidades p'urhépecha, el cuestionario fue aplicado en 40 comunidades distribuidas en las cuatro regiones del territorio p'urhépecha. El principal criterio para seleccionar estas comunidades fue que en la comunidad se hablara el idioma p'urhé. No obstante, también incluimos algunas comunidades —las menos— donde prácticamente ya no se habla porque algunos de los pocos hablantes del p'urhé son pirericha o porque durante el proceso de aplicación se nos sugirió visitar a pirericha que, si bien ya no hablaban el p'urhé, se dedicaban a la difusión de pirekuas generalmente creadas por compositores de su propia comunidad.

Hicimos la cuantificación de las respuestas mediante el análisis de frecuencias, es decir, por la suma del número de veces que se dio a una respuesta. Los resultados los expresamos mayoritariamente en porcentajes, mediante gráficas, para una mejor comprensión.

Durante el proceso de la aplicación del cuestionario, a cada músico y pireri que encuestamos les entregamos el manual *Claves para entender la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad de la UNESCO (Convención 2003)*, elaborado en español y en p'urhépecha.¹

Es importante mencionar que antes de presentar los resultados consideramos fundamental dedicar un breve espacio a reflexionar sobre lo que implica el diseño y la aplicación de un censo, con el interés de tener una mirada crítica sobre el proceso de cuantificación y mostrar las implicaciones sociales y políticas que representa un proceso de registro, en este caso, de quienes llevan a cabo la práctica lírico-musical.

¹ Agradecemos la colaboración de Pablo Sebastián Felipe, de la comunidad de Comachuén, quien realizó la traducción.

LOS CENSOS: INSTRUMENTOS DE PODER Y DE RESISTENCIA

En esta investigación partimos de la idea de que los censos no son neutrales, ni traducen simple y sencillamente la realidad a cifras. Más bien, sus preguntas y categorías están preñadas de conceptos, intereses, objetivos y la cultura de quienes los elaboran (Angosto-Fernández y Kradolfer, 2016). Sobre todo, consideramos que los censos han representado históricamente una forma de ejercer el poder del estado para mantener las relaciones desiguales con las poblaciones, ya que generalmente han servido para fortalecer políticas excluyentes. Sin embargo, es importante resaltar que también han sido utilizados como herramientas de visibilización política por parte de poblaciones excluidas, como los pueblos indígenas y las comunidades afrodescendientes. Este censo debe entenderse de esta manera, dado que los pirericha y los músicos de las comunidades rurales exigieron a las instituciones gubernamentales ser reconocidos no sólo para recibir los apoyos gubernamentales que les corresponden, sino sobre todo para reivindicar que quienes deben decidir sobre su tradición musical son los propios creadores.

La historia de los censos demuestra que éstos han sido utilizados en muchas ocasiones como formas de demostración del poder institucional. También hay que mencionar que el censo no ha sido aceptado dócilmente por las poblaciones, ni en su aplicación ni en sus contenidos. Categorías raciales como “blanco”, “negro”, “mestizo” o “indio” han sido cuestionadas y resignificadas por organizaciones comunitarias y movimientos sociales identitarios a lo largo y ancho del continente americano (Martínez, 2016; Saldívar y Walsh, 2016). Como mencionamos, los censos también han sido usados por las poblaciones más excluidas como instrumentos de lucha y resistencia, ya sea por la negación de su existencia o por la circulación de información errónea sobre sus identidades y prácticas culturales. Exigir a los gobiernos la realización de censos ha formado parte de sus estrategias de resistencia. De acuerdo con Carmen Martínez, las exigencias de las poblaciones en América Latina han sido planteadas en dos

sentidos: 1) que el estado realice un conteo en sus comunidades y 2) la participación en el diseño de las preguntas relacionadas con la identidad. Es interesante mencionar que para alcanzar dichas demandas no pocas veces se ha requerido la intervención de organismos internacionales como la Organización de las Naciones Unidas (ONU), dada la situación de conflicto o desigualdad con los estados (Martínez, 2016).

Un buen ejemplo de lo anterior ha sido la demanda de los garínagu, pueblo asentado en el Caribe centroamericano, a los gobiernos para realizar conteos y mapas confiables, pero sobre todo se exige que éstos se sustenten en su propia cosmovisión:

[...] [los garínagu] son los que siempre se han manifestado preocupados por la ausencia de datos confiables y han buscado su promoción censal como una forma de salir de la invisibilización. La constante referencia a su territorialidad, y la identificación de la mayor parte de la cadena costera de poblados con sus propias toponimias (a pesar de la imposición de nombres oficiales), articulan una noción de geografía (y de mapa) (Arrivillaga, 2013: 41).

Abrir los procesos de registro censal a la participación de las propias poblaciones es sin duda una forma de democratización del proceso de cuantificación, para que sea sensible y políticamente orientada “desde abajo”. En este proceso es donde ubicamos el registro y la encuesta llevados a cabo.

LOS ASPECTOS “TÉCNICOS” DEL REGISTRO

Si bien la dimensión política en torno a los censos no es fácil de resolver, la dimensión técnica es otro avatar en la tarea de contar. Todo censo enfrenta problemas “técnicos”, a saber: la dificultad de encontrar a las personas en sus domicilios, el desconocimiento del idioma y la cultura de las y los encuestados por parte del encuestador, la comprensión de las preguntas de la encuesta, el miedo y la descon-

fianza hacia los encuestadores, la ubicación geográfica, la inseguridad, etcétera (Martínez, 2016).

En nuestro caso, enfrentamos obstáculos tanto en la construcción de la encuesta como en su aplicación. Respecto a sus contenidos, debemos señalar que hemos usado categorías institucionales de largo cuño, sobre todo en la primera parte, es decir, en la ficha técnica, en la que se pregunta por los datos personales, como el lugar de nacimiento, edad, escolaridad, ocupación, número de hijos, etcétera.

Sistematizar y cuantificar una práctica musical producida por sujetos culturales, es decir, simbolizada y significada desde la particularidad cultural pero también inserta en relaciones de poder, tampoco fue algo sencillo. Sin duda, la dimensión cultural es un aspecto que determina los resultados de la investigación en el sentido de que, si bien los temas y preguntas de la encuesta fueron en buena parte resultado de las conversaciones sostenidas en las reuniones llevadas a cabo en las comunidades, en distintas ocasiones tuvimos que explicar mejor a dónde quería llegar la pregunta.

De igual manera, el formato de la encuesta con opciones de respuesta cerrada (a, b, c o d) orientó, sin duda, muchas de las respuestas de los pিরericha, pero generalmente al finalizar se les daba la opción de agregar más información a lo ya preguntado.

Es importante subrayar que no consideramos los datos numéricos como algo definido de una vez y para siempre, más bien permiten orientar un trabajo posterior en torno a las prácticas musicales y la pирekua en específico. La información también hace posible problematizar ciertos aspectos normalizados alrededor del canto y los pирericha.

Preguntar y responder una encuesta, aunque podía parecer algo ajeno a la vida cotidiana de los pирericha, en muchos de los casos fluyó con cierta facilidad, posiblemente por experiencias previas con censos o encuestas gubernamentales. También hay que señalar que esa facilidad en la aplicación fue resultado de una actitud respetuosa y amistosa, subrayando siempre que las respuestas no eran correctas o incorrectas, y sobre todo que eran anónimas, es decir, no implicaban ningún compromiso o sanción futura.

Foto 25
Aplicación de la encuesta en Ichán



Oscar Valdovinos, 2017.

Foto 26
Óscar y Daniel, asistentes de investigación en Ocumicho



Georgina Flores, 2017.

Foto 27
Raúl en la aplicación de encuesta en Ichán



Georgina Flores, 2018.

Foto 28
Aplicación de encuesta en Turícuaro



Georgina Flores, 2016.

Salvaguardar la pirekua: la mirada de los pিরericha

Foto 29
Juan Carlos durante la aplicación de la encuesta
a pিরericha de La Pacanda



Georgina Flores, 2017.

Foto 30
Joven asistente de investigación en Charapan



Nicholas Risdell, 2017.

Foto 31
Joven asistente de investigación en Comachuén



Georgina Flores, 2018.

Los pirericha y músicos nos recibieron de maneras diversas: en la mayoría de los casos mostraron amabilidad y apoyo, que se notaban desde que nos invitaban a pasar a sus casas, nos prestaban sillas para que nos sentáramos, nos ofrecían agua, aguacates, fresas, etcétera. No podemos dejar de mencionar el apoyo de músicos que conocíamos previamente en varias comunidades y que facilitaron el proceso para la aplicación de las encuestas. Caso destacable fue el de la comunidad de Ichán, donde un día antes de nuestra llegada ya se había convocado mediante Facebook a los músicos y pirericha de la región, para que asistieran a la jefatura de tenencia y pudieran participar en la encuesta. Sin embargo, no siempre corrimos con esa suerte y en algunos casos se requirió del espíritu aventurero, ante la falta de contactos en comunidades lejanas de nuestros circuitos de amistades y conocidos.

Sin duda, un aspecto central que tuvimos que considerar fue el lingüístico. En nuestro equipo de trabajo contamos con hablantes del p'urhé, pero no fue posible que asistieran durante todo el proceso

de la aplicación. El problema no radicaba únicamente en la cuestión comunicativa para darnos a entender, sino en algo más complejo, pues el español es un idioma no sólo extranjero en la región, sino considerado como algo impuesto. A través del idioma se han construido relaciones desiguales entre los *turish* (mestizos) y los p'urhépecha, por lo que sabíamos que si nos dirigíamos a ellos en español únicamente podíamos subrayar esa desigualdad y discriminación cultural. Conscientes de esto, desde el inicio les comunicamos nuestro desconocimiento del idioma p'urhé. Recuerdo que en la comunidad de San Benito un joven músico me dijo: “Sí, te contestamos tu encuesta, pero si nos la haces en p'urhé”. Reconozco que fue un momento complicado para mí, sobre todo por lo difícil que me había resultado llegar a esa comunidad. Le respondí que no lo hablaba y que entendía perfectamente si no quería contestar la encuesta. El joven amablemente me dijo: “Bueno, ¿pero te gustaría aprenderlo?” Le contesté rápidamente: “¡Por supuesto que sí!”. A lo que gustoso agregó: “¡Esa es la actitud que queremos ver por aquí!” Nos reímos y acto seguido iniciamos la aplicación de la encuesta.

Para nuestra fortuna, la mayor parte de los pিরericha y músicos comprendían los dos idiomas, y cuando no era así, como fue el caso de algunos adultos mayores, fuimos auxiliados por sus familiares. Con todo, hablar el p'urhé tampoco nos garantizaba que aceptaran contestar la encuesta, pues desconfiaban del encuestador o del uso posterior de la información. Por ejemplo, en la comunidad de Ocumicho, una vez instalados dentro de la casa del pিরeri, éste comenzó a realizar muchas preguntas en p'urhé respecto a nuestra procedencia: de dónde éramos, qué hacíamos, dónde trabajábamos; le resultaba raro que “una mexicana viniera de tan lejos” para realizar unas preguntas. Después de que Daniel disipara sus dudas, fue muy amable con nosotros, y accedió a cantar unas pirekuas de su autoría frente a la cámara de video que llevábamos. Aplicar esa encuesta nos llevó aproximadamente tres horas, cuando normalmente la encuesta la resolvíamos en mucho menos tiempo. Con este ejemplo quiero mostrar que “aplicar la encuesta” no era el fin último, sino también

un medio para conversar con los pirericha y conocer un poco más sobre su situación, pero que también ellos pudieran saber más sobre la investigación y la declaratoria de la pirekua. No obstante, hay que señalar que algunos pirericha no quisieron participar, aunque esto ocurrió en muy contadas ocasiones.

Las respuestas a la encuesta vinieron acompañadas de dudas respecto a lo que significaba que registráramos sus nombres y sus agrupaciones, y recurrentemente se nos preguntó qué iban a obtener después. Tuvimos peticiones que iban desde instrumentos, becas, apoyo para tener una escuela de música, hasta una radio en su comunidad. Nos pedían información sobre cómo y dónde conseguir recursos económicos para realizar un encuentro de pirericha, para comprar instrumentos, para sus medicamentos, o ayuda para atender a familiares con problemas de adicción.

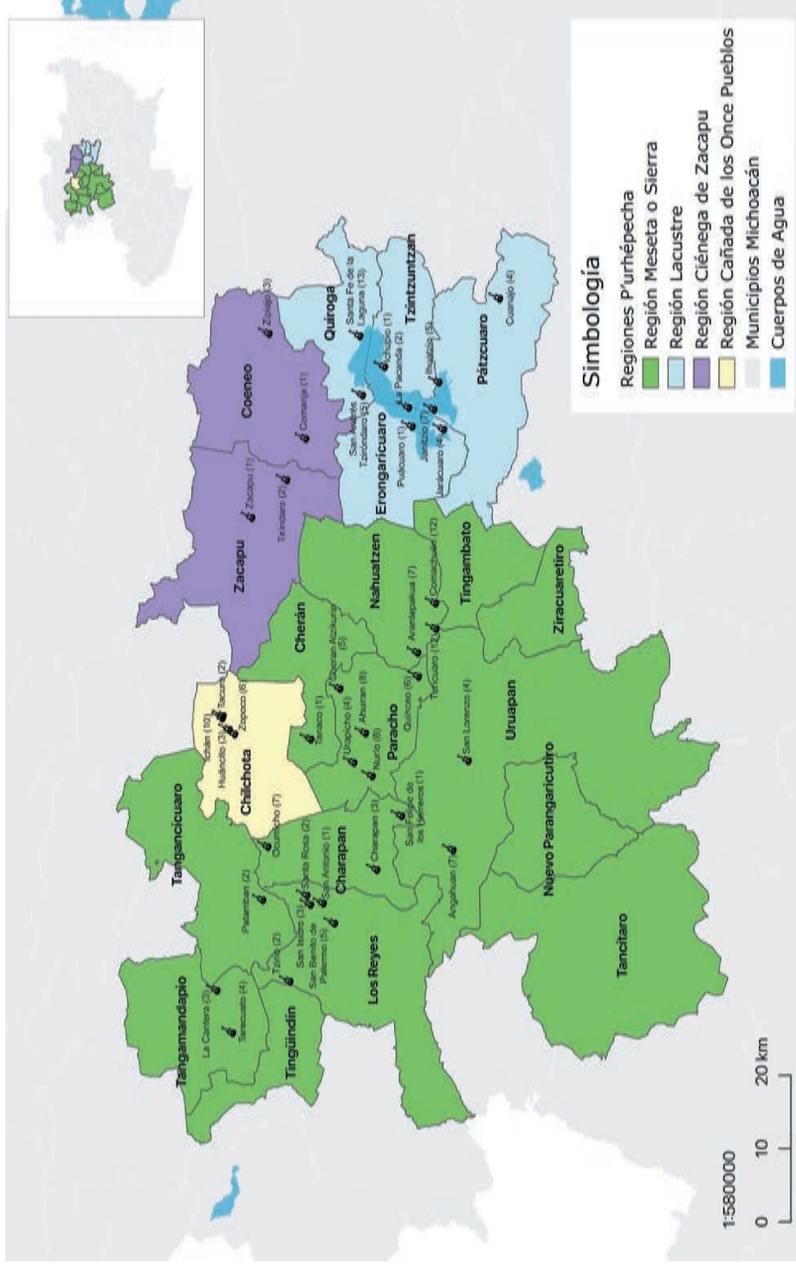
El gran obstáculo que enfrentamos cuando visitamos las comunidades fue la ausencia de los pirericha y músicos en sus domicilios, ausentes generalmente por razones de trabajo: algunos se habían ido a trabajar a los campos freseros, al bosque, o a vender sus artesanías fuera del estado de Michoacán. Todo esto afectó el número final de pirericha y músicos registrados, que es mayor, sin duda.

LAS CIFRAS SENSIBLES: LA CUANTIFICACIÓN DE LAS RESPUESTAS

En este apartado exponemos el análisis de las respuestas obtenidas durante la encuesta aplicada durante 2017 y 2018. Su presentación la hacemos mediante gráficas, que nos permitirán difundir con mayor claridad lo que encontramos. La mayor parte de las cifras aparecen expresadas en porcentajes; es importante mencionar que en algunos casos hicimos un “redondeo” de éstos, es decir, la cantidad se aumentó o se mantuvo en la misma cifra, según los puntos decimales. Por ejemplo, si encontramos la cifra 45.50, se aumentó a 46%, y si encontramos la cifra 45.40, se mantuvo en 45%.

La descripción inicia con los datos demográficos; continuamos con los aspectos específicos de la práctica musical, como: agrupaciones,

Mapa 3
 Registro de pիրerիչա y músicos pիրհեչեչա (2017-2018)



Fuente: Elaborado por Mario Martínez.

integrantes, instrumentos, procesos de transmisión de los conocimientos, etcétera. Después abordamos las grabaciones, los aspectos laborales de la práctica, los concursos y los eventos comunitarios. De igual forma presentamos los datos en torno a la percepción de riesgo, así como las estrategias de salvaguarda propuestas por los propios encuestados. Finalmente, presentamos los datos relacionados con cuestiones de salud.

Foto 32
Gabriel durante el análisis estadístico y la edición de videos

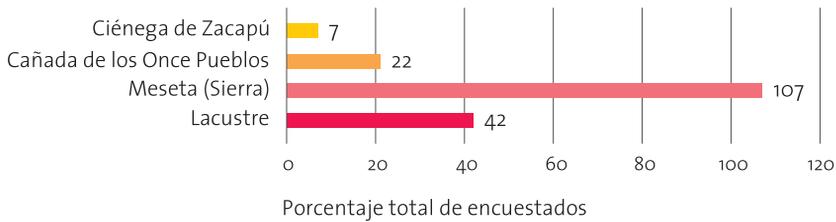


Georgina Flores, 2019.

