



UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO

FACULTAD DE LETRAS

División de Estudios de Posgrado

La pirekua como patrimonio cultural inmaterial de la humanidad:
Textos, voces y formaciones discursivas

TESIS

que para obtener el grado de Maestra en Estudios del Discurso presenta:

ALMA SANDRA SÁNCHEZ SEGURA

Director de tesis:

DOCTOR EN ANTROPOLOGÍA RAÚL EDUARDO GONZÁLEZ HERNÁNDEZ

Morelia, Michoacán, agosto de 2015

ACTA DE REVISIÓN DE TESIS DE MAESTRÍA

Después de revisar el documento que presenta para obtener el grado de maestra en Estudios del discurso, quienes abajo suscriben, lectores y miembros de su comité tutorial, consideramos que el trabajo reúne los requisitos para defenderse en examen de grado.

(Firmas, sello)

Dr. Jorge Amós Martínez Ayala
Lector

Dr. Bernardo Enrique Pérez Álvarez
Lector

Dr. Raúl Eduardo González Hernández
Director

A Edith y Stan, por todo, por estar, por ser.
Porque me han enseñado a viajar.
Thank you for all that you've done for me.

Agradecimientos

Al Estado de Michoacán, porque posee la hermosa cultura P'urhepecha de la cual me he enamorado por sus colores, tradiciones, costumbres, gente, historias, por su música.

A los compositores, músicos, intérpretes, ejecutantes y estudiosos, cuyo presente trabajo les debe más de lo que parece.

A Raúl Eduardo González por compartir conmigo este placer repleto de sensaciones que ofrece la cultura michoacana. Por enseñarme, por compartir y acompañarme en este viaje aventurado de la música y el patrimonio de Michoacán. Por creer en mi proyecto y aceptar asesorarme.

A todos y cada uno de los profesores tanto de acá como de allá, que han leído mis trabajos, me han apoyado, me han hecho observaciones y críticas para lograr un mejor trabajo. Gracias.

A mi muy reducida patria, a los compatriotas de años, meses, días, horas y minutos, a los que cuento a la medida que avanza el segundero de un reloj, los que son como los lapiceros Bic, esos que no saben fallar, en las buenas, no tan buenas, malas y peores. (A la cuatidad.)

A este madejo de desastres que soy Yo, porque a veces creer en uno mismo no es suficiente, pero sí estrictamente necesario.

RESUMEN

La presente investigación aborda el tema de la patrimonialización de la pirekua en Michoacán, su proceso y los debates que se han suscitado desde su incorporación a la Lista Representativa de Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. Se establece una propuesta de análisis discursivo de textos recopilados a lo largo de la investigación y abordados desde una perspectiva de contraste. También se da a conocer el nuevo abordaje musical (fusiones) que desarrollan ejecutantes e intérpretes que toman como base la música tradicional p'urhepecha, y la pirekua (canto antiguo p'urhepecha) para su distribución, desarrollo y difusión de este nuevo bien patrimonializado.

Por lo anterior, se establece como propuesta de la investigación redefinir o repensar el patrimonio a partir de dos propuestas: fórmula de desarrollo sobre su origen o ruta de activación.

Palabras clave: patrimonio cultural, pirekua, análisis discursivo, fusiones, repensar patrimonio.

ABSTRACT

This research addresses the issue of the pirekua patrimonialization in Michoacán, process and discussions that have arisen since joining the Representative List of Intangible Cultural Heritage. A proposal for discourse analysis of texts collected throughout the investigation and addressed from the perspective of contrast is set. It also unveils a new musical approach (mergers), which develop performers and interpreters are based p'urhepecha traditional music, and pirekua (old song p'urhepecha) for distribution, development and dissemination of this heritage. Therefore it is set research proposal redefine or rethink the heritage from two proposals: contemplating its origin to development or activation pathway.

Keywords: cultural heritage, pirekua, discourse analysis, mergers, rethink heritage.

