



Casa abierta al tiempo

**UNIVERSIDAD AUTONOMA METROPOLITANA IZTAPALAPA**

**DIVISION DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES**

**DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGÍA**

**LICENCIATURA EN ANTROPOLOGÍA SOCIAL**

***“Kústakua o Música sobre el Terreno. Producción, difusión y consumo de la música tradicional p’urhepecha en Morelia, Michoacan”***

Trabajo terminal

que para acreditar las unidades de enseñanza aprendizaje de

*Seminario de Investigación e Investigación de Campo*

y obtener el título de

**LICENCIADO EN ANTROPOLOGÍA SOCIAL**

Presenta

Ana Yajaira Santiago Matias

Matrícula No. 200323311

**Comité de Investigación:**

Director: Dr. Eduardo Vicente Nivón Bolan

Asesores: Lic. Alejandro Sigler Miranda

Mtro. Federico Bañuelos Bárcena

México, DF

Enero 2008

*A mi abuelo Don Juan Matias Silva,  
por las grandes lecciones de vida...*

*“Tata Uandanti ma setima ichajtatini uandantani  
enga setima jigoni menchanisi matsini  
pirekua arhichiaka ka isistini  
sendero sesi k’urhangustani inderi  
uandaskuani imani ambe pirepani ambe  
enga ima sanderu jukaparharaka enga ima exeaka  
eska sanderu jukaparhaska, ka isi jimboksi  
mitika eska k’uiripu ireta p’urhepecharu  
anapu, jindesika enga sanderu  
mamaru jarhati kustatara kuerajpiri jarhuauajti  
ekaksi anchikuarhijka, ka kanikua tsip’sti  
eka k’uiripu p’urhepecha pirejka”*

*“El tata narrador tendrá además a su derecha “la setima”  
(guitarra p’urhepecha) con la que de vez en vez  
entonará una pirekua para reforzar o matizar su narración,  
remarcando con música y canto lo que él considere más importante;  
por eso también sabemos que el p’urhepecha es el pueblo más musical  
y su gente la que mejor ejecuta los instrumentos musicales;  
de ahí que su dios los respeta cuando trabajan  
pero los admira cuando cantan”\**

---

\* Fragmento del cuento “Origen P’urhepecha de la Bandera Nacional” de Joel Torres Sánchez, al cual fue otorgado el Premio Nacional de Narrativa en el certamen de Composición Literaria sobre Símbolos Patrios en 1995, en P’urhepecha Uandatskuecha. Ma Takuparhakata Narrativa P’urhepecha Vol.1, Morelia, Michoacán, PACMYC, INI, Primera edición.

# Índice

## **Introducción** **6**

## **Capítulo II**

### **Conceptos** **9**

- Políticas Culturales
- Música y Antropología
- Diversidad y derechos culturales

## **Capítulo III**

### **Sobre la música tradicional p'urhepecha** **22**

- Música tradicional en Michoacán
  - Regionalización
- Breve historia de la música tradicional p'urhepecha
- Clasificación de la música p'urhepecha
  - De los géneros
  - De la instrumentación

## **Capítulo IV**

### **Producción y difusión de música tradicional en Morelia: escenarios e instituciones** **34**

- Dinámica de Actividades Musicales en la ciudad de Morelia
- Perfiles institucionales
  - Instituciones secundarias
  - Instituciones primarias
- Principales escenarios y el uso musical de los mismos
- Especificación sobre la selección de la muestra

## **Capítulo V**

### **Diferentes formas de hacer música tradicional p'urhepecha en Morelia 62**

- Descripción de los grupos
  - I. Los del barrio: “UAPÁNEKUA”
  - II. Tradiciones: “PINDÉKUECHA”
  - III. Sentimiento de un pueblo: “P’URHEMBE”
- Discursos y comparativos
- El público y la emoción

### **Conclusiones 85**

### **Bibliografía 88**

## Introducción

*Kústakua* es música y música es hablar de emociones y formas múltiples, de gustos y disgustos, de creación y recreación, de aprobación y desaprobación entre muchos otros aspectos. Son algunos de estos sentidos los que pretendo explicar al analizar el ejercicio de la práctica de la música tradicional p'urhepecha en el contexto de la ciudad de Morelia. A través de los dos trimestres de campo, las actividades que realicé fueron desde el recorrido y reconocimiento de los foros con la finalidad de conocer el uso de los espacios, el tipo de público que asiste, las actividades musicales que en ellos se desarrollan; la recolección de materiales impresos (folletos, posters, programas de mano, etc.) para registrar la difusión que se hace de los eventos musicales; entrevistas con diversos funcionarios de las instituciones relacionadas con la programación de actividades musicales y el seguimiento de grupos que desarrollan este tipo de música en particular, porque no todo el que toca música tradicional es p'urhepecha o en términos generales indígena y no todos los músicos p'urhepechas ejecutan su música en el contexto de la capital del estado.

Elegí una muestra que consideré representativa de las diferentes formas de relacionarse con las instituciones culturales de la ciudad y de la forma particular de cada propuesta de constituirse o no como “artista” dentro de este contexto específico. Para esto, también tuve la oportunidad (gracias a los vínculos que logré establecer con un círculo de personas interesadas en el estudio de estos temas), de realizar algunas salidas a lo que los mismos músicos tradicionales p'urhepechas llaman “el contexto de la comunidad”: fiestas patronales, la Celebración del Año Nuevo P'urhepecha, la conmemoración del Día Internacional de la Lengua Materna, una recolección de baile de tabla en la Tierra Caliente y otras cuantas salidas me dieron las herramientas para entender la forma en que se desarrolla “una presentación” de música tradicional en la capital de estado por oposición a su contexto comunal.

Después de perseguir músicos y enfrentarme a ciertos problemas técnicos que el sesgo de género me causó, me enfrenté al hecho de explicar el fenómeno

social sin dar a entender que estoy emitiendo un juicio de valor. Me explico, yo sostengo que la formación musical de los integrantes de los diferentes grupos; el grado de escolaridad, la residencia, el origen étnico y la auto adscripción p'urhepecha son factores que explican la forma en la que los músicos se constituyen o no como artistas y que a su vez, condicionan el acceso o no de los mismos a los beneficios que otorgan las instituciones como administradoras de la política pública en materia de actividades culturales. Así, quienes tienen mayor cantidad de contratos (y remuneración económica por supuesto) tienen que adecuar su práctica musical (es decir: repertorios, vestuario, tiempo económicamente activo invertido en la actividad tanto en los ensayos como en las presentaciones, discursos, etc.) a los requerimientos específicos de las instituciones culturales que pagan por este servicio. Mientras, quienes sostienen que lo importante de la práctica de la música tradicional p'urhepecha es el contacto con la comunidad y con la herencia propiamente indígena del p'urhepecha (lo que sea que esto signifique) no tienen interés por participar en presentaciones en la ciudad.

Aunque son muchos los temas que pueden tocarse con estos materiales, el principal es el ámbito de las políticas públicas y la lógica particular de la práctica de la música p'urhepecha en el contexto urbano. Para esto presento los principales conceptos en los que desarrolló el trabajo; un segundo capítulo con una reseña sobre el mosaico cultural y musical del estado de Michoacán así como algunas especificaciones sobre la música p'urhepecha. En el tercer capítulo presento el análisis de la dinámica cultural de la ciudad en materia de presentaciones musicales, de los espacios en las que se realizan y notas sobre las presentaciones que registré durante la investigación y en el cuarto, el análisis de los grupos que constituyeron la muestra para así llegar a las conclusiones.

Es importante mencionar que el *Programa Divisional para apoyar Proyectos de Investigación y Prácticas Profesionales en la Formación de Recursos Humanos a Nivel Licenciatura* de la División de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, otorgó recursos para complementar los gastos generados durante mi estancia en la ciudad de Morelia.

Agradezco a todas las personas (funcionarios, investigadores, administradores, etc.) que contribuyeron en la realización de este trabajo, y de manera muy especial a los músicos que con paciencia y respeto atendieron mis inquietudes.

Es invaluable el apoyo intelectual y moral del Dr. Eduardo Nivón Bolán para la realización de esta investigación desde el primer momento en el que se gestó y aún en lo posterior. Por su mano firme y su corazón abierto, gracias.

Al profesor Federico Bañuelos Bárcena y al Antropólogo Alejandro Sigler Miranda, agradezco sus comentarios a la obra y su confianza.

Por su paciencia, apoyo y comprensión, por todo el sacrificio que esto ha significado a lo largo de tantos años, pero sobre todo, por señalarme el camino... gracias mi Padre, el señor Ignacio Santiago Jimenez y a mi Madre la señora Gudelia Matias Cruz; a mis hermanos Jesús y Sergio Layd. Los amo...



# Capítulo I

## Conceptos

El presente trabajo forma parte del proyecto: “Políticas Culturales en ciudades mexicanas”, con el cual se busca documentar la dinámica cultural específica de la ciudad de Morelia, capital de Michoacán. Para dar cuenta de ello el procedimiento fue el siguiente: una discusión teórica inicial para dar un acercamiento a los temas que se desarrollan dentro de la dinámica de la política cultural; la elección de una manifestación artística específica; trabajo de campo; entrega de resultados y redacción de la tesis.

En lo personal elegí estudiar la música por mi experiencia de más de cuatro años en la ejecución del contrabajo a nivel *amateur* así como en la promoción local, regional e incluso nacional del grupo musical al que aún pertenezco<sup>1</sup>. Esta misma experiencia me permitió a lo largo de la investigación comprender la visión y el razonamiento que han construido los diferentes grupos musicales que constituyen la muestra para el presente trabajo y busca explicar la manera en que la ponen en práctica para buscar los espacios y apoyos institucionales que les permitan seguir desarrollando su música en diferentes foros, especialmente de la ciudad de Morelia.

Además, desde la primera visita que realizó el equipo de investigación a la ciudad en marzo de 2006 durante el Primer Congreso Estatal de Cultura, Legislación y Políticas Culturales, llamó mi atención un comentario recurrente en las calles: “*Morelia es una ciudad muy musical*” y sí, efectivamente lo es. Sin embargo, bastan unos días para reconocer que no todos los tipos de música se encuentran en igualdad de circunstancias. En el libro “Historia de la música en Michoacán” que coordina Jorge Amós Martínez Ayala, explica los distintos elementos y procesos históricos que propiciaron “una confluencia de individuos y culturas en el suelo michoacano” (Martínez Ayala, 2003:16) Algunos de esos procesos fueron: el constante interés y especialización de los habitantes del

---

<sup>1</sup> He sido coordinadora de la Rondalla Femenil “Flor de Lluvia” del municipio de Chimalhuacán, Estado de México en donde resido. La rondalla es un género que ejecuta música popular a nivel no profesional y cuyas características trabajaré en un artículo posterior ya que la explicación sobre esta práctica no es pertinente para el presente trabajo.

antiguo imperio tarasco en cuanto a la música, que con el arribo de los españoles, trajo consigo la llegada de nuevos instrumentos y cambios en la concepción estética, además del contacto con la población africana en el territorio que hizo más clara la diferenciación socioracial de los grupos y su distribución geográfica. Posteriormente, este contacto dio como resultado el intercambio de elementos entre la música de estas raíces (españoles, indios, africanos, criollos y sus descendientes) y que son el origen de los géneros musicales actuales. La utilización de la música por las autoridades coloniales para hacer “lucir” sus festejos militares y fiestas reales, tenía por objeto reproducir el orden colonial a través de las composiciones que se realizaban especialmente para esas ocasiones y de alguna manera todavía conserva esta función. Estos procesos junto con la diferenciación colonial entre música sacra y profana, aún se ven reflejados en el trato diferencial que existe entre la música “cultura” y la música popular y tradicional que se producen en el estado.

Fueron precisamente estos elementos los que me llevaron a definir el panorama musical en Morelia, y fue la diferencia manifiesta la que me orilló a elegir la música tradicional. Dado que el proyecto general se dirige hacia la dinámica de la capital, la mayor parte de la información se enfoca en las presentaciones en vivo, y en las instituciones y foros que hay en la misma, aunque también haré comentarios sobre presentaciones de música tradicional en el contexto comunitario.

Pronto me di cuenta de que el concepto: “música tradicional” abarcaba demasiado, así fué como una vez más, los hechos empíricos me llevaron a poner atención específicamente en la música tradicional p’urhepecha, cosa que se justificará posteriormente con el análisis de la oferta musical de la ciudad. Aunque las autoridades gubernamentales de Michoacán han entrado a una especie de moda discursiva que reconoce la Diversidad Cultural del estado tal como se plasma en el Plan Estatal de Desarrollo Michoacán 2003-2008<sup>2</sup>, queda para el final de éste trabajo hacer señalamientos sobre la atención que se está dando desde las instituciones y otros agentes culturales a esa diversidad

---

<sup>2</sup> Por ejemplo, en el Plan se dice: “...en los nuevos escenarios de la globalización, la unidad nacional –y estatal– debe reconstruirse en y desde lo plural y lo diverso, y no desde esquemas homogeneizantes y excluyentes” (170)

cultural, la pluriculturalidad y demás conceptos afines, por lo menos en materia de música tradicional.

- **Políticas Culturales**

Reconozco como Políticas Culturales la serie de políticas públicas que se encargan de la administración de los bienes y recursos culturales de una sociedad. Las políticas públicas son líneas de acción (también llamadas directrices) que orientan la vida pública en algún campo del bienestar social; de esta forma, tenemos políticas públicas en salud, en educación, etc., de la misma forma en la que las hay para en sector cultural. Esta administración significa que se concibe que: *“la producción cultural es un bien publico que se debe preservar, proteger y fomentar...”* (Nivón, 2006:131) por lo que tiene a su cargo los diferentes momentos de producción, circulación y estímulo del consumo de los bienes y productos culturales. Dicha definición esta basada también en el concepto de cultura que propone García Canclini entendida como: *“el conjunto de procesos de producción, circulación y consumo de la significación en la vida social”*. (García Canclini, 2004:34) De esta manera bienes y productos culturales son todas aquellas creaciones y creencias que manifiestan alguna forma de: *“significación en la vida social”*, en este caso, de la vida social del p'urhepecha.

Esto permite entender que las expresiones artísticas tangibles, tal como las define la UNESCO: *“los monumentos, los conjuntos y los lugares”*<sup>3</sup>, son bienes y productos culturales de la misma forma que lo son las manifestaciones culturales intangibles: *“tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vehículo del patrimonio cultural inmaterial; artes del espectáculo; usos sociales, ritos y actos festivos; conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo; técnicas artesanales tradicionales...”*<sup>4</sup>. Además todas aquellas actividades que tengan que ver con la diversión, la expresión, la creatividad y el sano esparcimiento de la población, son de la misma forma sujetos de políticas culturales.

---

<sup>3</sup> Convención sobre la Protección del Patrimonio Cultural y Natural.

<sup>4</sup> Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial.

Entiendo que al usar la categoría “políticas culturales” se hace alusión a un momento histórico en el que se legitiman acciones concretas de reconocimiento, impulso y desarrollo de diversas manifestaciones artísticas y culturales en una sociedad determinada; de hecho, entenderlas como políticas públicas es también fruto de un proceso histórico. Por ello es importante analizar los discursos de los diferentes actores que intervienen en las políticas culturales y definir quienes son esos actores.

Durante mucho tiempo se pensó que el encargado de administrar la cultura debería ser el Estado y así fue. Sin embargo con el tiempo se ha reconocido que hay otros sectores de la sociedad que participan también en esa tarea, tales como la iniciativa privada o gestores y promotores culturales independientes e iniciativas locales. García Canclini (1987:28) ha propuesto diversos modelos para caracterizar la relación que existe entre estos actores y los diferentes tipos de políticas culturales, como *Mecenazgo Liberal*, *Tradicionalismo patrimonialista*, *Estatismo populista*, *Privatización neoconservadora*, *Democratización cultural* y *Democracia Participativa*. Creo que en la ciudad de Morelia y, en atención especial a la música tradicional p'urhepecha, se manifiestan los modelos de: *Tradicionalismo patrimonialista*, que consiste en la preservación de la diversidad cultural (y sus manifestaciones) vista como un patrimonio folklórico que contribuye a la legitimidad del “*Sernacional*”. Se reconoce una mezcla de los rasgos prehispánicos con la herencia colonial para construir un corpus de tradiciones que no necesariamente están vinculadas con la realidad contemporánea de aquellos que portan la tradición. Se les niega la posibilidad de una dinámica de cambio y readaptación al contexto actual, es decir que tiende a considerarles como grupos estáticos. En *la democratización cultural* se busca popularizar el “arte” entendido como “alta cultura”. Es una tendencia impulsada por las instituciones del estado y por proyectos independientes que tratan de posibilitar el acceso a los recursos y bienes culturales de toda la población por medio del establecimiento de tarifas especiales, conciertos de música “cultura” en lugares públicos y otras estrategias que tratan de crear nuevos públicos y disminuir la desigualdad en el acceso a la cultura. *La democracia Participativa* consiste en reconocer que no existe una “alta cultura” sino que busca reivindicar la “coexistencia de múltiples culturas

dentro de una misma sociedad”, pretende que la participación de la población llegue mas allá del ámbito cultural y que las iniciativas en esta materia provengan de los mismos portadores del arte y la cultura. De esta manera es el propio estado el que impulsa los proyectos e iniciativas locales y comunitarias que contribuyen a desarrollar formas de culturas alternativas y propias de cada grupo que las elabore, garantizando así el desarrollo de la diversidad cultural. Los datos etnográficos posteriores reforzarán o no estas nociones.

De esta forma, la música indígena y popular se ha enfrentado a estereotipos construidos en distintos momentos históricos que se traducen en políticas culturales particulares la mayoría de ellos negativos, que tuvieron importancia notable durante la época colonial y hasta el periodo revolucionario. Recordemos por ejemplo ese pasaje de Bernal Díaz del Castillo en que identifica los “gritos y alaridos” de los indígenas con prácticas diabólicas:

*“Tañían su maldito tambor y otras trompas y atabales y caracoles, y daban muchos gritos y alaridos...era el más maldito y triste sonido y más triste que se podía inventar, y sonaba en lejanas tierras, y tañían otros peores instrumentos y cosas diabólicas y tenían grandes lumbres, y daban grandísimos gritos y silbos...”* (citado en Reuter, 1981:26)

Evidentemente este es un criterio construido sobre la base de la asimetría y la dominación y fué una justificación para la destrucción de los instrumentos existentes y la prohibición de las ejecuciones musicales, lo cuál, desembocó en detrimento de la música precolombina. Durante la colonia se estableció una diferenciación entre lo sacro y lo profano que colocó a la música no religiosa prácticamente en la clandestinidad, aunque no por ello dejó de reinterpretarse el conocimiento musical prehispánico a través de los nuevos instrumentos, sentando las bases para lo que posteriormente se definirá como música tradicional. Al consolidarse la república en el siglo XIX se buscaba que los músicos locales pusieran énfasis en la música cívica que contribuyera a la construcción del estado limitando las prácticas líricas al contexto de la esquina, el mercado y el prostíbulo. Sin embargo, a partir de la política educativa y cultural impulsada por estado posrevolucionario inició una revaloración de las

culturas tradicionales y populares, y aunque se encontraba ya establecida la marcada diferenciación entre la música culta y la popular, se construyó un sincretismo que dio paso a las músicas regionales e incluso nacionales.

Hoy por ejemplo, se impulsan programas institucionales que fomentan la creación de hipotéticas reconstrucciones de los “sonidos originarios” y así tenemos que el grupo Bola Suriana de Morelia ejecuta una reconstrucción prehispánica llamada “*Guayangareo*” que hace alusión a los primeros habitantes del valle del mismo nombre en donde se asentó la ciudad de Valladolid hoy Morelia, una composición del profesor Alfredo Barrera Próspero.

De esta manera cuando se estudian (como en éste caso) las Políticas Culturales en Morelia estamos trabajando sobre los criterios que sólo son entendibles en un contexto histórico determinado y a partir de los cuales se incide en la toma de decisiones concretas sobre bienes y productos culturales específicos que son valorados y elegidos por una tendencia que puede leerse a través de la producción y difusión de los mismos.

El presente trabajo implica también conocer cuál es el razonamiento de los creadores y las estrategias que siguen para alcanzar sus metas haciendo uso de los planes y proyectos que diseñados desde las instituciones. Durante mucho tiempo se consideró que hablar de políticas culturales involucra hablar de contradicciones sociales entre los grupos que definen los criterios para el diseño de las políticas públicas en materia de cultura: los creadores y aquellos otros a quienes está dirigido su consumo como si se tratara de sectores de la población implícitamente diferenciados.

Sin embargo, el interés (o la falta del mismo) de los creadores y de los públicos por participar en el diseño y funcionamiento de esas políticas públicas pone en evidencia que el mecanismo no es tan simple, no podemos considerar que el creador es un agente al que solamente le interesa la expresión “pura” de su arte y que no le importa lo que pase con su obra una vez que sale de sus manos. Son cada vez mas los artistas que se constituyen como gestores de su

propia producción y que realizan sus obras tomando en cuenta los requerimientos del mercado; aunque creo que hay una marcada diferencia entre aquellos que se dedican “profesionalmente” a la creación artística y aquellos que lo hacen de forma *amateur* o no profesional, ya que, esa dedicación de tiempo y esfuerzo define las estrategias para conseguir apoyos para realizar su actividad artística.

De esta manera, son muchos los factores que intervienen en la forma en la que se plantean los creadores ante las políticas culturales, abriéndose entonces un espectro de posibilidades que van desde la búsqueda de los recursos cumpliendo todos los requisitos de las convocatorias institucionales, hasta el rechazo absoluto de toda propuesta que de ellas venga. El mejoramiento del nivel de instrucción educativo y de la capacitación técnica de los creadores; el posicionamiento de los gestores culturales (que actúan como mediadores entre los creadores, el público y las instituciones); el acceso a las nuevas tecnologías; la emigración y la misma dinámica cultural que incrementa el flujo de nuevos bienes y significados culturales, han dado por resultado nuevas posibilidades de participación en todo ese proceso de producción, circulación y consumo.