El dato final del registro fue de 177 pirericha y músicos, aunque la encuesta fue aplicada a 153. En los 24 casos restantes, fueron los familiares quienes nos proporcionaron la información referente a los datos demográficos. El número de registrados se distribuyó por regiones de la siguiente manera: siete en la Ciénega de Zacapú, 21 en la Cañada de los Once Pueblos, 42 en el Lago y 107 en la Meseta o Sierra. Como se puede observar, las cifras son muy dispares entre

regiones, dominando la región de la Meseta. Para efectos de este libro, presentaremos el análisis respetando este orden de regiones, pero sin duda la región Meseta exige una clasificación interna en subregiones que nos permita tener una aproximación más delimitada de éstas.

Gráfica 1
Total de encuestados por región



A continuación presentamos una tabla con el número total de los pirericha, fueran compositores o intérpretes, y músicos que participan en la interpretación de pirekuas, así como los que fueron considerados únicamente como compositores.

Tabla 1
Comunidades, pirericha y músicos registrados (2017-2018)

Región	Municipio	Comunidad	Pirericha y músicos identificados
Lacustre	Erongarícuaro	Jarácuaro	4
		Puácuaro	1
	Pátzcuaro	Cuanajo	4
		Janitzio	7
		San Andrés Tziróndaro	5
Quiroga	Santa Fe de la Laguna	13	
Tzintzuntzan	Ichupio	Ichupio	1
		Ihuatzio	5
		La Pacanda	2

Georgina Flores Mercado

Región	Municipio	Comunidad	Pirericha y músicos identificados	
Meseta	Charapan	Charapan	1	
		Ocumicho	7	
		San Felipe de los Herreros	1	
	Cherán	Tanaco	1	
		Los Reyes	San Antonio	1
	Nahuatzen	Paracho	San Benito de Palermo	5
			San Isidro	3
			Santa Rosa	2
			Tzirio	2
			Arantepacua	7
			Comachuén	12
			Turícuaró	12
	Tangamandapio	Uruapan	Ahuiran	8
			Cheran Atzicurin	5
			Nurío	8
			Quinceo	6
			Urapicho	4
			La Cantera	3
	Tangancícuaro	Uruapan	Tarecuato	4
			Patamban	2
	Cañada	Chilchota	Angahuan	7
Charapan			3	
San Lorenzo			4	
Huáncito			3	
Ciénega	Zacapu	Ichán	10	
		Tacuro	2	
		Zopoco	6	
		Zipiajo	3	
		Comanja	1	
		Tiríndaro	2	
		Zacapu	1	

Información demográfica

El número de hombres frente al de mujeres fue considerablemente mayor.

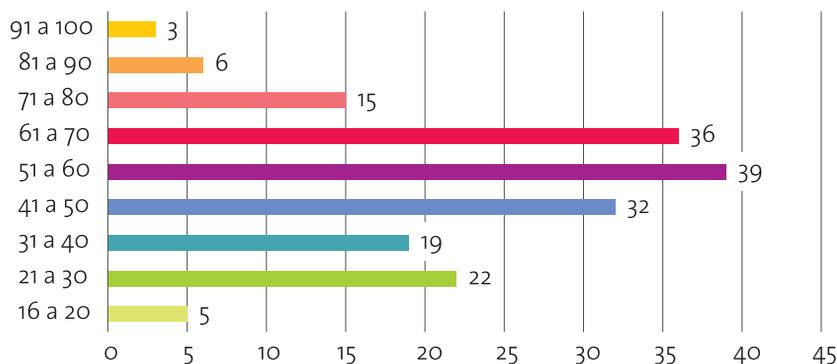


Respecto a las edades de los encuestados, el rango de edad en el que registramos el mayor número fue entre 51 a 60 años. Si sumamos los tres rangos con más encuestados, obtenemos un total de 107 entre 41 y 70 años. Esto indica que la mayor parte son adultos y adultos mayores, frente a 27 en el sector más joven, es decir, entre 16 y 30 años. Es importante mencionar que en esta tradición musical también participan menores de 12 años de edad, niños y niñas, pero no fueron encuestados ni registrados.

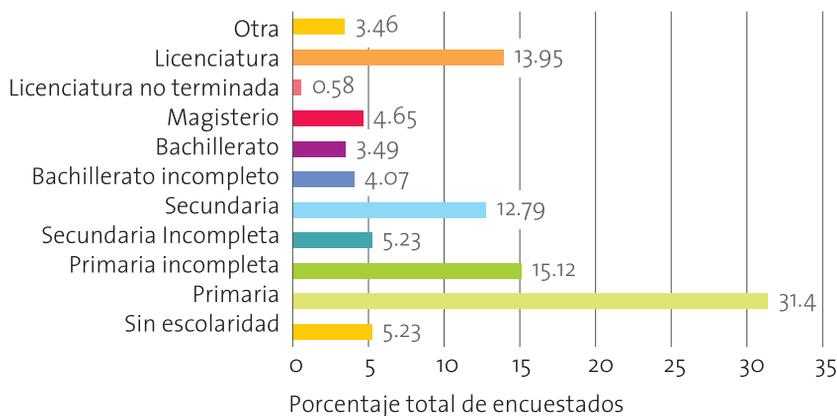
Respecto a la escolaridad, los datos que queremos resaltar es que el mayor número de los encuestados o no contaban con escolarización o ésta era de nivel primaria, aunque para un porcentaje alto ésta era inacabada. Las cifras fueron las siguientes: 5% no tenían escolaridad, 31% no tenían la primaria terminada y 15% sí la terminaron. Si sumamos estos porcentajes, obtenemos que 51% de los entrevistados, es decir, la mitad, o no tienen estudios o se ubican en el nivel básico de la educación formal. Por otro lado, es interesante notar que 14% de los encuestados tiene estudios de licenciatura. Si bien es un porcentaje

mucho menor que el anterior, es un indicador de que también hay interés en profesionistas por aprender, tocar y componer pirekuas.

Gráfica 3
Rangos de edad

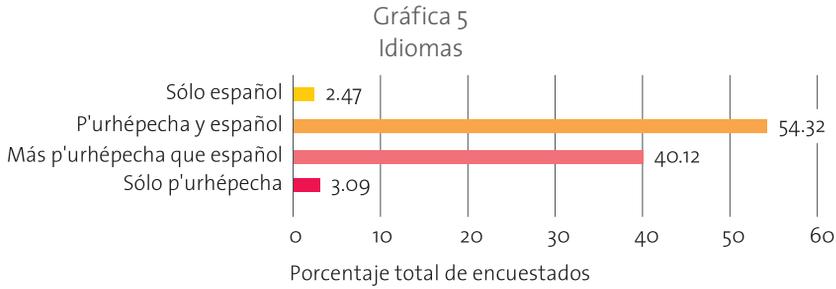


Gráfica 4
Escolaridad



Respecto a la cuestión lingüística, poco más de la mitad, 54%, eran bilingües, aunque un alto porcentaje, 40%, consideró que en su vida cotidiana dominaba el p'urhépecha sobre el español. Estos resultados de alguna forma eran de esperarse, dado que el criterio de selección de las comunidades para aplicar la encuesta fue el lingüístico. Los que contestaron que sólo hablaban español fueron pirericha

clasificados como intérpretes y que vivían en comunidades donde está en desuso el idioma p'urhé, lo que explica que el porcentaje sea considerablemente menor.



Las ocupaciones o trabajos que realizan los pিরericha permiten conocer los ámbitos económicos en los que se vinculan laboralmente, para de alguna manera tener una aproximación a sus ingresos económicos. De igual forma, la dimensión laboral genera preguntas sobre la organización del tiempo en la vida cotidiana respecto a la combinación de actividades con ingresos económicos y la práctica musical, aunque en algunos casos ésta era considerada en sí misma un “trabajo” remunerado.

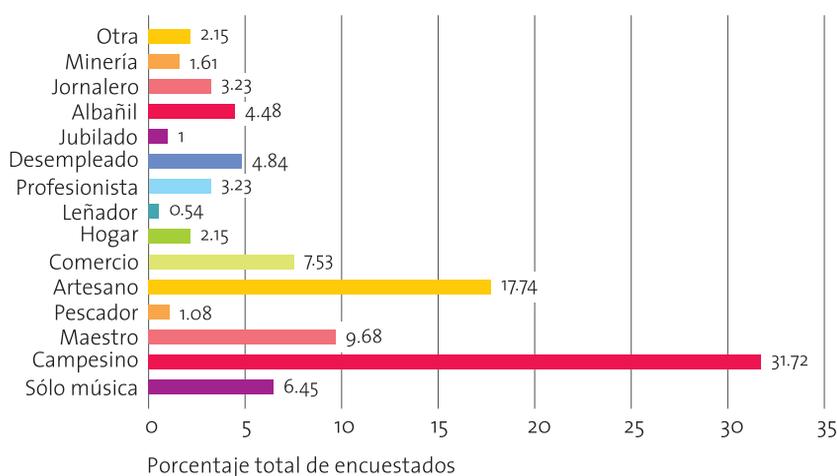
El porcentaje más alto reportó ser campesino, 32% de los encuestados. Numéricamente, la siguiente actividad fue la de artesano, con 18%. En tercer lugar encontramos la de maestro, con 10%, seguido de un 8% vinculado con el comercio; 7% se dedicaba únicamente a la música (enseñar, tocar en grupos, y las pirekuas), 5% a la albañilería, 3% es jornalero, un 2% se dedica al hogar (las mujeres), otro 2% a la minería, el 1% se encontraba jubilado o era pescador, y en último lugar encontramos un 0.5% como leñador. Un 5% reportó estar desempleado.

Roles dentro de la tradición musical de la pirekua

Como mencionamos, los roles musicales dentro de la tradición musical fueron clasificados en cuatro tipos: 1) pিরeri compositor, es decir, el que canta y compone; 2) pিরeri intérprete, el que canta y no compone;

3) los músicos, que acompañan el canto con sus instrumentos, pero no cantan ni componen, y 4) los compositores, es decir, quienes componen las letras de una pirkua pero no la música; en esta categoría se ubicaron también quienes componían para otro tipo de agrupaciones musicales pero con los dos ritmos tradicionales. Hay que subrayar que fueron pocos los casos que se encontraron en esta situación.

Gráfica 6
Ocupaciones



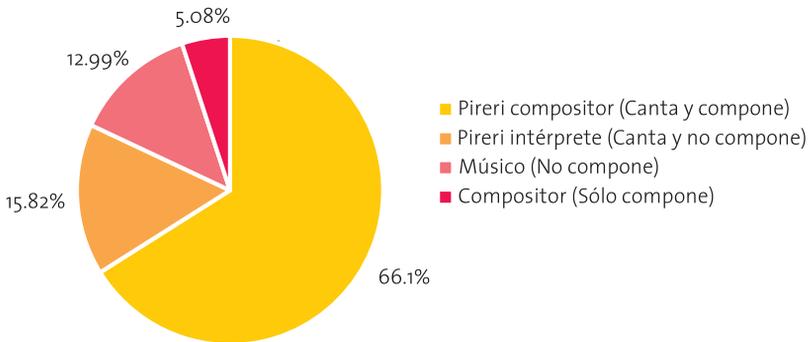
Los porcentajes para los roles musicales se distribuyeron de la siguiente manera: 66% eran pirkucha compositores; 16%, pirkucha intérprete; 13%, músico; 5%, sólo compositor.

Como podemos observar, la mayoría de los encuestados fueron pirkucha compositores, lo que indica que, con la dotación instrumental seleccionada, la combinación canto y composición son aspectos determinantes en esta práctica lírico-musical, es decir, la mayoría canta sus propias composiciones.

Por región, encontramos las siguientes distribuciones: de los 22 encuestados en la Cañada de los Once Pueblos, 76% se incluyeron en la categoría pirkucha compositor; 5%, pirkucha intérprete; 5%, músico, y 14%, compositor. De los siete encuestados en la Ciénega, 43% fueron pi-

rerri compositor; 43%, pirerri intérprete, y 14%, músico. De los 42 encuestados en la región Lacustre, los porcentajes fueron: 74%, pirerri compositor; 24% pirerri intérprete, y 2%, compositor. La ausencia del registro en la categoría músico en esta región significa que los propios pirericha tocan sus instrumentos y no se hacen acompañar por otros músicos, aunque también pudo suceder que no fueron localizados en sus domicilios. De los 107 encuestados en la Meseta o Sierra, los porcentajes fueron: 63%, pirerri compositor; 13%, pirerri intérprete; 20%, músico, y 5%, compositor.

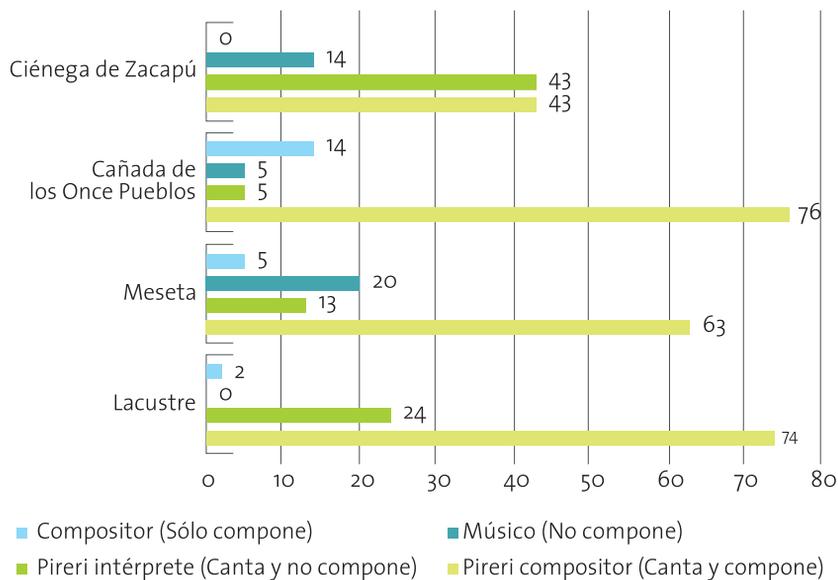
Gráfica 7
Roles musicales dentro de la pirekua



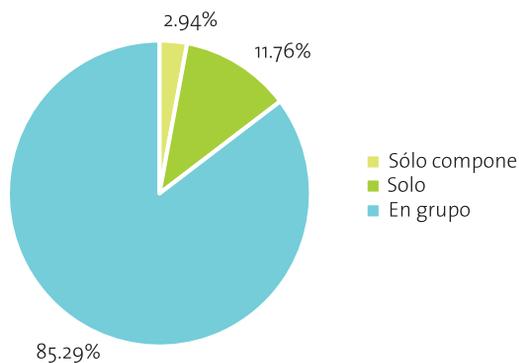
Agrupación musical e instrumentos utilizados

Respecto a la agrupación musical, consideramos importante conocer aspectos más específicos como si cantaban como solistas, o si los grupos eran duetos, tríos, cuartetos o quintetos. Sin embargo, aunque los encuestados proporcionaron el número de integrantes de su agrupación, hay que tener en cuenta que el número de integrantes puede fluctuar con cierta frecuencia, pues muchas veces depende de los tiempos con los que cuenta cada pirerri o músico para poder tocar en algún evento, ya que, como vimos, para la gran mayoría no es la única actividad que realizan. El porcentaje más amplio, 85% fue para quienes tocan en grupo, y sólo un 12% reportó que lo hace de manera solista.

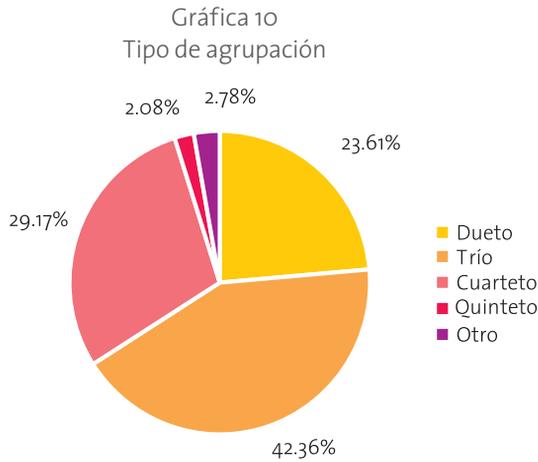
Gráfica 8
Roles musicales de la pirekua por región



Gráfica 9
Forma de interpretación de las pirekuas



Los grupos pueden ser duetos, tríos, cuartetos y quintetos. Así, encontramos que 42% toca en trío, 29% en cuarteto, 24% en dueto, 2% en quinteto y 3% en otras agrupaciones.



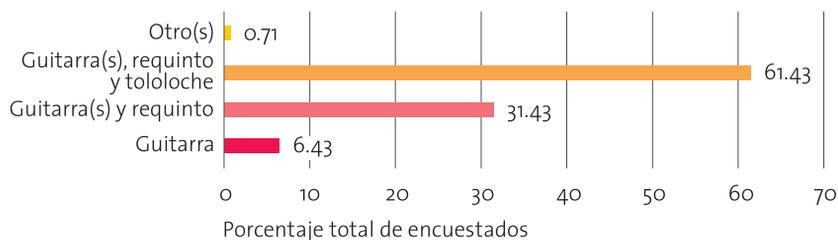
Era de esperarse que dominara la formación de tríos, lo cual no sólo indica la preferencia por interpretar o ejecutar las pirekua con guitarra, requinto y tololoche, sino también el gusto musical que existe en las comunidades donde suele preferirse este tipo de agrupación en distintos ámbitos festivos, como la víspera de las fiestas patronales, bodas y bautizos, frente a otros. Respecto a los cuartetos o quintetos, éstos fueron menos frecuentes.