Índice

Introducción.....	1
Capítulo I. Concepciones y diversidad del concepto de patrimonio	4
1.1. Patrimonio cultural (concepciones)	4
1.1.1. Los ojos internacionales del patrimonio: la unesco.....	8
1.1.2. México y la historia del patrimonio.....	10
1.2. Enfoques del patrimonio cultural.....	16
1.2.1. Enfoque historicista	17
1.2.2. Enfoque antropológico	19
1.2.3. Enfoque étnico o indigenista	20
1.3. Patrimonio cultural en América Latina.....	22
1.3.1. Venezuela y el patrimonio cultural.....	23
1.3.2. Colombia: sus nuevas alternativas de patrimonio y atracción.....	24
1.3.3. Brasil, la búsqueda de la identidad en el patrimonio.....	25
1.3.4. Argentina: patrimonio, comunicación y folklore (el caso de La Quebrada de Humahuaca)	27
1.4. Industrias del patrimonio	29
1.5. Algunos apuntes sobre cultura y patrimonio	33
Capítulo II. La pirekua como patrimonio	38
2.1. La pirekua (contexto).....	38
2.2. El proceso de patrimonialización.....	42
2.3. Los textos	44
2.3.1. La voz oficial (UNESCO).....	46
2.3.2. La voz oficiosa (intérpretes).....	48
2.3.3. La voz contestataria (originarios/lugareños)	50
2.4. Formaciones discursivas en el patrimonio	52
2.4.1. Pueblo/instituciones (Propuesta de análisis)	54
2.4.2. El acontecimiento	59
Capítulo III. Hacia una redefinición de la música tradicional	62
3.1. Nuevos estilos y propuestas musicales en la pirekua.....	63

3.1.1. La pirekua en orquesta tradicional de cuerdas (Orquesta Antigua de Quinceo, Miántsikueecha)	68
3.1.2. El etnojazz de Efrén Capiz: Blurhepecha.....	72
3.1.3. La propuesta clásica de la música tradicional: la OSIDEM.....	76
3.1.4. Cuarteto de cuerdas La Matraca.....	79
3.1.5. Indie-rock y un poco de funk: Eleven Town's Band	80
3.2. El músico como agente creativo de la pirekua	83
3.3. La pirekua, palabra viva del pueblo p'urhepecha	86
Capítulo IV. Re-pensar/re-interpretar el patrimonio	91
Conclusiones.....	97
ANEXOS	102
Bibliografía y fuentes de consulta	138

Introducción

¿Qué es el patrimonio? ¿Por qué es importante preservar o conservar el patrimonio? ¿Cuándo *algo* puede ser considerado lo suficientemente bueno para lograr el reconocimiento internacional? ¿Por qué pareciera que el reconocimiento a *cierto valor* tiene que venir desde afuera y no en el seno donde se concibe?

Ante cuestionamientos como los anteriores, se estudia aquí el concepto de patrimonio, mediante un breve esbozo del mismo. Tomando en consideración las diferentes aristas y perspectivas desde las cuales es visto, estudiado y tratado; así como las reglas que instauran algunas instituciones internacionales como la UNESCO para confirmar los parámetros que dirán qué es el patrimonio, para lograr cierto reconocimiento internacional, saliendo del seno *individual* (comunidad principalmente), para adquirir un carácter colectivo, y en otros casos se pensará que con tal acción adquiere un carácter dinámico.

La presente investigación, planteada mediante cuatro capítulos y un apartado de conclusiones. Se establece en el primero, “Concepciones y diversidad del concepto de patrimonio”, un breve recorrido de esas concepciones de patrimonio, no sólo a nivel de las instituciones internacionales, para decir con qué base se preserva, se estudia y se resguarda, sino también como aporte para vislumbrar cómo se ha comportado dicho concepto en el devenir histórico de países como México, basado en cambios de legislaturas, reformulaciones a los artículos constitucionales, hasta el establecimiento de instituciones especializadas para el resguardo del mismo. Otros países de América Latina, como Venezuela, Colombia, Brasil y Argentina, también hacen uso del patrimonio incorporándolo a los discursos y proyectos de *nación*, cuyo carácter parece vincularse directamente al turismo cultural.

Como hilo conductor de esta investigación, vinculada principalmente al patrimonio cultural, se presenta el concepto de *cultura* en una diversidad en cuanto a su uso —por establecerse en distintas ramas de las ciencias sociales que van desde antropología hasta la etnografía—; sin embargo, la importancia de desarrollarlo se vincula directamente a una cuestión subalternizada, ligada indiscutiblemente a esa dicotomía de pronombres: *ellos* y *nosotros*, como lo establecen algunos estudiosos (Hoggart, 2013; Prats, 2013; Grimson y

Semán, 2010; Arantes, 2014) y que permite considerar de manera casi directa el segundo capítulo.

Dicho segundo capítulo, “La pirekua como patrimonio”, formulado a manera de un panorama de voces discursivas —voz oficial, voz oficiosa y voz contestataria—, permite tomar lo establecido por Patrick Charaudeau (2009) en *El “tercero”. Fondo y figura de las personas en el discurso*, y al mismo tiempo también se considera de manera puntal el artículo “Los comentarios periodísticos ‘oficiales’ sobre los bombardeos de la plaza de mayo de 1955: en torno a las problemática de formaciones discursivas”, de Elvira de Arnoux (2006), para determinar mediante el uso de textos recopilados quién habla y para qué o para quién lo hace, que por su contenido parecen compartir la idea de salvaguardia del objeto de estudio en esta investigación: la pirekua como bien patrimonializado en Michoacán.