Así, el arte y la cultura han dejado de jugar el papel de víctimas al tomar los creadores un papel más activo en la definición de las políticas públicas y buscando la reivindicación de sus manifestaciones culturales propias más allá de la simple fetichización, contribuyendo o no a la legitimación de dichas políticas a través de su participación o rechazo de las iniciativas institucionales y en su caso creando proyectos propios para satisfacer esa necesidad de crear y transmitir con ello, significados sociales por medio de sus bienes y productos culturales.

Ahora bien, las iniciativas locales y comunitarias buscan demostrar que es posible realizar acciones concretas para impulsar el arte y la cultura al margen de las propuestas y discursos de las instituciones. Muchos de esos proyectos no logran florecer y enfrentan graves problemas como son: la falta de espacios físicos para la realización de sus actividades, una preparación

inadecuada tanto de los promotores como de los participantes, falta de materias primas, escasa difusión de los trabajos que realizan, la falta de lugares y condiciones propias para la presentación pública de sus obras, etc.

Sin embargo, también hay casos en los que a pesar de las condiciones adversas se logra continuar con los trabajos. Por ejemplo, en Michoacán, “Música y Baile Tradicional A.C.” es una de las iniciativas locales que enfrenta más obstáculos y carencias para desarrollar sus trabajos, festivales e investigaciones en la región de la Tierra Caliente, porque a pesar de los discursos oficiales, se trata de una región que no tiene la misma importancia “simbólica” que tiene por contraste, la zona p’urhepecha, y, como se demostrará más adelante, dentro de la zona p’urhepecha no todas las manifestaciones artísticas tienen el mismo apoyo de las instituciones, orillando también a la creación de propuestas desde el ámbito local e independiente, como el Caso de la Peña Cultural o Café Gaviota en el pueblo de Ihuatzio en la reviera del lago de Pátzcuaro.

- **Música y Antropología**

El fragmento de un cuento p’urhepecha con el que se inicia este documento, me parece importante porque expresa una tendencia hacia la exaltación del talento musical de los p’urhepecha, que es una constante hasta hoy entre los diferentes músicos con quienes tuve contacto, Ismael García Marcelino exdirector del Museo del Estado, Juan Zacarías director del grupo Pindékuecha, Francisco Bautista Ramírez director del grupo P’urhembe, son algunos de los músicos que plantean su práctica musical en esta perspectiva, los detalles de estos discursos los presentaré en las descripciones etnográficas posteriores. Sobre esta habilidad “*natural*” el compositor p’urhepecha Salvador Próspero escribió: “*El indígena p’urhepecha nace con una verdadera intuición musical, es enormemente sensible y retiene con mucha facilidad todas las técnicas que se le enseñen de origen artístico...*”<sup>5</sup> También Nabor Hurtado uno

---

<sup>5</sup> Salvador Próspero fue uno de los compositores más importantes en la región de la cañada y padre de una dinastía de agentes (investigadores, músicos, etc.) que hoy en día tienen una gran participación en diversos sectores del desarrollo cultural de la cultura p’urhepecha. La cita proviene de: “*La música P’urhepecha de Michoacán*” Notas adjuntas a un fonograma de la



de los más destacados músicos de la tradición p'urhepecha, decía que *“Sin duda alguna las aptitudes artísticas de los indios evolucionaron, se enriquecieron y perfeccionaron con las orientaciones técnicas y enseñanzas diversas que amorosamente prodigó por doquier el ilustre D. Vasco de Quiroga...pero es evidente que el indio phur'embe era ya, de suyo, artista; palpitaba en su ser la noble inquietud de expresar sus más íntimos sentimientos en fecundo desbordamiento de ritmos, melodías, forma y colores...”*<sup>6</sup>

De esta forma, la imagen que se ha construido de la música tradicional p'urhepecha es que al unir la tradición de los antiguos habitantes, los instrumentos musicales occidentales y el “talento” natural del pueblo p'huré, se da origen a lo que hoy se reconoce como música p'urhepecha, que es un tipo de armonización de sonidos (y silencios) que reflejan la particular concepción del mundo y estructura social de la cultura p'urhepecha. Steven Feld propone en este sentido que *“el estudio del sonido como sistema simbólico implica tanto dar cuenta de las condiciones físicas o materiales de la producción del sonido como de las condiciones sociales e históricas de su invocación y su interpretación”* de esta forma el *“tipo de sonidos es estructurado socialmente para vehicular significado”* (Feld: 2001). Esto permite comprender algunas estructuras sociales y simbólicas de una sociedad en particular que se manifiestan en su música. Así, la música p'urhepecha expone los significados socialmente construidos de lo que constituye ser p'urhepecha en la actualidad.

Como ya he expresado, el interés de este trabajo es dar cuenta de las condiciones materiales de la producción del sonido en cuanto a que esas condiciones son el vértice que une a las instituciones culturales, los promotores, los músicos y el público. Sin embargo, no son ajenos a este estudio algunos señalamientos que el estudio antropológico de la música también llamado etnomusicología ha realizado en su larga historia. Ramón Pelinski (1995) fundador y primer editor de la Transcultural Music Review (Revista Transcultural de Música de la Sociedad de Etnomusicología)<sup>7</sup>, hace una

---

Orquesta de Quinceo de Francisco Salmerón realizado por el Centro de Estudios para la Cultura P'urhepecha de la UMSNH.

<sup>6</sup> Cuaderno de Musicología No. 7.

<sup>7</sup> Ver <http://www.sibetrans.com>

diferenciación entre las corrientes teóricas más relevantes para este tipo de estudios. El modelo de S. Arom, da mayor importancia a la explicación del sistema musical, es decir que el objetivo de la musicología comparada es poner *“en evidencia los principios subyacentes o implícitos que organizan la coherencia y la sistemática de una música.”* (Nattiez 1991a:67 citado en Pelinski: 1995) de tal forma que en esta línea es más importante la técnica de grabación, la transcripción y el análisis musical, que el análisis etnográfico, la combinación de sonidos es el sistema formal inmanente al sentido de la música. En el modelo de J. Blacking denominado Antropología de la Música, se le da un mayor énfasis al aspecto sociocultural de fenómeno musical.

En cuanto a estas dos perspectivas me adscribo a la Antropología de la música más que a la musicología comparada, ya que la primera comprende “la cultura en la música y no la música en la cultura” (Pelinski:1995). Para J. Blacking es más importante “la función y el simbolismo social de la música” y propone que: *“la construcción del sistema (musical) y su validación son obra de los miembros de la cultura”* por esto me interesa conocer el “punto de vista del nativo”, qué es lo que piensa y qué es lo siente dentro de la conjugación del “músicar”. Entiendo por éste verbo, la acción que *“Trata de toda participación en una actuación musical, sea activa o pasiva, si nos gusta o no, si la encontramos interesante o aburrida, constructiva o destructiva, simpática o antipática...Tomar parte en una actuación musical es tomar parte en un ritual cuyas relaciones reflejan, y nos permiten explorar y celebrar, las relaciones de nuestro mundo como imaginamos que son y que deben ser”* (Small:1999)

Por consiguiente, me es indispensable para la realización de este trabajo reconocer los roles sociales en la música, quién toca, quién compone, quién ejecuta y cómo, quién asiste y las motivaciones de todos ellos. Para esto fue muy importante realizar las etnografías de las presentaciones en vivo. Este criterio limitó la investigación dejando fuera temas como la relación que existe entre la música tradicional p'urhepecha y la industria discográfica, por ejemplo. Utilicé entre otras herramientas un “entrenamiento en la observación de públicos” (García Canclini, 1991: 20) que consiste en analizar la actitud de los

participantes en el evento del *músicar*; hacer una aproximación de la cantidad de asistentes, de edades y géneros, registrar la instrumentación del grupo y su vestuario, escuchar los comentarios del público y escuchar con atención los discursos en la presentación y en los temas de las canciones. Implica también registrar la situación material en la que se presenta la actuación musical para verificar la comodidad o no de los participantes entre otros detalles.

Este análisis de la música pone mayor énfasis en la etnografía que considera que el sonido organizado humanamente es la manifestación de una estructura social y el sistema cultural, de tal forma que es necesario identificar el conjunto de procesos extramusicales que permiten explicar el conjunto de elementos que forman parte en el “*músicar*” lo cual nos presenta “*el carácter profundamente social de la práctica musical*”.

- **Diversidad y derechos culturales**

El hablar de música tradicional p'urhepecha implica hablar de la composición étnica de este territorio. El gobierno del estado reconoce que: “*Existen en el estado de Michoacán cuatro pueblos originarios, que son la base social fundamental de nuestra pluriculturalidad*” (Pág. 24) y “*deberá traducirse en una iniciativa de Ley que lleve al reconocimiento de derechos y sistemas normativos internos de esos pueblos y comunidades. Deberán buscarse para ellos, además, formas novedosas de representación política y de gestión comunitaria y municipal*” (Plan Estatal de Desarrollo: 25).

De esta manera el reconocimiento discursivo de la diversidad y la multiculturalidad que compone a la población de un territorio determinado compromete a la acción, por lo cual es necesario que las políticas culturales tengan como misión atender las demandas de esos sectores diferenciados de una forma satisfactoria.

Sin embargo, históricamente se han tomado posiciones distintas ante esta realidad. Según Díaz-Polanco (2003) hay dos vertientes principales para administrar la diversidad desde el Estado (en especial atención a la diversidad indígena). La primera corresponde a un enfoque universalista y racionalista

cuyo origen se encuentra en el pensamiento ilustrado que llevó a la creación de un Estado-Nación que buscó construir una unidad, mas política que cultural, constreñida en un territorio y que busca la homogeneización de la población que en él existe y que en México se expresó en el indigenismo impulsado por Gamio, Aguirre Beltrán y otros más. A pesar de los matices que pueda haber tenido este indigenismo integrador cuando se le dan tintes de tolerancia y reconocimiento, no se evita, dentro de este enfoque, “folklorizar” la diversidad, convirtiendo al otro en espectáculo y mercancía cuando, por ejemplo en el caso de los pueblos indígenas, se seleccionan rasgos o atributos que se considera que no dañan esa unidad nacional y se impulsan y proyectan a todas luces para ensalzar la diversidad sin comprometer la estructura del Estado.

El otro enfoque es el relativista o particularista que está basado en el pensamiento romántico e historicista que reivindica las identidades étnicas y se contrapone a los universales. Propone que no es posible construir unidades políticas, ya que reconoce que los Estados se construyeron históricamente sobre la base de unidades culturales distintas, y que por lo tanto, los Estados-Nación no pueden aspirar a construir una homogeneidad sociocultural.

Actualmente en la mayoría de los discursos se tiende a manejar esta segunda línea aunque de manera parcial, ya que no se cuestiona la unidad de la Nación. Las instituciones culturales que representan al Estado reconocen ya el carácter históricamente diverso de la sociedad mexicana, pero ¿qué tan preparadas están estas instituciones para aplicar políticas públicas en materia de cultura que resulten realmente efectivas para atender esa diversidad? Dicho de otra forma: ¿Cómo diseñar políticas culturales que logren satisfacer las necesidades de una población a la que se reconoce como diversa o multicultural?

Yo sostengo que en el caso de Michoacán aun se está muy lejos de lograr una atención efectiva. Muchos de los recursos se concentran en la ciudad de Morelia y son administrados por agentes que favorecen intereses de grupos determinados. En cuanto a música todavía existen estereotipos que imponen juicios de valor diferencial ante lo que se considera música occidental y música

no occidental. Dentro de la primera se encuentra la música “cultura” que comprende la producción del Conservatorio de las Rosas y de la Escuela Popular de Bellas Artes que es la que tiene mayor impulso y la música “popular” que abarca todas las manifestaciones masivas o masificadas: norteña, banda, pop, rock, músicas juveniles urbanas, etc. Dentro de la música no occidental que se manifiesta en el estado, son los sones, abajeños y pirekuas del pueblo p’urhepecha interpretadas por bandas, orquestas o grupos de cuerdas, las que reciben mayor apoyo a diferencia de los fandangos de tierra caliente, el bandolón de los mazahuas y las danzas-drama de los nahuas de la costa.<sup>8</sup>

Con este panorama de la variedad sociocultural tan solo en Michoacán, retomo las palabras del doctor Díaz-Polanco (2003:43) quien afirma que *“la sociedad humana es una formidable maquinaria constructora de diversidad”* para insistir en la necesidad de buscar mecanismos que logren satisfacer cada vez de forma más efectiva las necesidades culturales de todos los sectores de la población, entendiendo que es necesario hacer valer los derechos colectivos de cada uno de esos sectores en todos los niveles, desde la ciudad de Morelia, el estado de Michoacán, hasta el nivel nacional y ¿por qué no? de todas las sociedades de la humanidad, de esta manera la defensa de la diversidad es positiva en tanto que: “busca armonizar la diferencia con la igualdad y la democracia con la libertad” (Díaz-Polanco, 2003:43).

---

<sup>8</sup> Una interesante muestra del mosaico cultural y musical de Michoacán se presenta en el fonograma: *“Una bandolita de oro, un bandolón de cristal... Historia de la música en Michoacán.”* adjunto al libro del mismo nombre.

## Capítulo II

### Sobre la música tradicional p'urhepecha

- **Música tradicional en Michoacán**

Según declaraciones del presidente de la Comisión de Cultura en el Congreso del Estado, Martín Godoy Sánchez, al diario “La Jornada de Michoacán”<sup>9</sup> hay cifras que colocan a Michoacán como el principal destino “cultural” en el país. Se calcula que más de 6.5 millones de personas visitaron Michoacán con fines recreativos según la Secretaría de Turismo de la entidad en 2006. El economista Ernesto Piedras afirmó en marzo de ese mismo año que “México es una potencia económico cultural”, en razón de que el aporte de la cultura al Producto Interno Bruto consistente en 6.7%, cifra que coloca a nuestro país después del Reino Unido y Estados Unidos en lo que a rendimiento de industrias culturales se refiere.”<sup>10</sup> Para entonces, se realizaba el Primer Congreso Estatal de Cultura, fecha en la que inició este proyecto de investigación. Con estos datos se corrobora la importancia que el sector cultura tiene para el estado; las artes, el patrimonio arquitectónico, arqueológico y las tradiciones de su población son las cartas fuertes para este atractivo turístico.

En este sentido, la abundante producción musical es relevante porque es un producto cultural que caracteriza al estado y es uno de los elementos preferidos para promocionar “lo cultural”. En su Quinto Informe de Gobierno, el gobernador del estado Lázaro Cárdenas Batel hizo continua mención de esta manifestación en la sección “Cultura para todos y todas” donde se reportaron cerca de setenta programas y actividades culturales en el estado, de las cuales el 20 % están relacionados con la producción y difusión de la música y otro 20% se

---

<sup>9</sup> Consultado en:

<http://www.lajornadamichoacan.com.mx/2007/04/04/index.php?section=cultura&article=013n1cul>

<sup>10</sup> Declaración publicada en:

<http://www.lajornadamichoacan.com.mx/2006/03/18/19n2cul.html>

encuentran indirectamente relacionados con esta actividad (tales como talleres, festivales locales y cursos de casas de cultura).<sup>11</sup>

Podemos diferenciar esa producción musical en tres grandes campos: la música “cultura”, que incluye la producción que realiza el Conservatorio de las Rosas y la Escuela Popular de Bellas Artes de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, que incluye géneros tan diversos como la música clásica, de cámara, opera, blues y jazz y todas aquellas manifestaciones “occidentales”; la música popular, que se refiere a todos tipos de música “comercializada” como el pop, rock, cumbia, salsa, la música “grupera”, etc.; y la música tradicional que se refiere a aquella interpretada por los pueblos indígenas del estado (p’urhepecha, náhuatl, mazahua y otomí) así como la de Tierra Caliente. Las bandas y orquestas participan generalmente de dos campos: la música culta y la popular, en algunos casos también ejecutan unas piezas de música cívica, esto según comentarios de integrantes de la Banda ECOR de Tingambato en el seguimiento de campo realizado los días 13 y 14 de febrero durante la fiesta patronal de Tzintzuntzan.

Esta diferenciación es importante en cuanto nos permite observar la dinámica que sigue el manejo institucional de estos diferentes tipos de música. La música culta corresponde al Departamento de Música de la Secretaría de Cultura; la popular a la Comisión de Ferias, Exposiciones y Eventos de Michoacán y la tradicional al antes Departamento de Atención a las Tradiciones que a partir de marzo de 2007 quedó a cargo de la Dirección de Vinculación e Integración Cultural de la Secretaría de Cultura igual que los Programas Mixtos del Sistema Estatal de Creadores, Programas Estatales del Sistema Estatal de Creadores, Atención a la Diversidad Cultural, Relaciones con los municipios, Museo del Estado, Museo de Arte Contemporáneo “Alfredo Zalce” y Museo de Arte Colonial. Aunque de manera indirecta, hay otras instituciones que trabajan la música tradicional, aquellas que se relacionan con temas de los pueblos indígenas como la CDI y la Dirección Regional de Culturas Populares e Indígenas. También juega un papel muy importante la Secretaría de Difusión

---

<sup>11</sup> Análisis realizado en base al contenido del Quinto Informe de Gobierno de Lázaro Cárdenas Batel, gobernador constitucional del estado de Michoacán de Ocampo disponible en [www.michoacan.gob](http://www.michoacan.gob).

Cultural y Extensión Universitaria de la UMSNH en la ciudad de Morelia, siendo esta última la que promueve más eventos de este tipo de música en la capital del estado.

- **Regionalización**

Entiendo por música tradicional *“todo ese acervo de conocimientos en torno al sonido organizado dentro de la cultura y la sociedad, que demanda un uso, función y ocasión de la práctica musical”* (Chamorro, 1986: 149) de esta forma, y comprendiendo la tradición como un fenómeno social dinámico y como *“un proceso de reelaboración continua del imaginario social a partir de prácticas y conocimientos derivados de la experiencia colectiva”* (Navarrete: 2005:9) considero que ese acervo se desarrolla de una manera peculiar en cada momento histórico al que nos referimos. Pero para comprender la situación actual, comentaré el proceso que constituyó el mosaico de la música tradicional del estado en la forma que conocemos hoy en Michoacán.

La región sierra-costa del estado se pobló con grupos *cuicatecos, cuirenses, salames, cuahucomecas y eplatecos*, todos de ascendencia nahua. Se mantenían de una agricultura incipiente, caza, pesca y recolección producto del ecosistema de arroyos, ríos, manantiales y esteros. Estas poblaciones constantemente enfrentaban las incursiones de grupos p'urhepechas y posteriormente de los conquistadores españoles. Actualmente estos territorios coinciden con los municipios de Coalcomán, Coahuayana, Lázaro Cárdenas y Aquila en la costa y con las comunidades de Pomaro, San Pedro Naranjestil, Cachán de Santa Cruz, Ostula, Huizontla, Coire y Cuirla en la Sierra. Tambores, teponaztles, arpas y “gamitos” son instrumentos de origen prehispánico que se usaban y se usan en contextos rituales, como en las danzas fúnebres llamas “minuetes” y procesiones religiosas (Mejía y Medrano, 2003: 201). Con la llegada de los españoles, violines, chirimías y teponaztles eran los instrumentos usados para las celebraciones religiosas católicas en lengua nahua. Actualmente se interpretan danzas-drama como fruto del sincretismo religioso en la zona, sones de mariache o mariacheros con arpa. Julio Herrera y Juan Carlos Alcántara realizaron una serie de grabaciones para la CDI en el que registraron una gran variedad de instrumentos para interpretar la música tradicional de la



costa nahua de Michoacán entre 1995 y 96 como lo son: violín, guitarrón, vihuela, maracas, machetes de madera, jarana, guitarra de golpe, castañuelas, arcos de percusión, arpa grande, tambora y tamborita. Aunque los grupos actuales también incluyen en sus repertorios piezas de carácter popular (sones, jarabes y canciones), estas ejecuciones ocupan un segundo lugar en los repertorios privilegiando la música religiosa (Notas adjuntas al fonograma “La Música de la Costa Nahua de Michoacán” Vol. I de la CDI).

En Tierra Caliente se interpretan sones planecos, gustos, jarabes y las conocidas valonas, estas últimas son sones que se cantan con un juego de palabras que regularmente tratan de las penurias que en la vida cotidiana tiene la gente para sobrevivir y otras tienen trasfondo de situaciones políticas a manera de sátira. Los orígenes de la población se encuentran en el mestizaje entre indígenas, españoles, esclavos africanos y las castas que resultaron de sus combinaciones, que aportaron una parte de su cultura para dar forma a los terracalenteños actuales. El arpa grande, el violín, la guitarra, la *túa*, jarana o guitarra panzona y la tamborita, son actualmente los instrumentos que se usan para la ejecución, que incluye el tamborileo de origen bantú que se ejecuta sobre la caja de resonancia del arpa (González, 2003: 180 y Martínez Ayala, 2003: 186)

En el Oriente del estado, los pueblos mazahua y otomí no han sido objeto de estudios etnomusicológicos tan profundos como los nahuas, los terracalenteños y los p'urhepecha, sin embargo, en las notas adjuntas del fonograma “Historia de la Música en Michoacán” (Martínez Ayala, 2003) se menciona un conjunto instrumental mazahua que ejecuta con dos violines, guitarra, vihuela, guitarrón y un banjo, al que llama *mariachi antiguo*. Se presenta en el disco una muestra de los “toritos de petate” como un ejemplo de la persistente tradición en la que también se usa el tambor redoblante.

Como esta investigación pone especial énfasis en la música p'urhepecha, comentaré con mayor detalle.