En relación con los instrumentos, 61% de los encuestados reportó que los instrumentos más utilizados eran guitarra, requinto y tololoche. Un 31% reportó guitarra y requinto, y en menor medida, 6%, solistas acompañados por la guitarra.

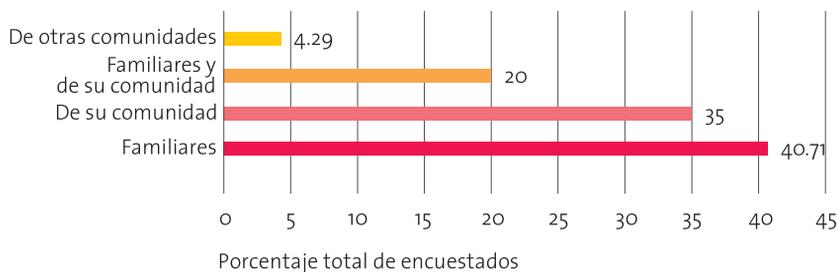
Los integrantes de las agrupaciones en su mayoría, 41%, eran familiares, 35% eran de la misma comunidad, 20% eran una combinación de ambos, es decir, familiares y personas de su comunidad, y en mucho menor medida, 4%, integrantes que provenían de otras comunidades.

Respecto a la estabilidad de los miembros en la agrupación, encontramos que poco menos de la mitad, 44%, había cambiado de integrantes alguna vez, lo cual indica un alto grado de rotación en los integrantes.

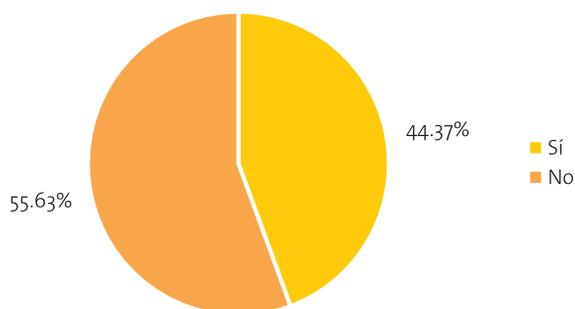
Gráfica 11
Instrumentos utilizados en la interpretación de pirekuas



Gráfica 12
Integrantes de la agrupación



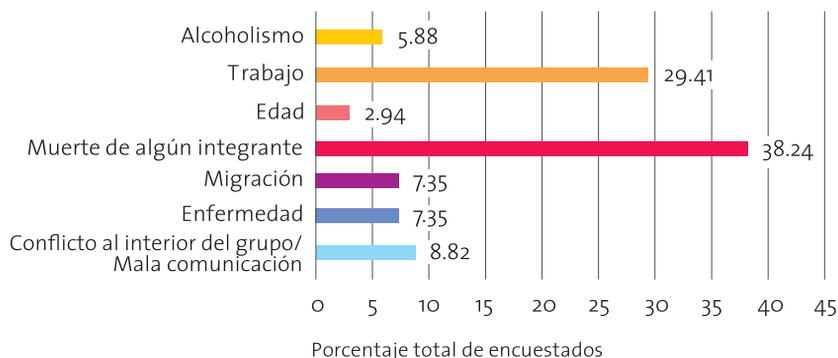
Gráfica 13
Cambio de integrantes en la agrupación



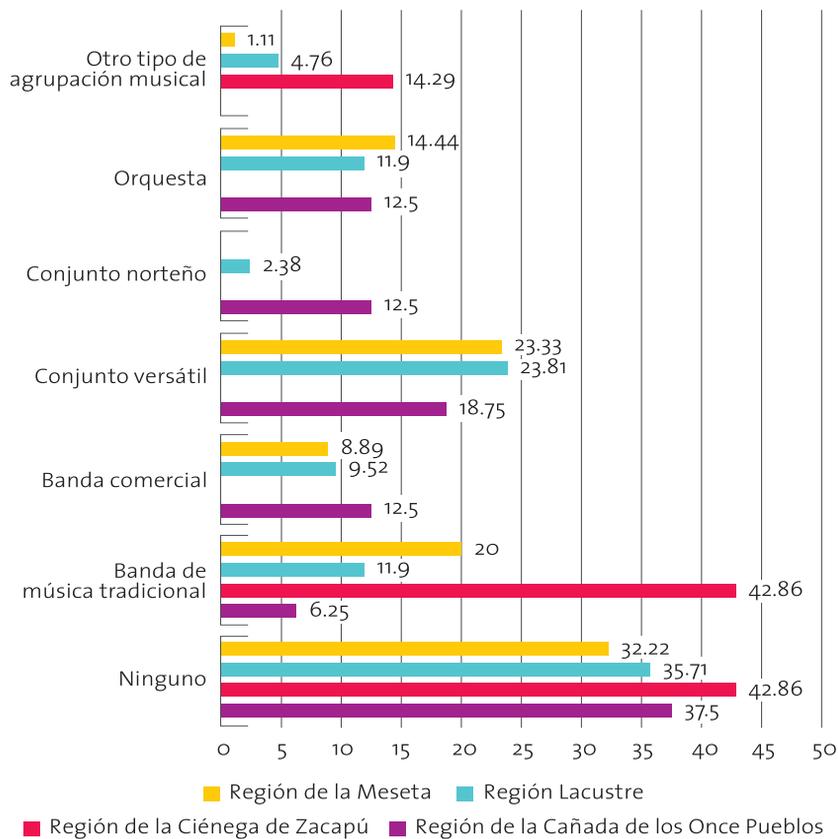
Era importante saber por qué ocurrían los cambios de integrantes en las agrupaciones, sobre todo pensando en la importancia de la estabilidad de los miembros dentro del grupo para dar continuidad a la práctica musical. Al inicio del estudio pensábamos que, dada la alta migración de los p'urhépecha, ésta sería una razón importante en la desintegración de una agrupación musical o en el cambio de sus integrantes. Sin embargo, fue interesante encontrar que 38% respondieron que el cambio se debió a la muerte de alguno de los miembros de la agrupación, sobre todo en el caso de los duetos, y varios pিরericha comentaron que, a partir de esa situación, ya no continuaron cantando. Aquí debemos tener presente que un buen número de encuestados rebasaba la edad de 60 años. Otra de las causas de separación, mencionada por 29%, fue la cuestión laboral. A esta causa le seguían, en menor porcentaje, los conflictos o la mala comunicación dentro del grupo, con 9%; sólo 7% mencionó la migración o la enfermedad; le siguió el alcoholismo, con 6%, y el envejecimiento de los integrantes obtuvo 3%.

Como ya fue mencionado, es posible que estos pিরericha y músicos toquen o hayan tocado en otro tipo de agrupaciones, y no necesariamente interpretando música tradicional p'urhépecha. Debido a ello, decidimos preguntarles si participaban o habían participado en otro tipo de agrupación musical. Las frecuencias obtenidas por región fueron las siguientes: en la Cañada de los Once Pueblos encontramos que 38% no lo ha hecho, mientras que el resto, es decir, la mayoría, sí lo hace o lo ha hecho, destacando el conjunto versátil como el más frecuente, con un porcentaje de 19%, y en menor medida se registraron las bandas de música tradicional con un 6%. En la Ciénega de Zacapú encontramos que 43% no lo ha hecho; 43% lo hace en conjunto versátil. En la región Lacustre, las frecuencias se distribuyeron de la siguiente manera: 36% no había tocado o toca en otra agrupación, y 64% sí lo había hecho. También en esta región el conjunto versátil, por encima de la orquesta, fue la agrupación más mencionada, con 24%.

Gráfica 14
Causas del cambio de integrantes



Gráfica 15
Otra agrupación musical

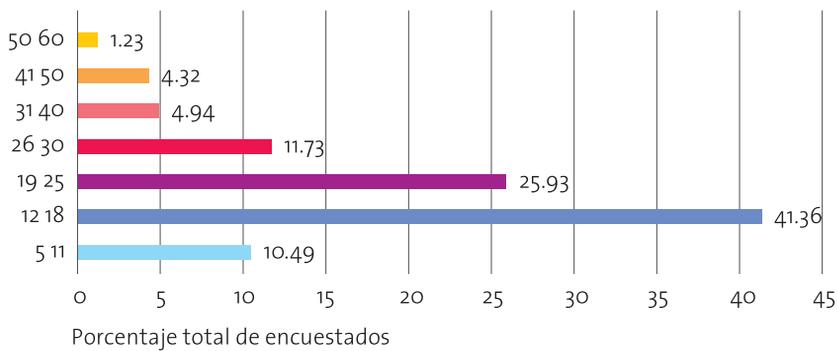


Finalmente, en la región de la Meseta o Sierra encontramos porcentajes similares a las otras regiones: 32% que no ha tocado en otro tipo de agrupación, mientras que el resto, es decir, la mayoría, sí lo ha hecho. Igualmente, sobresale el conjunto versátil, con 23%, pero seguido muy de cerca por la banda de música tradicional, con 20%, un indicador de la importancia que todavía tiene este tipo de agrupación en la región. Un 14% indicó que toca o había tocado en orquesta.

*Transmisión del saber musical,
instrumentos y composición de pirekuas*

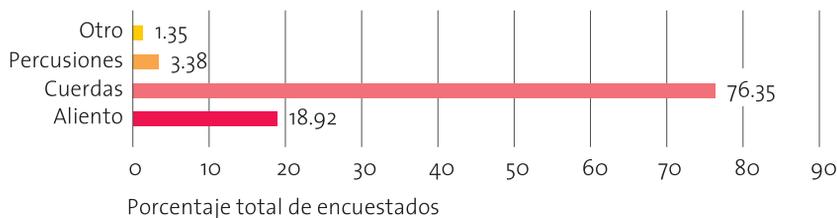
Respecto a los procesos de incursión en el canto, el aprendizaje o formación musical, encontramos que la mayoría, 41%, comenzó a cantar y a tocar pirekuas entre los 12 y los 18 años; 26 %, entre 19 y 25 años; 12%, entre 26 y 30 años, y 11%, entre 5 y 11 años. En menor medida, los encuestados aprendieron después de los 30 años.

Gráfica 16
Rangos de edad de inicio



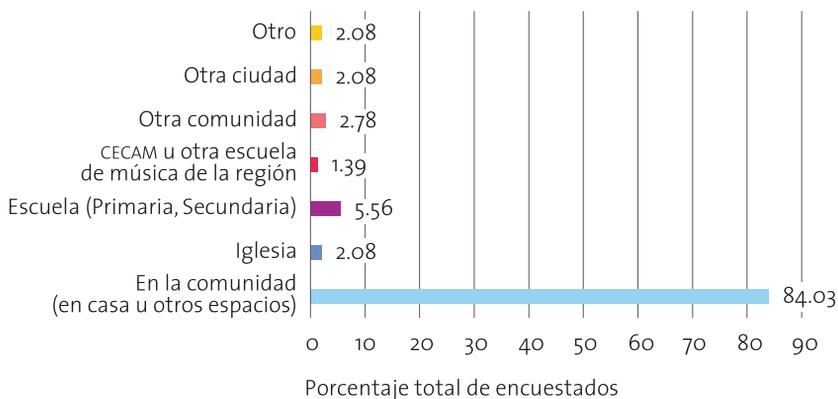
Fue importante también indagar acerca de los instrumentos con los que se iniciaron en la música en general. Esta pregunta la hicimos porque nos dimos cuenta de que no todos habían iniciado cantando pirekuas. La mayoría, 76%, respondió que habían iniciado con la guitarra o algún instrumento de cuerda; 19% respondió que comenzó tocando un instrumento de aliento, y 3%, las percusiones.

Gráfica 17
Tipos de instrumentos con los que iniciaron en la música



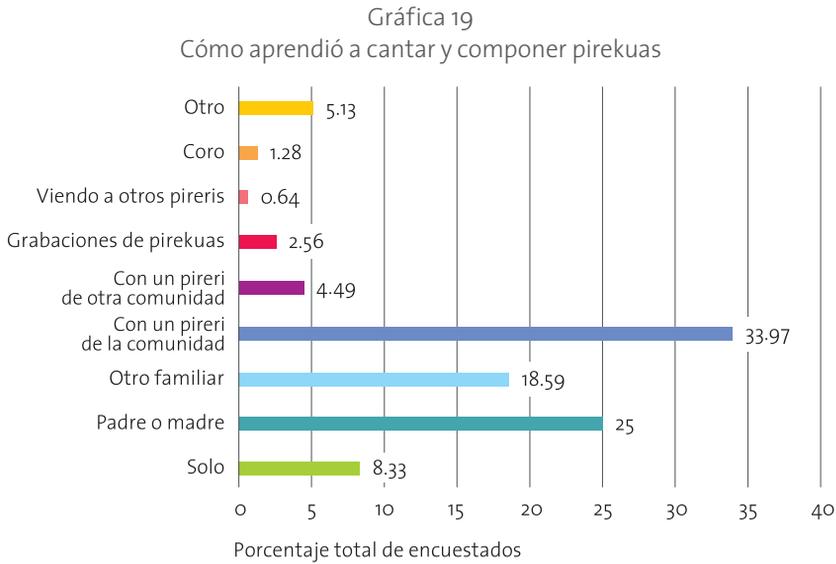
Respecto al lugar donde aprendieron a tocar la guitarra, requinto o toloche, encontramos de manera determinante que 84% aprendieron a tocar en su comunidad de origen, ya fuera en su casa o con otro pireri de la comunidad; en mucho menor medida, 3% lo hizo en otra comunidad. Un 6% respondió haber aprendido en la escuela primaria o secundaria.

Gráfica 18
Lugar donde aprendió a tocar el instrumento



Respecto a la cuestión del aprendizaje musical, encontramos que 34%, es decir, la mayoría lo hizo con un pireri de su comunidad; 25%, dentro del ámbito familiar, generalmente aprendió del padre y en menor medida se mencionó a la madre. Un 19% respondió que con otro familiar; 8%, de manera individual, y 5%, con un pireri de otra comunidad. Si

bien el proceso que domina el aprendizaje es a través de la oralidad/auralidad en la interacción entre un pিরeri y su aprendiz, es interesante que 3% respondió que lo había hecho a través de las grabaciones de pirekuas (discos, discos compactos u otro formato).

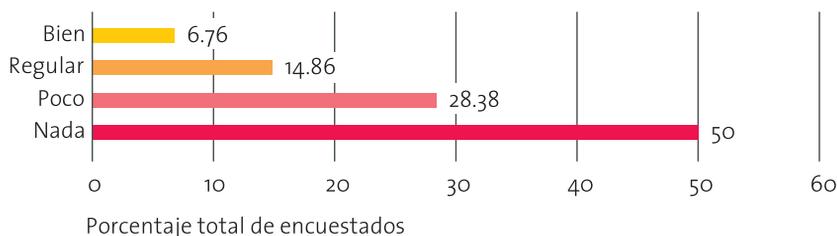


Al enfocarnos en la cuestión de los conocimientos de notación musical, debemos resaltar que 50% dijo que no sabía y casi 30% dijo que poco. Si sumamos estos porcentajes, tenemos que 80% ejerce esta práctica lírico-musical por tradición oral/aural. Esto nos indica el papel determinante de la oralidad y la auralidad (“tocar de oído”) en la continuidad de la pirekua. Sin duda, los pিরericha se desenvuelven eficazmente en el ámbito musical de las pirekuas con sus propias herramientas lírico-musicales adquiridas por la oralidad/auralidad.

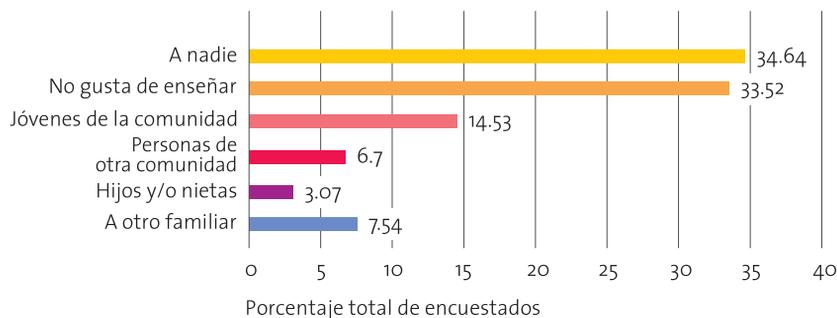
También fue importante preguntarles sobre el proceso de transmisión de sus conocimientos o saberes musicales a las siguientes generaciones; queríamos saber si los pিরericha estaban enseñando a alguien. Así, encontramos que los mayores porcentajes se ubicaron en las respuestas “no me gusta enseñar”, 34%, y “a nadie”, con 35%. Los porcentajes más bajos fueron obtenidos en las respuestas afir-

mativas, pero un aspecto que resulta preocupante en la transmisión de la tradición actualmente es que sólo 3% dijo haber enseñado a sus hijos o nietos (hombres y mujeres), sobre todo si tomamos en cuenta el importante rol de las familias en estos procesos. Sin duda, se requiere de un estudio más a fondo para comprender mejor estos porcentajes.

Gráfica 20
Lee notación musical



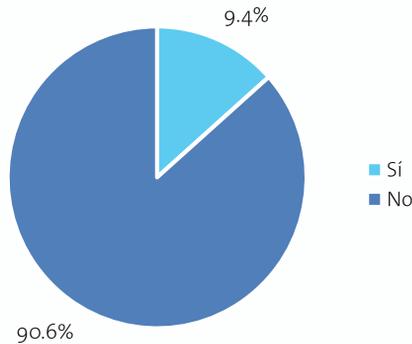
Gráfica 21
Transmisión del saber



Otro dato relevante es que quienes han enseñado o transmitido sus conocimientos no han recibido un pago o cooperación económica por ello. Así, 91% respondió negativamente ante la pregunta de si había recibido algún pago o cooperación por enseñar. Este proceso de transmisión no mediado por lo económico, sino por otro tipo de procesos sociales, es un dato muy relevante y característico de las músicas tradicionales, que nos comprueba su importancia en la

construcción de vínculos comunitarios. Esta visión no economicista de la transmisión del saber es un criterio importante y muy valorado por los pirericha encuestados.