Siguiendo el mismo hilo conductor establecido desde el primer capítulo (patrimonio y cultura), en el tercero, “Hacia una redefinición de la música tradicional”, propongo un recorrido por las nuevas corrientes rítmicas de la música tradicional p’urhepecha o la propia pirekua. Las *reinterpretaciones* musicales hacen su aparición mediante *innovaciones* que realizan algunas agrupaciones que toman como base lo tradicional, incorporando algunos ritmos propios que van desde lo antiguo, pasando por el jazz, el rock y el funk, hasta llegar a la *máxima expresión* de la música: la orquesta sinfónica o un cuarteto de cuerdas, que en todas las situaciones tratan de no desligarse de su raigambre.

De esta manera, el hilo conductor da como resultado un cuarto capítulo, establecido a manera de una recapitulación, en el cual la finalidad es establecer una ruta y posible fórmula que muestre el desarrollo del patrimonio en el presente, contemplando su devenir histórico y su futura proyección y desarrollo en las sociedades.

Luego de las conclusiones, se presentan cuatro anexos, dos impresos y dos digitales: el primero de aquellos, con una versión en español del plano de candidatura para la inscripción en la lista representativa del patrimonio cultural inmaterial, presentado originalmente en inglés y en francés en 2010 ante el Comité Intergubernamental de la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial en Nairobi, Kenya. El segundo es un anexo fotográfico en el que se reúnen tanto imágenes relativas al proceso de patrimonialización, como otras de grupos musicales revisados en la tesis.

Los anexos digitales comprenden: 1) los documentos empleados en la investigación y que son copia fiel del proceso de la patrimonialización de la pirekua, y 2) una antología fonográfica, donde se ven las propuestas musicales de las agrupaciones, expuestas en la investigación.

Finalmente, se presenta la lista de las fuentes empleadas para el desarrollo de la investigación, con bibliografía, hemerografía, fonografía y, de manera importante, la lista de las entrevistas realizadas, que incluye músicos de diversos ámbitos (principalmente, p'urhepechas) e intelectuales, cuyos argumentos son considerados en el análisis.

Capítulo I. Concepciones y diversidad del concepto de patrimonio

Se aborda aquí el concepto de patrimonio en diferentes aristas y percepciones, según el ojo del cual sea tratado, investigado y estudiado; se trata de un breve recorrido de las concepciones de patrimonio, desde su origen etimológico hasta las incorporaciones formuladas por algunas organizaciones internacionales para decir con qué base se preserva, se estudia y se resguarda. El concepto de patrimonio cultural o, en su defecto, patrimonio turístico cultural, es el que desarrollará para fines de esta investigación.

En primer lugar, se hace un recorrido por el concepto de patrimonio en México, relacionado desde sus inicios y dependiente de los artículos constitucionales, modificados según las necesidades y adecuaciones sociales, políticas, turísticas y culturales del país. Algunos países de América Latina, como Venezuela, Colombia, Brasil y Argentina, han incorporado en sus discursos y textos de investigación y difusión el concepto de patrimonio cultural y/o turístico cultural; por ello también planteo un recorrido por los casos de estos países, cuya razón del patrimonio se vincula directamente a la promoción de “industrias culturales” en forma de inversión redituable a su novedad turística ligada de manera directa a grandes industrias internacionales como la UNESCO.

Por lo anterior, también resulta importante retomar el concepto de cultura, que si bien por si solo es abarcador —por establecerse en distintas ramas de las ciencias sociales, que van desde antropología hasta la etnografía—, habría que poner especial atención en las culturas subalternas, pero con particular énfasis en la época contemporánea, un poco siguiendo los estudios formulados por Richard Hoggart, *La cultura obrera en la sociedad de masas* (2013), donde habla de cultura subalterna en constante dicotomía, un *juego cultural entre “ellos” y “nosotros”* o como lo menciona Prats, *el nosotros del nosotros*; ambas ideas pueden interpretar la *inclusión* de la cultura obrera en la sociedad de masas, donde el patrimonio es activado *desde abajo* para el reconocimiento *desde arriba*.