- **Breve historia de la música tradicional p'urhepecha**

Diversos autores (Chamorro, 1986: 152, Dimas Huacuz, 1995: 45, Martínez Ayala, 2003: 19 y Saldívar, 1987: 87) coinciden en que el documento que más información contiene sobre la música prehispánica entre los antiguos tarascos es la *Relación de Michoacán*<sup>12</sup>, en donde con referencia al entierro del Calzonci se mencionan los atabales o *kiringuas*, tambores o teponaztli, huesos de caimanes, de tortugas, caracolas y maderos ahuecados, sonajas, pezuñas de venado, se menciona la presencia del huéhuatl, bocinas, flautas de carrizo y cornetas que bien pudieron estar construidas de cobre. Se reconoce el carácter ritual de la música en la sociedad indígena, ya que se asocia fundamentalmente con las clases gobernantes y sacerdotales. Según Chamorro (1986), no se tienen elementos para concluir que estos instrumentos fueron utilizados por el grueso de la población. Las ocasiones para hacer música eran profundamente especializadas y con sesgo de género, había ciertas acrobacias y coreografías entre los danzantes.

Con la conquista española la música juega un papel didáctico, fué una forma de cristianizar a los nativos aprovechando su habilidad natural en el manejo de ocarinas y demás instrumentos primitivos, pero con la guía de los misioneros católicos. Campanas, chirimías, trompetas metálicas, sacabuches, guitarras, arpas, vihuelas de mano, vihuelas de arco, violas de braccio, cornetas, bajón bajoncillo, orlo, órgano y violoncello o bajo de viola son algunos instrumentos nombrados por misioneros franciscanos. En esta etapa, también se otorga un alto rango social a los músicos dentro de la sociedad y para cumplir con la conversión de los indígenas se permitió el canto en las iglesias con diferentes instrumentos como eran los que usaban las orquestas mixtas de cuerdas y alientos, posteriormente se limitó esta instrumentación a la voz y el órgano (Chamorro, 1986: 154). El manejo de la música como medio para la cristianización y ese “talento natural” de los nativos permitió la proliferación de los músicos indígenas, por lo cual se tuvo que orientar la práctica de la música al

---

<sup>12</sup>El nombre completo del documento es “Relación de las ceremonias, ritos y población y gobernación de los indios de la Provincia de Michoacán.”

contexto de lo sacro, limitando cualquier otra ejecución en el campo de lo profano (Saldívar, 1987: 111).

Según Saldívar, el canto llano de los tarascos y la enseñanza de los españoles en el canto de órgano, se puso a disposición de las iglesias, algunos misioneros como reconocían ese talento innato de los nativos de Michoacán mientras otros decían que sus “voces flacas” no saldrían con el canto. Los diferentes tipos de flautas fueron utilizados para acompañar el canto, y eran tantas que aprecian órganos de madera, no fue difícil para los tarascos reinterpretar el instrumento y perfeccionar su ejecución al ser aerófonos similares a las flautas de carrizo que se manejaban desde antes, desde entonces y hasta la actualidad, aunque ya son escasos los grupos que participan en las fiestas patronales, las chirimías continúan con esta misma función ceremonial (Gallardo, 2003).

La práctica de la música de otorgaba a los nativos algunos beneficios como el reconocimiento social y la exención de tributos; sin embargo, estaban obligados a asistir a cuanto evento religioso les fuere indicado sin importar distancias ni tiempos, pasaban mucho tiempo fuera de sus casas (lo que les impedía dedicarse a sus cosechas) y recibían muy poco dinero por sus servicios. Aún así, fue tal el interés de este pueblo por la música (que se ejecutaba hasta en la más pequeña capilla de la región), que pronto fueron demasiadas las personas que se dedicaban a esta actividad, por lo cual, fue necesario reglamentar a aquellos que quisieren dedicarse a ella (Martínez Ayala, 2003: 26).

En el campo de lo profano, también se usaban los nuevos instrumentos españoles para experimentar más allá de la ejecución sacra y al mismo tiempo que ésta se desarrollaron elementos que posteriormente darán origen a la música tradicional y popular. En este campo surtió mayor efecto el contacto con otros sectores de la población como los esclavos africanos, que con sus ritmos influenciaron el desarrollo de la música profana, además de que los españoles trían consigo siglos de diferentes influencias históricas en sus músicas como la zeguidilla, el zapateado, el fandango y la pavana (Saldívar, 1987: 192) la zarabanda, la chacona y la guaracha que posteriormente se transformarían en el

saraguandingo, el tango y el sanguandé que aunque tuvieron mayor influencia en la región de Tierra Caliente, nos hablan del mosaico que propiciaría lo que posteriormente será “tradicional” también entre los p’urhepecha. (Martínez Ayala, 2003: 30). Fue “*el sentir*” del pueblo, lo que impulsó ese “mestizaje” de contenidos musicales; la guitarra, la vihuela y el arpa se arraigaron entre la población y su ejecución fue refinada gracias al talento nativo.

Aparte de los aerófonos, se usaron para ambos campos musicales los instrumentos de cuerda que poco a poco se fueron constituyendo como legítimos en las danzas y ocasiones sacras. Para el siglo XVII, se tocaba con trompetas y tambor, pifanos, chirimías y clarinetes, de la misma forma que con arpas, violines, violones y guitarras en las fiestas religiosas, pero la combinación instrumental no fue aprobada y se solicitó que se regresara a los pifanos y las chirimías para este tipo de servicios. En el XVIII, se permitió la ejecución sacra con combinaciones de todos los instrumentos mencionados pero seguía existiendo esa diferencia con lo profano (Martínez Ayala, 2003: 35).

Durante el siglo XIX, se desarrolló la música profana ya de carácter popular en el campo y en las cantinas, lo cual permitió el cambio en los temas de las canciones y la libre experimentación con los ritmos conocidos y con los instrumentos de origen europeo, época en la que nacen diversos compositores de música tradicional que le darán un corpus específico a sus creaciones.

Para entonces, en el campo se desarrollaban las músicas tradicionales populares con un ritmo más lento que en las ciudades y por imitación de los estilos que con retardo pero llegaban, lo que dio paso a los sones regionales. Mientras en las ciudades como Valladolid, se orientó la ejecución con toda la diversidad de instrumentos que para entonces se tenían hacia la música “culta” que seguía manteniendo una estrecha relación con la música sacra (Martínez Ayala, 2003: 56 y Saldívar, 1987: 187), y que estaba profundamente influenciada por la producción musical que se estaba realizando en la Ciudad de México, donde las sociedades filarmónicas establecieron los métodos a seguir. En este contexto, la Academia de Música del Colegio de San Nicolás en Valladolid se

constituyó como la cuna de diversos músicos que buscaban una preparación profesional por oposición a la popular.

Estas vertientes musicales se desarrollaron por senderos distintos hasta la consolidación de la república, donde el nacionalismo seleccionó elementos de música popular y culta para construir la música popular y cívica nacional. Se trató entonces de transcribir la música popular a partituras que pudieran ser interpretadas por aquellos músicos que participaban en los grandes eventos políticos, aunque se seguía desarrollando una vertiente popular que propició el desarrollo de estilos regionales en la música, fenómeno que se presentó de manera mas clara en el género del *son*, entendido como “*una forma de música, canto y baile, en cuya estructura se aprecian organizaciones de instrumentos, versos o coplas y el zapateado elemental de la danza*” (Chamorro, 1981).

De esta manera, los conocimientos de los p'urhepecha en torno a los sonidos que usan para vehicular lo que significa ser p'urhepecha por medio de su música tradicional actual, están condicionado por este proceso histórico que une como señala Chamorro (1986: 165) tres universos musicales que le dan la forma en que la encontramos hoy: un sustrato del papel ritual de la música ente los antiguos tarascos (al que el autor llama *Tarasco Ceremonial*), los temas, criterios y transformaciones técnicas que trajo consigo la evangelización de la población (*Tarasco Cristianizado*) y una herencia del sector campesino-mestizo al cual se confinó la música “no sacra” desde el siglo XVI (*Mestizo Campesino Secularizado*).

- **Clasificación**

- **De los géneros**

Hablar de la música p'urhepecha actual es hablar de diversos géneros y formas de ejecución e instrumentación. Al comenzar esta investigación y no estar familiarizada con la producción de este tipo de música, busqué algún criterio que pudiera orientarme a ordenar la compleja manifestación artística que elegí explicar.

Al no ser relevantes para este un estudio los aspectos musicológicos formales porque no busca explicar la coherencia y la sistemática de una música, me adscribo a una clasificación de los géneros musicales en la tradición p'urhepecha que resulta práctica para los no especialistas y que está basada en una clasificación popular con la que tuve contacto durante mi trabajo de campo y en las visitas que realicé algunos pueblos de la región lacustre de Michoacán. En este sentido, Arturo Chamorro propone en su trabajo "Sones de la Guerra" (1994), una clasificación de la música p'urhepecha en sonos "de los de antes" y "de los antiguos" a las que llama *categorías nativas*, basado en el discurso de los músicos con quienes trabajó, tal clasificación no es conveniente para mi investigación al ser mi campo de trabajo el contexto de la ciudad de Morelia y trabajar principalmente con ejecutantes y no en la comunidad de origen del compositor.

Los géneros que retomo para clasificar la música p'urhepecha son los siguientes: el abajeño, el son (también llamado sonecito) y la pirekua.

**El abajeño.** Es "*un son de allá abajo*", es una versión p'urhepecha de los sonos que tocan los terralentarios con arpa grande, violín, vihuela y guitarra de golpe, pero ejecutada instrumentalmente con bandas y orquestas (Chamorro, 1981). Más adelante presentaré una clasificación de la música p'urhepecha en base a su instrumentación actual. El abajeño es un género que se distingue por llevar un patrón "más rítmico" y suele ser usado para danzas como la de los *Viejitos, los Cúrpites y Negritos*, tiene un carácter festivo y alegre. Es interpretado de diferente manera en cada región pero se caracteriza por el énfasis a través de las percusiones, que en los grupos de cuerda se realiza con el contrabajo creando un efecto espectacular en el que el músico logra acompañar la melodía al mismo tiempo que jala las cuerdas para crear un sonido como de zapateado al mismo tiempo. En las bandas y orquestas se usa el bombo, la tarola o los platillos para generar el mismo efecto.

**El son.** Aunque existen diferenciaciones musicológicas específicas voy a considerar que el son regional se distingue del abajeño por ser más lento y de carácter melancólico, es formal y ceremonioso, tiene una estructura breve y

repetitiva. Dentro de esta categoría se encuentran también los toritos y sonecitos, que bien pueden considerarse tipos de *son*. El sonecito es de carácter más ritual, acompaña entierros y eventos religiosos. Se suelen clasificar los sones por la región de origen del compositor, de tal forma tenemos Sones Serranos, Sones Ribereños y Sones y canciones isleñas (Barrera Próspero, 1991). Los toritos tienen calendarios específicos para su ejecución, como en la temporada de carnaval o la fiesta patronal y combinan los ritmos del abajeño y el son, se relacionan con ocasiones festivas que tienen que ver con la fiesta, el baile y el cortejo.

**La pirekua.** Es “*la tradición cantada del pueblo p’urhepecha*” (Dimas Huacuz, 1995: 21) que se interpreta de manera preferente -aunque no exclusiva- en la lengua p’urhe, y puede ser acompañada a ritmo de son o a ritmo de abajeño, con instrumentos de cuerda, con banda o con orquesta o incluso a *capella*. Puede ser interpretada por hombres y mujeres y puede hacerlo un solista o en grupo coral. Siendo, como lo propone Dimas Huacuz, una tradición lírica, lo más importante es el contenido de las letras, que narran temáticas diversas como las flores, las mujeres, los sentimientos humanos, la muerte, la preocupación por el entorno ecológico y la migración, tiene una estructura bastante metafórica al comparar frecuentemente a la mujer con la flor, de tal forma que los títulos hacen alusión a ambos elementos. Los píreris (es decir aquellos que cantan pirekuas) son sujetos de prestigio al ser portadores de la tradición y de la lengua.

#### ○ **De la instrumentación**

Más que buscar hacer una clasificación general de la instrumentación general de la música p’urhepecha, me limitaré a describir las diferentes instrumentaciones que conocí en mi trabajo de campo.

**Pifaneros o chirimiteros.** Son los grupos con más antigüedad. Con flautas, chirimías y tambores interpretan marchas y paseos para las festividades religiosas. La palabra *pifano* es de raíz europea y hace alusión a un aerófono que bien puede ser la misma flauta de carrizo de la que ya se tenía referencia entre

los tarascos. Hay flautas primeras y segundas según la afinación (más grave o aguda) con la que estén construidas las flautas. El tambor es una caja de madera o de lámina, que usa membranas de piel de becerro y que se afina ajustando las sogas que sostienen la piel a la caja, se percute con baquetas, palillos o bolillos y que se sujeta al cuerpo por medio de una cinta. Anteriormente he señalado la relación que encontraron los evangelizadores entre las flautas y el órgano, y que le dio la estructura ceremonial a esta clase de ejecuciones, sin embargo, entre sus repertorios también se encuentran los sones y abajeños. La música de chirimía se toca entre dos o tres personas, una de las cuales lleva el tambor redoblante y los demás las flautas afinadas en distintas voces. A pesar de ser grupos pequeños, ya no existen muchos entre la población p'urhepecha como lo señala Gallardo (2003) y, aunque de cierta manera, se sigue conservando su carácter ritual y el prestigio de ejecutarlas, no hay muchos interesados en preservar esta tradición y la gente de los pueblos prefiere acompañar las fiestas con bandas. Pude observar la ejecución del Conjunto de Chirimías de Cucuchucho de Tata Pablo Villegas el 14 de junio del 2006, durante una representación de los rituales de la fiesta de *Curpus* en el Patio de la Magnolia del Museo del Estado.

**Bandas** Tienen la estructura general de la banda europea (específicamente austriaca según Prospero Román, retomado por Chamorro, 1981) que incluye una gran cantidad de instrumentos sofisticados como los son: los de boquilla circular: trompetas, trombón de émbolos, trombón de varas, saxhorn alto, saxhorn barítono, saxhorn tenor y tuba o helicón; los de caña simple: clarinetes, saxofón alto, saxofón tenor, saxofón soprano y saxofón barítono; y los de percusión: tambora o bombo, platillos de entrecorche y tarola o tambor redoblante. Esta descripción corresponde a la estructura que presentan las bandas tradicionales que se desarrollaron en la región de la sierra y del lago, tal como la que presenta la banda ECOR de Tingambato y muchas otras más, que interpretan sones, abajeños y acompañan pirekuas, aunque incluyen en sus repertorios piezas de música “occidental” para demostrar su habilidad; de la misma forma, tocan para eventos políticos (a la que llaman música cívica) e incursionan en el campo de la música popular *mediática*, ya



que es lo que más llama la atención de los jóvenes por acercarlos más a la experiencia “artística”, a la fiesta y al cortejo.

**Orquestas.** Son los grupos que incluyen en sus interpretaciones cordófonos y aerófonos, es decir que usan instrumentos como violines, chelos, contrabajos y demás instrumentos de cuerda europeos, con clarinetes, flautas transversas, saxofones altos y tenores, trombones de émbolos y saxhorns, etc. Fue durante el porfiriato cuando las orquestas regionales tuvieron mayor prestigio y proyección, acompañando eventos sociales de las élites sociales y políticas, o acompañando los *corpus* religiosos y fiestas patronales en el ámbito de las comunidades (Chamorro, 1981). Esa proyección fomentó un interés de algunos músicos por incrementar sus conocimientos y elevar el rango de la música tradicional al de la música “cultura”, por lo que muchos de los compositores aprendieron a leer y a escribir partitura, mientras que otras orquestas se restringieron al ámbito de lo comunitario al acompañar fiestas y danzas. Durante la fiesta del Fuego Nuevo y del Año Nuevo P’urhepecha en la Cañada de los Once Pueblos, en febrero de 2007, se presentó la Orquesta Sinfónica P’urhepecha, formada por más de cuarenta maestros de la música de la región, que es actualmente la más prestigiada dentro de las comunidades p’urhepechas.

**Grupos de cuerdas.** Son todos los grupos que ejecutan a base de cordófonos: violín, guitarra, vihuela, contrabajo, etc. Abarca (por el uso de la guitarra como acompañamiento al canto) a solistas, dúos, tríos, cuartetos y quintetos, cuando posee más integrantes puede clasificarse como orquesta de cuerda que poseen dos o más violines, un contrabajo de tres o cuatro cuerdas, guitarra sexta, vihuela de cinco cuerdas y violoncello. Interpretan sones, abajeños y pirekuas. Dentro de esta clasificación entran los grupos Pindékuecha, P’urhembe y la Orquesta regional Uapánekua, los cuales constituyen la principal muestra de este trabajo.

## Capítulo III

### **Producción y difusión de música tradicional en Morelia: escenarios e instituciones.**

- **Dinámica de Actividades Musicales en la ciudad de Morelia**

Durante los periodos en que realicé el trabajo de campo asistí a casi todas las presentaciones musicales denominadas “tradicionales” según el programa que las difundía. El periodo abarca desde el mes de marzo en el que se realizó la primera visita a la ciudad hasta el julio de 2006 y de enero a marzo de 2007. La información correspondiente a los meses de julio a diciembre 2006 no representa una diferencia significativa con respecto a la muestra obtenida durante el trabajo de campo.

Como este trabajo se encuentra dentro de un proyecto más amplio que busca caracterizar las políticas culturales de ciudades capitales, atiendo solamente los eventos que se organizan desde la perspectiva de las diferentes instituciones que se encargan de este rubro y que se desarrollan en el marco de la ciudad de Morelia; de manera complementaria realicé algunas salidas a diversas comunidades p'urhepechas para conocer el contexto de la música en la comunidad que frecuentemente mencionaron los informantes, cuyos datos serán presentados en el capítulo IV.

El análisis de las instituciones adolece de un sesgo importante ya que cuando inicié esta investigación pretendía obtener la perspectiva de los diferentes agentes que intervienen en la producción y difusión de la música tradicional, pero no tomé en cuenta que mi posición de antropóloga ocasionaría distintas reacciones entre esos actores. Algunas personas accedieron a brindarme la información que consideraban que no comprometía su papel de funcionarios públicos, seguramente por considerar que no comprometería sus intereses; otros, sintiéndose francamente amenazados al ser objeto de una investigación, (aunque fuere antropológica y no periodística o de cualquier otro tipo) marcaron una gran distancia conmigo. Estas contingencias condicionaron mi acceso a la información oficial como reportes, estadísticas, agendas,

programaciones y qué decir de los presupuestos; por esto el panorama institucional que presento se basa en algunas entrevistas y en la publicidad disponible a través de folletos, carteles, el informe del gobernador del Estado en materia de cultura y algunos datos obtenidos de la página web de la Secretaría de Cultura de Michoacán.

Mi pretensión no se reduce a inventariar actividades a manera de un reporte administrativo, es una reflexión sobre la forma en que esas actividades manifiestan la forma en la que se definen las políticas públicas diseñadas para acercar los diferentes productos culturales a la población; para esto, presento el análisis de los dos principales folletos que difunde la Secretaría de Cultura: la cartelera semanal y el programa mensual de actividades musicales. Estas carteleras se distribuyen en las diferentes sedes donde se desarrollan los eventos (museos, bibliotecas, casa de cultura, módulos de información turística, etc.) y el acceso a ellas no está restringido bajo ningún criterio.

**Cuadro 1. Panorama de Actividades Musicales en la ciudad de Morelia según la cartelera mensual**

	Total de actividades musicales	Actividades musicales NO tradicionales	Actividades musicales difundidas como tradicionales
Marzo 2006	28	27	1
Abril 2006	44	42	2
Mayo 2006	42	40	2
Junio 2006	32	32	0
Julio 2006	27	25	2
Enero 2007	14	14	0
Febrero 2007	30	30	0
Marzo 2007	35	32	3
Abril 2007	30	27	3
<b>Totales</b>	<b>282</b>	<b>267</b>	<b>13</b>

Fuente: Elaboración propia a partir de las carteleras mensuales de actividades musicales distribuidas por la Secretaría de Cultura.

Algunos eventos se publicaron en esta cartelera sin especificar el “tipo de música” de que se trata, por lo que fue difícil definir si correspondían al tipo tradicional o no, sin embargo, al familiarizarme con el tema, fue más fácil diferenciar los eventos. Por ejemplo, los repertorios de las orquestas y bandas contienen en su mayoría piezas de origen “occidental” o “cultas”, aunque a veces

incluyen melodías tradicionales p'urhepechas, sólo lo hacen como una forma de demostrar su capacidad de interpretación o como una actitud de respeto a las raíces.

La escasa difusión de eventos de música tradicional específicamente en la cartelera mensual, se debe a que ésta es diseñada desde el Departamento de Música de la Secretaría de Cultura el cual se encarga sólo de los eventos de música “occidental”, según Salvador Ihunuen director del mismo<sup>13</sup>. Colaboran también en este folleto el Conservatorio de las Rosas, la Dirección de Cultura y Civismo del Ayuntamiento de Morelia, la Secretaría de Turismo y la Secretaría de Difusión Cultural y Extensión Universitaria de la UMSNH, siendo esta última la que se encarga de promover la mayoría de los eventos en los que participa algún grupo que interpreta música tradicional.<sup>14</sup>

**Cuadro 2. Panorama de Actividades Musicales en la ciudad de Morelia según la cartelera semanal<sup>15</sup>**

	Actividades musicales NO tradicionales	Actividades musicales difundidas como tradicionales	Total de actividades musicales	Total de actividades anunciadas
4ta. Abril	2	0	2	25
1ra. Mayo	2	0	2	16
2da. Mayo	2	1	3	20
3ra. Mayo	7	1	8	27
4ta. Mayo	2	0	2	13
1ra. Junio	1	2	3	18
2da. Junio	3	0	3	20
3ra. Junio	1	1	2	15
4ta. Junio	1	1	2	17
1ra. Julio	1	2	3	21
2da. Julio	2	1	3	21
<b>Totales</b>	<b>24</b>	<b>9</b>	<b>33</b>	<b>213</b>

Fuente: Elaboración propia a partir de las carteleras semanales de actividades culturales distribuidas por la Secretaría de Cultura

<sup>13</sup> Entrevista realizada el día viernes 12 de mayo 2006 en la Casa de Cultura de Morelia.

<sup>14</sup> Según comentarios de Juan Zacarías director del grupo Pindékuecha en diversos encuentros y la información que me fue proporcionada por la Secretaría de Difusión Cultural y Extensión Universitaria de la UMSNH

<sup>15</sup> Las semanas analizadas corresponden al periodo trimestral 06-P.