Gráfica 22
Pago o cooperación económica por enseñar

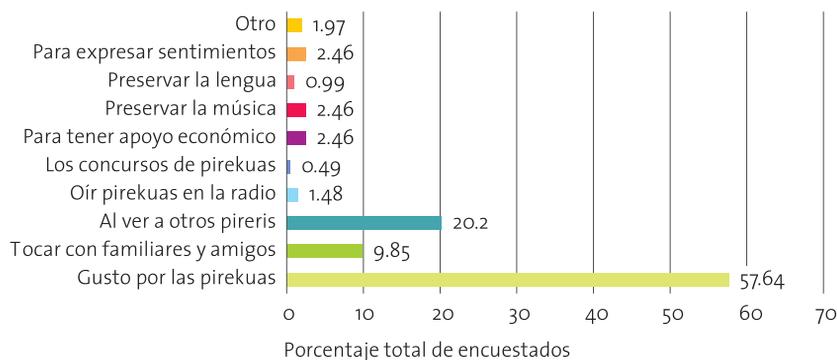


Sobre cómo decidieron cantar y componer pirekuas, es interesante mencionar que 58% respondió que fue por el “gusto por las pirekuas” y 20%, al “ver a otros pirericha tocar”. Estas respuestas nos indican que, más allá de considerar que el aprendizaje puede apoyarlos en su economía, es decir, querer aprender para tener un ingreso económico, “el gusto” por las pirekuas es determinante en el proceso de identificación con este canto y, por lo tanto, el detonante del interés en ser pireri o músico. Es de resaltar que el porcentaje más bajo lo obtuvieron los concursos, 0.5%. Este dato es importante pues, como hemos señalado en el expediente de la pirekua enviado a la UNESCO, el Concurso Artístico del Pueblo P’urhépecha de Zacán aparece como una de las estrategias de salvaguarda de la pirekua. Abundaremos sobre este aspecto más adelante.

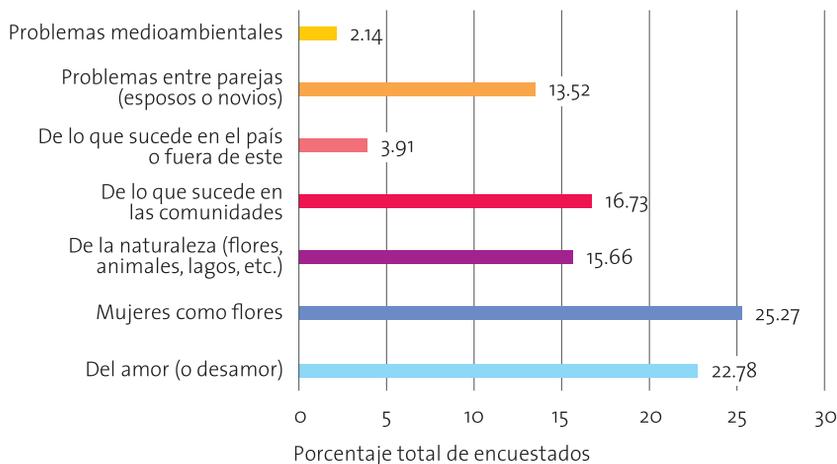
Sobre la composición de pirekuas, los temas que más se mencionaron fueron los ya reportados por otros autores dentro de esta práctica musical (Dimas, 1995; Reynoso, 2012). Así, destacaron temas como: mujeres como flores, con 25%; amor y desamor, 23%, pirekuas dedicadas a la naturaleza, 16%; componer pirekuas sobre lo que

sucede en las comunidades, 17%; problemas entre parejas, 14%, y en menor medida los problemas medioambientales, 2%.

Gráfica 23
Decisión para cantar, componer y tocar pirekuas

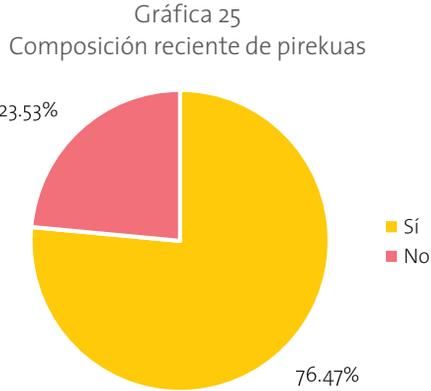


Gráfica 24
Temáticas de las pirekuas



Respecto a la composición, consideramos que la situación del plagio de pirekuas, tan mencionado durante las reuniones realizadas, podía afectar la composición. En este sentido, incluimos una pregunta que indagara si habían compuesto pirekuas en fechas recientes o

no. Obtuvimos un amplio número de respuestas afirmativas: 77% frente a 24% que manifestó que no lo había hecho, lo cual indica que la composición de pirekuas continúa y está vigente.



Los contextos de ejecución de las pirekuas

Como hemos argumentado en otros capítulos, los contextos de interpretación o ejecución de las pirekuas son determinantes en la construcción de los significados y sentidos de esta práctica cultural. La *Convención* especifica entre sus lineamientos que la salvaguarda no se debe enfocar sólo a la práctica, sino también a sus contextos culturales. Por ello, incluimos una pregunta enfocada a los espacios que los encuestados consideraban más importantes para mantener la tradición de las pirekuas. Hay que señalar que ésta no era una pregunta de respuesta fácil, dado que implicaba realizar una jerarquización de todos los lugares donde los pirericha y músicos suelen cantar y componer. En muchas ocasiones formulamos la pregunta de esta manera: “¿Cuáles son los espacios donde no pueden faltar las pirekuas?”, para resaltar los más importantes.

Los resultados obtenidos los presentamos por región para un análisis comparativo, y sólo nos enfocaremos en describir los porcentajes más destacados, pues el resto se puede revisar en la gráfica. Excepto en la Ciénega de Zacapú, los porcentajes más altos se obtuvieron en

la categoría Comunidad, así como en eventos comunitarios, como los encuentros de pিরericha, fiestas patronales y bodas y bautizos. El hogar y las reuniones familiares también fueron mencionados, con 13% de respuestas afirmativas en la Cañada de los Once Pueblos. Los contextos o espacios menos seleccionados, con excepción de la Ciénega de Zacapú, fueron: los espacios turísticos, los eventos realizados por instituciones y los concursos. Es interesante resaltar que si bien la región Lacustre es la más expuesta al fenómeno turístico, la cifra obtenida en la categoría de espacio turístico fue de sólo 1%. La región de la Meseta, donde la afluencia del turismo es muy baja en comparación con el Lago, obtuvo el porcentaje más bajo, por no decir inexistente: 0.6%.

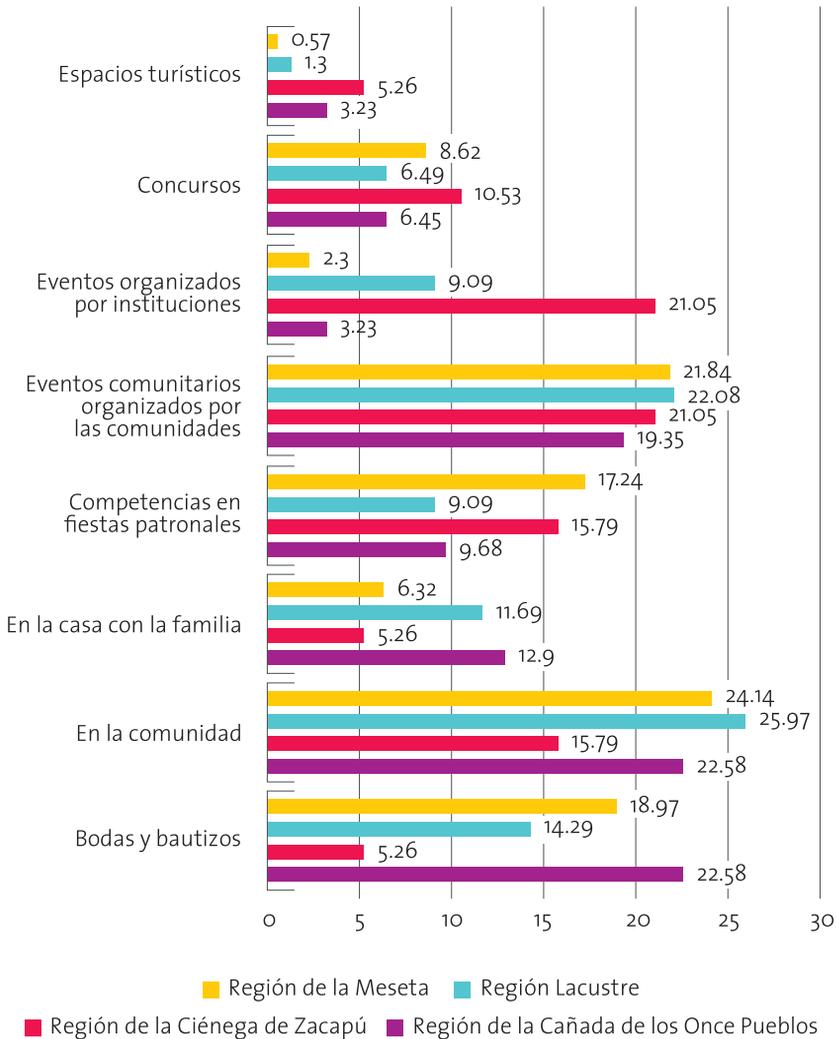
¿Por qué la Ciénega presentó resultados casi totalmente opuestos al resto de las regiones en esta pregunta? Antes de responder, no hay que olvidar que fue la región con menor número de encuestados, con sólo 7, y con esa cantidad es difícil enunciar conclusiones contundentes. Sin embargo, las respuestas son muy sugerentes respecto a las diferencias que puede haber entre comunidades donde aún se mantiene el idioma p'urhé y otras donde ya es muy bajo el porcentaje de hablantes o inexistente, pues para estas últimas los espacios y contextos más seleccionados fueron los eventos organizados por instituciones, concursos y eventos turísticos, es decir, eventos no vinculados con celebraciones comunitarias o fiestas familiares.

Grabación y dimensión laboral de las pিরekuas

A pesar de que las nuevas tecnologías han modificado los soportes para el registro de la música, en las comunidades sigue vigente el disco compacto para difundir las pিরekuas. Contar con un disco compacto de sus pিরekuas permite a los músicos y pিরericha darse a conocer más allá de su comunidad, por lo que suelen venderlos o compartirlos en los eventos donde se presentan. Muchos mencionaron las dificultades que tenían para grabar, tanto económicas como geográficas, es decir, contar con un estudio relativamente cerca. No formó parte

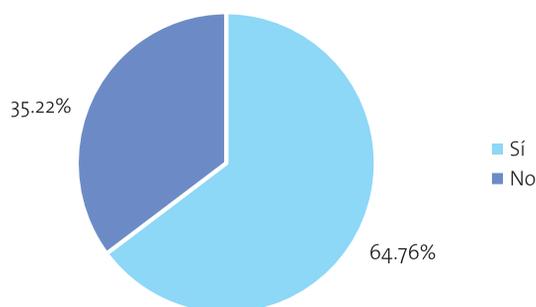
de las preguntas de la encuesta, pero por la experiencia en campo sabemos que algunas agrupaciones musicales o miembros de las comunidades, de manera autogestiva, han acondicionado espacios a manera de estudio de grabación en algunas comunidades; aun así, no son suficientes o no se conocen ampliamente por los pirericha.

Gráfica 26
Espacios más importantes de la pirekua



Respecto a la cuestión económica, varias veces fue mencionada la carencia de recursos para poder llevar a cabo las grabaciones; en muchas ocasiones, cuando lograron hacerlo la calidad de la grabación no fue la esperada. Si bien para los músicos y pিরericha contar con discos cumple un rol importante en la difusión de sus pirekuas y agrupaciones para poder ser contratados, para algunos la grabación fue considerada una forma de preservar las composiciones, adquiriendo un sentido de memoria, más que económico. Al respecto, encontramos que un alto porcentaje, más de la mitad, 65%, había realizado grabaciones, y algunos lo hicieron más de una vez.

Gráfica 27
Realización de grabaciones

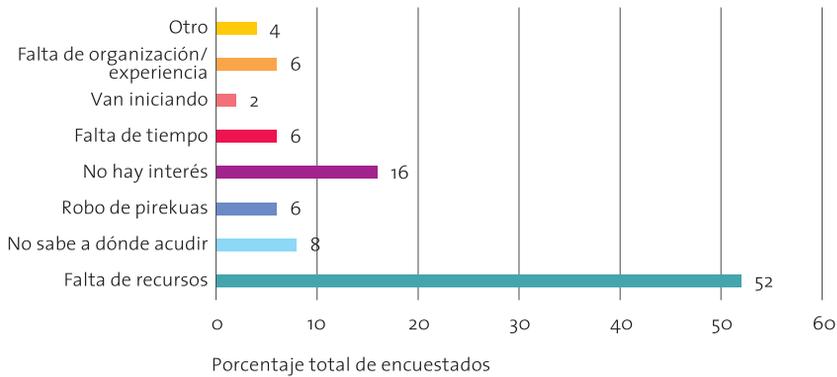


Un 35 % reportó no haber realizado grabaciones. Cuando les preguntamos por qué no, 50% lo atribuyó a la cuestión económica, 16% reportó que no había interés, 8% no sabían a dónde acudir y un 6% reportó falta de tiempo, entre otras razones. Es importante señalar que fue considerablemente bajo el porcentaje que lo atribuyó al plagio de pirekuas.

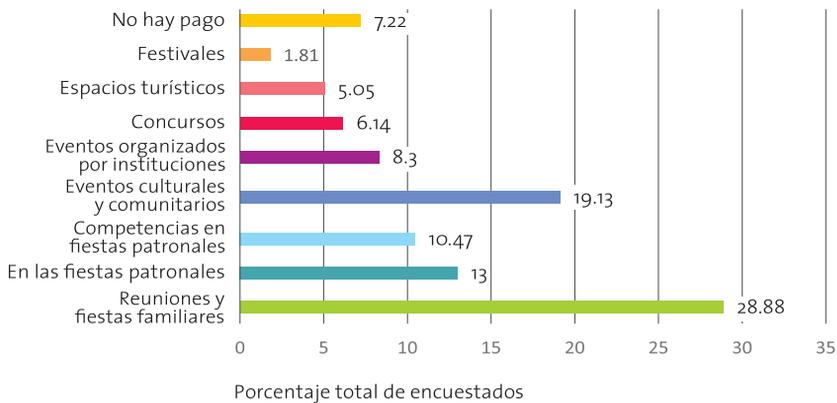
Respecto a la dimensión económico-laboral de las pirekuas en algunas comunidades, los pিরericha y músicos remarcaron que para ellos cantar pirekuas era un trabajo. Así, encontramos que esta dimensión económica se soporta a través de la contratación de pিরericha en los eventos que se realizan durante la intensa vida festiva de los p'urhépecha. Los porcentajes obtenidos se distribuyeron de

la siguiente forma: las reuniones y eventos familiares obtuvieron 29%; eventos culturales y comunitarios, 19%; fiestas patronales, 13%, y las “competencias de pirekuas” en el contexto de las fiestas patronales, 11%; todas las anteriores ocuparon los primeros lugares como espacios donde los músicos y pirericha recibían un pago económico. Estas cifras las podemos contrastar con el espacio turístico, donde sólo 5% respondió que obtuvo un pago económico. Los eventos realizados por instituciones tampoco representaron una importante fuente de ingresos económicos, pues sólo obtuvieron 8% de las respuestas.

Gráfica 28
Causas por las cuales no han grabado



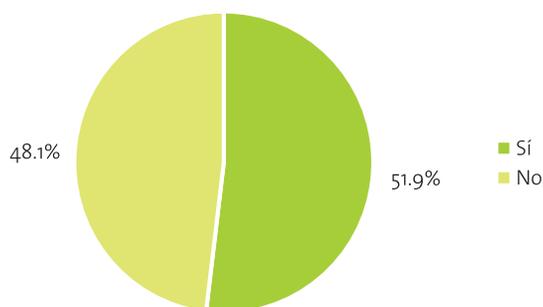
Gráfica 29
Pago económico por cantar pirekuas



Concurso Artístico del Pueblo P'urhépecha de Zacán y eventos realizados en las comunidades

Como vimos en el capítulo anterior, el Concurso Artístico del Pueblo P'urhépecha de Zacán fue criticado por los propios pirericha y músicos participantes de las reuniones en las comunidades. En la encuesta, se les preguntó si habían asistido a este concurso, el evento de música tradicional p'urhépecha más promocionado a nivel estatal. La respuesta fue interesante, pues sólo la mitad habían asistido al concurso, como se puede ver en la gráfica.