1.1. Patrimonio cultural (concepciones)

Las perspectivas locales, nacionales e internacionales sobre el patrimonio cultural han sido tema de recientes controversias, ya que en un trasfondo se localizan intereses de distinta

índole, en algunos casos bajo la idea de rescate y salvaguardia del mismo; en otros, enfocados directamente bajo la idea turística.

En un primer término, el concepto de patrimonio refiere a *recursos* heredables, y por ende, de los cuales se vive. Son recursos tendientes a modificarse según su trayectoria de uso o desuso, pues también tienden a desaparecer; es decir, se trata de un dominio que, si se hereda, se usa. Según lo ha establecido Llorenç Prats, “no existe otro patrimonio que la misma cultura” (2009: 60); se trata de un solo patrimonio cultural, cuya existencia se debe a las creaciones hechas por el hombre y que al transmitirse generacionalmente se modificará.

Por otro lado, Guillermo Bonfil Batalla establece que, si se quiere reconocer el patrimonio cultural, se tienen que tomar en consideración dos cuestiones apremiantes: “1) en qué consiste el patrimonio cultural de un pueblo, es decir, cuáles bienes tangibles e intangibles constituyen ese patrimonio; y 2) en qué radica su importancia, no sólo para el especialista o el conocedor, sino, ante todo, para el común de la gente” (1997: 28).

En primera instancia, el patrimonio va más allá de la propia *cosa* objetable. Al patrimonio cultural se le ha relacionado con soportes físicos o materiales, conocimientos o saberes que constituyen los contenidos y/o sentidos de la cultura de cualquier sociedad que trata de ser reconocida y revalorada. El patrimonio no sólo implica bienes tangibles o muebles, como pueden ser los edificios y documentos, sino también las tradiciones y costumbres, de tal suerte que repercute en el rasgo identitario¹ de una sociedad determinada.

El patrimonio cultural intangible está constituido por la parte invisible, la idea de sentir, vivir y saber de las culturas; en otras palabras, se trata de abarca aquellos rasgos que distinguen una cultura de otra y al mismo tiempo la hace única. En este sentido, Merleau-Ponty reconoce la importancia de la intangibilidad en un párrafo de su obra *Le visible et l'invisible*:

¹ El concepto de *identidad* se asigna desde los Estudios Culturales para poder abarcar varios enfoques que se asocian a la metodología a utilizar. *Identidad* se deriva del vocablo latino *identitas*, cuya raíz es el término *idem*, el cual significa ‘lo mismo’. La identidad incluye asociaciones, por una parte, con los rasgos que caracterizan a los miembros de una colectividad frente a los otros que no pertenecen a la misma, y, por otra, la conciencia que un individuo tiene de ser él mismo y, entonces, distinto a los demás (*Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*, 2013: 141). Por otra parte, Charles Taylor asegura que siempre definimos nuestra identidad en diálogo con las cosas que nuestros otros significantes desean ver en nosotros, y a veces en lucha con ellas. Asimismo, el autor plantea que lo que entendemos por *identidad* es la importancia que otorgamos a quiénes somos, “de dónde venimos” (1992: 64).

No vemos, no escuchamos las ideas, ni siquiera con los ojos del espíritu o con el tercer oído; y sin embargo, están ahí, detrás de los oídos, entre ellos, detrás de las luces o entre ellas, reconocidas siempre de esa manera especial, siempre única, de replegarse tras ellas [...] La idea es este nivel, esta dimensión, no de un invisible hecho, como un objeto que oculta tras otro, tampoco como un invisible absoluto, que no tendría nada que ver con lo visible, sino lo invisible de este mundo, lo que habita, lo sostiene y lo hace visible, su posibilidad interior y propia, el Ser de lo existente (1964: 198).

Siguiendo a Bonfil, la segunda valoración que plantea se vincula a la inclusión de los miembros de la sociedad, establecidos en diferentes áreas, cuyo criterio es la legitimación simbólica de lo que representa la salvaguardia de su identidad, como bien señala Prats, aquellas “versiones ideológicas e interesadas en la identidad (para nosotros) y de versiones no menos ideológicas e interesadas (para nosotros)” (2009: 65). A partir de las posturas de Bonfil y Prats se puede interpretar que hay proteccionistas del patrimonio cuyos intereses van desde los culturales, hasta los económicos y políticos; es por ello que se toma en consideración la importancia de bienes tangibles o intangibles para preservar la continuidad de una cultura heredada que entra en uso desde el momento que el individuo lo activa al otorgarle un valor.