A diferencia de la cartelera mensual que se especializa en música, esta cartelera semanal, diseñada por el Departamento de Difusión de la Secretaría de Cultura incluye todas las actividades que se realizan desde ésta institución y contiene por tanto todas las manifestaciones artísticas y la extensión de actividades en otras sedes como el Antiguo Colegio Jesuita y el Templo de San Juan de Dios en Pátzcuaro y casas de cultura como las de Angamacutiro, Charo, Yurécuaro, Tepalcaltepec, Zacapu, Tzintzuntzan, Erongarícuaro, Huandacareo, Zamora, etc. No siempre aparecen eventos externos a los de la capital a menos que se trate de actividades “mayores” como la Feria de la Mariposa Monarca o las celebraciones de Semana Santa.

En el cuadro 2 sólo están consideradas las actividades que sí se realizan en Morelia y el periodo abarca las semanas correspondientes al primer trimestre de trabajo de campo. Durante el mes de enero no se emitió dicha cartelera pero el contenido de los meses de febrero y marzo 2007 no presenta una dinámica de difusión distinta. Al igual que en la cartelera mensual hay algunas presentaciones que no se definen como “tradicionales”, pero que si corresponden a este tipo de música.

Durante el trabajo de campo hubieron otros eventos en los que las presentaciones musicales fueron muy importantes aunque no se anunciaron en estos folletos como lo fue la Expo Feria Michoacán 2006, más conocida como la Feria del Estado, en donde se presentaron algunos grupos de música tradicional en el pabellón del Estado. Tampoco están consideradas las presentaciones privadas que realizan los grupos en la capital, ya que al ser concertadas de manera directa entre los interesados, no se consideran como parte de las actividades de carácter público.

Los grandes eventos organizados por la Secretaria de Cultura como el Jazztival, el Festival Cultural de la Mariposa Monarca, las Celebraciones de Semana Santa, el Festival Internacional de Música de Morelia Miguel Bernal Jiménez, el Festival Internacional de Guitarra, las temporadas de la Orquesta Sinfónica de Michoacán, los festejos del Aniversario de la Ciudad, el Festival Internacional de Órgano y demás eventos de esa naturaleza, tienen mecanismos de difusión adicionales, como la colocación de mamparas en las principales

plazas de la ciudad, folletos específicos con información adicional y mapas en caso de ser necesario, anuncios en la página Web de la Secretaria de Cultura y la contratación de anuncios en los canales locales de televisión.

Es muy importante señalar que la mayoría de las presentaciones que se clasifican como “música tradicional”, pertenecían a la cultura p’urhepecha en sus diferentes regiones, las excepciones fueron la presentación del grupo Bola Suriana, al que puede clasificarse como interprete de música regional mexicana que incluyó en su repertorio valonas y una reconstrucción de música prehispánica tarasca realizada por el profesor Alfredo Barrera Próspero, en la Plaza de Armas, dentro del Ciclo “*Haz del Centro tu Domingo*” impulsado por el Ayuntamiento de Morelia; y la presentación de Los Jilguerillos del Huerto de Turicato (región de la Tierra Caliente) en el Museo del Estado. Ésta es la razón por la que elegí trabajar en base a la música p’urhepecha. En el segundo periodo de campo la situación no fue distinta: salvo dos presentaciones de música de la Costa Nahua y una de los Jilguerillos del Huerto de Turicato, las demás correspondieron a la música p’urhepecha.

Como puede observarse en los cuadros anteriores, la difusión de las presentaciones de música tradicional en la capital es escasa con respecto al total de actividades musicales que se realizan en la ciudad de Morelia. Lo que pretendo demostrar, es que esta situación no se debe solamente a las iniciativas institucionales, sino que también es definida por la forma en la que los diferentes grupos ejecutantes de música tradicional negocian y administran su práctica musical en este contexto.

- **Perfiles institucionales**

Existen diferentes formas en las que las instituciones de Michoacán se involucran en el desarrollo y la ejecución de eventos de música tradicional en la capital; algunas trabajan en estas cuestiones porque según sus propios estatutos tienen como meta el desarrollo cultural de la población del estado, otras, que tienen metas primordiales distintas, indirectamente se relacionan con este tipo de eventos e incluso llegan a posicionarse como importantes promotores para esta manifestación cultural. Llamaré primarias a aquellas que por los trabajos

de fomento y difusión que realizan en materia de música tradicional, destacan en la presentación de dichos eventos y secundarias a aquellas que esporádicamente prestan apoyo en esta materia. Enunciaré primero estas últimas para posteriormente hacer más especificaciones sobre los trabajos de las instituciones primarias.

### **Instituciones secundarias**

Indirectamente relacionadas son aquellas que en su origen se dedican a proporcionar servicios de bienestar social en general a diversos sectores de la población, pero que de forma adicional apoyan el desarrollo de actividades de música tradicional.

- La Unidad Regional de Culturas Populares e Indígenas de Michoacán.

A través del programa PACMyC, apoya algunos proyectos de carácter comunitario que buscan revitalizar las costumbres de las culturas municipales, tal como lo manifiestan los grupos Pindékuecha y Uapánekuá, quienes se vieron beneficiados con este programa hace unos años. El primer grupo realizó una grabación colectiva y asistió a la presentación de ese material en el Museo de Culturas Populares en la ciudad de México y el segundo usó los recursos del programa para la compra de instrumentos con los que fortalecieron el “Taller de Investigación para la Música P’urhepecha” que establecieron en Ihuatzio. En ocasiones el PACMyC también presta apoyo para la realización de eventos en los que se incluye alguna presentación de música tradicional en coordinación con otras instituciones del estado. Cuentan con el archivo del señor Pedro Dimas, colaborador de la unidad y quien tiene una recopilación de música p’urhepecha muy extensa, y aunque es de carácter privado, aún se están diseñando los mecanismos para acceder a ese material con la anuencia del recopilador y el apoyo de la unidad. De los sesenta y siete proyectos presentados al PACMyC 2006<sup>16</sup> en Michoacán, catorce son musicales y se aprobaron dos para música p’urhepecha y uno para música de la costa nahua.

---

<sup>16</sup> Agradezco a Juan Carlos Hidalgo encargado del PACMyC en Michoacán el acceso a esta información.

- La Coordinación Interinstitucional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas de Michoacán (CIAPI).

Algunos de los funcionarios de esta coordinación proporcionan recursos para la realización de eventos de música tradicional p'urhepecha en las comunidades y algunas veces en la capital, pero lo hacen por iniciativa propia y de manera independiente, ya que su labor principal es apoyar proyectos productivos y no culturales. Según Gilberto Gerónimo, Secretario Técnico de la coordinación el apoyo a la música tradicional p'urhepecha (y demás actividades culturales) se realiza de forma esporádica y en colaboración con otras instituciones como la UMNSH, el Instituto Michoacano de la Mujer, la CDI y Culturas Populares porque desde su perspectiva: *“A la comunidad se impulsa a proyectos, no es prioridad, se busca apoyar a los agentes pero se busca el desarrollo directo de la comunidad”*.<sup>17</sup>

- La unidad estatal de la CDI.

Siguiendo con la dinámica de trabajo del Instituto Nacional Indigenista (INI) en el área de etnomusicología y a través del Sistema de Radiodifusoras Indigenistas, la Unidad apoya la realización de eventos en las comunidades como el Festival del Compositor P'urhepecha y elabora grabaciones fonográficas de los diferentes pueblos indígenas del estado de Michoacán, sin embargo, los eventos en los que intervino esta institución se realizaron fuera de la ciudad de Morelia.

- Instituto Michoacano de la Mujer.

En la búsqueda de apoyar a la mujer p'urhepecha patrocinó la grabación de un disco para un grupo de mujeres pireris que se ha presentado en diversos sitios, sin embargo no realizaron presentaciones formales en Morelia durante mi trabajo de campo, aunque si tuve la oportunidad de escucharlas durante la realización de la fiesta del Año Nuevo P'urhepecha en Santo Tomás, en la región de la Cañada de los Once Pueblos, pero sólo de manera informal en un

---

<sup>17</sup> Entrevista efectuada el 2 de marzo de 2007 en las instalaciones del CIAPI



momento de convivencia con jóvenes estudiantes de la lengua p'urhepecha de la UMNSH.

- La Universidad Indígena Intercultural

Incluye entre sus actividades el diplomado de Artes y Saberes Indígenas “La Música P'urhepecha”, que está dirigido a promotores culturales, estudiantes y profesores de música, instrumentistas y al público interesado en el tema siempre y cuando cuente con conocimientos musicales mínimos. Se imparte en 21 sesiones sabatinas durante seis meses, para cubrir 120 horas de teoría y práctica en la que se montan ensambles de banda y orquesta para la interpretación de sones, abajeños y pirekuas. Se lleva a cabo en la villa Tzipekua, cerca de Pátzcuaro, lugar al que asisten los interesados desde los diferentes pueblos de la zona y aquellos que viven en la capital.

Asistí a una sesión ordinaria del diplomado y a la ceremonia de clausura del curso. Existe entre los asistentes un clima de familiaridad ya que la mayoría de ellos se conocen por pertenecer al ámbito musical. En este diplomado participaron Andrea Bautista del grupo P'urhembe, Juan Zacarías director de Pindékuecha y Oscar Valdovinos director de Uapánekua, todos violinistas del ensamble de orquesta; también participaron algunos de los integrantes de la banda ECOR y de la Banda Infantil de Tingambato. Al frente del diplomado estaban el profesor Napoleón Cortés y el director de la banda municipal de Morelia Juan Carlos Guerrero en la dirección de ensambles. El titular de la Universidad es Néstor Dimas Huacuz, quien realizó la investigación sobre los temas y textos de las pirekuas al que he hecho referencia con anterioridad.

Se cuenta para las diferentes charlas con la participación de otros agentes que están relacionados con la temática desde la UMSNH, Culturas Populares, la Casa del Arte y la Cultura de Paracho y la Universidad de Guadalajara, además de invitar a diversos compositores y pireris de las comunidades para que compartan sus experiencias. No se realizaron presentaciones de los ensambles finales en un lugar distinto a la Tzipekua. El objetivo del programa es dar un valor curricular a la práctica de la música tradicional p'urhepecha por medio de la Universidad Intercultural y busca estimular el interés por este particular tipo

de música en cualquiera de sus formas instrumentales y géneros, así como fomentar la investigación en torno a la música p'urhepecha.

### Instituciones primarias

Entre las instituciones directamente vinculadas con la producción y difusión de la música tradicional están:

- Departamento de Cultura y Civismo del Ayuntamiento de Morelia.

Cuenta con diversas actividades dentro de las cuales destacan los programas “Época de oro” y “Haz del Centro tu Domingo”, por ser los más recurrentes en las carteleras de actividades culturales. El primero es un baile popular que se realiza el último jueves de cada mes a las 18:00 horas en la Plaza Benito Juárez y al que asiste una gran cantidad de la población de la ciudad. Es frecuente ver a grupos de adultos mayores bailando a ritmo de danzón desde que inicia el evento hasta el final cerca de las nueve de la noche. Es recurrente que se presente la Orquesta de Juventino Arévalo que es un conjunto versátil que interpreta música popular para bailar. Esta plaza se encuentra en el espacio intermedio entre la catedral y el kiosco central de la Plaza de Armas, se requiere del montaje de un escenario, iluminación y sonido para la realización del evento. En el programa dominical se incluyen diferentes manifestaciones artísticas como danza, música y teatro, que son realizadas por las distintas escuelas de la ciudad en todos sus niveles y en algunas ocasiones por artistas de renombre. Para realizar este tipo de actividades, esta dirección del ayuntamiento cuenta con un directorio de agrupaciones dentro del género tradicional a las que contrata en caso de ser necesario. Esos grupos son: Erandi, Píndekua, Píndékuecha, los Hermanos Aguascalientes, Bola Suriana, Dueto Zacán, Dueto los Magueyes, Grupo Gabán, Nana Cutzi, P'urhembe, Rocío Vega, Teresa Hernández, Voz en punto, Dueto Alma Purépecha y los Carácuaros. A excepción de Voz en Punto, los costos de estos grupos están entre los tres mil y seis mil pesos en promedio, un dueto y un solista cobran entre mil y dos mil pesos. De todos estos sólo tuve noticia de la presentación de los grupos Bola Suriana y P'urhembe en la Plaza de Armas. En el caso de las bandas de viento no

se les clasifica como tradicionales ni como p'urhepechas. Las bandas consideradas son Banda de Música de Seguridad Pública, Banda ECOR de Tingambato, la de los Hermanos Martínez Maravilla, Banda El Chiflido, Banda Géminis, Banda de Teremendo, Banda Lindo Michoacán y la Banda de Morelia.<sup>18</sup> Afirma la directora de este departamento la Lic. Gabriela Loaiza Núñez<sup>19</sup> que se busca que los grupos que se presenten garanticen la calidad de los espectáculos y que junto con la Secretaría de Turismo se busca llevar *“la cultura a la ciudadanía”*. Para que un grupo se vincule con el ayuntamiento necesita mostrar su currículum y presentar una grabación como soporte de la calidad del grupo, posteriormente los coordinadores de eventos y el personal de la dirección dan el visto bueno. Desde la perspectiva de la Lic. Loaiza, el contacto entre la gente y la música tradicional depende de los dos sectores de la población que asisten a los eventos: *“a los morelianos les gusta la tradición y a los turistas les gusta el folklore”*, por eso se elige a los grupos que van a presentarse según la temporada y con esto se garantiza una buena asistencia en los eventos y un cumplimiento del objetivo de la dirección. No me queda muy claro a qué se refiere cuando hace una diferencia entre la tradición y el folklore, sólo pude percibir que la lógica del ayuntamiento está muy comprometida con la proyección turística de la ciudad de Morelia y la preocupación por reportar una considerable afluencia a sus programas.

- La Secretaría de Turismo y la Coordinación de Atención al Migrante.

Ambas instancias organizan caravanas artísticas a nivel internacional en las que convoca a diferentes músicos y bailarines de todas las regiones del estado para fomentar su difusión y, en el caso de los Estados Unidos, posibilitar el contacto de los migrantes michoacanos con algo de su cultura. Por medio de las entrevistas pude entender que para estas caravanas no se elige siempre a un grupo determinado, sino que se realizan ensambles con los artistas más reconocidos y esto es lo que se presenta en el extranjero. El impacto de esta actividad es que deja en los músicos que participan, una experiencia personal significativa, ya que esto les permite *“conocer otros países y otras culturas”* y para algunos esa experiencia provoca una revaloración de sus artes y de lo que

---

<sup>18</sup> Información obtenida del directorio de trabajo del Departamento de Cultura y Civismo del Ayuntamiento de Morelia.

<sup>19</sup> Entrevista concedida el 3 de julio de 2006

significa ser p'urhepecha, además del prestigio que les adjudica esta actividad con respecto a otros que no han tenido la misma posibilidad.

- El Centro de Investigación para la Cultura P'urhepecha de la UMSNH.

Aunque el centro tiene como objetivo promover todos los aspectos de la cultura p'urhepecha, en el área de etnomusicología, a cargo del profesor Alfredo Barrera Próspero, las labores de dicho departamento se enfocan primordialmente en la recopilación y conservación de composiciones de músicos que han sido representativos por medio de la transcripción de guiones instrumentales y arreglos para banda u orquesta en partituras que se publican en la colección de Cuadernos de Etnomusicología. Para la presentación de estos trabajos se organizan eventos en distintas comunidades del estado en donde se le pide a alguna banda u orquesta que interprete el material presentado, sobre todo en el lugar de donde es originario el compositor al que esté dedicado en trabajo de investigación. Otro de los trabajos es la realización de ediciones fonográficas con la cantante Rocío Próspero, algunas Bandas como la ECOR de Tingambato y algunas orquestas como Kuerani.

En diversos eventos relacionados con la cultura p'urhepecha hay una constante presencia moral de esta institución aunque no me queda muy claro cuál es el papel que juega en esta dinámica, es decir si aporta recursos económicos o no.

En la celebración del Año Nuevo P'urhepecha celebrado en la región de la Cañada de los Once Pueblos en Santo Tomás en donde, a pesar de que se anunciaba que el evento no era apoyado por ninguna institución, se contó con la organización de una rueda de prensa en el Museo del Estado a la que fueron invitados diversos medios de comunicación; en Santo Tomás se presentó la película "Eréndira Ikikunari", que es uno de los proyectos más importantes en los que ha participado el centro y que narra la historia de una mujer guerrera durante la conquista española, hecho narrado en la Relación de Michoacán, ambas situaciones organizadas por el Doctor Irineo Rojas director del centro. En el marco de la celebración del Día Internacional de la Lengua Materna desarrollado en Maratua el 22 de febrero de 2007 (Comunidad nahua de la costa de Michoacán) el Doctor Irineo Rojas declaró a raíz de la discusión sobre

la enseñanza de la lengua: *“nos estamos peleando entre nosotros por decir cuál es la mejor manera de enseñar la lengua, ¿por qué no considerar que hay varias maneras? Mientras nos sigamos entendiendo entre nuestros pueblos no habrá más problema que fomentar el uso de nuestras lenguas”*. De alguna manera la constante presencia de este personaje indica una especie de legitimidad de los eventos a los que asiste, ya que lleva varios años al frente del centro buscando distintas formas de reconocimiento del pueblo p'urhepecha. Tata Irineo es bien reconocido por la gente de los pueblos que lo identifican como un p'urhepecha exitoso ya que es uno de los primeros en haber realizado estudios en el extranjero, y lo perciben como una persona ejemplar porque participa mucho en las actividades de las comunidades. Existe un sector de agentes intelectuales que critica el conservadurismo con el que habla de la tradición, de *“nuestro pueblo”* y la posición de poder que el doctor Rojas ha alcanzado a partir del centro que dirige y sobre el que ejerce un cierto dominio desde hace varios años.

- Secretaría de Cultura

Tiene su mayor impacto en la capital por medio de los programas establecidos permanentemente en sus diferentes museos que se encargan de la programación de eventos de música tradicional, tal como sucede con el programa “Viernes Culturales” que se desarrolla en la Casa Natal de Morelos y en el Museo del Estado por medio del programa “Arte, Historia y Tradición”. A través de la Dirección de Vinculación e Integración Cultural (antes Dirección de Atención a las Tradiciones) se generan presentaciones de música tradicional en eventos fuera de la ciudad como en el Festival de la Mariposa Monarca que se realizó en la zona Oriente del estado y demás de la misma naturaleza que se encuentran muy relacionados con la Secretaría de Turismo.

El programa “Viernes Culturales” de la Casa Natal de Morelos, tiene una asistencia en la que prevalece la gente que supera los cuarenta años, es una especie de punto de encuentro para aquellos que gustan de asistir a conciertos de buena música y que buscan el buen gusto. En una ocasión, sin conocer aún la dinámica del lugar, asistí a un recital de guitarra vestida con ropa deportiva. Este desconocimiento mío fue correspondido con indiferencia por parte de los

organizadores y público con muestras de rechazo como no entregarme el programa de mano y mirarme con desaprobación. El único grupo de música tradicional p'urhepecha al que yo vi presentarse en este lugar fue P'urhembe, el cual es, como describiré en el siguiente capítulo, el único considerado apto para presentarse en este lugar.

En el Patio de la Magnolia del Museo del Estado es donde se realizan la mayor parte de las actividades de música tradicional en la capital. El programa "Arte, historia y tradición" fue instalado junto con la muestra de tradicional comida de cuaresma como programa permanente por el entonces Instituto Michoacano de Cultura en 1993 durante el gobierno interino del señor Ausencio Chávez Hernández<sup>20</sup>. Durante la gestión del profesor García Marcelino<sup>21</sup>, éste buscó desarrollar actividades que reivindicaran a la cultura p'urhepecha tratando de que sus manifestaciones artísticas y culturales sean comprendidas como parte de la vida en la comunidad donde se desarrollan. El levantamiento del Niño Dios se realizó con música del grupo Pindékuecha y con el apadrinamiento de la señora Adelaida Huerta (carguera de Santo Tomas en la Fiesta del Año Nuevo P'urhepecha) fueron muestras de esta iniciativa. Durante los eventos se presentaron danzas y se repartieron alimentos, en una ocasión se presentó una reconstrucción de la fiesta de Corpus con acompañamiento de las Chirimías de Cucuchucho, en la que se le pidió a la público asistente que se imaginara que iban en procesión en el pueblo mientras otra persona narraba los diferentes momentos de la fiesta y explicaba la diferencia entre una pieza y otra. Los asistentes se ponían de pie al paso de los chirimiteros y lograron expresar una actitud profundamente ceremonial, al grado que realmente parecía una celebración litúrgica. Otra característica de su administración fue que por invitación del director del museo se presentó la orquesta de cuerdas Uapánekua, integrada por músicos originarios de Ihuatzio y que son parte de la muestra etnográfica que presentare posteriormente.

Estas acciones responden a la necesidad de acercar la verdadera tradición del pueblo p'urhepecha a la gente de Morelia porque, según su propia opinión, "la

---

<sup>20</sup> Agradezco a mi compañera de campo Mariana Hernández Ornelas por esta información obtenida de los archivos de la Biblioteca del Congreso del Estado de Michoacán.

<sup>21</sup> Periodo comprendido de marzo 2006 a mayo 2007.