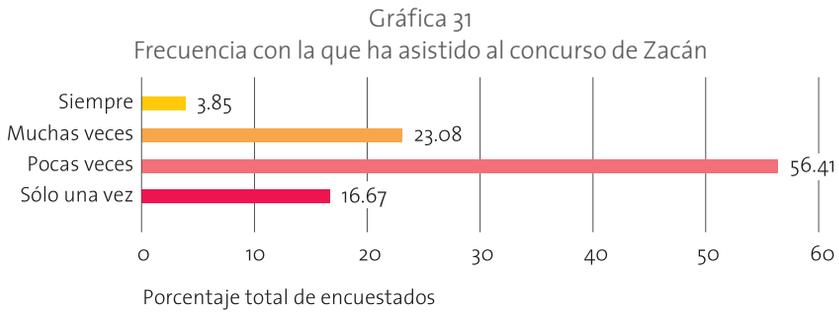
Gráfica 30
Participación en el Concurso Artístico del Pueblo P'urhépecha de Zacán



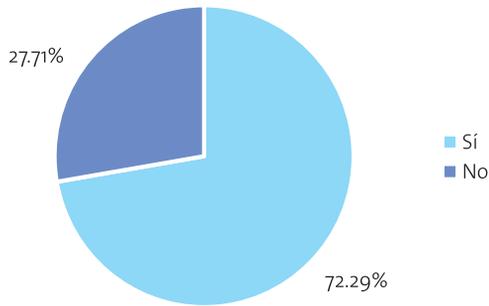
De este porcentaje, 52%, la frecuencia de asistencia fue más bien baja pues 56% reportó haber asistido pocas veces y sólo 4% dijo haber asistido siempre. Estas cifras son interesantes desde el punto de vista del impacto que puede tener el concurso para mantener vigente la práctica de cantar y componer pirekuas en las comunidades.

Del 52% que había asistido, un porcentaje muy alto, 73%, respondió que había ganado alguna vez un premio.

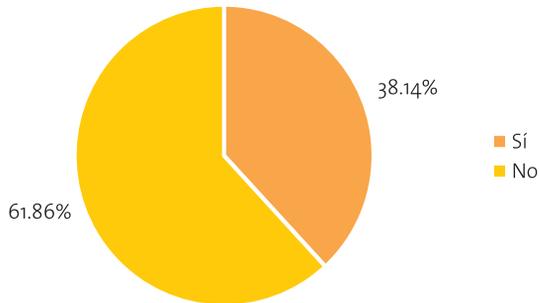
Esta pregunta interesaba hacerla, pues consideramos que ganar o perder en el concurso podría ser un motivo para tener una percepción positiva o negativa de éste. Sin embargo, es interesante contrastar este resultado con las respuestas dadas a la siguiente pregunta.



Gráfica 32
¿Ha ganado algún premio?



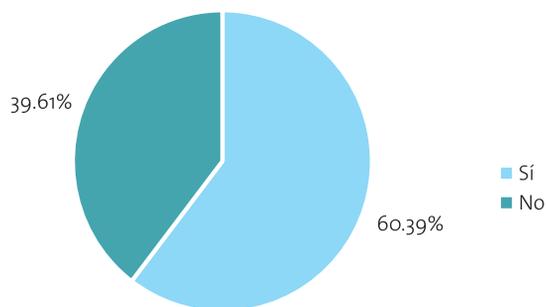
Gráfica 33
¿Considera que el concurso de Zacán es la mejor forma de mantener la tradición de cantar pirekuas?



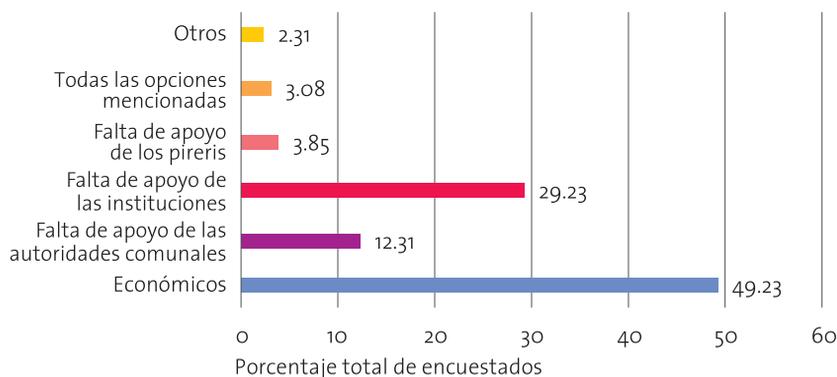
Como vemos, más de la mitad de los encuestados respondió que no consideraba al concurso como la mejor forma para salvaguardar la tradición musical.

Las críticas al concurso de Zacán también se han enfocado a la desigual cantidad de recursos económicos otorgados por las instituciones frente a los que pueden recibir en las comunidades cuando se quiere realizar un evento de pirekuas. Esto es importante, dado que 60% de los encuestados había realizado un evento de pirekuas en su comunidad por lo menos una vez.

Gráfica 34
Organización de encuentros o eventos comunitarios de pirekuas



Gráfica 35
Obstáculos para la realización de los eventos comunitarios

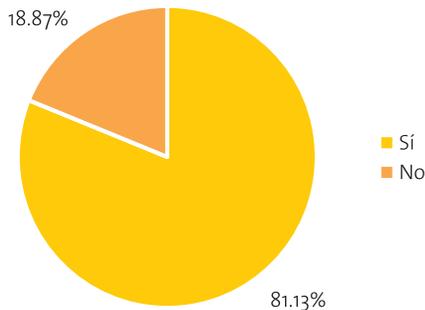


Sin embargo, el obstáculo más grande que enfrentaron los pirericha o músicos fue el económico, según 49% de los encuestados, un obstáculo que va de la mano con la falta de apoyo institucional, como se registró en 29% de las respuestas. En menor porcentaje, pero también importante, 12% de los encuestados reportó la falta de apoyo de las autoridades del nivel comunitario; en menor medida encontramos la falta de apoyo de los propios pirericha para llevar a cabo un evento. En el siguiente apartado analizaremos la percepción de riesgo.

Percepción de riesgo en la tradición de cantar pirekuas

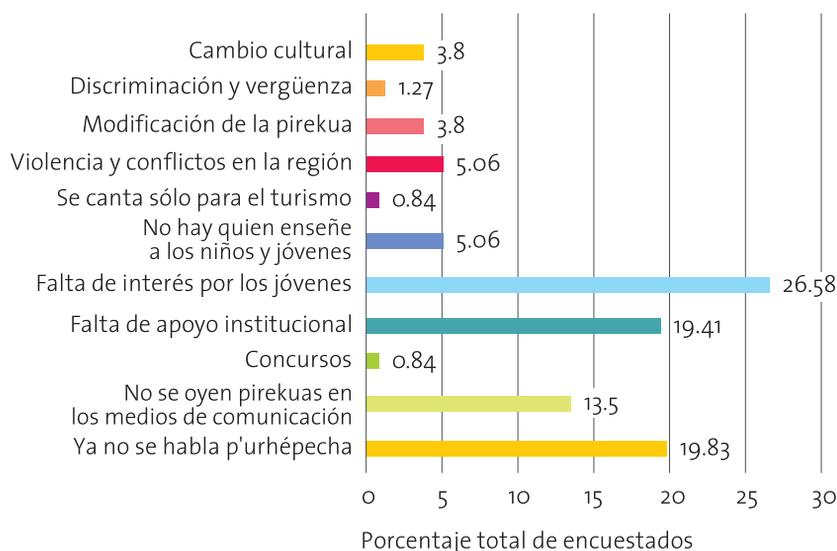
Un aspecto fundamental desde la perspectiva patrimonial fue indagar si los pirericha y los músicos consideraban que la tradición lírico-musical se estaba perdiendo en su comunidad. Nos concentramos en el nivel comunitario pues, como hemos explicado en páginas anteriores, son las comunidades el contexto cultural por excelencia de las pirekuas. Las respuestas a esta pregunta fueron contundentes, al considerar 81% de los encuestados que sí estaba en riesgo.

Gráfica 36
¿Considera que en su comunidad se está perdiendo la tradición de cantar pirekuas?



Sin embargo, encontramos otra percepción entre los pirericha de Turícuaro, pues éstos consideraron en su totalidad que no estaba en riesgo en su comunidad. En el caso de Santa Fe de la Laguna, algunos de los encuestados respondieron que no estaba en riesgo.

Gráfica 37
Causas que afectan negativamente a la tradición

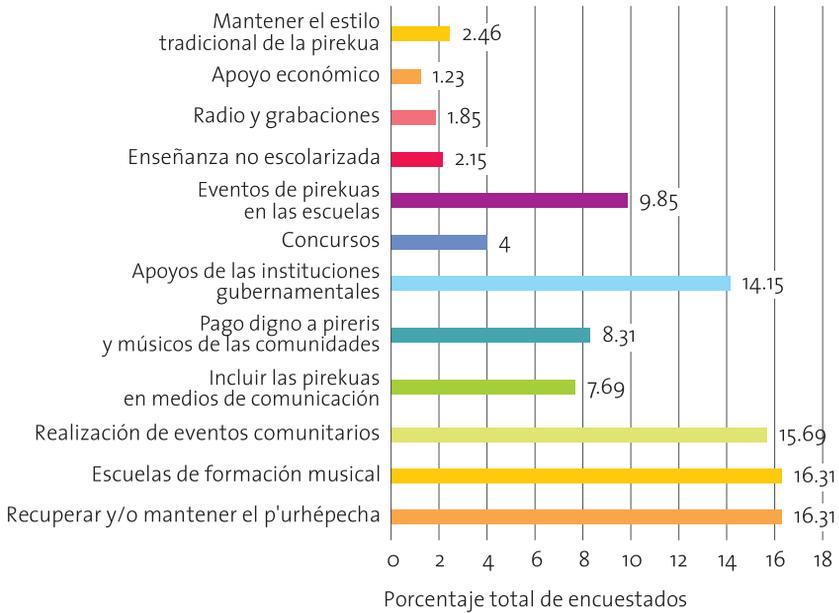


Los encuestados consideraron que entre las principales causas de esta situación de riesgo estaban: la falta de interés por los jóvenes, 27%; ya no se habla el p'urhépecha, 20%; falta de apoyos institucionales, 19%. Un 14% se refirió a la falta de difusión de pirekuas en los medios de comunicación. Con porcentajes más bajos se mencionaron: el problema de la transmisión del conocimiento musical; la violencia o los problemas intercomunitarios; los cambios culturales y la adopción de ritmos populares para cantar en p'urhépecha; la discriminación, los concursos o el turismo no fueron considerados causas sustanciales en la pérdida de la práctica musical.

Respecto a las propuestas de acción a favor de este canto, encontramos que recuperar y mantener el p'urhépecha, escuelas de formación musical, realización de eventos comunitarios y apoyo de las instituciones gubernamentales, obtuvieron los porcentajes más altos. En segundo término, se propusieron acciones como realizar eventos en las escuelas, pago digno a los p'urhépecha e incluir las pirekuas en la programación de las radios y medios de comunicación. Con menor

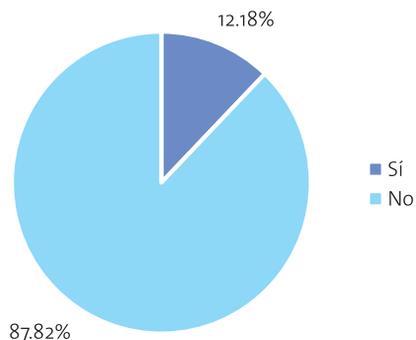
porcentaje se mencionó: mantener el estilo tradicional de la pirekua, aparecer en los medios y realizar grabaciones, así como contar con un apoyo económico.

Gráfica 38
Acciones para la salvaguarda



Es interesante que 14 % consideró que las instituciones deberían apoyar en los procesos de permanencia de las pirekuas. Sin embargo, hay que mencionar que cuando se les preguntó si conocían los apoyos institucionales hacia la música tradicional de nivel estatal o federal, 89% respondió que no. En esta pregunta hay que tener presente que son pocos los programas enfocados únicamente a las músicas tradicionales a nivel estatal o federal; lo que hay son programas enfocados a las culturas populares e indígenas o los que están dirigidos al fomento musical en general.

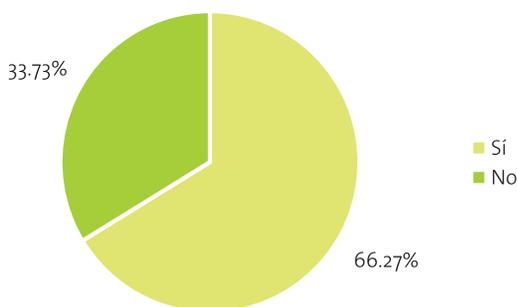
Gráfica 39
¿Conoce los programas institucionales dirigidos a la música tradicional?



SALUD Y SERVICIO MÉDICO

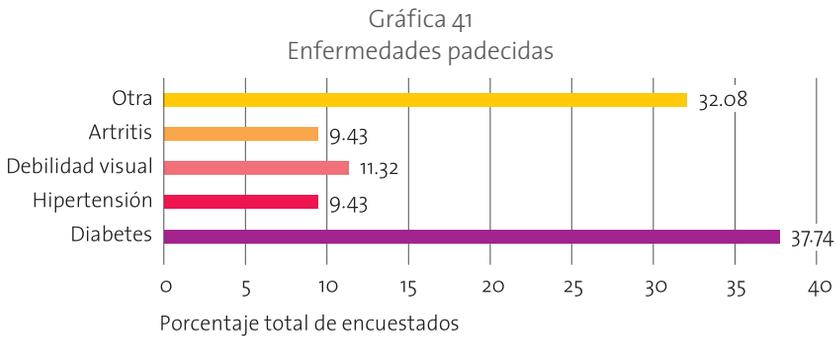
Para finalizar este capítulo, presentamos los resultados en torno a la salud de los pirericha y músicos. A lo largo del texto hemos expuesto los aspectos y/o procesos sociales que afectan o facilitan que la tradición musical de la pirekua permanezca vigente, pero también es fundamental considerar la salud y las condiciones de bienestar de músicos y pirericha. Por ello, nos propusimos preguntar sobre las enfermedades crónicas más frecuentes, así como sobre su acceso a la salud pública para atenderlas.

Gráfica 40
Enfermedad o dolor crónico

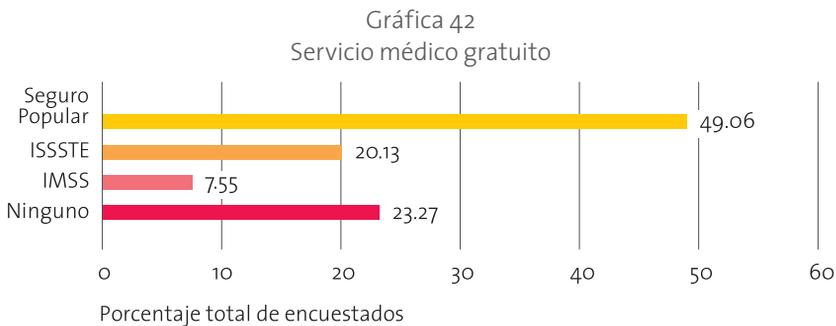


El 70% de los encuestados respondió que sí padece alguna enfermedad o dolor crónico. El alto porcentaje en parte se explica por el rango de edad en que se ubicaron los pিরericha encuestados que, como ya vimos, más de la mitad oscilaba entre los 50 y 100 años.

La enfermedad más mencionada fue la diabetes, seguida por debilidad visual, hipertensión y artritis; esta última fue considerada un impedimento importante para continuar tocando sus instrumentos.



Respecto a los servicios médicos, casi la mitad contaba con el seguro médico popular, aunque a menudo se hicieron comentarios negativos sobre este servicio. Un 23% reportó no contar con algún servicio médico gratuito.



Dejemos aquí el recuento de las respuestas dadas a la encuesta. Si bien no hemos presentado las respuestas a las 74 preguntas, lo hasta descrito aborda los aspectos más relevantes para el análisis de la práctica

musical de las pirekuas como patrimonio cultural y sus posibles acciones de salvaguarda. Las respuestas también sugieren nuevos temas de investigación para profundizar en el conocimiento de esta tradición lírico-musical. Mucho de lo expuesto en este capítulo coincide con lo que se expresó durante los grupos focales en las comunidades y permite afirmar que ni los pিরericha ni la práctica lírico-musical en sí misma han estado aislados de intervenciones institucionales, aunque su continuidad ha sido gracias a las acciones comunitarias, mediante procesos de oralidad/auralidad. Actualmente, son los medios de comunicación los que están marcando las pautas sociales y musicales en la práctica de cantar, componer, difundir y escuchar música. La alta presencia de los medios masivos de comunicación o digitales en las comunidades no sólo ha modificado las formas de cantar y escuchar, sino los significados y los sentidos en torno a las pirekuas, situación que exige desarrollar procesos jurídicos o políticos para lograr la democratización de los medios y equilibrar de alguna forma las desigualdades existentes.

Finalmente, podemos decir que las respuestas obtenidas permiten afirmar que no son los concursos ni los festivales ni los espacios turísticos las vías para fortalecer o salvaguardar esta tradición musical, sino las comunidades, que deben ocupar un lugar central y prioritario para las acciones de salvaguarda y ser el espacio desde donde se tomen las decisiones sobre éstas.

Un futuro posible para los pিরericha y sus pিরekuas: conclusiones

La globalización cultural y la rápida desaparición de formas de vida y prácticas culturales, algunas de ellas ancestrales, llevaron a la ciudadanía a exigir a gobiernos y organismos internacionales, como la UNESCO, tomar acuerdos y crear instrumentos legales y vinculantes, como las *Convenciones* mencionadas en la introducción de este libro. No obstante, éstas se aprobaron en el momento de la llamada “culturalización de la economía”, es decir, cuando la cultura fue entendida como un recurso para el desarrollo económico (Yúdice, 2002). En este contexto, los procesos y las prácticas culturales, más que ser vistas como fuente cultural y política, capaz de construir sujetos críticos, desde donde se realicen reivindicaciones políticas como los derechos culturales de los pueblos o comunidades, son asumidos por los organismos internacionales y los gobiernos como recursos que deben ser incluidos para su explotación en el mercado global. Por ello, aunque estemos de acuerdo en que la problemática cultural debe ser atendida, pensamos que lo que han hecho las medidas impulsadas por la UNESCO, paradójicamente, es globalizar los procesos y los significados hegemónicos en lo que al patrimonio cultural se refiere: la noción del patrimonio como una industria que produce objetos culturales para su consumo masivo, mediante el turismo o el entretenimiento.