Llorenç Prats en *Antropología y patrimonio* establece que este último es un sistema de representación que se basa en la “externalidad cultural” (2009: 34); es decir, tiene que ver expresamente con objetos, lugares y manifestaciones procedentes del paisaje natural tangible o intangible. Tal externalidad comprende, entre otras, la música y las danzas, y toda la esencia propia de expresiones artísticas (resulta relevante mencionar el caso de la pirekua como patrimonio a partir de esta idea). Todos estos aspectos llevan al autor a plantearse dos interrogantes: ¿por qué el patrimonio?, y ¿por qué se recurre a procesos de patrimonialización con mayor intensidad que a otros sistemas de símbolos? Para responder, Prats establece que el proceso de patrimonialización obedece a dos construcciones sociales distintas pero a su vez complementarias: la sacralización de la externalidad de la cultura y la construcción social, relacionada con la puesta en valor o reactivación. En el primer caso, se hace referencia a lo establecido por una comunidad como lo idealmente cultural, donde se pueden apoyar las futuras expresiones patrimoniales.

En el segundo caso, se vincula directamente con la “activación” o la puesta en valor. Siguiendo los planteamientos de Prats, se puede remarcar la diferencia entre poner en valor (o valorar simplemente) determinados elementos patrimoniales, activarlos o actuar sobre

ellos. Este autor sostiene que los procesos de activación del patrimonio dependen — fundamental, aunque no exclusivamente— de los poderes políticos, que valorizan y reconocen algunas expresiones como patrimonio (Prats, 2005:18), pues el poder político ha sido el principal constructor de agente de la construcción patrimonial. La activación vista desde el ámbito institucional está compuesta por una red de discursos que toman los emitidos desde la zona donde surge el bien y que enmarcan distintas posturas que van desde enunciados oficiales hasta mensajes de difusión cultural; cabe entonces preguntar, ¿qué y para quien se establece la dinámica de patrimonio?² (Interrogante sobre la que se ahondará en los capítulos II y IV).

Al hacer el recorrido anterior por la obra de distintos autores, se puede rastrear la definición etimológica de *patrimonio*, cuyo origen proviene del latín *patrimonium*, “*héritage du père*” (Desmoulin, 1997:80), ‘patrimonio del padre’ (*manus patris*): “lo que vale la pena preservar y legar a la generación siguiente, lo que permitirá a ésta sustentarse, material y espiritualmente” (De la Peña, 2011: 14). Si bien el patrimonio se hereda, también entra en uso para consecuentemente transformarse y en algunos casos entrar en desuso; o, en su defecto, podría desaparecer con el/los individuos que lo activan y que no están atentos a su pervivencia o mantenimiento activo.

El patrimonio tiene que ver con aquello que es susceptible de ser cuidado, valorado, resguardado; todo aquello que requiere una investigación, estudio y difusión, según se determinen las necesidades de cada caso y que esté en la posibilidad de cumplir los requisitos de valoración entre ciertos organismos locales, nacionales e internacionales, o ante los miembros de la misma cultura de la cual es extraído y revalorado para su posterior reconocimiento.

Las tradiciones —validadas por el folclor y consideradas como invención en “El folklore y sus paradojas” (Velasco, 1990)— también son consideradas como patrimonio cultural: su existencia es exaltada y protegida, no sólo por los miembros de la comunidad que las cultiva, sino también por aquellos agentes externos que les otorgan valor, ya sea

² En esta investigación considero textos institucionales, semi-institucionales y de reconocimiento por la comunidad. Mediante este enfoque plural, se puede hacer un análisis de textos que permita dar cuenta de cómo se comprende un texto en su dinámica con otros. El texto puede adquirir un carácter polisémico, aunque también posee uno real y propio en su trayectoria como *recurso* para patrimonializar cierto bien.

simbólico o material, para que se considere la sabiduría del pueblo, costumbres, ritos y todas las prácticas artísticas que privilegian y enriquecen la noción de patrimonio.

Si bien el concepto del patrimonio cultural, activado o no, engloba las expresiones que caracterizan a una sociedad y la hacen diferente de otra, estudios como los de Paula López Caballero, “De cómo el pasado prehispánico se volvió el pasado de todos los mexicanos” (2011), vinculan el patrimonio con el pasado o, simplemente, con lo ya pasado, y por tanto podría hablarse entonces del concepto como algo exótico y raro por su extracción del pasado, de tal manera que se otorga al bien cultural el valor de un *punto único*, por ser una posibilidad de conocer el pasado desaparecido y que permanece en una mínima idea latente en el presente de una sociedad, no importando que sea de rescate, difusión o preservación, pero que en la mayoría de las ocasiones se valora.