*fiesta es en realidad un espacio para una celebración que siempre está ligada con algo místico, algo religioso, aunque no esté ligado necesariamente con la iglesia o con la labor de los curas. La fiesta está relacionada con la gente del pueblo y no sólo con la familia, con la gente de la región y no sólo con la del pueblo. Cuando se pierde el sentido comunitario de la fiesta, se pierde el sentido regional e intercomunitario de las celebraciones”.<sup>22</sup>*

A continuación, las presentaciones musicales que se realizaron dentro del programa “Arte, Historia y tradición” en el periodo de marzo de 2006 a marzo de 2007, según el informe de actividades que presenta el museo ante la Secretaría de Cultura:

**Cuadro 3. Actividades musicales del programa “Arte, Historia y Tradición” del Museo del Estado**

Mes	Música “no” tradicional	Música mexicana o tradicional de Michoacán	Música tradicional p’urhepecha
Marzo 2006	2	2	0
Abril 2006	2	1	0
Mayo 2006	1	1	0
Junio 2006	2	0	3
Julio 2006	0	4	0
Agosto 2006	2	1	5
Septiembre 2006	1	1	2
Octubre 2006	0	1	2
Noviembre 2006	4	0	1
Diciembre 2006	1	0	2
Enero 2007	0	0	2
Febrero 2007	2	0	2
Marzo 2007	1	1	1
<b>totales</b>	<b>18</b>	<b>12</b>	<b>20</b>

Fuente: Elaboración propia a partir de los informes de trabajo mensuales que el Museo del Estado entrega a la Secretaría de Cultura. Si comparamos que de las cincuenta actividades musicales que se presentaron durante el año tan solo en el programa de los miércoles en este foro y que el 40% fueron de música tradicional p’urhepecha con los trece eventos de música tradicional que se difunden en la

<sup>22</sup> Esta idea la retomo de un borrador que me proporciono el profesor García Marcelino que se titula “La fiesta es desarrollo” y que concreta de alguna forma las múltiples charlas que sostuvimos durante la estancia de campo.

cartelera mensual de actividades musicales que tiene un total de 282 anunciadas; es posible observar que este programa constituye el principal foro de música tradicional en Morelia con respecto a la oferta musical total. Existieron además, algunos eventos en otros programas del Museo del Estado tales como exposiciones o días festivos para el pueblo p'urhepecha, para la ciudad de Morelia e incluso para el estado en los que se incluyó alguna presentación musical.

- La Secretaria de Difusión Cultural y Extensión Universitaria de la UMSNH.

La coordinación de grupos artísticos de esta dependencia universitaria es otra instancia que participa activamente en la promoción de la música tradicional p'urhepecha en Morelia. En entrevista con la Lic. Hilda Sujey López González, me informó que una de las prioridades de la UMSNH es la de vincular a todos los sectores de la población universitaria con la cultura, para lo cual, establecen convenios de trabajo con diferentes grupos artísticos que así lo han solicitado. El convenio funciona de la siguiente forma: la iniciativa de vincularse con la universidad nace de los grupos que están interesados, luego de una negociación con los titulares de la dependencia estos evalúan la calidad del grupo. La universidad funciona como una especie de agencia de representación, ya que por medio de la Secretaria de Difusión Cultural y Extensión Universitaria de la UMSNH, se puede solicitar la participación de alguno de los grupos con los que tiene convenio comprometiéndose a cubrir los gastos de transporte, hospedaje y alimentación de los músicos en caso de ser necesario, así como de la publicidad del evento, garantizar que la presentación sea para audiciones, conciertos o actos cívicos-culturales pero no de tipo religioso, político, ni para amenizar desayunos, comidas, cenas y/o brindis y proporcionar los requerimientos técnicos para una buena apreciación del evento.

La solicitud se presenta en tiempo y forma ante la institución y se tiene una respuesta cinco días hábiles después, por lo que la solicitud no es garantía de que realice el evento. La universidad también proporciona una remuneración económica a los grupos por cada actuación y se encarga de la promoción por medio de la distribución de carteles y programas de mano de los actos que para



ella se organizan. En algunos casos como el del grupo P'urhembe, patrocina la grabación de su material discográfico. Por su parte, los grupos que aceptan este convenio se comprometen a cumplir con un número determinado de presentaciones para la universidad siempre y cuando se logre un acuerdo para que no se empalmen las presentaciones con alguna otra fecha contratada de manera particular o con otra institución. Para la realización de sus eventos la UMSNH tiene a su disposición el Teatro Rubén Romero, el Centro Cultural Universitario y los auditorios de las Facultades en Ciudad Universitaria, pero cuando los eventos son solicitados por instancias ajenas a la universidad, los grupos pueden presentarse en cualquier otro lugar incluso fuera del estado. En los siguientes cuadros presento los grupos que tienen este convenio de trabajo y los géneros musicales en que los clasifica la propia Coordinación de Grupos Artísticos, así como la cantidad de presentaciones que se registraron durante el año 2006, esto en base a la información proporcionada por la misma institución.<sup>23</sup>

**Cuadro 4. Grupos de música “no tradicional” que trabajan por convenio con la UMSNH y número de presentaciones.**

<b>Grupo</b>	<b>Género musical</b>	<b>Presentaciones</b>
Fito Favela	Guitarrista	22
Tuna Nicolaita	Estudiantina	26
Octeto vocal de la universidad michoacana	Polifonía, clásica, zarzuela y música mexicana	30
Quinteto de alientos de la universidad michoacana	Música de cámara (clásica)	41
Cuarteto de jazz de la universidad michoacana	Música de Jazz	42
Cuarteto de cuerdas de la universidad michoacana	Música de cámara (clásica)	50

<sup>23</sup> Agradezco a la licenciada Hilda Zujey López de la coordinación de grupos artísticos de la UMSNH, la entrevista y la disponibilidad de esta información.

**Cuadro 5. Grupos de música tradicional que trabajan por convenio con la UMSNH y cantidad de presentaciones.**

<b>Grupo</b>	<b>Género musical</b>	<b>Presentaciones</b>
Pindékuecha	Música popular michoacana	65
Dueto Zacán	Música popular mexicana (pirekuas, abajeños)	43
Bola Suriana	Música mexicana y latinoamericana	39
Joaquín Pantoja	Música popular mexicana, guitarra clásica y folklore	37
P'urhembe	Música popular michoacana (sonecitos, pirekuas, abajeños)	26
Elba Rodríguez	Música popular mexicana y Música Infantil	25
Dueto Los Magueyes	Música popular mexicana	22
Rocío Vega y Los Carácuaros	Canción mexicana	21

Como puede verse, los grupos que interpretan música “no tradicional” tienen menos presentaciones que los que tocan música regional o tradicional. De estos últimos nueve grupos seis está clasificados como de “música mexicana” y tres están directamente relacionados con la música michoacana que son Pindékuecha, P'urhembe y el Dueto Zacán, sólo de los dos primeros tuve noticia de presentaciones en Morelia durante el trabajo de campo. El que tiene mayor cantidad de presentaciones es el grupo Pindékuecha, esto se justifica según la Lic. Hilda Sujey López, porque es un grupo con una gran calidad musical y está formado por jóvenes que estudian en la UMSNH, por lo que es muy importante brindar el apoyo necesario a su cultura, ya que una gran parte de la población universitaria también es de origen p'urhepecha.

Una vez presentado el panorama general de la producción musical y de las instituciones que la promueven, vamos a los espacios en los que se realiza la ejecución musical.

- **Principales escenarios y el uso musical de los mismos**

El hecho de que la música tradicional p'urhepecha se presente en escenarios específicos y no en otros, permite hacer una reflexión sobre la forma en la que se construye el reconocimiento social de la práctica de la música tradicional del estado de Michoacán y de la música tradicional p'urhepecha en el contexto de la ciudad de Morelia desde la lógica de las instituciones que se encargan de ello.

La vida “cultural” de la ciudad de Morelia se desarrolla fundamentalmente en el centro histórico, declarado patrimonio cultural de la humanidad por la UNESCO el 12 de diciembre de 1991, valorando edificaciones civiles y predominantemente de corte religioso, además de plazas y jardines, abarcando *“un área de 3.43 kilómetros cuadrados [...], formada por 219 manzanas que comprende edificios con valor histórico [...], construidos entre los siglos XVI al XIX [...] (García Moll, 1991:24-41)<sup>24</sup>*. La mayoría de las construcciones coloniales se encuentran orientadas en tres grandes campos: aquellos que son usados para las funciones político-administrativas del gobierno del estado, otras que son concesionadas para el uso comercial y de servicios turísticos, y aquellas que se constituyeron como centros culturales.<sup>25</sup> Dentro de estos últimos se encuentran las bibliotecas, museos, teatros y auditorios. De alguna forma en todos esos espacios es posible encontrar que se realizan presentaciones musicales, sin embargo, no cualquier tipo de música se presenta en estos lugares, creo que el uso que en la actualidad se hace de estos edificios en cuanto a música reproduce un criterio diferencial sobre lo “culto” y lo “popular” convirtiendo los foros en una especie de “templos”.

### **Los “templos” para la música culta**

Sedes de los eventos musicales con mayor promoción institucional, son edificios que cuentan con la posibilidad de albergar a más de doscientas personas en promedio. Cuentan con los recursos tecnológicos para destacar la sonoridad de las presentaciones y en caso de ser necesario instalar equipos de

---

<sup>24</sup> Información proporcionada por mi compañero de campo Jaime Méndez quien se encargó de estudiar el uso del patrimonio arquitectónico de la ciudad.

<sup>25</sup> En el caso de las plazas públicas por su carácter de espacios abiertos pueden presentar una combinación de estos usos, pero en el trabajo mencionado en la nota anterior se profundizará al respecto.

iluminación, por lo que reducen los costos en el montaje de escenarios y demás requerimientos en infraestructura. El Conservatorio de las Rosas y el Auditorio Nicolaita del Centro Cultural Universitario son los recintos en los que se presenta la producción musical de los alumnos del Conservatorio de las Rosas y de la Escuela Popular de Bellas Artes de la UMSNH. Conciertos de órgano, ópera, piano, guitarra clásica y diversos ensambles corales e instrumentales, etc., son el tipo de música que se ejecuta. Durante mi estancia de campo no tuve noticia de una presentación de música tradicional en estos lugares. La Catedral Metropolitana se convierte cada año en sede del Festival Internacional de Órgano de Morelia dada la importante proyección de la ciudad que dicho evento proporciona. La Iglesia de San Agustín también es usada en contadas ocasiones para la realización de presentaciones de música “cultura”, tal como sucedió el viernes 19 de mayo de 2006, cuando se presentaron Laura Angélica Carrasco Curintzia en el órgano y Ricardo Santín-Baritono realizando un concierto In Memoriam a Miguel Bernal Jiménez, evento en coordinación con el programa de los Viernes Culturales de la Casa Natal de Morelos.

El Centro Cultural Clavijero y el claustro mayor de la Casa de Cultura son utilizados para la realización de eventos en los que se espera una asistencia masiva, para lo cual, es necesario colocar lonas, sillas y escenarios especiales. El Palacio Clavijero tiene en su nivel superior, un conjunto de salas especialmente acondicionadas para la colocación de iluminación, audio y video que se usan en exposiciones que requieren mayores recursos tecnológicos, tal como lo fue la exposición: *Leonardo Da Vinci y la Música*, en la que se instalaron salas temáticas e interactivas. El patio central de este edificio es sede de actividades como el Festival Internacional de Ajedrez que contó con la participación de la Orquesta Sinfónica del Estado. El claustro mayor de la Casa de Cultura es el lugar preferido para la presentación de los conciertos principales de los grandes festivales que promueve el Departamento de Música de la Secretaría de Cultura, sobre todo aquellos que no son gratuitos, ya que la estructura del edificio permite el acceso de los artistas y gente de producción por el lado de la Plaza del Carmen, mientras la entrada principal se mantiene cerrada hasta la hora de inicio del evento, así lo fue para la presentación de algunos conciertos del Jazztival 2007.

## **Los “templos” para músicas diversas**

El Teatro Universitario José Rubén Romero es un espacio en el que se desarrollan regularmente presentaciones de música tradicional p'urhepecha, esto se debe a que este teatro que es parte del Centro Cultural Universitario de la UMSNH que cuenta con programas en los que dedica el lunes al teatro y el jueves a presentaciones de música. La coordinación de grupos artísticos de la Secretaría de Difusión Cultural y Extensión Universitaria de la UMSNH, programa periódicamente presentaciones de los grupos con los que tiene convenio en éstas instalaciones, encargándose de la vinculación con el grupo y de la difusión del evento, aunque no se presenta este tipo de música de manera exclusiva. Algunos de los grupos que se presentaron en este foro fueron:

- **Grupo Bola Suriana de Morelia.** Son cinco varones de entre treinta y cinco y cuarenta años de edad, interpretan música regional mexicana, ya que incluyen en sus repertorios música de todo el país. Son uno de los grupos más populares en la ciudad por los 16 años de trayectoria del grupo y por tener constantes presentaciones a nivel local, nacional e internacional. Tienen vínculos con la SEP, con quienes acuerdan la presentación de su música en escuelas, con el Ayuntamiento de Morelia, con la Secretaría de Difusión Cultural y Extensión Universitaria de la UMSNH, Secretaría de Cultura y con asociaciones civiles que patrocinan algunas de sus presentaciones en el extranjero. Tienen una preparación musical de base lírica, refinada con estudios particulares en música.
- **Grupo P'urhembe.** Es una familia de seis elementos que interpretan sones, abajeños y pirekuas. Destaca por ser uno de los grupos que se presenta mas constantemente en la capital y por tener un importante prestigio entre las instituciones que se encargan de la difusión de música tradicional. Entre sus integrantes hay dos mujeres, una en la ejecución del violín y una pireri (termino p'urhepecha para referirse a la persona que canta pirekuas). Tienen una amplia preparación en música formal.

- Grupo de cuerdas Pindékuecha. Es un grupo de entre cinco y seis integrantes, todos varones de entre veinticinco y treinta y cinco años de edad que usan instrumentos de cuerdas. Casi todos ellos son estudiantes o egresados de la UMSNH pero son de diferentes pueblos del área p'urhepecha, es uno de los grupos más populares en la ciudad.

En la Plaza de armas de la ciudad se realiza un programa titulado: “*Haz del Centro tu Domingo*” impulsado por el Departamento de Cultura y Civismo del Ayuntamiento de Morelia, en el cual se presenta un espectáculo de música, danza o teatro a las 6 o 7 de la tarde cada fin de semana, y aunque si se presentan grupos, bandas y orquestas que presentan música tradicional p'urhepecha, esto sucede escasas ocasiones y con grupos específicos que tienen acuerdos de trabajo con el Ayuntamiento de Morelia. Se presentaron Bola Suriana y P'urhembe además de los siguientes grupos:

- Original Banda Santa María. Estudiantes de una secundaria de la colonia Santa María en Morelia, son trece varones y una mujer que con cuerdas y metales interpretaron algunas piezas instrumentales entre ellas algún son que su profesor el señor Pablo Cira les ha enseñado en la escuela.
- Banda Metales. De la colonia Jacarandas de Morelia, se presentaron una vez y fueron contratados por personal de ayuntamiento que les dio un espacio dentro del programa. Son doce integrantes varones que interpretaron sones y música popular con cuerdas y metales.

En la Plaza Melchor Ocampo se presentó la Banda ECOR de Tingambato en un evento especial del ayuntamiento municipal. Es una de las bandas con mas prestigio dentro de la zona p'urhepecha. Tiene entre veinte y veinticinco integrantes, según la disponibilidad de tiempo de sus miembros. Esta integrada por jóvenes hombres y mujeres, así como por algunos adultos que continúan en la banda desde hace algunos años. Aproximadamente en 50% de los integrantes estudian o estudiaron música de manera formal en la academia ECOR y algunos en el Conservatorio de las Rosas. Se dedican a tocar en todo tipo de eventos en

los que son requeridos, desde fiestas patronales hasta conciertos con autoridades. Incluyen en su repertorio sones y abajeños p'urhepecha, música "occidental" y lo que ellos llaman música cívica, que es especial para los eventos en los que son requeridos por las autoridades gubernamentales.

En la plaza Benito Juárez se presentó el grupo Pindékuecha en el festejo del Día Internacional de la Mujer que incluyó poesía, pintura y la participación musical de otros géneros, el evento fue organizado una asociación civil.

Expo-Feria Michoacán 2006, evento que se efectúa una vez al año y que tiene por objetivo primordial difundir el consumo de los diferentes productos que se realizan en Michoacán, se diseñó el Pabellón del Estado, en el que se colocan locales donde algunos de los municipios que producen artesanías comercializan sus productos. Aquí se colocó un escenario para la presentación de música y danza tradicional. En este contexto se presentó el grupo Pindékuecha y la Orquesta Regional Morales de Capácuaro, que interpretan música p'urhepecha y se contratan para acompañar fiestas en los pueblos de la región y danzas tradicionales.

En Templo del Carmen se presentó la Banda Hirepan de Ihuatzio, son catorce varones, jóvenes, adultos y ancianos, con aerófonos y percusiones fueron contratados para acompañar el paseo del Jueves de Corpus. Interpretaron los sones p'urhepechas para la ocasión durante el trayecto del templo del Carmen a la Catedral de la ciudad.

En un clima muy intelectual y solemne se realizan presentaciones de música p'urhepecha en la Casa Natal de Morelos, el Museo Colonial y en el Museo Regional Michoacano, esto vinculándose ya sea con el Ayuntamiento de Morelia o con Secretaria de Difusión Cultural y Extensión Universitaria de la UMSNH ya sea en algunos programas culturales ya establecidos o en la celebración de eventos especiales organizados por alguna asociación civil. En estos lugares la atmósfera es muy ceremoniosa y asiste un público de actitud muy refinada, el único grupo al que yo vi acceder a estos escenarios en diversas fechas fue P'urhembe.

El Teatro Ocampo es el lugar donde se presenta de manera regular el teatro y la danza, y es aquí donde La Orquesta Sinfónica de Michoacán realiza sus temporadas. La única forma en que un grupo, banda u orquesta de música tradicional p'urhepecha se presente en este lugar es cuando algún ballet requiere que acompañamiento de música en vivo. El grupo Pindékuecha se ha presentado en otros foros como la Casa de las Artesanías, que además de comercializar la producción artesanal del estado, es sede de eventos estatales privados; y el Teatro Morelos que es la sede principal de los eventos comerciales, donde también se presentan figuras como Salif Keita “la voz de África”, aunque para los grupos de música p'urhepecha, algunas de estas presentaciones son contratadas de manera mas personal y no por medio de las instituciones culturales.

Como pudo verse anteriormente, las presentaciones de bandas y algunos grupos de cuerda, que se realizan en las plazas y eventos públicos, permite a las instituciones culturales del Estado mostrar que están cumpliendo con su trabajo al satisfacer la demanda de bienes culturales para la población de la ciudad de Morelia y al poner al alcance propios y extraños muestras de la diversidad cultural de Michoacán en sus manifestaciones artísticas. Cabe destacar que en esta diversidad se incluye a las manifestaciones p'urhepecha y solo de manera intermitente contenidos de tierra caliente y de la costa nahua, no existen manifestaciones de la región mazahua y otomí.

Siguiendo a Walter Benjamin (1989), con esta estrategia, se incrementa el *valor exhibitivo* de la música tradicional, es decir, que se extrae a la obra artística de su contexto original (mas apegado a la noción de ritualidad) para atribuirle un valor propiamente artístico y de exhibición, con lo cual se transforma en espectáculo. Existe una manipulación de la nostalgia entre aquellos asistentes de ascendencia étnica por medio la re-producción de un elemento de su propia cultura en la interacción, ya que se espera que los músicos que forman parte de este musical comprendan y compartan las emociones y sensaciones que se evocan desde la tradición, se reconstruye una especie de esencia (lo que Benjamín llama “aura”) por medio de las formas musicales tradicionales. Por eso es necesario que el presentador del evento



enfatices en la calidad de aquellos que interpretan y en su originalidad y es necesario también que los músicos manejen un discurso de autoadscripción que les reivindique.

Por otro lado, ese mismo *valor exhibitivo* que para algunos se traduce en nostalgia por la comunidad, genera en aquellos que son ajenos a la tradición, que encuentren en la práctica de la música tradicional un carácter propiamente artístico, se busca “el aquí y ahora de la obra de arte”, se trata de elevar el estatus de las manifestaciones artísticas tradicionales por medio de su presentación ante un público que encuentra en la ciudad una gran oferta musical. El principal recurso que se utiliza es la habilidad del músico p’urhepecha como justificación para la presentación en escenarios donde generalmente no se realizaría, tal como sucede en el Museo Regional Michoacano, en la Casa Natal de Morelos y en el Museo Colonial.

¿Qué es lo que busca exhibir la UMSNH? En primer lugar que fomentan todas las manifestaciones musicales que se realizan en la universidad y en segundo, en cuanto a la música mexicana, regional o michoacana, buscan reflejar el respeto a la raíz p’urhepecha de sus estudiantes difundiendo música de calidad con grupos a los que considera portadores de esa tradición.

Los requisitos que plantea el ayuntamiento de la ciudad, hacen posible vislumbrar que existen criterios diferenciales sobre la calidad, la trayectoria y la originalidad de aquellos que ejecutan esta particular práctica musical. Esto responde a que se tiene una visión en la que la prioridad es satisfacer al turismo y un tanto a los “morelianos”. Aquí como señala Benjamín “*la preponderancia absoluta de valor exhibitivo [de la música tradicional] hace de ella una hechura con funciones por entero nuevas entre las cuales la artística -la que nos es consciente- se destaca*”. La realización de presentaciones de música p’urhepecha en espacios en los que regularmente se presentan otros tipos de música, tal como sucede cuando se requiere el acompañamiento musical en vivo para la realización de la danza en los teatros Ocampo y Morelos, tiene fines de la misma manera exhibitivos.

## **El “templo” de la música tradicional**

Como ya lo he expuesto anteriormente, la mayoría de las presentaciones de música tradicional se realizaron en el Patio de la Magnolia del Museo del Estado dentro del programa “Arte, Historia y Tradición Popular” que se realiza el día miércoles de cada semana. El museo se encuentra ubicado en contra esquina del Conservatorio de la Rosas, muy cerca del Teatro Ocampo y del Teatro José Rubén Romero, pero es rara la ocasión en la que coincida hora y fecha de una presentación de música p’urhepecha en dos lugares a la vez. Es un edificio de no muy amplias proporciones si lo comparamos con los demás centros culturales, aunque si es un poco más grande que el Museo Colonial. En la parte superior del edificio se encuentra una exposición permanente sobre la historia del estado, algunas salas de usos múltiples, un salón de prensa y algunas oficinas. En la planta baja se encuentra una botica antigua, otra parte de la exposición, la biblioteca, los salones de trabajo para los niños que asisten a las visitas guiadas, los baños y la dirección del museo.