Como mencionamos en el primer capítulo, los procesos de patrimonialización llevados a cabo tanto a nivel nacional como interna-

cional han detonado una serie de críticas sobre los modelos imperantes en las políticas patrimoniales y culturales (Harrison, 2012). La arqueóloga Laurajane Smith (2006) ha planteado la existencia de un “discurso autorizado del patrimonio”, para poner en evidencia los procesos dominantes en las instituciones encargadas del patrimonio cultural. Algunos de los efectos de este discurso son: presenta un sistema de valoración particular como si fuera universal y compartido por todos; naturaliza las prácticas de preservación, como la creación de museos, archivos, fonotecas, festivales, ferias, etcétera, y define los criterios a partir de los cuales se hará la selección de lo que hay que entender como patrimonio, así como quiénes serán los que deben hacerlo (Smith, 2006).

En México, como en otras latitudes, el discurso autorizado patrimonial enfocado a las músicas tradicionales dio lugar a la creación de instituciones e infraestructura como archivos, fonotecas, bibliotecas y museos. El registro musical ocupó el centro de las acciones institucionales y se consolidó como la estrategia por excelencia para la salvaguarda de las músicas tradicionales. Esta práctica institucional dominante se cimentó en el argumento de que la preservación musical se garantiza por la materialización en el documento sonoro y su catalogación en una fonoteca. Estas prácticas de ninguna manera se pueden generalizar a todo el país, pues la generación de políticas e infraestructura patrimonial hacia las músicas tradicionales ha seguido distintos ritmos a nivel nacional, debido en buena parte a la centralización de las acciones, pero también a la subvaloración de la cultura de los pueblos indígenas en las instituciones de nivel estatal (Olmos, 2011).

Otro efecto del discurso autorizado en el ámbito musical ha sido la creación de escuelas de música y conservatorios, prácticas que gozan de alta legitimidad, pero que pueden poner en riesgo formas de transmisión de los conocimientos musicales de largo aliento asociadas con la tradición oral/aural.

Actualmente son los festivales o concursos lo que se impulsa mediante el discurso autorizado del patrimonio. Sabemos que desde

hace décadas las políticas culturales en México adoptaron como parte de sus objetivos la realización de ferias, festivales y concursos. La Guelaguetza, el Encuentro Nacional del Mariachi Tradicional, Cumbre Tajín o el Concurso Artístico del Pueblo P'urhépecha de Zacán son sólo algunos ejemplos de ello; lo novedoso de esto es que buscan ahora su legitimación para obtener recursos económicos públicos, en la óptica patrimonial, al presentarse como estrategias de salvaguarda, a pesar de las múltiples críticas que han recibido, incluidas las de los propios músicos.

Esto no significa que nos oponemos a la realización de un festival cultural, una fonoteca o una escuela de música *per se*; lo que queremos resaltar es que estas intervenciones, por un lado, forman parte de la inercia institucional de repetir modelos de intervención patrimonial gestadas en contextos culturales del Norte global y que terminan por homogeneizar la diversidad cultural; por otro lado, el poder institucional se ejerce en la implantación de estas medidas, al ser ellas quienes definen, deciden y controlan los objetivos de dichos procesos. Pareciera que lo que pretenden estas políticas, en el fondo, más que salvaguardar las prácticas culturales, es salvaguardar a las propias instituciones y el orden patrimonial imperante.

Asimismo, el discurso autorizado, al ocupar el lugar hegemónico, ha excluido otros discursos, interpretaciones y acciones patrimoniales, incluso aquellas propuestas generadas en el interior de las instituciones de cultura que, por ser de carácter participativo, se han visto truncadas porque ponen en riesgo el *statu quo* patrimonial. No obstante, la exclusión de esas otras voces no pocas veces ha detonado la movilización colectiva de la ciudadanía, para exigir su derecho a la participación en las políticas patrimoniales, para defender aquello que consideran valioso, o para exigir que las instituciones cumplan con su deber de preservarlo (Salazar, 2002).

La problemática concreta que dio origen a esta investigación fue la exigencia de un registro o padrón de pirericha y músicos p'urhépecha, una iniciativa que ya había sido planteada con anterioridad por la organización de músicos Kuskakua Unsti. Dicha exigencia

fue recuperada durante el conflicto por la declaratoria de la pirekua como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por parte de la UNESCO en 2010 y 2011 (Flores, 2017).

A finales de 2010 inició una movilización de músicos y pিরericha en torno al proceso de la declaratoria de la pirekua, por no haber sido informados ni consultados. No obstante, es importante señalar que los músicos y pিরericha inconformes también realizaron propuestas concretas para encauzar los procesos patrimoniales hacia una verdadera salvaguarda de la pirekua. Como argumentamos en este libro, los pueblos indígenas también han formulado propuestas y alternativas a la mercantilización y/o apropiación de sus patrimonios por parte de gobiernos o empresas. En estos procesos de reivindicación patrimonial, los pueblos indígenas han ejercido un rol protagónico, y son quienes con mayor vigor y contundencia han cuestionado las políticas patrimoniales nacionales e internacionales. Los proyectos de repatriación musical descritos en el primer capítulo o la propia propuesta de elaborar un padrón de pিরericha y músicos son procesos que no sólo abren la posibilidad de la continuidad de la práctica musical, sino la posibilidad de democratizar estos procesos.

En este contexto, decidimos colaborar para identificar a los pিরericha y músicos de las comunidades rurales y avanzar en la elaboración de un censo de pিরericha, pero no únicamente. Con nuestras herramientas de investigación social nos dirigimos a las comunidades p'urhépecha, primero para realizar entrevistas grupales y conversar sobre quiénes son los pিরericha, qué es la pirekua, qué problemáticas enfrentan y qué acciones consideran que podrían construir un posible futuro para este canto. La información obtenida a partir de estas conversaciones sirvió para la elaboración y la aplicación del registro censal y la encuesta en 40 comunidades.

Nos enfocamos en las comunidades porque son el espacio cultural por excelencia que da vida a los procesos de creación y disfrute de las pirekua. La *Convención* reconoce a los espacios culturales como parte de su definición de Patrimonio Inmaterial, pero lo cierto es que han sido poco atendidos por parte de las instituciones, porque les son

desconocidos o porque se privilegian los espacios estratégicos para potencializar el mercado turístico. Reconocer el ámbito comunitario dentro de las estrategias institucionales es fundamental para el desarrollo de acciones que favorezcan a los pিরericha y músicos, sin perder de vista sus complejas realidades sociales. La agroindustria del aguacate y los frutos rojos, el turismo global, la migración, los medios de comunicación masiva dominados por el mercado, la violencia de estado y el narcotráfico, configuran y moldean las formas de vida en las comunidades p'urhépecha al grado de que resultan impensables una política cultural y un plan de salvaguarda que omitan este contexto.

Además, el contexto comunitario exige un trabajo continuo a nivel cultural, porque también es un espacio colonizado por la industria musical o del entretenimiento. Por ello, es importante conocer y apoyar las iniciativas que ya existen en las comunidades donde algunos pিরericha, músicos y otras personas nadan como salmones a contracorriente para mantener respirando esta forma de componer, cantar, escuchar y sentir a través de la lírica y la música. Sin duda, son las comunidades el campo fértil donde se han de sembrar las semillas para cultivar el futuro de las pিরekuas y sus creadores.

Por otro lado, las conversaciones y los diálogos llevados a cabo en las reuniones realizadas permiten entender que las comunidades no son entidades homogéneas, y que no todos los pিরericha piensan y actúan de la misma manera, aunque sean parte del mismo pueblo o comunidad. La diversidad de posiciones frente a la música y las pিরekuas provoca apasionados debates en torno a lo que es una pিরekua o sobre quién es el pিরeri y el lugar que debe ocupar en su comunidad, discusiones que pueden estar presentes durante una comida familiar, en la esquina de una calle en la comunidad, o en los medios digitales p'urhépecha, como <purepecha.mx>, en las universidades y otros centros de estudio. También las encontraremos en Facebook o YouTube, donde las y los usuarios sostendrán a como dé lugar sus atrincheradas posiciones al respecto.

En estas discusiones se suele sostener que son los jóvenes los que protagonizan los cambios musicales. Sin embargo, la edad como

criterio de explicación debe tomarse con cuidado, sobre todo debe ser problematizada, para no normalizar o naturalizar cambios que responden sin duda a procesos sociales, económicos y políticos más complejos, como ya describimos a lo largo del libro. Durante mi trabajo de campo, algunos pirericha o músicos jóvenes manifestaron el malestar que sentían cuando se les solicitaba cantar baladas o cumbias, muy de moda en la región. El disgusto radicaba no sólo porque no les gustaba la forma de cantar, aunque la letra estuviera en p'urhé, sino porque consideraban que esos ritmos no eran propios de su identidad cultural. Estas excepciones a la norma de que “todo joven cambiará la tradición” invita a pensar en las diversas posibilidades que hay para actuar frente a los procesos dominantes musicales, es decir, nos permite recuperar la idea de agencia creativa de las personas y, por lo tanto, de la resistencia hacia estas tendencias dominantes.

Las entrevistas grupales aportaron elementos para comprender aspectos cotidianos de la práctica, así como los significados y sentidos que adquiere ésta tanto para los pirericha como para las comunidades. Su concepción de la pirekua no se limitó a definirla únicamente como “canción en p'urhépecha”, sino que incluyó criterios lírico-musicales y sociales como idioma, ritmos tradicionales, tonos, instrumentos, contenido temático, así como tiempos y espacios donde son compuestas, se cantan y escuchan y/o bailan las pirekuas.

Respecto a cómo conciben la tradición musical los pirericha y músicos entrevistados, podemos afirmar que no estamos frente a una visión estática de ésta, pues en las conversaciones afloraron anécdotas que describían cambios musicales en la forma de interpretar las pirekuas. Por ejemplo, algunos pirericha describieron que antes la pirekua se cantaba sin más instrumento que la propia voz; luego se usó la guitarra y después, con procesos de cambio como la migración, los pirericha se apropiaron culturalmente del requinto y el tololoche. También en torno a los ritmos se apreciaron cambios, pues algunos manifestaron que el ritmo propio de una pirekua es lento, es decir, un sonecito, ya que las pirekuas antes se cantaban para ser escuchadas, más que para ser bailadas. Recientemente, reconocie-

ron, se canta más a ritmo de abajeño, para que la audiencia se ponga a zapatear como expresión de euforia y alegría. Estos cambios musicales han sido integrados y aceptados por la mayoría como parte de la misma tradición lírico-musical. Es posible que para quienes las p'irerkuas están afectivamente asociadas con su identidad recurran a construir una frontera simbólica que cierre el paso a aquellas músicas que consideran ajenas a la tradición musical p'urhépecha, pero que además dominan los espacios sonoros. Esta última consideración nos lleva a tener en cuenta que no sólo se trata de una cuestión de gustos, sino de la expresión de las relaciones de poder que regulan las prácticas y las experiencias musicales. Sin embargo, sería un error pensar que los p'irericha y músicos que han participado en la investigación no incluyen dentro de sus repertorios la música que está de moda, sea en p'urhé o en español, pues algunos reconocieron que suelen tocarla porque así se los exige quien los contrata o la propia audiencia.

Otro aspecto complejo que implican los procesos de patrimonialización en el ámbito del patrimonio inmaterial es definir quiénes son los sujetos que deben beneficiarse directamente con la distinción. Como explicamos al inicio del libro, fue fundamental tanto para la investigación como para la reivindicación de derechos definir quién era el p'ireri. Como en todo proceso identitario, nos encontramos con un vaivén de atributos o características aceptadas y las que no lo son; aquello que podía entrar en la categoría y lo que no. En este proceso de definición, construido principalmente a partir de cualidades y atributos positivos del p'ireri, podría pensarse que en sus narrativas se ha creado una imagen idealizada. Sin embargo, estas afirmaciones deben ubicarse en un contexto social en muchas ocasiones hostil hacia los p'irericha, dado que, para muchos de ellos, su quehacer compositivo y musical puede estar marcado por la alcoholización. La aceptación social y el reconocimiento de los p'irericha en las comunidades es algo más bien reciente, y ha sido posible en buena parte por las acciones llevadas a cabo por otros músicos preocupados por esta situación. No obstante, en el interior de algunas familias la práctica de componer y cantar sigue viviéndose como una controversia. No pocas veces me

tocó escuchar a las madres o abuelas p'urhépecha decir que no querían que sus hijos o nietos “acabaran siendo pিরericha”, al mismo tiempo que reconocían la importancia de las pিরekuas para la permanencia del idioma.

Un aspecto muy palpable durante las entrevistas y la aplicación de la encuesta fue la perspectiva crítica hacia las acciones e intervenciones institucionales, tanto en el caso de la pিরekua como en el de la música tradicional p'urhépecha. Se cuestionó abiertamente la explotación turística de su cultura y de las pিরekuas, así como la desigualdad existente en la distribución de los recursos económicos, pues mientras a sus comunidades los recursos llegan a cuentagotas, llegan sin problema a los festivales o ferias en las ciudades de Michoacán o al Concurso de Zacán.

Por otra parte, a pesar de existir cierto grado de rivalidad entre algunos pিরericha, en la cuestión compositiva o por los espacios para tocar, los encuestados identificaron problemáticas comunes, como el plagio de pিরekuas, la explotación comercial por otras agrupaciones musicales, así como la suplantación de los pিরericha y la folclorización de la pিরekua por parte de agrupaciones musicales con fuertes vínculos institucionales.

Respecto a la encuesta, aplicada a 177 personas entre pিরericha y músicos de 40 comunidades de las cuatro regiones, podemos decir que permitió una aproximación a las voces de quienes han sido sistemáticamente excluidos de la toma de decisiones en materia de política cultural y patrimonial. Si bien puede resultar limitada para analizar procesos más complejos y específicos de esta práctica lírico-musical, consideramos que para los fines con los que fue creada aporta información concreta sobre aspectos que parecían nebulosos o confusos en el contexto de los debates y las discusiones antes mencionados. Estamos conscientes de que cada pregunta puede ser en sí misma un tema de investigación y abre más preguntas que respuestas. Sin embargo, consideramos que hemos hecho una aportación para la delimitación de la pিরekua “patrimonial”, es decir, aquella donde hay un amplio

consenso y es altamente valorada tanto por los p'irericha como por aquellas personas que, al escucharla, se identifican y la hacen suya.

A lo largo del cuarto capítulo hemos argumentado que las cifras presentadas deben ser consideradas “cifras sensibles”, más que “datos duros” y cerrados. Así, las respuestas son como una fotografía que retrató un momento específico de la realidad musical p'urhépecha, aunque ésta sin duda puede cambiar. Es importante subrayar que la encuesta no sustituye ni la participación ni las voces de los p'irericha, en caso de que se logre concretar la elaboración de un plan de salvaguarda hasta ahora inexistente. No obstante, es un buen punto de partida para conocer las valoraciones y algunas estrategias para la salvaguarda de la p'irekua, no sólo por las instituciones sino por aquellos músicos y p'irericha que se interesan por su tradición musical.

El énfasis puesto en el idioma p'urhépecha como criterio de distinción del canto frente a otros exige priorizar las acciones en las comunidades donde aún se mantiene y está vigente el idioma. Las acciones de salvaguarda, sin duda, deben estar estrechamente relacionadas con la política lingüística. Esto no significa que en las comunidades donde se ha dejado de hablar el p'urhé no debe haber proyectos y trabajo en torno a la p'irekua; sin embargo, es necesario priorizar las acciones en las comunidades donde se mantiene el idioma.

No es nuestra intención repetir en este espacio la información descrita en el último capítulo, aunque es importante destacar algunos resultados. Los datos relacionados con las edades, los niveles educativos y las ocupaciones de las y los participantes indican que la mayoría de los p'irericha y de los músicos son adultos y adultos mayores, pues tenían entre 40 y 70 años de edad; que sus estudios fueron del nivel educativo básico (primaria o primaria inacabada), que un amplio porcentaje eran campesinos (32%) y otro porcentaje importante, artesanos (18%); juntas, estas dos actividades conforman la mitad de los encuestados, por lo que podría pensarse que la práctica musical está fuertemente determinada por un sector social de la sociedad p'urhépecha (campesinos y artesanos). Sin embargo, al existir maestros y profesionistas, se puede pensar que hay un sector de la clase

media rural que también se identifica con este canto y que es parte importante en la cadena social para su recreación.

Como señalamos, son hombres los que dominan la práctica lírico-musical, pero esto no significa que las mujeres no participen; algunas lo hacen como pিরericha y compositoras y muchas otras recrean el canto de pিরekuas en el hogar. Sin duda, hace falta una investigación enfocada a las mujeres p'urhépecha, no sólo para comprender mejor su rol como pিরericha, sino también su percepción y valoración de las pিরekuas. Como ya mencioné, algunas mujeres expresaron que “no les gustaban las pিরekuas” o, mejor dicho, no les gustaba que su esposo o su padre cantara y fuera pিরeri, sobre todo debido al consumo de alcohol. Esto sin duda nos hace reflexionar sobre los distintos significados y valoraciones que existen sobre la práctica lírico-musical en las familias p'urhépecha.