López Caballero establece que el pasado prehispánico se volvió el pasado de todos los mexicanos, detonando así el origen de la nación mexicana (2010: 136), lo cual permitió que el legado indígena se reforzara volviéndose más importante y único, al considerarse sobreviviente a través del tiempo (puente único entre pasado, presente y futuro). Hoy existe una fuerte atracción hacia lo indígena, como parte de un presente enorgullecido por las raíces mayas, otomíes, nahuas y, por qué no, p’urhepecha.

1.1.1. Los ojos internacionales del patrimonio: la UNESCO

La Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (en adelante, UNESCO) constituye la mirada internacional del patrimonio, es la encargada de validar las acciones en torno al patrimonio al ser la primera reguladora con carácter internacional que fijó reglas para los *objetos* tangibles e intangibles de las comunidades o sociedades. El concepto establecido por la UNESCO abarca bienes tan variados como monumentos, edificios, esculturas, etc.; todo aquello que valide en sí un “valor universal excepcional” por su carácter histórico, estético, arqueológico, antropológico o social. A la concepción otorgada, la UNESCO agregó validaciones que llamó “patrimonio cultural inmaterial”, que incluye creaciones orales, saberes, rituales festivos y técnicas artesanales:

Se considera a los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas –junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes– que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte

integrante de su patrimonio cultural (“Texto de la Convención para la Salvaguardia...”, UNESCO, 13).

Con lo anterior y parafraseando a García Canclini, es válido cuestionar ¿cómo puede un sitio egipcio del patrimonio mundial tener la misma validez para los egipcios y para pueblos de América Latina o Europa? (2010: 68). En la *Convención* sobre la protección de patrimonio mundial cultural y natural de 1972, los países reconocen sitios en sus territorios, inscritos en la lista de patrimonio mundial sin perjuicio para la soberanía o propiedad nacionales, y por ende la comunidad mundial tiene la obligación de cooperar para su preservación.

Cabe destacar que el patrimonio cultural inmaterial (activado o no), que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y los grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad, y de esta manera se contribuye a promover el respeto de la diversidad cultural, la creatividad humana, para su preservación y para la continuidad del quehacer cotidiano de las comunidades de las cuales ha surgido; al respecto, López Caballero afirma que el mejor vehículo que utiliza para su preservación es transmitirlo generacionalmente, y por ende las tradiciones, música, labores, creencias, etc. constituyen el patrimonio vivo, que “confiere identidad y sentido de pertenencia a la comunidad” (2004: 5).

Según la definición otorgada por la UNESCO, el patrimonio está compuesto tanto por los productos de cultura popular —como lo señala Hoggart,³ ubicada en la clase obrera o campesina—, así como por obras escritas, sistemas de autoconstrucción y música autóctona, cuya finalidad es la preservación de dichos bienes materiales y/o simbólicos que adquieren relevancia para los habitantes, así como una pluralidad para las culturas reconocidas por la UNESCO.

Lo anterior se describe en función de las posibles fricciones que ocurren ante el desconocimiento de un concepto tan amplio y diverso en las propuestas de significación del patrimonio cultural en la actualidad, pues los grupos suelen apropiarse de la cultura de forma distinta y de manera desigual, y, por ende, su valor; es decir, el uso al cual se

³ Richard Hoggart, en *La cultura obrera en la sociedad de masas* (2013), establece que hay cultura escrita para ellos, redactada por nosotros.

enfrenta un bien al ser reconocido (activado) como patrimonio material o inmaterial, así como la importancia de su preservación para la colectividad y los valores que se infunden para la preservación y difusión, no sólo conlleva el reconocimiento por parte del pueblo al cual pertenece como principal agente interesado para que reconozcan un saber generacional, sino también se enfrenta al hecho social de masas al cual va dirigido; con el tiempo se apropia del *bien*, según fines a corto o largo plazo.

Por último, hay que hacer hincapié en que existe una labor realizada por parte de los interesados en el patrimonio, como profesionistas, estudiosos, preservadores, así como por distintas instituciones, como la UNESCO, pero no se debe olvidar que, tanto la cultura como las sociedades en las cuales surge un bien tendiente a ser patrimonializado, están en constante cambio, y por tanto, como señala Prats, “no se puede obligar a nadie a vivir como los antepasados en nombre de una conservación del patrimonio cultural” (2009: 62); es decir, si una cultura no se preserva en su originalidad, sí puede pervivir para un conocimiento compartido.

1.1.2. México y la historia del patrimonio

El caso de México respecto al patrimonio cultural está marcado por la historicidad de ciertos periodos; en primer lugar, se puede señalar la época revolucionaria, constituida por los distintos hechos que determinaron en gran medida la concepción que debía tener la nación: “durante la revolución el patrimonio no escapó a sufrir la misma suerte al ser vulnerado” (López Camacho, 2004: 195).