El primer patio al que se accede es el lugar donde se efectúan los eventos, por no ser un auditorio se acomodan las sillas en diversas formas según el clima y el evento de que se trate, por ejemplo, para el levantamiento del Niño Dios se dejó el espacio del centro vacío para realizar la danza y para que la madrina paseara al niño entre los asistentes, por lo cual, se acomodaron las sillas alrededor. Se requiere equipo de sonido aunque como no es un espacio muy grande también se puede prescindir de él. No se coloca templete por lo que el artista queda siempre muy cerca del público. El programa de los miércoles reúne en sus instalaciones entre 100 y 200 asistentes en promedio según mis cálculos, aunque en los informes del museo se calculan entre 200 y 300. La población que sigue la presentación del programa lo hace con regularidad y por costumbre, ya que muchos de ellos se enteran en qué consistirá la actividad programada al llegar al evento y no antes, por lo que no siguen exclusivamente la presentación de música tradicional, aunque si se sabe que es el espacio en el que hay mas probabilidad de encontrarla, en este evento, el personal del museo reparte un vaso de agua o un té de frutas a todos los asistentes. Estas son las

presentaciones que se efectuaron en este lugar además del ya mencionado grupo Pindékuecha:

- Grupo San Juan Huetamo, música de Tierra Caliente, interpretaron sones y valonas con instrumentos de cuerda, tuvieron solo una presentación.
- Conjunto de Chirimías de Cucuchucho. Son tres ancianos que vestidos a la usanza tradicional p'urhepecha representaron la fiesta de Corpus. Al mismo tiempo en que los chirimiteros marchaban, se iba haciendo una descripción de la forma en la que se vive la fiesta de Corpus en la comunidad y el papel de los músicos en ella.
- Banda Olas Altas de San Pedro Cucuchucho. Interpretaron música para la fiesta de Corpus con aerófonos y percusiones, eran en total catorce varones de distintas edades. El repertorio incluía sones y abajeños p'urhepecha, así como paso doble, algún vals y algunas piezas populares.
- Familia Padilla Rivera de San Juanito Itzícuaru. Es una familia en la que el padre les enseña a sus cuatro hijos y a sus tres sobrinos de manera lírica a interpretar algunos sones y pirekuas ayudado por los libros de texto de los niños, también participan la madre y una hermana, su presentación incluye además del canto y la declamación. Son primordialmente campesinos de una colonia conurbada a la ciudad de Morelia.
- Elba Rodríguez y el Grupo Gabán. Ella es una cantante profesional que interpreta música regional mexicana acompañada por el grupo que tiene ya una grabación de música regional, incluyen también en su repertorio piezas p'urhepechas pero no de manera exclusiva.
- Los Jilguerillos del Huerto. Son un grupo de nueve niños y jóvenes de Turicato en la Tierra Caliente que impulsados por Baile y Música Tradicional A.C., se presentan en diversos foros a nivel local, regional,

nacional e incluso internacional. Aunque han recibido apoyo de las diversas instituciones para realizar dichas actividades, no tienen convenios estables para desarrollar su trabajo. Interpretan sones, valonas y gustos calentanos con cordófonos y tamborita, además de ejecutar el baile sobre la tarima como se hace en la región de tierra caliente.

- Orquesta Uapanekua de Ihuatzio. Con una instrumentación en base a cordófonos, se presentaron en varias ocasiones en el museo del Estado, es parte de una iniciativa comunitaria llamada Taller para la investigación de la música tradicional en su pueblo natal Ihuatzio. No se dedican de manera formal a la ejecución musical aunque todos ellos han recibido preparación en diferentes comunidades p'urhepecha.

Los siguientes eventos fueron registrados por haberse realizado durante el segundo periodo de campo, pero al coincidir con fechas en las que realicé salidas de la ciudad para hacer otro tipo de seguimientos no pude asistir a dichas presentaciones, aunque figuran como actividades de música tradicional, no representan un sesgo importante en la elección de la muestra principal ni en la dinámica general de la producción y difusión de la música tradicional en la capital.

- Evento especial de Torito de Carnaval, Banda La Sirenita. Interpretan música p'urhepecha.
- Grupo los Magueyes. Música tradicional mexicana (huapango).
- Orquesta Mirando al Lago de Tata Pedro Dimas Aparicio. Ejecutan música p'urhepecha.
- Los de Cachán, música de la Costa Nahua del municipio de Aquila,

Contrario a lo que sucede en las otras sedes, aquí se pretendía resaltar el *valor cultural* de la música tradicional, que existe siempre en la unicidad de la obra y que tiene su ensamblamiento en el contexto de la tradición (Benjamin, 1989), esto es lo que se intentaba por medio de la reconstrucción de los rituales como la Fiesta de Corpus y el Levantamiento del Niño Dios. Se elige a los grupos

musicales que están realmente relacionados con el pueblo y se genera en el público una actitud de respeto hacia ellos, no solo se enfatiza en el valor estético de la música que se presenta, sino que se intenta reconstruir la atmósfera ritual que la origina.

En este sentido los valores culturales no se cuestionan porque poseen un aura ritual, mientras los valores exhibitivos se legitiman, se reconocen y se construyen. El aura según Benjamin es: *“el valor único de la auténtica obra artística [que] se funda en el ritual en el que tuvo su primer y original valor útil”*, de esta manera el aura de la música tradicional es manipulada desde el punto de vista de las instituciones para convertir esta práctica musical en una obra mediatizada, tan reproducible como cualquier otro arte y al servicio de fines políticos e ideológicos.

#### ○ **Especificación sobre la selección de la muestra**

Con base en la cantidad de presentaciones de música tradicional p'urhepecha en Morelia elegí a los grupos Pindékuecha y P'urhembe para un seguimiento más profundo. Estos grupos tienen en común que dentro de la clasificación instrumental se encuentran en la categoría de grupos de cuerdas, en cuanto a género musical ejecutan sones, abajeños y pirekuas, están integrados por cinco o seis personas, en ocasiones pueden ser más o menos integrantes pero se debe más a una contingencia que a una regla general, ambos figuran en las listas de grupos que trabajan con las instituciones como la Secretaría de Cultura, Departamento de Cultura y Civismo del Ayuntamiento de Morelia y la Secretaría de Difusión Cultural y Extensión Universitaria de la UMSNH.

Por su parte la orquesta de cuerdas Uapánekua tiene una estructura instrumental similar a la que tienen los dos grupos anteriores, ejecutan sones y abajeños, también tienen entre cinco y seis integrantes y son de ascendencia p'urhepecha pero no se vinculan de la misma forma con el medio institucional, por lo cual completan la muestra que me permite definir esa dinámica particular de cada grupo para vincularse o no con dichas instituciones.

## Capítulo IV

### Diferentes formas de hacer música tradicional p'urhepecha en Morelia

Una vez seleccionada la muestra realicé el seguimiento de cada grupo, aunque fue complicado establecer una dinámica en la que pudiera asistir a todas las presentaciones que los grupos realizaron durante mi trabajo de campo, la estrategia fue estar presente en las ocasiones en que tuvieron actuaciones en Morelia para realizar entrevistas, conocer a los integrantes y realizar un “entrenamiento en la observación de públicos” (Nivón y Rosas, 1991: 20) es decir, una observación minuciosa de los lugares, las condiciones, el público, y demás detalles como el vestuario, repertorio, discurso durante la presentación, la actitud en el escenario, la experiencia artística y las nociones sobre “el contexto de la comunidad”, elementos que manifiestan la forma en la que construyen su producto cultural ante los agentes encargados de la difusión y el público a quienes brindan su trabajo.

#### ○ Descripción de los grupos

Para esto presento una traducción de los términos en lengua p'urhepecha que dan nombre a cada grupo, seguida de una descripción etnográfica de una presentación que resulte significativa para cada uno, es decir, que reúna sus elementos más característicos, agregaré una reseña histórica y posteriormente el análisis de la muestra total.

#### I. *Sentimiento de un pueblo: “P'URHEMBE”*

El término *P'urhembe* según un texto del compositor Nabor Hurtado retomado en Barrera Próspero (1991: 11) “*es lo mismo que p'urhepecha, siendo más correcto el primero, que quiere decir “hombres que visitan o que hacen visitas”, pues proverbial es la sociabilidad de los purépecha...*”. Otra referencia sobre esta palabra es que es el singular de p'urhepecha ya que la terminación *echa* indica plural. Es recurrente que se encuentren en textos e investigaciones

otras palabras como “phoré”, “p’hure” o “phur’hembe” para referirse a los tarascos o p’urhepechas, de hecho una publicación del colegio de Michoacán se titula “La Cultura Puhré”, pero no me queda claro con que criterio se usan estos términos. La frase: *“Sentimiento de un pueblo”* es el título de la primera producción discográfica que realizaron con patrocinio de la UMSNH, más adelante indicaré porque me parece significativa para hablar del grupo P’urhembe.

Durante la temporada de campo se presentaron en el Teatro José Rubén Romero, en el Museo Regional Michoacano, la Plaza de Armas, en el Museo Colonial y la Casa Natal de Morelos. En este último lugar realizaron una actuación día viernes 2 de junio de 2006 dentro del programa de los Viernes Culturales en el ciclo “Melodías sin frontera”, el evento dio inicio a las siete de la noche.

El grupo está integrado por el señor Francisco Bautista Ramírez, director del Grupo, violín primero y voz; la señora Rosalba Rangel Tovar, Pireri; Andrea Bautista Rangel, violín segundo; Francisco Bautista Rangel, guitarra primera y segunda voz; Marco Antonio Bautista Rangel, contrabajo, hijos los tres del matrimonio Bautista Rangel y José Zaid Mora Rangel, guitarra segunda y sobrino de los señores. Ellos llevan puesto un pantalón negro de vestir con camisas blancas de bordados en los hombros y pecho y una fajilla roja amarrada en la cintura. Ellas llevan puestas faldas negras alineadas y largas con blusas blancas bordadas, accesorios rojos (collares y aretes) y formales zapatos negros de tacón, la señora Rosalba Rangel lleva un rebozo colocado sobre uno de sus hombros. No tienen rasgos físicos indígenas, una vez que el grupo se presenta es que puede percibirse que don Francisco Bautista posee un tipo físico p’urhepecha.

La sala tiene una capacidad para unas ciento veinte personas aproximadamente cómodamente sentadas y para las 7:30 estaba ocupado a un 80% de su capacidad. Registré una asistencia de un 40% de mujeres y un 60% de hombres, de los cuales la mitad eran mayores de 50 años, un 10% de jóvenes y el resto adultos de más de 30 años de edad según mis cálculos, puede hacer estas observaciones porque yo estaba colocada en la parte del fondo del

auditorio y porque para la presentación no se apagaron las luces. Poco antes de terminar la presentación se habían agotado los lugares disponibles.

El repertorio incluyó en la primera parte sones, abajeños y pirekuas de compositores como Teodoro Vicente Lemus, Juan Victoriano, Atilano López e Isaías Jacobo, posteriormente presentaron algunas piezas de lo que el propio don Francisco Bautista llamó música internacional en donde incluyeron “*Amor indio*” de Rudolph Friml, “*Ramona*” de Mabel Wayne, “*La vida en rosa*” de Loviguy, del folklor mexicano interpretaron un popurrí y desde el folklor ruso la pieza “*Dos guitarras*”, en la que Andrea cambió el violín por la mandolina, aquí fue ella quien se llevó el reconocimiento de los asistentes en un caluroso aplauso. En verdad fueron muy aplaudidos por el público, el profesor Lenin Valladares (quien también es maestro de ceremonias en los eventos de los jueves en el teatro Rubén Romero), hacía énfasis en cada una de sus intervenciones sobre la calidad interpretativa y en la originalidad de la música tradicional del grupo P’urhembe, y decía que esa era la razón por la que estaban en este escenario. La efervescencia del público iba en aumento y tras cada interpretación se escuchaban voces que pedían algunos temas como “*La flor de la canela*” y otros más que fueron concedidos por los músicos.

Ya para cerrar su participación interpretaron el tema “Cara de pingo” de don Rafael Trinidad de la Isla de Janitzio que es una pirekua a ritmo de abajeño en la que canta toda la familia y en la que don Francisco baila un zapateado y hace ocurrentes gestos para hacer alusión al título del tema, cosa que pretende transmitir la gracia y el cariño con el que el señor ejecuta su música y su canto. Con respecto a las pirekuas que interpreta este grupo, ellos las ejecutan con un canto refinado, pulido y muy cuidado, esto en oposición al canto llano con la que las ejecutan otros intérpretes.

Como los aplausos no terminaban, concedieron una pieza más, que fue el abajeño “*Arriba Pichátaro*” de Daniel Plancarte en el que hay una parte donde el bajista ejecuta “un solo” en el que al mismo tiempo que efectúa el acompañamiento de la melodía, se escucha el efecto de una percusión como si fuera el zapateado de la danza, cosa que es muy espectacular y que puso al público de pie.



Tienen una muy buena expresión escénica, es decir, que se conducen durante sus actuaciones con mucha naturalidad, no se intimidan ante la presencia de las cámaras, proyectan estar relajados y atentos a las indicaciones de su director, si acaso Zaid y Marco son los más serios y aunque no se distraen, parecen más introvertidos ya que los demás están continuamente sonriendo entre ellos y mueven su cuerpo durante las ejecuciones.

Esta fue la primera presentación del grupo P'urhembe a la que asistí, para poder tener contacto con ellos compré el CD que estaban promocionando y me acerque a Marco, el bajista del grupo para felicitarle por su actuación y pedirle que me firmara el disco. Le comenté que a mi también me gustaba tocar el contrabajo pero que no sabía mucho y que me gustaría aprender ese efecto tan espectacular que realiza en el abajeño, de manera muy amable me dijo que si yo quería él podía enseñarme pero que nos tendríamos que poner de acuerdo, cosa que yo creo que dijo por amabilidad. Posteriormente me presentó a su hermana Andrea, a quien le comenté sobre mi trabajo y sobre mi interés de entrevistarla a ella y a su familia, ella se encarga de las relaciones públicas del grupo, le interesó mucho la propuesta y me dio sus datos para que no perdiéramos el contacto, a partir de ese momento he conservado una buena relación con ella aunque no mucho con su familia ya que no logramos concretar una entrevista grupal. Para entonces me di cuenta de que usan estuches para sus instrumentos y aunque no cambian de vestuario al retirarse de un lugar en el que actuaron, usan gabardinas negras y bufandas para cubrirse después de la presentación.

Don Francisco Bautista director y fundador del grupo, fue iniciado en su educación musical por su padre Tata Juan Bautista, quien era originario de la comunidad de Ahuiran cerca de Paracho, su abuelo materno construía violines, y cuando manifestó a su padre la inquietud de aprender música, éste lo llevó con un maestro a Pichátaro. Posteriormente estudió en la Escuela Popular de Bellas Artes pero después se fue al Conservatorio Nacional de Música de la Ciudad de México., donde curso estudios con el maestro Vladimir Pullman.

Tiempo después, ya de regreso en Michoacán, forma junto con el maestro Jesús Valerio Sosa el grupo Erandi, con el cual, durante el gobierno de Luís

Echeverría, fueron de gira a China y a otros lugares. A partir de entonces, el grupo Erandi sostiene una estrecha relación con las instituciones que se conserva hasta la fecha. El maestro Francisco Bautista fue requerido para dar clases de música en el Tecnológico de Morelia, donde trabajó con diversas generaciones. Posteriormente se retira del grupo Erandi y convoca a varios de sus alumnos de tecnológico para formar la primera etapa del grupo Púrhembe, pero ya tenía clara la idea de contar con una instrumentación sólo de cuerdas. Para esa fecha Andrea que tenía unos nueve años, fue iniciada por su padre en el estudio de la mandolina y comenzó a formar parte del grupo que contaba con un violín, dos mandolinas, dos guitarras y un contrabajo.

Al paso del tiempo Tata Francisco Bautista estimuló en su hijo Francisco el gusto por la guitarra, su hijo menor Marco Antonio eligió aprender a tocar el contrabajo y Andrea comenzó a estudiar el violín. Para entonces los alumnos del tecnológico ya no podían cubrir los compromisos del grupo porque tenían otras prioridades, por lo que se incorporaron los hijos y un sobrino del maestro Bautista a quien también le gustaba mucho tocar la guitarra.

La madre de la familia, la señora Rosalba Rangel Tovar, perteneció desde joven a la Coral Moreliana, una agrupación en la que aprendió canto bajo la dirección del maestro Ignacio Miguel Arriaga, y aunque no tuvo una preparación formal, esta se constituyó en la experiencia musical que le permitiría conocer al padre de sus hijos. Con este conocimiento de sus actitudes artísticas, es que fue integrada como pirerí, bajo la dirección también de su esposo. De esta forma se conformó la estructura actual del grupo P'urhembe.

Don Francisco se hizo acreedor este año a la presea Eréndira, uno de los reconocimientos estatales más importantes para las figuras que contribuyen a la cultura de Michoacán; Doña Rosalba Rangel es jubilada como empleada administrativa del Seguro Social; Andrea es maestra de violín en los talleres que se imparten en la Casa de la Cultura de Morelia y acaba de terminar sus estudios de licenciatura en Educación Artística en el Instituto de Ciencias de la Educación José María Morelos; Francisco Bautista Rangel va a terminar la carrera de Historia del Arte que está estudiando en la UTEM y tiene un ensamble vocal llamado Opus Cinco;

Zaid esta estudiando el sexto semestre de la carrera de Administración de empresas en el Tecnológico de Morelia y Marco Antonio esta estudiando la preparatoria, la idea es que también este año se integre a la facultad de Historia.

P'urhembe tiene una gran cantidad de presentaciones en Morelia cuando es requerido por la UMSNH y el ayuntamiento de la ciudad para la realización de sus programas. Participa en los eventos de carácter diplomático que organiza el Gobierno del Estado de Michoacán tales como el Brindis de inauguración del evento de Instalación del Consejo para la Cooperación Ambiental entre los países del TLCAN, la LXXI Asamblea de la Radio y Televisión en el Palacio de Gobierno y demás eventos de esta misma naturaleza.

## II. *Tradiciones: “PINDÉKUECHA”*

*Pindekua* significa tradición, la terminación *echa* indica plural, por lo que Pindékuecha se traduce como tradiciones, como señala Agustín Jacinto retomado en Chamorro (1992: 263): *“...la noción de pindekua o “él costumbre” entre los purhépecha tiene una mayor amplitud. Sirve para dar identidad al pueblo nativo y por consiguiente la existencia comunitaria no se dá de manera aislada o momentánea sino que posee una continuidad histórica”*. De esta forma la palabra pindékuecha implica una gran variedad de significados mas allá de la serie de costumbres que le son propias al pueblo p'urhepecha y que le dan continuidad y que en mi experiencia se manifiestan sobre todo en el uso del concepto de “la comunidad” como lugar y como asamblea, como el ideal del ser p'urhepecha.

El día 18 de mayo de 2006 se realizó una verbena popular por el 465 Aniversario de la Fundación de Morelia, ese mismo día se presentó el grupo Pindékuecha en el teatro José Rubén Romero dentro del programa de los Jueves Artísticos, la presentación no requirió de acondicionamientos especiales en el lugar, solo se acomodaron los micrófonos en el escenario y se levantó el telón, en el fondo hay un estandarte con el escudo de la universidad michoacana que solo se retira para acomodar la escenografía de alguna obra de teatro.

Justo antes de que iniciara el evento una pequeña lluvia cayó en la ciudad, por lo cual fue difícil llegar puntualmente al evento para muchas personas. La gente que asistió al teatro eran jóvenes universitarios, y del Conservatorio de las Rosas, eso se notaba porque la plática más recurrente era la de los exámenes y de los maestros, también se preguntaban entre ellos por compañeros de otras facultades. No pude apreciar los rangos de edad en el total del público que asistió, ya que en este foro si se apagan las luces cuando comienza la presentación, pero al salir del teatro calculé que más o menos había un 50% de hombres y mujeres. Pude distinguir que había familias completas que se presentaron a ver al grupo porque ya los conocían, eso lo destacó el grupo al mandarles saludos, esos amigos al darse por aludidos, levantaban las manos y brindaban otro aplauso. Otros tantos estaban ahí para matar el tiempo antes de asistir al festejo de la ciudad.

El grupo está formado por seis integrantes según el programa de mano, ellos son: Juan Zacarías Gómez originario de San Felipe de los Herreros, director del grupo y primer violín, estudiante de la Facultad de Historia de la UMSNH; Cuahutémoc Sánchez García de Cherán, segundo violín y egresado de la Facultad de Ingeniería Civil de la UMSNH; José Luis Felipe Espinosa de Tiríndaro, ejecuta violín y guitarra, estudiante de la Facultad de Odontología de UMSNH; Josué Corral Bribiesca de Tzintzuntzan, toca la guitarra y voz, egresado de la Facultad de Biología de la UMNSH; Huver Felipe Ruiz de Tiríndaro, toca la guitarra y el contrabajo, estudiante de la Facultad de Biología de la UMSNH; Jorge Sánchez García, del pueblo de Cherán, toca el contrabajo y es el único que no pertenece a la universidad. Toda esta información la exponen ellos durante la presentación ya que según dijo Juan Zacarías: *“... siempre es tradición, una costumbre presentarnos porque es un orgullo para nosotros pues decir de donde somos, cual es nuestro origen...”*.

En esta ocasión se presentaron solo cinco de ellos, dos violines, dos guitarras y el contrabajo. Todos están vestidos exactamente igual, usan camisa y calzón de manta, llevan puestos huaraches, sombrero y gabán, con esta indumentaria es posible reconocer su ascendencia indígena. Al terminar una pieza, cuando su director explica la siguiente y hace algún chascarrillo, los demás integrantes tienen una actitud segura y pasiva, aunque proyectan una

familiaridad con el escenario no son del todo expresivos y tienen una gran coordinación para sus ejecuciones, aprovechan el espacio para corregir la afinación de sus instrumentos. Su repertorio se compone de sones, abajeños y pirekuas que son interpretadas con una especie de combinación entre el canto llano y el canto profesional.