Siguiendo con los resultados de la encuesta, es importante destacar que casi 70% de los encuestados se ubicó en la categoría de pিরeri compositor; en mucho menor medida encontramos a los intérpretes, músicos y compositores, estos últimos mucho más difíciles de identificar incluso por los propios miembros de las comunidades. Con base en lo reportado, podemos afirmar que la tradición lírico-musical se sostiene gracias a los lazos de parentesco, ya que 40% de las agrupaciones están conformadas por familiares y 20% por familiares y personas de la comunidad. Además de tocar pিরekuas con la dotación instrumental definida, suelen tocar en otro tipo de agrupaciones musicales, entre las cuales destacan los conjuntos versátiles.

Un porcentaje alto, 44%, reportó que su agrupación habría experimentado cambios en los integrantes. El trabajo (29%) o la muerte de alguno de los integrantes (38%), sobre todo en los duetos, fueron las causas más mencionadas para su separación como agrupación musical.

También es de resaltar que la edad en la que se inicia sea a componer y/o a cantar es entre los 12 y los 18 años. Este rango de edad aporta elementos para comprender cómo se forja la identidad del pিরeri y desde qué edad se asume como tal. Igual de relevante es que

la mayoría aprendió tanto a cantar como a tocar su instrumento en su comunidad, ya fuera con un pিরeri o a través de escuchar a los pিরericha en alguna boda, fiesta comunitaria u otro evento. En este sentido, 50% de los encuestados reportó no saber notación musical y 7% señaló que sí sabía, cifras que sin duda demuestran la fuerte cualidad oral de esta tradición musical. La información debe ser contrastada con las intervenciones institucionales que, como fue discutido, normalmente buscan escolarizar el aprendizaje musical. Esto no significa que no se puede intervenir en los procesos de transmisión y aprendizaje, sino que debe analizarse más detenidamente cómo se pueden fortalecer y apoyar los procesos de oralidad/auralidad en el ámbito comunitario.

De igual forma, las temáticas reportadas, la dimensión lírica de la pিরekua, son altamente valoradas no sólo porque se canta en p'urhé, sino porque a través de ella se narra la vida misma en las comunidades. También es destacable que los espacios culturales mencionados donde no pueden faltar las pিরekuas son eventos sociales como bodas, bautizos, la víspera de las fiestas patronales y los eventos culturales organizados por las comunidades. En mucho menor medida fueron mencionados los eventos organizados por instituciones y los espacios turísticos.

Las diferencias encontradas respecto a los espacios culturales mencionados entre comunidades donde ya no se habla el p'urhé y aquellas que sí lo mantienen son material de futuras investigaciones, para especificar si se requiere tomar medidas de salvaguarda de manera diferenciada entre unas comunidades y otras.

Por otro lado, fue destacable que 60% de los encuestados había grabado por lo menos un disco en algún momento de su trayectoria musical, un indicador, sin duda, de las transformaciones de esta práctica musical tradicional. Como sabemos, las grabaciones son resultado de cambios sociales y tecnológicos que tuvieron impacto en las formas de difusión y transmisión, en este caso de las pিরekuas, modificando su circulación del nivel comunitario al regional e incluso al internacional. Conforme la necesidad de grabar fue aumentando, los pিরericha tuvieron que invertir recursos económicos para poder

realizar la grabación en disqueras comerciales ubicadas en sitios como Uruapan, Zamora o la Ciudad de México. El porcentaje de grabaciones financiada por ellos mismos contrasta con las grabaciones institucionales, con la falta de apoyo económico para llevarlas a cabo, así como con la carencia de estudios de grabación públicos o comunitarios que permitan conceptualizar la grabación no sólo como un objeto comercial, sino además cultural. Esto es importante si consideramos que, de acuerdo con los encuestados, el objetivo de la grabación ante todo es para dar a conocer su agrupación y sus pirekuas con miras a lograr alguna contratación. Bajo la perspectiva netamente comercial, los discos compactos cuentan con muy poca información relativa a los integrantes, la propia agrupación, el contexto cultural, y en muchas ocasiones son de mala calidad.

Para no redundar en lo que ya se ha dicho sobre el Concurso Artístico del Pueblo P'urhépecha de Zacán, sólo señalaremos que para la mayoría de los encuestados no representa la mejor estrategia para salvaguardar esta tradición musical. Las respuestas dadas a la encuesta coincidieron de forma importante con lo planteado durante las reuniones realizadas en las comunidades. Las condiciones durante el concurso no son buenas, no es deseable la idea de un concurso porque los premios dividen a los músicos y p'irericha, además de que el jurado no es idóneo y muchas veces no entiende el p'urhé. Por otro lado, el apoyo económico y mediático que tiene el Concurso de Zacán contrasta con la falta de apoyos para realizar eventos de pirekuas en las comunidades, lo cual es relevante sobre todo si tenemos en cuenta que 60% de los p'irericha ha organizado un evento en su comunidad por lo menos una vez.

Para finalizar, podemos afirmar que la percepción de riesgo es muy alta, pues 81% de los encuestados considera que se está perdiendo esta forma de componer, cantar y tocar las pirekuas en su comunidad. Entre otras razones, por la falta de interés de los jóvenes, la pérdida del idioma, la falta de apoyo de las instituciones y la poca presencia de pirekuas en los medios de comunicación. Sus principales propuestas de salvaguarda se dirigen a mantener el idioma p'urhé, contar con

escuelas comunitarias de música que incluyan a los propios pirericha, la realización de eventos de pirekuas en las comunidades, contar con apoyo económico y de infraestructura institucional, así como la realización de eventos en las escuelas. Con porcentajes más bajos se mencionaron los concursos y la realización de grabaciones. Es de resaltar que la mayoría dijo desconocer los programas o apoyos que en materia de cultura existen en el estado o a nivel federal, lo que explica en parte por qué esos programas o apoyos generalmente son utilizados por músicos que cuentan con estudios superiores y que radican en ciudades con acceso a Internet.

Como es sabido, cada seis años los Estados Parte con prácticas culturales registradas en la Lista Representativa de Patrimonio Inmaterial deben enviar a la UNESCO un informe periódico sobre las acciones realizadas para que sean revisadas por el Comité Intergubernamental. Estos informes, como lo establece la *Convención*, deben contar con una amplia participación de los creadores y sus comunidades.

En el segundo informe periódico del estado mexicano, a diferencia del primero, se reconocen el desacuerdo y el sentimiento de agravio de los pirericha y músicos p'urhépecha, por la falta de consulta e información para declarar la pirekua Patrimonio de la Humanidad, pero carece, al igual que el primero, de la participación de los pirericha y los músicos p'urhépecha en su elaboración.¹ Así, queda claro que tanto las instituciones de nivel federal como el gobierno michoacano y quienes dan el seguimiento de la declaratoria continúan reproduciendo los modelos verticales e incumplen con lo dispuesto por la *Convención* respecto a la participación de “los portadores” para elaborar el documento. En este segundo informe, nuevamente las voces de los pirericha y músicos fueron excluidas. En una carta enviada a la UNESCO, específicamente al señor Timothy Curtis, jefe de la sección del Patrimonio Cultural Inmaterial en la Oficina Central de la UNESCO, por un grupo de académicos y pirericha y músicos de distintas comu-

¹ El segundo informe periódico de Patrimonio Cultural Inmaterial enviado por el gobierno mexicano a la UNESCO se puede consultar en <<https://ich.unesco.org/en/state/mexico-MX>>.

nidades, informamos sobre dicha situación. En su respuesta, de julio de 2018, el señor Curtis señaló:

Hemos tomado nota de su preocupación y de todos los puntos que ustedes señalan en su carta antes mencionada. También me doy por enterado de que en su momento se conformó una mesa de discusión con el Estado Parte para alcanzar un mutuo entendimiento y encontrar un acuerdo. Desafortunadamente, a la fecha, la *Convención* 2003 no cuenta con un mecanismo explícito que permita a la UNESCO intervenir en dichas situaciones. Sin embargo, el Comité Intergubernamental para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial empezará con una reflexión sobre el seguimiento de los elementos inscritos en las Listas de la Convención en su próxima 13^a. Reunión (en Port Louis, del 26 de noviembre al 1 de diciembre del presente). (Oficio Ref.: CLT/CRE/ITH/18/167). (Ver la respuesta íntegra en el Anexo.)

En efecto, en la 13^a Reunión, distintas problemáticas fueron tratadas en torno a las declaratorias, como la destrucción del medio ambiente, la violencia, los derechos de los animales y la falta de participación e involucramiento de las comunidades en la salvaguarda. Durante 2017 y 2018, fue en aumento la recepción de correspondencia en esta sección de la UNESCO, mediante la que se denuncian arbitrariedades o situaciones no deseables en torno a las prácticas culturales declaradas Patrimonio Inmaterial. Dicha correspondencia ha sido enviada desde distintos países y por distintos sujetos, como miembros de las comunidades, organizaciones no gubernamentales (no acreditadas), medios de comunicación y académicos. Ante esta situación, la UNESCO reconoció que ni la *Convención* ni sus directrices operativas cuentan con las herramientas para atender dichas denuncias, por lo que hasta ahora lo único que se ha podido hacer es devolver esta correspondencia a los Estados Parte. No obstante, la UNESCO ha apelado al respeto

de los Principios Éticos del Patrimonio Cultural Inmaterial.² También se reconoce que el informe periódico es el mecanismo por excelencia para dar seguimiento a las declaratorias, por lo que debería fortalecerse a través de la creación de canales para que las comunidades y la sociedad civil participen más directamente en el seguimiento.

A 10 años de haber sido declarada la pírerkua como Patrimonio Cultural Inmaterial de la humanidad, las iniciativas desde la Secretaría de Cultura de Michoacán y desde las instituciones federales han sido poco acertadas, sobre todo por no contar con estrategias participativas que potencialicen la organización de los pírericha de las comunidades y lograr la coordinación con las instituciones para la elaboración del tan exigido plan de salvaguarda.

Durante la investigación, una de las preguntas que más presente tuve fue: ¿Salvaguardar o resistir? Si bien “salvaguarda” es el término planteado por la *Convención*, al formar parte del discurso autorizado del patrimonio, considero que opaca o desdibuja procesos, significados y sentidos de carácter reivindicativo asociados con este tipo de patrimonio. El lenguaje, como sabemos, no es neutral. Mientras en las instituciones de cultura se habla de salvaguardar, cuando dialogamos con los pírericha, músicos y otras personas de las comunidades p'urhépecha, el término que más se antoja es el de resistir; resistencia cultural que se ha construido frente al estado nacional, a las empresas y ahora, frente a la propia UNESCO. Sin duda, esta resistencia es una forma de mantener palpitando sus pírerkuas, su música y su cultura.

² Los principios éticos de la *Convención* se pueden consultar en <<https://ich.unesco.org/en/ethics-and-ich-00866>>.



Bibliografía

- Abreu, Regina (2014). "Dinámicas de patrimonialización y comunidades tradicionales en Brasil". En *El valor del patrimonio: mercado, políticas culturales y agenciamientos sociales*, compilado por Margarita Chaves, Mauricio Montenegro y Marta Zambrano, 39-66. Colombia: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- Alcántara, Álvaro (2009). "Culturas musicales en transición. De la Arcadia bucólica al espacio global y vuelta pa'trás... pero más mejor". En *Cunas, ramas y encuentros sonoros. Doce ensayos sobre patrimonio musical de México*, coordinado por Fernando Híjar, 237-249. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Alcántara, Álvaro (2011). "¿Salvaguardar para quién? Memorias, prácticas y discursos". *Diario de Campo* 5: 21-29.
- Alonso, Marina (2008). *La invención de la música indígena en México: antropología e historia de las políticas culturales del siglo xx*. Buenos Aires: SB.
- Angosto-Fernández, Luis, y Sabine Kradolfer (2016). *The Politics of Identity in Latin American Censuses*. Nueva York: Routledge.
- Argueta, Arturo, y Aída Castilleja (2018). *Los p'urhepecha, un pueblo renaciente*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias.
- Arrivillaga, Alfonso (2013). "El tambor garífuna, más allá de un instrumento musical". En *La música como diálogo intercultural. Actas del Primer Encuentro de Etnomusicología*, coordinado por María Luisa de la Garza y Cicerón Aguilar, 33-46. México: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas-Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica.
- Ashworth, Gregory, y John Tunbridge (1996). *Dissonant Heritage: The Management of the Past as a Resource of Conflict*. Chichester: Wiley.

- Banco Mundial (1999). *Culture Counts: Financing, Resources, and the Economics of Culture in Sustainable Development. Proceedings of the Conference Held in Florence, Italy*. Del 4 al 7 de octubre.
- Barker, Chris (1999). *Television, Globalization and Cultural Identities*. Gran Bretaña: Open University.
- Bohlman, Philip (1988). *The Study of Folk Music in the Modern World*. Indianapolis: Indianapolis University Press.
- Bonfil Batalla, Guillermo (1995). "Programa de Apoyo a la Cultura Municipal y Comunitaria (PACMYC)". En *Obras escogidas de Guillermo Bonfil*, recopilado por Lina Odena, 523-532. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia/Instituto Nacional Indigenista/Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social/Dirección General de Culturas Populares/Secretaría de la Reforma Agraria.
- Bortolotto, Chiara (2014). "La problemática del patrimonio cultural inmaterial". *Culturas. Revista de Gestión Cultural* 1 (1): 1-22.
- Camacho, Gonzalo (2009). "Las culturas musicales de México: un patrimonio germinal". En *Cunas, ramas y encuentros sonoros. Doce ensayos sobre patrimonio musical de México*, coordinado por Fernando Híjar, 25-38. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Camacho Jurado, Camilo (2010). "La globalización y los derechos de autor. El caso de la música indígena". En *Salvaguarda del Patrimonio Musical en Riesgo*, coordinado por Helio Huesca, 34-44. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Secretaría de Cultura del Estado de Puebla.
- Castilleja, Aída, y Gabriela Cervera (2005). "Entre la comunidad y la región. Relaciones interétnicas e identidades en la región purépecha". En *Visiones de la diversidad: relaciones interétnicas e identidades indígenas en el México actual*, coordinado por Miguel Bartolomé, 217-289. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Centro de Estudios para el Desarrollo Rural Sustentable y la Soberanía Alimentaria (CEDRSSA) (2017). *Reporte caso de exportación: el aguacate*. México: CEDRSSA/Cámara de Diputados, LXIII Legislatura.
- Cerano, Dante (2014). "Kenda: menku isi, por siempre, forever. Análisis desde la mediación expresiva de la creación y la industria de la música p'urhépecha contemporánea". En *Pirekua. Canto poco conocido*, coordinado por Pedro Márquez, 149-170. Michoacán: El Colegio de Michoacán.
- Chamorro, Arturo (1986). "Sincretismo y cambio en la formación de la música purépecha". En *La sociedad indígena en el centro y occidente de México*, coordinado por Pedro Carrasco, 149-168. Michoacán: El Colegio de Michoacán.
- Chamorro, Arturo (2015). "La pirekua inspirada en la ecología acústica de la meseta tarasca. El relato de korkobí". En *Pirekua. Canto poco cono-*

- cido*, coordinado por Pedro Márquez, 29-36. Michoacán: El Colegio de Michoacán.
- Contreras, Guillermo (1988). *Atlas cultural de México: música*. México: Secretaría de Educación Pública/Instituto Nacional de Antropología e Historia/Planeta.
- Cottom, Boly (2010). "El patrimonio musical en el marco del patrimonio cultural de México. La tradición legal nacional". En *Salvaguarda del Patrimonio Musical en Riesgo*, coordinado por Helio Huesca, 44-53. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Secretaría de Cultura del Estado de Puebla.
- Cruzvillegas, Jesús (2016). *Pasos sonideros*. México: Secretaría de Cultura.
- Declaración de la Unión de Comunidades Indígenas Forestales de Michoacán por el Planeta. Disponible en <<https://www.ccmss.org.mx/declaracion-de-la-union-de-comunidades-indigenas-forestales-de-michoacan-por-el-planeta/>>.
- Delgado Rubio, Jaime (2012). "El paradigma de la concientización. El caso de Teotihuacán". *Cultura y Representaciones Sociales* 7 (13): 185-203.
- Dietz, Gunther (1999). *La comunidad p'urhépecha es nuestra fuerza. Etnicidad, cultura y región en un movimiento indígena en México*. Ecuador: Abya-Yala.
- Dimas, Néstor (1995). *Temas y textos del canto p'urhépecha*. Zamora: El Colegio de Michoacán.
- Dimas, Néstor (2018). "Pirekua del pueblo p'urhépecha". En *Culturas musicales de México*, vol. I, coordinado por Xilonen Luna y Jacinto Chacha, 219-233. México: Secretaría de Cultura.
- Dubar, Claude (2002). *La crisis de las identidades. La interpretación de una mutación*. Barcelona: Bellaterra.
- Flores, Georgina (2014). "Y con la pirekua ni siquiera nos preguntaron... ' La declaración de la pirekua como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad: una perspectiva crítica". *Diario de Campo* 2: 32-38.
- Flores, Georgina (2017). *La pirekua como patrimonio cultural inmaterial de la humanidad. Efectos del nuevo paradigma patrimonial*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Sociales.
- Flores, Georgina (2019a). "Pirekuas para el mundo: la construcción discursiva de la pirekua como patrimonio inmaterial de la humanidad". *Ciencias Sociales y Humanidades* 6 (1). Disponible en <<https://digi.usac.edu.gt/ojsrevistas/index.php/csh/article/view/731>>.
- Flores, Georgina (2019b). "Patrimonio cultural y turismo: ¿cómo enfrentar la mercantilización de la cultura indígena?" En *Diversidades, justicia, democracia*, coordinado por la Coordinación de Humanidades, 15-32. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