María de Lourdes López Camacho afirma que la legislación del patrimonio durante la Revolución Mexicana se encontraba en la Ley sobre Conservación de Monumentos Históricos y Artísticos y Bellezas Naturales de 1913 (XXVI Legislatura del Congreso de la Unión de México. Segunda integración). La ley establecía que los monumentos, edificios y objetos artísticos constituyen el patrimonio de la “cultura universal”, que por ende todos los pueblos deben conservar y cuidar empeñosamente (López Camacho, 2004: 195); es decir, cada ciudad quedó al resguardo de su bien patrimonial, constituido por objetos materiales e inmateriales; el maltrato o la pérdida de los mismos era responsabilidad del pueblo que los concebía, y de esta manera la ley establecía que reiteraba de manera auténtica la raigambre cultural de los pueblos.

En enero de 1930 (XXXIV Legislatura del Congreso de la Unión de México), durante el periodo posrevolucionario, se estableció la primera ley de Protección del Patrimonio Cultural por el entonces presidente provisional de la república, Emilio Portes Gil (López Camacho, 2004: 189). Evidentemente y para la época la ley significó el inicio de una protección al patrimonio cultural: se hacía mención de ciertos patrimonios, como edificios, obras de arte, objetos de uso o simples documentos; dicha ley denominó al patrimonio como “cosas”, lo que equivale al antecedente valorativo de “bienes” (tangibles o intangibles). La ley para la época no incluía ritos, tradiciones o cosmogonía de los pueblos: “En esta ley se especifican los monumentos a proteger, como códices, manuscritos, libros incunables, grabados, planos, joyas, monedas, sepulcros, cenotes, cavernas y habitaciones prehistóricas, construcciones, objetos de valor artístico, arqueológico o histórico” (López Camacho, 2004: 198). Las obras de los vivos o con menos de cincuenta años de ejecutadas no eran parte del conocimiento patrimonial.

Para 1934 esta disposición aún se mantuvo vigente y clasificó los monumentos según la época de elaboración; además declaraba todos los monumentos arqueológicos inmuebles, dominio de la nación: “estas consideraciones dan al concepto de patrimonio cultural la connotación de algo, si no muerto, sí perteneciente a otras épocas que aquella conserva y valora” (Tovar, 1997: 97).

En 1933 (XXXV Legislatura del Congreso de la Unión de México), se promulgó la Ley de Monumentos, que “declaraba a todos los monumentos arqueológicos como inmuebles y por decreto pertenecían a la nación” (López Camacho, 2004: 198); es decir, dicha ley permitiría formar poco a poco el sentimiento nacionalista y de pertenencia a través de estos objetos. En ambas leyes (la de 1930 y la de 1933), la falta de jurisdicción motivó la promulgación de una nueva en 1934: la Ley sobre Protección y Conservación de Monumentos Arqueológicos e Históricos, Poblaciones Típicas y Lugares de Belleza Natural, que proponía resguardar con más recelo lo que ya se había rescatado en sitios arqueológicos; además, otorgaba valor simbólico a todos los parajes, sitios de belleza natural, así como a localidades típicas localizados en territorio mexicano y que por decreto también pertenecían a la nación, a partir de su descubrimiento de su belleza y excepcionalidad.

Ya para 1966, la XLVI Legislatura del Congreso de la Unión reforma la fracción XXV del artículo 73 constitucional, cuyo especial énfasis en patrimonio es el siguiente:

para legislar sobre vestigios y los restos fósiles y sobre monumentos arqueológicos, artísticos e históricos, cuya conservación sea de interés nacional: así como para dictar la leyes encaminadas a distribuir convenientemente entre Federación, los Estados y los Municipios el ejercicio de la función educativa y las aportaciones económicas correspondientes de ese servicio público, buscando unidades y coordinar la educación en toda la República (Art. 73 constitucional, reformado por la XLVI Legislatura del Congreso de la Unión).

En 1968 se estableció la Ley Federal de Patrimonio Cultural, la cual establecía que los coleccionistas ya no podían tener bajo su resguardo los bienes obtenidos mediante excavaciones arqueológicas, ya que por decreto pertenecían a la nación, lo cual implicaba devolver al Estado todos los bienes adquiridos a lo largo de los años; sin embargo, debido a la debilidad y la oposición de los coleccionistas, dicha ley no pudo ejecutarse.