El grupo reivindica en sus discursos su contenido tradicional y su iniciativa de retomar composiciones originales de los músicos de antes *“porque los de ahora ya no hacen las cosas como antes”*, dicen que se han dado a la tarea de buscar la música p’urhepecha que hacían los grandes maestros, pero cuando interpretan pirekuas lo hacen con una extraña mezcla entre el canto llano y el canto refinado.

Lograron capturar al público al combinar sones, abajeños y pirekuas y por el manejo del volumen tanto en sus voces como en sus instrumentos, fueron cerca de catorce interpretaciones. Había un ambiente cálido en el lugar, ya que después de cada interpretación la concurrencia se iba adentrando más en la atmósfera que Pindékuecha estaba creando. Cerraron la presentación con un abajeño en el que el bajista impresionó con la ejecución de un solista que marcaba el ritmo de un zapateado, después del cual recibió una lluvia de aplausos, para la siguiente ocasión en la que tenía que entrar el mismo efecto lo reemplazó por un zapateado y en la siguiente vuelta zapatearon todos los músicos, todo esto dentro de la misma pieza. Al final de esto, el público se puso de pie y les pidió dos piezas más, cosa que ellos agradecieron y ejecutaron gustosos.

Aunque era la segunda vez que asistía a una de sus presentaciones, al final del evento no fue fácil acercarme, por la estructura del teatro y porque los encargados no me dejaban pasar, además, ellos estaban ya en el camerino. Espere un momento y alcancé a saludar a Juan Zacarías para comentarle si había posibilidad de una entrevista posterior, ya que otro de sus compañeros, Cuahutémoc, me comentó que él estudiaba historia de la música p’urhepecha y que tal vez podría ayudarme con mi trabajo, muy amablemente me dio sus datos y quedamos de comunicarnos posteriormente.

Este grupo comenzó cuando varios de sus integrantes estudiaban la preparatoria en Uruapan y formaron un primer grupo. Con el paso del tiempo los de mayor edad entraron a la universidad y con ello la sede del grupo se trasladó a Morelia, para ello Juan y Huver (que todavía estudiaban la preparatoria) viajaban dos o tres veces por semana desde sus pueblos para ensayar. Tocaban música para un ballet y por eso se dieron a conocer con la Secretaría de Turismo. Hace aproximadamente ocho años participaron en una grabación colectiva del PACMyC y fueron a presentar ese material en el Museo de Culturas Populares en México, pero no saben que paso después con ese proyecto, en ese tiempo su instrumentación les clasificaba como orquesta, ya que combinaban cuerdas y metales. Huver recuerda aquella etapa del grupo de la siguiente manera: *“...éramos una orquesta en ese tiempo, una orquesta, una orquesta mas formal pues, una orquesta con mas elementos que éramos, tocaba un señor bueno no tan grande tenía treinta y dos o treinta y tres años, no era así grande grande, pero se la pasaba tocando en una banda y le duraban las borracheras...se llama Artemio Hurtado, buena onda, uno de nuestros maestros, y el tocaba el clarinete y su hermano Martín tocaba la trompeta y en ocasiones tocaba su hijo Julio estaba bien morrito tenía doce o trece años y este... ya sonaba la orquesta acá bien chido...”*

Posteriormente se retiran del grupo estos integrantes quedando Cuahutémoc, Jorge, Juan, Huver y José Luis con una instrumentación de cordófonos; para 2002 es cuando se integra Josué y queda conformado el actual grupo de seis integrantes que son formalmente Pindékuecha. Quien manejaba al grupo en una primera temporada era Cuahutémoc, pero a raíz de la participación de Juan en los arreglos musicales es que deciden de una manera democrática dejarle a él la dirección del grupo, cosa que según Huver no generó ningún conflicto entre ellos. Actualmente tienen convenio de trabajo con la Universidad Michoacana, con la Secretaría de Cultura, con la Secretaría de Turismo y con la oficina de Atención al Migrante.

Cuatro de ellos radican en Morelia y los otros dos en Uruapan, por lo menos la mitad de ellos son casados. El director del grupo estuvo tres años en el

Conservatorio de las Rosas y los demás han tomado talleres, pero la mayor parte de sus conocimientos son empíricos.

Con los aproximadamente ocho años que tiene el grupo, gozan de un amplio reconocimiento en Morelia y en todo el Estado presentándose en programas organizados por las instituciones con las que tienen convenio y en celebraciones comunitarias como la Fiesta del Año Nuevo P'urhepecha en diversas sedes, así como en eventos de carácter privado. A nivel nacional se presentan en los eventos relacionados con la proyección turística del estado de Michoacán. Han realizado actuaciones en Estados Unidos en eventos para los migrantes michoacanos y en España durante las celebraciones de "Promoción a México".

Por medio de este historial es posible calcular que dedican una gran cantidad de tiempo a la ejecución musical, lo cual ha causado que algunos de sus integrantes se retracen en sus estudios. Esto vale la pena, según ellos, por diversas razones: la primera es que reciben remuneración económica de una buena parte de sus presentaciones (lo cual es necesario para su manutención), la segunda es que según sus integrantes, es su forma de difundir la música p'urhepecha en distintos escenarios. Después de aquella primera experiencia fonográfica, no han realizado ninguna grabación posterior.

### III. *Los del barrio: "UAPÁNEKUA"*

En un estudio de Rudolf Van Zantwijk (1974) realizado entre 1960 y 65 sobre la cultura del pueblo de Ihuatzio, el autor afirma que la Wapánekw<sup>26</sup> es uno de los sistemas que explican la organización social de la población p'urhepecha de este lugar. El término Wapánekw se traduce como "*lugar donde se pone leña en el fuego, hogar, lugar de ofrendas*" (Pág. 101) pero desde el habla castellana es traducido como barrio. Según el texto, este sistema es una herencia del régimen de linajes que operaba cuando Ihuatzio<sup>27</sup> se encontraba

---

<sup>26</sup> La escritura del término responde a la forma lingüística vigente en esos años, por lo que en la actualidad Wapánekw es lo mismo que Uapánekw.

<sup>27</sup> Ihuatzio fue junto a Pátzcuaro y Tzintzuntzan, uno de los principales centros de poder durante el esplendor del señorío P'urhepecha según López Austin y López Luján (2003) y Piña Chan (1967).

aún en el centro ceremonial prehispánico que actualmente se encuentra a un kilómetro del pueblo. La Wuapánekua implicaba una serie de responsabilidades y servicios colectivos con la comunidad y aglutinaba a una serie de familias cuyo parentesco y territorialidad no aparece claramente definido.

El miércoles 31 de mayo de 2006 a las siete de la noche, la orquesta de cuerdas Uapánekua se presentó en el Patio de la Magnolia del Museo del Estado dentro del programa “Arte, Historia y Tradición”. En la publicidad que consiste en los carteles que proporciona el propio Museo y los programas de mano para el evento se enfatiza que es un concierto de música p’urhepecha. Como ya mencioné en la descripción del museo como “templo” para la música tradicional, no hay un templete que marque una diferencia entre el público y los ejecutantes y no existen más acondicionamientos en el lugar que los micrófonos.

Se presentan en esta orquesta cinco jóvenes del pueblo de Ihuatzió: Oscar Valdovinos, director y violín; Tomás García, contrabajo; Gerardo Hernández, cello; Óscar Hernández, violín y Rodolfo Trinidad, clarinete. Todos ellos participan en el Taller de Investigación para la Música P’urhepecha que hay en su pueblo y tienen marcados rasgos físicos indígenas, no pasan de treinta años de edad en promedio.

Los músicos se mostraban tranquilos durante sus ejecuciones y muy serios durante la participación de su director al presentar cada pieza. No usaban uniforme, más bien era ropa cotidiana, aunque algunos de ellos llevaban camisa blanca y pantalón negro, los otros llevaban puesta ropa deportiva, con lo que le daban un toque de informalidad al evento. Interpretaron sones y abajeños p’urhepechas, es decir, que no incluyen otra clase de música en esta presentación, aunque en el programa de mano se dice que también tocan vals, paso doble y música de la tierra caliente. Algunas de sus interpretaciones fueron: una introducción sin título, *Japontarhu Anapu* de Juan de la Cruz, *Marhuani* de Aurelio de la Cruz, *Cuatro estrellas* que es un son antiguo, *Tsáp’akata* de autor anónimo, *Táte Juchari* de Ismael García Marcelino, *La güera* de Mateo Rodríguez, *Uarecita* de Eliseo Alcántar y *El jilguero* de Mateo Rodríguez, al calor del público concedieron cuatro piezas más.



Para presentar cada pieza, usaban un lenguaje muy familiar, ya que al referirse al autor decían “*de tata(nombre del autor)...de(nombre del pueblo y el nombre de la pieza)*”. En el Museo del Estado se pueden llegar a reunir alrededor de trescientas personas, pero calculo que en esta ocasión asistieron cerca de cien individuos de atuendo popular aunque no pobre ni indígena, mas o menos la misma cantidad de hombres y mujeres, un 20% de jóvenes, un 30% de adultos mayores y el resto adultos de menos de cincuenta años de edad.

La asistencia se mostró participativa ya que los aplausos eran nutridos y con entusiasmo, las sillas están distribuidas frente al punto en el que se colocaron los micrófonos para los instrumentos musicales, por lo que la movilidad de la asistencia era en el pasillo no interrumpía en nada la presentación. Era curioso ver que los músicos no brindaban respuestas efusivas, ni caravanas ni sonrisas, la actitud de los músicos ante el público era casi indiferente, por momentos parecía que ya querían retirarse. De cierta forma no parecían tener mucho interés por la concurrencia pero si mucho respeto y compromiso con su música ya que se notaba que cuando ejecutaban ponían toda su atención en sus instrumentos, su expresión corporal reflejaba mucho conocimiento y familiaridad con lo que estaban haciendo, pero al mismo tiempo mucha extrañeza de estar en ese lugar.

Aunque en sus ejecuciones son muy diestros, se nota que no tienen una educación formal en música, ya que la afinación en algunos instrumentos era un tanto imperfecta. Como interpretan solo piezas instrumentales, no había mucho que decir antes de cada ejecución, por lo que la presentación de las piezas musicales invitaba por mucho a la contemplación más que a la participación.

Al final del evento, un tanto tímidos y retraídos, me platicaron de sus vínculos con el taller de Ihuatzio, que podríamos estar en contacto por medio del correo electrónico de su director y del director del Museo. Durante el trabajo de campo se presentaron unas tres veces en el mismo día de la semana y en el mismo lugar.

Los integrantes tenían constantes inquietudes musicales, pero es hasta que recibieron el apoyo del PACMyC que compran algunos instrumentos y se constituye formalmente la orquesta Uapánekuá, aproximadamente en 2004. En entrevista posterior confirmaron que la base de la orquesta son cuatro integrantes: Oscar Valdovinos, Eduardo Hernández, Tomás García y Oscar Hernández, pero en ocasiones hay otros jóvenes que les apoyan en sus presentaciones, tal como sucedió las ocasiones en las que los vi en el museo del Estado. Uno de ellos es maestro de música en Carapan, otro colabora en la radiodifusora de Huecório, otro trabaja en una tortillería y el otro es estudiante. Tienen un promedio de escolaridad de bachillerato y su formación musical es lírica pero saben “tocar con nota”.

El Taller de Investigación para la Música P’urhepecha en el que se reúnen es una iniciativa local, la comunidad les dio el apoyo para que se establecieran en un terreno que tiene unos cuartos donde guardan sus instrumentos, imparten sus talleres y tienen una computadora. En ese mismo terreno está la biblioteca del pueblo.

Esta orquesta se ha presentado en las comunidades de Zaco, Tziróndaro, Tuzantla, Carapan, Jaracuaro, Los Otóates, Arteaga, Tzicuirán, Churumuco, Janitzio, Nueva Italia, Uruapan y Jarácuaro.

En algunas ocasiones han participado en eventos de ayuntamientos cercanos como Pátzcuaro, Carapan, Tzintzuntzan. En alguna ocasión el CIAPI los llevó a Morelia y a Uruapan, pero la mayoría de las veces que tocan en otras localidades es por contrato para fiestas particulares, XV años, bautizos, cambios de santos, levantamientos de niños y particulares.

Así relatan una experiencia con las instituciones: *“...en una expo de Tuzantla que pidió a la Secretaria [de Cultura] que le cubriera toda la semana cultural y ya fue que ellos nos llamaron pero fue el ayuntamiento el que saco el recurso... y esa vez que nos hablaron fué porque ya no habían ya mas grupos y nos avisaron de un rato p’al otro que fue que nos citaron creo a las doce y creo que fueron namás tres canciones... y nosotros llegamos bien temprano...”*

En Morelia el único contacto que tienen es con Ismael García Marcelino (en ese entonces director del Museo del Estado) quien los invitó varias veces a que se presentaran en ese lugar, incluso fue invitado junto con Bola Suriana al evento de Aniversario del Museo. También han tocado en los aniversarios de casas de estudiantes y en eventos políticos por invitación de los mismos muchachos que ahí viven. Una vez se presentaron en el teatro Ocampo, cuando se realizó un concierto: “...para recaudar fondos para ayudar a un Bautista que se le acababa de quemar la casa...”.

Recientemente participaron en un proyecto con la Casa de Cultura de Paracho, para el que grabaron diez temas que van a ser editados en un disco, el contacto se realizó por recomendación de Jorge Amós Martínez Ayala. Ellos eligieron los temas que en su mayoría son de compositores de la región del lago y que están influenciados por su frecuente contacto con una orquesta de Janitzio. Por su participación en este proyecto recibirán seiscientos discos cien dvd's y cuatro presentaciones no pagadas en San Felipe, Ichan, Ihuatzio y Morelia.

Contrario a los otros grupos, su configuración instrumental (como grupo de cuerdas) es mas bien una contingencia que una convicción: “...nosotros tocamos puras cuerdas por lo mismo que te platicamos que si nos gustan pues algunos metales pero no hay quien toque los otros instrumentos...”. El ideal para ellos consiste en que más jóvenes se acerquen a su propuesta para que puedan conformar una “orquesta formal”, lo que significa que tenga muchos integrantes y que puedan ejecutar cuerdas y alientos.

#### ○ Discursos y comparativos

Presento una combinación de la versión que los propios actores hacen de sí mismos y de su práctica es decir: sus motivaciones, sus planes, sus metas y sus estrategias para posicionarse o no en el ámbito cultural de ciudad; con mis observaciones sobre cada grupo, los datos que obtuve sobre ellos con otros informantes y la información que las instituciones con las que trabajan me proporcionaron.

Los contextos en que realicé las entrevistas, la disponibilidad de los integrantes de los grupos y una serie de circunstancias ajenas tanto a ellos como a mi, hicieron que la profundidad de la información fuere distinta en cada caso. Con los integrantes de Pindékuecha realicé entrevistas formales con dos de ellos en momentos diferentes y constantes conversaciones con el director del grupo, todas ellas en la ciudad de Morelia. Con P'urhembe sostuve una entrevista en Morelia con quien se encarga de las relaciones publicas del grupo, ya que no pudimos concretar un encuentro grupal.

Sólo en el caso de Uapánekuwa pude conciliar una entrevista con todo el grupo, para lo cuál, tuve que trasladarme al pueblo de Ihuatzio en varias ocasiones; al ser un encuentro en el que yo planteaba las preguntas y respondían ellos de manera espontánea, atribuyo las declaraciones a todo el grupo y no a una persona en especial, ya que en caso de estar alguno de ellos en desacuerdo con lo que otro manifestaba, los demás inmediatamente exteriorizaban su desacuerdo y hacían la corrección necesaria. Esta disparidad en la calidad de las entrevistas se compensa con la cantidad de presentaciones de los dos primeros grupos, ya que por medio de sus discursos en el escenario y encuentros casuales recurrentes, arrojaron también una gran cantidad de información.

*“Ser artista” y “ser músico p'urhepecha”*. Desde la perspectiva de Lourdes Méndez (1995) el artista es un actor social que en todas las sociedades tiene un lugar excepcional, ya que se requieren dotes singulares y un reconocimiento colectivo de su labor. Sus obras no son comunes y cumplen diversas funciones, que van desde las rituales hasta las de la mera contemplación estética. Según Méndez, desde la perspectiva occidental, para ser artista se requiere una autodefinición como tal, lo que implica la existencia de una “actitud de artista”, que es una serie de comportamientos o *poses* dentro y fuera de la escena pública, en caso de que sea reconocido en vida. Muchas veces será necesario que pase penurias y carencias, pero su sacrificio será recompensado con privilegios como la admiración, el prestigio y el dinero, lo cual puede resumirse en esa trillada frase de “fama y fortuna” para lo cual, se

requiere también el reconocimiento de otros artistas que le brinden un lugar dentro de una élite selecta de agentes creadores. Si por el contrario, el reconocimiento llega *con o después de* la muerte del sujeto, a éste se le otorgará un lugar de mártir, se ensalzará el sacrificio del artista que pasará a la historia como un ser incomprendido.

En las sociedades “tribales” o llamadas “no occidentales”, el artista se justifica como tal afirmando que tiene su talento por destino, por don o por vocación: *“Poseer un don innato, haber sido destinado por los espíritus al quehacer artístico, tener una conciencia precoz de la vocación artística, ser deudores de un azar que ha hecho que te encuentres con una persona que cambia el curso de tu vida, son algunas de las creencias invocadas por las diferentes culturas para diferenciar a los artistas de quienes no lo son”* (Méndez, 1995: 166).

En el capítulo dos hice una breve descripción sobre la forma en la que se construyó la música p’urhepecha en la forma que tiene en la actualidad, esa conjunción de elementos nos permite saber que los p’urhepechas de hoy día no son ni sociedades tribales ni sociedades propiamente “occidentales” sino una combinación de ambas. En este sentido pretendo explorar la forma en la que los músicos p’urhepechas construyen el reconocimiento social de su práctica como artistas en el contexto de la ciudad de Morelia.

La familia Bautista (grupo P’urhembe) se considera heredera de la tradición, Andrea Bautista violinista y representante del grupo, sostiene que: *“...él [se refiere a su padre, Don Francisco Bautista] iniciado por mi abuelito Tata Juan Bautista, él era originario de la comunidad de Ahuiran cerquita de Paracho y su mamá mi abuelita si es de Paracho, su abuelo materno construía violines, entonces viene de una tradición del escuchar a mi abuelito tocar...”* Esta búsqueda de “heredar” el gusto por la música p’urhepecha es la justificación con la que el grupo P’urhembe se presenta en los escenarios, y a pesar de que no tienen rasgos indígenas, complementan una ejecución técnicamente pulcra con el discurso de Don Francisco que siempre menciona el talento del pueblo p’urhepecha, autores y regiones.

La combinación de afirmar por medio de su discurso esa herencia, al glorificar el talento natural de los p'urhepecha, y al enfatizar la calidad de su ejecución (esto último por medio de quien presenta el evento) ellos se legitiman como músicos p'urhepechas y por medio de su proyección escénica, el ritualizar el aplauso dando espacios largos entre pieza y pieza para que el público aplauda abundantemente y de esas *poses* aún fuera del escenario, buscan legitimarse propiamente como artistas. Tienen de las instituciones y de un sector social que no está familiarizado con la cultura p'urhepecha (al que puede llamarse mestizo o ladino) el reconocimiento como artistas; pero por parte de quienes sí están involucrados con esto, no son reconocidos como músicos p'urhepecha.

Pindékuecha maneja también un discurso plagado de conocimiento de lugares y autores, pero en primera instancia maneja la imagen del p'urhepecha campesino en su vestuario, en una búsqueda por rescatar lo que se está perdiendo: “...eso sí está acabando totalmente, la vestimenta de los pueblos, digamos que el hombre es el que más ha perdido la costumbre de vestirse de traje tradicional en las comunidades, las mujeres todavía, en los pueblos toda la gente de mujeres siguen con bordados, pero el hombre ya no ha tenido...bueno que no se ha mantenido en ese en ese mismo de poder preservar el traje tradicional y entonces partimos de que pues vamos a ponernos calzón, ya lo traemos ya lo usamos desde que era el otro grupo decidimos seguirlo usando, somos un grupo de música p'urhepecha no podemos salir con jeans o con unos flexi, necesitamos proyectar la música p'urhepecha como debe ser...” (Juan Zacarías, director del grupo durante una presentación en el Teatro Rubén Romero) Esta no es solo una estrategia de mercadotecnia, sino una forma de legitimarse como parte de una tradición artística, como lo hacen al presentar cada uno en el escenario el orgullo de ser de un pueblo p'urhepecha.

Tienden a tener una *pose* discreta, ya que aunque es fácil distinguir que son músicos cuando traen sus instrumentos y las maletas con su vestuario. Cuando no están en el *musicar*, se comportan con mucha naturalidad. Los integrantes de este grupo tienen el reconocimiento social de diversos agentes institucionales, por ser representantes de la universidad, por su tipo físico y por

su trayectoria. Por parte de agentes cercanos al pueblo p'urhepecha también son reconocidos como músicos, porque hablan la lengua y porque tienen una presencia constante en fiestas tradicionales y por interpretar los géneros tradicionales sin alteraciones.

Uapánekuia no necesita y no busca constituirse como artista porque no le interesa hacerse de un nombre o de un reconocimiento social que se traduzca en beneficios de las instituciones, valla, no le interesa hacerse de más contratos a pesar de que saben que en la capital *"...pagan más, tocas menos y pagan más..."*, para ellos la práctica de la música p'urhepecha tiene su satisfacción en el contexto de la fiesta comunitaria misma: *"...es más bonito el ambiente de: 'otra cervecita músicos', 'órale quieren comer, la gente baila, más que nada nosotros creemos que la música que tocamos es para bailar entonces cuando no es para un santo o algo...que bailen incluso, pues en Carapan cuando tocamos el levantamiento del Niño hasta ahí hay chavos que bailan... entonces eso lo disfrutamos mas a parte de tocar"*.