- Flores, Georgina, y Fernando Nava (comps.) (2016). *Identidades en venta. Músicas tradicionales y turismo en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Sociales.
- Florescano, Enrique (1993). *El patrimonio cultural de México*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Fondo de Cultura Económica.
- Freland, Francois-Xavier (2009). *Captar lo inmaterial. Una mirada al patrimonio vivo*. Paris: UNESCO.
- Frisbie, Charlotte (2000). "American indian musical repatriation". En *Garland Encyclopedia of World Music. The United States and Canada: Part 3. Musical Cultures and Regions*, editado por Ellen Koskoff. Nueva York: Routledge.
- García Canclini, Néstor (1993). "Los usos sociales del patrimonio cultural". En *El patrimonio nacional de México*, compilado por Enrique Florescano, 1-18. México: Fondo de Cultura Económica.
- Garma, Carlos, y Alberto Hernández (2007). "Los rostros étnicos de las adscripciones religiosas". En: *Atlas de la diversidad religiosa en México*, coordinado por Renée de la Torre y Cristina Gutiérrez, 203-226. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social/El Colegio de Jalisco/El Colegio de la Frontera Norte/Universidad de Quintana Roo/Secretaría de Gobernación/Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología.
- Giménez, Gilberto (2002). "Paradigmas de identidad". En *Sociología de la identidad*, coordinado por Aquiles Chihú, 35-62. México: Universidad Autónoma Metropolitana/Miguel Ángel Porrúa.
- González Alcantud, José (2012). *El malestar en la cultura patrimonial. La otra memoria global*. Barcelona: Anthropos.
- Guevara, Berenice (2015). "Pandilleros indígenas: el caso de la comunidad purépecha de Angahuan". *Cuicuilco* 62: 216.
- Hafstein, Valdimar (2009). "Intangible heritage as a list: From masterpieces to representation". En *Intangible Heritage*, coordinado por Laurajane Smith y Natsuko Akagawa, 93-111. Nueva York: Routledge.
- Hall, Stuart (1996). "Introducción: ¿Quién necesita identidad?". En *Cuestiones de identidad*, compilado por Stuart Hall y Paul du Gay, 13-39. Buenos Aires: Amorrortu.
- Harrison, Rodney (2012). *Heritage. Critical Approaches*. Nueva York: Routledge.
- Hernández Vaca, Víctor (2017). *La mata de los instrumentos musicales huastecos, Texquitote, San Luis Potosí*. Michoacán: El Colegio de Michoacán.
- Howard, Keith (2006). *Preserving Korean Music: Intangible Cultural Properties as Icons of Identity. Perspectives Korean Music*. Londres: Ashgate.
- Howard, Keith (coord.) (2012). *Music as Intangible Cultural Heritage. Policy, Ideology, and Practice in the Preservation of East Asian Traditions*. Londres: Routledge/Ashgate.

- Khaznadar, Chérif (2011). "Desafíos de la implementación de la Convención 2003". En *Compartir el patrimonio cultural inmaterial: narrativas y representaciones*, coordinado por Lourdes Arizpe, 25-31. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Ku, Luis (coord.) (2016). *El mariachi. Danzas y contextos*. México: El Colegio de Jalisco/Gobierno del Estado de Jalisco-Secretaría de Cultura.
- Ku, Luis (coord.) (2017). *El mariachi. Bailes y huellas*. El Colegio de Jalisco/Gobierno del Estado de Jalisco-Secretaría de Cultura.
- Kurin, Richard (2004). "Safeguarding of intangible cultural heritage in the 2003 UNESCO Convention: A critical appraisal". *Museum International* 56 (221-222): 66-77.
- Kymlicka, Will (1996). *Ciudadanía multicultural*. Barcelona: Paidós.
- La Jornada (2019). "Pierde Michoacán 65 mil hectáreas de bosque por siembra de aguacate". 10 de marzo. Disponible en <<https://www.jornada.com.mx/2019/03/10/estados/024n1est>>.
- López Aceves, Hugo (2011). "La música mayo en Sinaloa o por qué los hombres nunca aprendieron a tocar". *Diario de Campo* 5: 8-15.
- Márquez, Pedro (coord.) (2014). *Pirekua, canto poco conocido*. Michoacán: El Colegio de Michoacán/Uantap'erakua.
- Márquez, Ignacio (2014). "Viviendo la música p'urhépecha". En *Pirekua, canto poco conocido*, coordinado por Pedro Márquez, 183-195. Michoacán: El Colegio de Michoacán/Uantap'erakua.
- Martínez, Carmen (2016). "The minimization of indigenous numbers and the fragmentation of civil society in the 2010 census in Ecuador". En *The Politics of Identity in Latin American Censuses*, coordinado por Luis Angosto-Ferrández y Sabine Kradolfer, 79-102. Nueva York: Routledge.
- Martínez de la Rosa, Alejandro (2016). "Entre lo colectivo y lo comunitario. Formas de interacción social en los ámbitos comunitarios y turísticos de la música de mariachi". En *Identidades en venta. Músicas tradicionales y turismo en México*, compilado por Georgina Flores y Fernando Nava, 31-68. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Sociales.
- Martínez de la Rosa, Alejandro (coord.) (2018). *Como una gente. El uso del arpa entre los pueblos indígenas de México*. México: Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología/Universidad de Guanajuato.
- Martínez, Francisco, y Pablo Sebastián (coords.) (2014). *Orquesta Antigua de Quinceo. Kúskakua Japingua Juata K'uínhusd Anapu*. México: Ediciones Palenque.
- Matsura, Koichiro (2004). "Prefacio". *Museum* 56 (1-2): 221-222.

- Mendoza, Flavio (2010). "El área forestal desplazada por el cambio del uso del suelo para el cultivo del aguacate y los principales beneficios y costos económicos y ambientales en la zona de producción del aguacate del estado de Michoacán 1996-2006". Tesis de Maestría en Economía. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Mimorelia.com. Disponible en <<https://www.mimorelia.com/inauguran-en-patzcuaro-una-de-las-tirolesas-mas-largas-de-mexico/>>.
- Mora, Rodrigo de la (2009). "Donde permanece el canto de las flores: música wixárika como patrimonio cultural". En *Cunas, ramas y encuentros sonoros. Doce ensayos sobre patrimonio musical de México*, coordinado por Fernando Híjar, 147-174. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Muratalla, Benjamín (2009). "Los sonidos de la diversidad". *Cunas, ramas y encuentros sonoros. Doce ensayos sobre patrimonio musical de México*, coordinado por Fernando Híjar, 83-106. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Nava, Fernando (1992). "La música p'urhépecha: hacia un cuarto universo o hacia un primer caos". *XIV Coloquio de Antropología e Historias Regionales*. Michoacán: El Colegio de Michoacán.
- Nava, Fernando (2004). "Musical traditions of the P'urhépecha (tarascos) of Michoacán, Mexico". En *Music in Latin America and the Caribbean. An Encyclopedic History*, coordinado por Malena Kuss, 247-260. Texas: University of Texas Press.
- Nettl, Bruno (2005). *The Study of Ethnomusicology. Thirty-one Issues and Concepts*. Illinois: University of Illinois Press.
- Nivón, Eduardo (2010). "Del patrimonio como producto. La interpretación del patrimonio como espacio de intervención cultural". En *Gestionar el patrimonio en tiempos de globalización*, coordinado por Eduardo Nivón y Ana Rosas Mantecón, 15-36. México: Juan Pablos.
- Olmos, Miguel (2011). "El patrimonio intangible y el arte musical yumano". En *Memoria vulnerable. El patrimonio cultural en contextos de frontera*, coordinado por Miguel Olmos y Lourdes Mondragón, 89-113. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia/El Colegio de la Frontera Norte.
- Olmos, Miguel (2017). "Cambios y mutaciones de la música yoreme yaqui". En *Música indígena y contemporaneidad*, coordinado por Miguel Olmos, 137-161. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia/El Colegio de la Frontera Norte.
- Organización de las Naciones Unidas (ONU) (2008). *Declaración de las Naciones Unidas de los Derechos Indígenas*. Nueva York: ONU.
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) (1996). *Informe de la Comisión Mundial de la Cultura y el Desarrollo*. París: UNESCO.

- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) (2003). *Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial*. París: UNESCO.
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) (2011). *Preguntas y respuestas del patrimonio cultural inmaterial*. París: UNESCO.
- Paleta, Guillermo (2012). "Territorios y ruralidades: jornaleros agrícolas en el cultivo de la zarzamora en el valle de Los Reyes, Michoacán, México". *Revista de Antropología Experimental* 12: 17-28.
- Paleta, Guillermo, y Antonio Fuentes (2013). "Territorios, inseguridad y autodefensas comunitarias en localidades de la Meseta Purépecha de Michoacán, México". *Revista Márgenes* 10 (13): 62-68.
- Pérez Ruiz, Maya (2012). "El patrimonio cultural inmaterial. Acuerdos básicos para su protección". En *Patrimonio inmaterial: ámbitos y contradicciones*, coordinado por Carmen Morales y Mette Wachter, 25-50. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Pryer, Anthony (2009). "Musical heritage as a cultural and global concept". En *Music as Heritage. Historical and Ethnographic Perspectives*, coordinado por Barley Norton y Naomi Matsumoto, 21-41. Nueva York: Routledge.
- Puebla Noticias (2019). "Conoce la nueva Ley General de Salvaguardia Cultural". Disponible en <<http://www.pueblanoticias.com.mx/2019/12/25/conoce-la-nueva-ley-general-de-salvaguardia-cultural/>>.
- Reynoso, Cecilia (2012). *Pirekuas: poesía cantada en lengua p'urhépecha*. México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.
- Rodríguez López, Rafael (2018). "La uirhinkua de Ahuiran. Simbología y sonoridad ritual en una comunidad p'urhépecha". Tesis de doctorado. México: El Colegio de Michoacán.
- Ruiz, Carlos (2011). "Reflexiones en torno a la etnomusicología y el patrimonio musical de México". *Diario de Campo* 5: 30-35.
- Salazar, Ana María (2002). "El uso social del patrimonio cultural: el dilema de la ciudadanización". *Revista de Arqueología Americana* 21: 107-121.
- Saldívar, Emiko, y Casey Walsh (2016). "Racial and ethnic identities in Mexican statistics". En *The Politics of Identity in Latin American Censuses*, coordinado por Luis Angosto- Ferrández y Sabine Kradolfer, 455-475. Nueva York: Routledge.
- Sánchez Guadarrama, Georgina (2010). "Derechos de protección para el patrimonio musical tradicional". En *Salvaguarda del Patrimonio Musical en Riesgo*, coordinado por Helio Huesca, 27-33. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Secretaría de Cultura del Estado de Puebla.
- Santiago, Augusto (1973). *Las Misiones Culturales (1923-1973)*. México: Secretaría de Educación Pública.

- Sebastián, Pablo (2014). "Pirekua, saber ancestral que alude el pensamiento profundo de la cultura p'urhépecha". En *Pirekua: canto poco conocido*, coordinado por Pedro Márquez, 67-80. Michoacán: El Colegio de Michoacán/Uantap'erakua.
- Seeger, Anthony (1987). *Why Suyá Sing. A Musical Anthropology of an Amazonian People*. Illinois: University of Illinois Press.
- Segovia, Rafael (2006). "Abogar por la democracia cultural: un análisis sobre la movilización de la sociedad civil en defensa de la cultura". En *Retos culturales de México frente a la globalización*, coordinado por Lourdes Arizpe, 499-531. México: Cámara de Diputados, LIX Legislatura/Miguel Ángel Porrúa.
- Sevilla, Amparo (2009). "Son Raíz: diálogo musical entre regiones culturales". En *Cunas, ramas y encuentros sonoros. Doce ensayos sobre patrimonio musical de México*, coordinado por Fernando Híjar, 287-309. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Sevilla, Amparo (2014). "Del ritual al espectáculo". *Diario de Campo* 2: 24-31.
- Sevilla, Amparo (2015). "Acervos en movimiento". En *Experiencias de salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial*, coordinado por Cristina Amescua e Hilario Topete, 211-226. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias.
- Smith, Laurajane (2006). *Uses of Heritage*. Gran Bretaña: Routledge.
- Stobart, Henry (2010). "Rampant reproduction and digital democracy: Shifting landscapes of music production and 'piracy' in Bolivia". *British Forum for Ethnomusicology* 9 (1): 27-56.
- Thompson, John (1995). *The Media and Modernity. A Social Theory of the Media*. Cambridge: Polity Press.
- Vázquez, Irene (1995). "Legislaciones y patrimonio intangible". En *El patrimonio sitiado. El punto de vista de los trabajadores*, coordinado por Antonio Machuca, Marco Aurelio Ramírez e Irene Vázquez, 95-114. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Warnier, Jean-Pierre (2002). *La mundialización de la cultura*. Barcelona: Gedisa.
- Wieviorka, Michel (2007). "Identidades, desigualdades, globalización". En *Identidades, globalización e inequidad. Ponencias magistrales de la cátedra Alain Touraine*, coordinado por Eugenia Sánchez, 37-49. México: Universidad Iberoamericana.
- Yúdice, George (2002). *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.



United Nations
Educational, Scientific and
Cultural Organization

Organisation
des Nations Unies
pour l'éducation,
la science et la culture

Organización
de las Naciones Unidas
para la Educación,
la Ciencia y la Cultura

Организация
Объединённых Наций по
вопросам образования,
науки и культуры

منظمة الأمم المتحدة
للثقافة والعلم والتربية

联合国教育、
科学及文化组织

Culture Sector
Division for Creativity
Intangible Cultural Heritage Section

Mr Ysidro Rueda Valdez
Representación comunal Comachuen
Michoacán
México

27 July 2018

Ref.: CLT/CRE/ITH/18/167

Dear Mr Rueda,

I acknowledge receipt of your letter received on 23 April 2018 by UNESCO Office in Mexico, concerning the status of the element 'Pirekua, traditional song of the P'urhépecha', which was inscribed in 2010 on the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity (Decision 5.COM 6.29).

We do take note of your concern and all the issues that you point out relating to the safeguarding of the above-mentioned element. I also note that a discussion platform has been engaged with the State Party to foster mutual understanding and find agreement. Unfortunately, to date, the 2003 Convention does not foresee an explicit mechanism to allow UNESCO to intervene in such situations. However, the Intergovernmental Committee for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage will start reflecting issues concerning the follow-up of inscribed elements on the Lists of the Convention at its forthcoming thirteen session (Port Louis, 26 November to 1 December 2018).

In the meantime, the Secretariat will apply the guidelines adopted in 2015 by the Intergovernmental Committee for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage concerning the treatment of correspondence from the public or other parties concerned regarding inscribed elements (Decision 7.COM 15 paragraph 6), which is to transmit your concerns to the national authorities of Mexico. We will transmit then to you the response from Mexico in this regard, if any, in application of the above-mentioned procedure.

I thank you for your interest in safeguarding living heritage and the 2003 Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage.

Tim Curtis
Secretary, Convention for the Safeguarding of
the Intangible Cultural Heritage
Chief, Intangible Cultural Heritage Section

cc: Permanent Delegation of Mexico to UNESCO
Mexican Commission for Cooperation with UNESCO
Secretaría de Cultura
UNESCO Office in Mexico

7, place de Fontenay
75352 Paris 07, France
Tel.: +33 (0)1 45 68 12 48
www.unesco.org



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO



INSTITUTO DE INVESTIGACIONES SOCIALES

DRA. BERTHA GEORGINA FLORES MERCADO
Investigadora

Estimado (a) _____

Por este medio nos ponemos en contacto con usted debido a que, por parte del proyecto de investigación, *Procesos comunitarios e institucionales para la salvaguarda de la pirekua como Patrimonio Cultural de la Humanidad* (PAPIIT IN 301016), que se realiza en el Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM, iniciaremos un CENSO DE PIRERIS en cada una de las regiones del territorio p'urhépecha.

Antes de realizar el censo necesitamos elaborar una encuesta (preguntas) a través de la cual podamos conocer distintos aspectos de la vida de los pileris. Dada su trayectoria como pilerí y músico de la tradición musical p'urhépecha le hacemos una cordial invitación para que asista a una reunión el día _____ a las _____ que se realizará en _____ para elaborar esta encuesta. Sus gastos para desplazarse al lugar serán cubiertos por el proyecto de investigación.

Esta iniciativa de investigación busca atender la propuesta realizada durante las reuniones que se llevaron a cabo en 2011, 2012 y 2013, en distintas comunidades p'urhépecha, convocadas por Kuskakua Unsti, a raíz de que la pirekua fuera declarada, Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO, en esas reuniones se vio la necesidad de tener un padrón o censo de los pileris de las comunidades p'urhépecha.

Esperando contar con su participación, aprovecho para enviarle mis más cordiales saludos,

Dra. Georgina Flores Mercado
Responsable del proyecto
"POR MI RAZA HABLARÁ EL ESPÍRITU"
Ciudad Universitaria a 6 de septiembre del 2016.



*Un futuro posible para la pirekua: políticas patrimoniales,
música tradicional e identidad p'urhépecha,*
editado por el Instituto de Investigaciones Sociales
y la Escuela Nacional de Estudios Superiores-Morelia
de la Universidad Nacional Autónoma de México,
se terminó de imprimir en noviembre de 2020, en los talleres
de Gráfica Premier, S.A de C.V., calle 5 de febrero núm. 2309,
Col. San Jerónimo, C.P. 52170, Chichahualco, Metepec, Estado de México.
La composición tipográfica se hizo en fuente
TheSerif (10.5/15, 9.5/15 pts.) y TheSans (11/15, 8.5/11 pts.).
La edición en offset consta de 500 ejemplares
en papel bond ahuesado de 90 gramos.