En esta misma lógica, para ellos no deben existir poses ni diferencia con quienes no son músicos ya que: *"el músico p'urhepecha debe buscar su espacio pero no privilegios"*. Por esta razón no se empeñan en buscar beneficios económicos, aunque reconocen que es necesario vivir de algo. Coinciden con la noción de las penurias del artista pero no buscan ni fama ni fortuna y sienten satisfacción de que otros músicos de la región del lago les llamen para completar otra orquesta, es en base a esto que se constituyen como músicos p'urhepecha pero no como artistas.

**El "aura" de la música tradicional p'urhepecha.** Mencioné con anterioridad que para la mayoría de las instituciones es más importante el valor exhibitivo que el valor cultural de la práctica de la música p'urhepecha retomando los conceptos de Walter Benjamín (1989) en su obra *"La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica"*, veremos cual es el valor que privilegian los grupos.

Para Uapánekuia lo más importante es la sensación y la emoción de la música en la fiesta que se realiza en el pueblo, por lo que privilegian el valor

cultural de su música. No les interesa evocar una nostalgia y no es necesario hacer una explicación previa a la interpretación de una pieza porque en el contexto de la comunidad, que es donde acostumbran tocar, eso se entiende y no lo explican en la capital porque consideran que al público eso no le interesa, ellos piensan que: *“...a veces no es muy agradable tocar en la capital porque todos quieren oír siempre Josefinita y Flor de canela y no se, el ambiente es mas tenso...nomás tan pues viendo ahí...no están pues bailando...”*. De hecho la idea de realizar “presentaciones” que asocian directamente con un espectáculo fuera del contexto ritual les incomoda, prefieren hablar de “jale” para referirse a las ocasiones en que se les contrata en la fiesta comunitaria.

Para Pindékuecha es importante estar en grandes escenarios, por lo que relacionan la experiencia artística con la cantidad de aplausos que reciben y con ello buscan un tanto la fama: *“...a mí me gusta ver mucha mucha gente, mas que te aplaudan, en el zócalo pues si estaba todo lleno lleno fue en un 2 de noviembre y pues fue Michoacán a celebrar una noche de muertos y pues éramos así como el plato fuerte según y les gusto un chingo. En Santana todos los paisanos la mayoría Michoacán y p’urhepechas psss yo creo que como toda esta calle de aquí hasta allá, hasta el panteón llena de puros paisanos y cuando terminamos de tocar se escucho un rugido [se refiere al clamor del público] ...y pues como toda la gente, yo no podía creer que estaba allá y tocando, a mí me gusta mucho la música de aquí, y en el museo del Estado pues siempre va mucha gente de aquí de Morelia que ya nos identifica y que le gusta nuestra música...”* A pesar de reiterar en su discurso la defensa de la tradición, manejan su música en grandes escenarios y adecuan sus repertorios con respecto a los asistentes, por lo que si buscan en una exhibición, agradar a su público pero reconociéndose como portadores de la cultura p’urhepecha y dando a conocer que no solo tocan en teatros y museos, sino que también lo hacen en los pueblos, es decir que hacen uso del valor cultural de su música.

Mucho más exhibitivos son los discursos y actitudes del grupo P’urhembe, ya que buscan: *“...darle dignidad, un poquito más de realce a la música de nuestros compositores, no tocando desafinado, no tocando ...más bien tocando ya con una técnica mas especializada...”*. Esta búsqueda de una



“*técnica*” es lo que marca más profundamente la diferencia entre este grupo y los demás, ya que el tipo de escenarios y en contenido de sus repertorios nos indica que su principal interés es garantizar la satisfacción de una audiencia específica que espera escuchar, ver y sentir por medio de una ejecución musicalmente pulcra más que identificarse con los ritmos y temas propios de la música p’urhepecha.

**La noción de éxito.** Vivir o no vivir de hacer música, esa es la cuestión. Existe entre estos tres grupos una gran diferencia en el grado de escolaridad de sus integrantes y de la forma en la que obtienen el sustento para ellos y para sus familias (muchos de ellos son casados). Esta diferencia es lo que hace que un grupo o una persona sea o no *profesional* en la música, la lógica de la práctica musical de cada uno de estos grupos será diseñada según el tiempo, el esfuerzo y el beneficio que obtengan según sus propios criterios.

Esta idea está profundamente ligada a la construcción del “*ser artista*” y de lo que el músico espera encontrar en su arte. Mientras para Pindékuecha lo importante es el aplauso de los grandes públicos aunado al reconocimiento de su comunidad combinando las presentaciones a distintos niveles: “...*En Santana todos los paisanos la mayoría de Michoacán y p’urhepechas pssss yo creo que como toda esta calle de aquí hasta allá, hasta el panteón llena de puros paisanos y cuando terminamos de tocar se escucho un rugido [se refiere al clamor del público] ...y pues como toda la gente, yo no podía creer que estaba allá y tocando, a mí me gusta mucho la música de aquí, y en el museo del Estado pues siempre va mucha gente de aquí de Morelia que ya nos identifica y que le gusta nuestra música...*”. Los integrantes de este grupo si han recibido un beneficio económico significativo a partir de su actividad musical, que en algunos casos ha posibilitado que continúen con sus estudios universitarios.

Mientras, P’urhembe se esfuerza por llevar la música p’urhepecha a espacios en donde solo había cabida para música culta, contribuyendo así a difundirla y ensalzarla, idea que se cultivó desde que Don Francisco Bautista inició el grupo Erandi: “...*ya pues se inició Erandi y ya pues la*

*representatividad y yo creo que se le dio realce a la música a partir de Erandi, porque ya pues mi papá bueno pues con el grupo viajó a muchas giras, fue invitado por el gobierno, en ese entonces era Luis Echeverría, lo llevó hasta china y entonces a partir de ahí pues como que hubo un resurgimiento de la música, porque casi siempre, dice mi papá como que se menospreciaba, y como que si se tocaba en los pueblos pero aquí en Morelia era muy difícil tocar música p'urhepecha, siempre como que decían "hay música p'urhepecha" pensaba la gente que era pues con tamborcitos y le decían música primitiva, entonces a raíz de ese conjunto la difusión fue impresionante..."* (Andrea Bautista en entrevista realizada en la ciudad de Morelia), así, las giras y el vínculo con las instituciones gubernamentales son una constante en la proyección artística de este grupo, sabiendo que en virtud de esa relación alcanzarán su meta de llevar la música p'urhepecha a diversos escenarios al mismo tiempo que perciben ganancias importantes como fruto de las múltiples presentaciones que realizan.

Uapánekua busca solo el calor del pueblo y la satisfacción de saber que siguen siendo portadores de la tradición de sus antepasados y de su comunidad: *"...nosotros creemos que mas bien la música en mas bien aquí en el pueblo...a lo mejor también aquí no porque tampoco bailan, eso es también lo que nos agüita que no les guste bailar aquí a la gente, a los chavos pues, a los señores si 'ya cuando andan pedos' que haya alguna fiesta algún compromiso que nos invitan para tocar si bailan y eso pues lo disfrutamos..."*. Sin embargo, a pesar del "disfrute" que la ocasión musical les brinda, los integrantes de este grupo pueden reunirse esporádicamente debido a que tienen que realizar diversas actividades que les permitan obtener el sustento diario.

De esta forma, la cantidad de tiempo, esfuerzo y dedicación que los integrantes cada uno de estos grupos puede invertir en su música (ensayos, negociaciones y presentaciones) depende también del beneficio económico que perciban por realizar su labor musical y no solo de la satisfacción que el acto de *musicar* les brinda por sí mismos.

### ○ **El público y la emoción**

Recordando los datos que presento en el capítulo anterior sobre la cantidad de presentaciones de música tradicional en la ciudad de Morelia y la idea de que el Museo del Estado se ha constituido como una especie de refugio para esta manifestación artística, es necesario apuntar que existe una cierta clientela especializada para tales eventos. De hecho se llega a escuchar el rumor de que son siempre los mismos viejitos los que asisten y que lo hacen por una especie de monotonía, ya que asisten todos los miércoles sin distinción de la actividad que se va a presentar. Ciertamente es que después de unas semanas es fácil identificar a ciertos personajes (en efecto mayores de 50 años) que en efecto asisten al museo a disfrutar de las actividades que se ofrecen, pero no creo que pueda calificarse esa constancia como un acto de monotonía, ya que existen diferencias en el comportamiento del público. La aprobación se construye en la misma medida de la participación de la concurrencia en el evento, una actitud pasiva y una rápida dispersión indican que el espectáculo no fue satisfactorio. Los rangos de edad de los asistentes muestran una dinámica local que favorece el encuentro entre amigos y conocidos del medio, de hecho, es frecuente encontrar en estas presentaciones a grupos de estudiantes de la universidad que van a ver a sus amigos, a diversos músicos que aprueban o desaprueban una ejecución, a funcionarios de diversas instituciones, p'urhepechas que viven en la ciudad o a sus hijos y a otros sectores que saben lo que pueden encontrar en este lugar. Es decir, más que un acto monótono e irracional, asistir al Museo del Estado es un acto lógico de encuentro con un gremio y con la familiaridad además claro de la nostalgia por la tradición.

Es cierto que por diversas razones, la gran mayoría del público no entiende la lengua p'urhepecha, y que contempla por ejemplo las pirekuas como elementos folklóricos, tal vez como obras de arte en sí, pero, al no pertenecer a ese contexto cultural, no comprenden el contenido de los textos. Por esto es necesario que los músicos tengan que hacer una explicación de la pieza musical previa a la ejecución, es una forma de crear un puente entre el contenido (simbólico) de su música y el público, es con esta idea con la que no comulga Uapánekuwa, ya que están acostumbrados a que su audiencia comprenda el contenido de la música en sí, esperan más que un aplauso que la gente baile lo

que ellos ejecutan, cosa que no sucede con frecuencia durante las presentaciones de música p'urhepecha en Morelia.

Los integrantes de los diferentes grupos saben lo que esperan de quienes escuchan su ejecución musical y es aquí donde encuentro una coincidencia entre la forma en la que cada grupo construye su práctica artística y el término p'urhepecha que llevan por nombre:

P'urhembe: singular de P'urhepecha significa visitante "el que visita para agradecer", busca contemplación y admiración; Pindékuecha: "tradiciones" pretende evocar entre sus receptores respeto y melancolía y Uapánekuá: "*lugar donde se pone leña en el fuego*" o "*barrio*" pretende evocar participación y comunalidad.

## Conclusiones

Cada uno de los músicos manifiesta estar convencido de que su forma de hacer música es la correcta y que están cumpliendo una importante y difícil tarea para rescatar, impulsar y difundir la música de su pueblo. Esta es una noción importante porque esa es la razón que estimula al artista a continuar con su labor a pesar de que en algunas ocasiones esta actividad genere diversos conflictos en la vida ordinaria de los ejecutantes, sobre todo, cuando esta actividad musical no se traduce en un beneficio económico directo.

Si bien el valor “cultural y el valor “exhibitivo” son construcciones particulares de cada grupo, constituyen lo que James Clifford (1995) llama “*afinidad entre lo tribal y lo moderno*” basado en el análisis de una exhibición de objetos tribales en el Museo de Arte Moderno de Nueva York realizada en 1984-95. Clifford sostiene que “*la ignorancia del contexto cultural parece casi una precondition para la apreciación artística*” (Págs. 239-240) y es de cierto modo lo que se manipula al transportar un elemento cultural (en este caso la música) desde su lugar de origen comunitario al contexto de la ciudad de Morelia, generando una contemplación de la música en tanto objeto curioso y alejándole de la conciencia del “*ser p’urhepecha*” con todas sus penurias y melancolías, de tal forma que se transforma el aura de la música, que, como señala Chamorro (1994) y como reiteran los discursos de los diferentes grupos analizados transforman el sentido comunitario y festivo de la práctica de la música tradicional p’urhepecha.

Desde la lógica de las instituciones, para la presentación de música tradicional en los diferentes foros parece que se requiere un cierto refinamiento del público, ya que no es lo mismo estar en el Museo del Estado donde el evento tendrá una audiencia popular y una atmósfera informal, casi familiar a que si se realiza en el Teatro Rubén Romero, donde la estructura del edificio marca una profunda diferencia entre la concurrencia y el artista y por lo tanto indica de entrada una actitud correcta o no ante la presentación artística. La forma en la que esta administración institucional selecciona los foros y los grupos para organizar las presentaciones de música tradicional según su calidad y la forma

en la que estos representan la tradición p'urhepecha nos habla del modelo de tradicionalismo patrimonialista porque busca la preservación de las manifestaciones culturales desvinculándolas de su contexto sociocultural actual y concibe a la obra como un objeto atemporal. Esta postura es apoyada por aquellos sectores que buscan la conservación del “ser p'urhepecha” negándose la posibilidad de recreación de la práctica musical en formas que no sean las apegadas tanto a las formas musicales como a la forma de hacer música p'urhepecha, y que se refleja en el constante rechazo a los intentos por realizar lo que Miguel Olmos llama “nuevas músicas tradicionales” que son mezclas de ritmos tradicionales interpretadas con instrumentos modernos o la interpretación de temas y ritmos musicales modernos en lenguas indígenas. En esta línea solo se desarrollo la presentación del grupo Blurépecha (que interpreta lo que llaman blues p'urhepecha) en el Jazztival 2007 durante el periodo de la investigación y el grupo Kenda, que realizó actuaciones en la periferia de la ciudad.

Al mismo tiempo existen instituciones tanto secundarias como primarias que buscan atender las diferentes demandas culturales de la población de la ciudad de Morelia, impulsando algunos de los proyectos musicales que lo soliciten a diferentes niveles, muestra de esto son los apoyos proporcionados por el PACMyC, los viajes organizados por la Oficina de Atención al Migrante y la variedad de grupos que trabajan con el Departamento de Difusión Cultural de la UMSNH. Aunque es cierto que los criterios de las instituciones son selectivos y que condicionan el acceso de los grupos a los eventos que desde este punto se organizan, también es importante señalar que son aquellos grupos en los que alguno de sus integrantes se ha formado como gestor de recursos son los que mantienen su agenda de actividades saturada.

Aunque nos encontramos en un momento histórico en el que el derecho a la cultura es reconocido como parte de los derechos humanos (Nivón, 2006) y en el cuál, la responsabilidad del estado para posibilitar la participación de la población en la vida artística y cultural de la sociedad ha dejado de tener un aura paternalista, considero que en materia de música tradicional, aún no existen las condiciones adecuadas para el desarrollo de las diversas

manifestaciones artísticas y culturales del estado de Michoacán, sobre todo en la ciudad de Morelia, ya que la diferenciación entre el arte “culto” y el arte “popular” es aún una constante en la difusión de actividades musicales.

Si bien este trabajo apenas señala detalles sobre lo que Nivón (2006: 126) llama “formas de intervención gubernamental en la cultura” en el campo de la intervención indirecta (redistribución de recursos públicos, infraestructura y uso de servicios) y la intervención directa (provisión de bienes y servicios, información y difusión) dejando fuera el aspecto de la regulación (legislación en materia de cultura) y la organización del territorio (cooperación regional e internacional) en materia de música y en especial de música tradicional con respecto a la ciudad de Morelia, pretendo aportar elementos para considerar a los artistas como sujeto específico dentro de la dinámica de las políticas culturales, como agentes racionales y corresponsales de esa dinámica particular en algunos de los diferentes niveles de intervención estatal en cultura: producción, difusión y consumo de su producto artístico, en este caso la música tradicional p’urhepecha.

*Yajaira Santiago*  
2007/2008

## Bibliografía

- Barrera Próspero, José Alfredo, comp. (1991) *Mandani arhini p'urhepecha ujsikuecha Breve antología de la música p'urhepecha. Cuaderno de Musicología No.7* Transcripciones para piano: Armando Granados Hurtado. Gobierno del Estado de Michoacán, Instituto Michoacano de Cultura, Centro de Investigaciones para la Cultura P'urhepecha, Morelia. Michoacán, México.
- Benjamín Walter (1989) "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" en *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Buenos Aires.
- Blacking, Jhon (2001) "El análisis cultural de la música." En Francisco Cruces y otros. *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Trotta, Madrid.
- Chamorro, Arturo (1986) "El triunfo de Leco: ideología popular, competencia musical e identidad phurhépecha" en *Estudios Michoacanos IV*, Sergio Zendejas coordinador. El Colegio de Michoacán, Zamora, México.
- (1986) "Sincretismo y cambio en la formación de la Música purepecha" en *La Sociedad Indígena en el Centro y Occidente de México*. El Colegio de Michoacán. Zamora, México.
- (1994) "Sones de la Guerra: rivalidad y emoción en la práctica de la música p'urhepecha". El Colegio de Michoacán. Zamora, México.
- Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial, UNESCO, París, Octubre de 2003
- Díaz-Polanco, Héctor y Bagú, Sergio (2003) *La Identidad Continental. Indigenismo y Diversidad Cultural*. Universidad de la Ciudad de México. México.
- Dimas Huacuz, Néstor. (1995) *Temas y Textos del canto P'urhepecha*. El Colegio de Michoacán. Zamora, México.
- Gallardo Ruíz, Eduardo (2003) "Chirimías y Chirimiteros en Michoacán. Pasado y presente" en Martínez Ayala, Jorge Amos (Coordinador). "*Una bandolita de oro, un bandolón de cristal... Historia de la música en Michoacán.*" Coedición: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes K'urhaa!, Uantap'erakua Casa para el Arte y la Cultura P'urhepecha. Paracho, Michoacán.
- García Canclini, Néstor (1987) *Políticas Culturales en América Latina*. Editorial Grijalbo, México.
- (1991) "El Festival, la ciudad de México y sus públicos" en *Públicos de arte y política cultural. Un estudio del II Festival de la Ciudad de México*. UAM-I
- (2004) *Diferentes, Desiguales y Desconectados. Mapas de la Interculturalidad*. Barcelona, Gedisa
- García Moll, Roberto, coord. (1991) "Decreto de Zona: Ciudad de Morelia Michoacán", en *Boletín de Monumentos Históricos*, Edición Especial, INAH, Mayo.
- González, Raúl Eduardo (2003) "¡Qué destino tan cabrón...! Fortuna y avatares de los músicos del Plan" en Martínez Ayala, Jorge Amos (Coordinador) . "*Una bandolita de oro, un bandolón de cristal... Historia de la música en Michoacán.*" Coedición: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes



- K'urhaa!, Uantap'erakua Casa para el Arte y la Cultura P'urhepecha. Paracho, Michoacán.
- James Clifford (1995) *Dilemas de la Cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Editorial Gedisa, Barcelona, España.
- López Austin, Alfredo y López Luján, Leonardo (2003) *El Pasado Indígena*. El Colegio de México/Fideicomiso de historia de las Ameritas/ FCE, México.
- Martínez Ayala, Jorge Amós (2003) “¡...Éste es el maracumbé. El fandango de la ribera del Balsas” en Martínez Ayala, Jorge Amós (Coordinador) .“*Una bandolita de oro, un bandolón de cristal... Historia de la música en Michoacán.*” Coedición: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes K'urhaa!, Uantap'erakua Casa para el Arte y la Cultura P'urhepecha. Paracho, Michoacán.
- Mejía Lozada, Diana Isabel y Medrano Luna, Gabriel (2003) “¡Con esta cualquier triste se levanta! El arpa en la costa nahua michoacana.” En Martínez Ayala, Jorge Amós (Coordinador). “*Una bandolita de oro, un bandolón de cristal... Historia de la música en Michoacán.*” Coedición: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes K'urhaa! Postproducción: Estudio K'urhaa!, Uantap'erakua Casa para el Arte y la Cultura P'urhepecha. Paracho, Michoacán.
- Méndez, Lourdes (1995) *Antropología de la producción artística*. Editorial Síntesis. Colección Letras Universitarias, Madrid, España.
- Navarrete, Sergio (2005) *Los significados de la música: La marimba maya achí de Guatemala*. México, CIESAS, Publicaciones de la Casa Chata.
- Nivón Bolán, Eduardo y Rosas, Ana María (1991) “Los públicos populares: rock, salones de baile y Alameda Central” en *Públicos de arte y política cultural. Un estudio del II Festival de la Ciudad de México*. UAM-I
- Nivón Bolán, Eduardo (2006) *Planeación cultural en una sociedad democrática. Propuestas para el caso mexicano*. Primer Simposio Internacional. Hacia nuevas políticas culturales. Asunción, Paraguay, Centro Cultural de la Republica “El Cabildo”.
- (2006) “El debate internacional de la política Cultural” en *La política cultural. Temas, problemas y oportunidades*. Colección Intersecciones. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Fondo Regional para la Cultura y las Artes de la Zona centro. México.
- Pelinski, Ramón (1995) “*Relaciones entre teoría y método en etnomusicología: Los modelos de J. Blacking y S Arom*” Revista Transcultural de Música <http://www.sibetrans.com/trans/trans1/pelinski.htm> Octubre 2006
- Piña Chan, Román (1967) *Una visión del México prehispánico*. IIH-UNAM, México.
- Reuter, Jas, (1981) *La música popular de México. Origen e historia de la música que canta y toca el pueblo mexicano*. México, Panorama.
- Saldívar, Gabriel (1987) *Historia de la música en México*. México, SEP, Ediciones Gernika.
- Van Zantwijk, Rudolf (1974) *Los Servidores de los Santos*. INI. México.

Plan Estatal de Desarrollo Michoacán 2003-2008

## Fonografía

Chamorro Escalante, Arturo (1981) “Sones y abajeños de la fiesta purépecha”, (Cuadernillo de notas del audio casete) CONACULTA-INAH, México, 1999 3ra. Edición.

La Música de la Costa Nahua de Michoacán Vol. I Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.

Martínez Ayala, Jorge Amós (2003) Producción, notas y registro de campo. “*Una bandolita de oro, un bandolón de cristal... Historia de la música en Michoacán.*” Coedición: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes K’urhaa! Postproducción: Estudio K’urhaa!, Uantap’erakua Casa para el Arte y la Cultura P’urhepecha. Paracho, Michoacán.. 1 disco compacto, 12 cm.