En los años setenta (XLVIII Legislatura del Congreso de la Unión), el concepto de patrimonio fue un poco más abarcador, al establecer la idea de *patrimonio cultural de la nación* como la manera más imperante para reiterar los rasgos nacionalistas y de pertenencia a una cultura determinada, lo cual permitía vincular la idea *nosotros y lo nuestro*,⁴ establecida a partir de los espacios, objetos, actividades y de las maneras de llevarlas a cabo en colectividad. Una forma sencilla de reafirmar la imagen de pertenencia nacional. Al respecto, Tovar afirma que ese *nosotros* es la creación del Estado para poder pertenecer a un sistema social capaz de crear cultura y erigirse como símbolo formador de la sociedad (1997: 96); es decir, sólo se trata de un vínculo estrecho y de posible identificación entre ciertos grupos sociales. En estos años se ubican formas cuya realización pertenece exclusivamente al orden de lo intangible, como lo son el cine, la fotografía y la música.

En este recorrido histórico del patrimonio en México, hay que recordar la ley vigente sobre el patrimonio, cuyas bases se ubican en la fracción XXV del artículo 73 de la Carta Magna:

⁴ Se ampliará la información al respecto en el capítulo II, mediante un análisis amplio sobre el bien patrimonializado, en el caso de la *pirekua* en Michoacán.

Para legislar sobre vestigios o restos fósiles y sobre monumentos arqueológicos, artísticos e históricos, cuya conservación sea de interés nacional; así como para dictar las leyes encaminadas a distribuir convenientemente entre la federación, los estados y los municipios el ejercicio de la función educativa y las aportaciones económicas correspondientes a ese servicio público, buscando unificar y coordinar la educación de toda la República, y para asegurar el cumplimiento de los fines de la educación y su mejora continua en un marco de inclusión y diversidad (fracción XXV del artículo 73 de la Carta Magna).

A partir del breve recorrido planteado, se puede percibir que el concepto de *patrimonio cultural* es amplio, vasto y diverso. En particular en el caso de México, algunos estudios enmarcados en cuadernos de patrimonio cultural y turismo muestran la idea de distintos patrimonios culturales;⁵ por ejemplo, conjuntos de objetos culturales, tangibles e intangibles, que tienen valor y coherencia dentro de una posibilidad de significaciones en los diversos grupos que integran la sociedad mexicana y que tienen una cultura distinta, pero que posiblemente posibilite su raigambre identitaria.

Por otro lado, estudiosos como Bonfil Batalla hacen mención de que las limitantes del patrimonio en México van más allá del propio rescate, conservación, preservación o estudio, sobre todo porque que no se puede desligar de ninguna manera del contexto de las relaciones de los pueblos y las culturas distintas (1997: 55). Habría que determinar cuál es el uso valorativo (económico o cultural) que se le da al concepto de *patrimonio cultural*, de manera que se permita la preservación (aunque se mencionó anteriormente que si no se puede preservar es obligación mantener vivo el elemento) y el uso adecuado del legado, tomando en cuenta la solidaridad de los miembros y el número de bienes preservables.

Los debates en torno al patrimonio han tergiversado la concepción original: “antes por patrimonio cultural se entendía solamente al histórico, artístico y arqueológico. No se incluía en esa definición al patrimonio ecológico ni a las culturas populares o tradicionales. Hoy esa concepción se ha ampliado” (Florescano, 1993: 33). Se ha establecido no sólo como una apropiación de la nación o como un símbolo de identidad, sino en la actualidad se puede percibir como un espacio de lucha y disputa económica, política y, sobre todo, simbólica-cultural.

⁵ Me refiero a la serie de cuadernos que recopilan estudios referentes al patrimonio tangible e intangible, así como a las ciudades patrimonio de México y su quehacer. Es Conaculta el organismo que dirige y promueve dichos cuadernos, disponibles en línea o en librerías Educal del país. En este caso, se recurrió a los cuadernos impresos números 1 (2000), 2 (2002) y 4 (2002); más adelante echaremos mano del número 8.

Para García Canclini, el patrimonio cultural está tergiversado por el sector privado, el Estado y los movimientos sociales (1997: 66). La lucha en el uso del patrimonio se ha establecido como una contradicción, donde se da la interacción entre los tres agentes mencionados por Canclini, y donde cada uno desde su trinchera persigue intereses distintos.

El *sector privado* es visto como el acumulador de ganancias, así como el activador principal de campañas propagandísticas que permitan una mejora económica por medio del desarrollo del bien cultural. Esta modalidad lleva a una saturación del patrimonio, adquiriendo el sinónimo de *show* o espectáculo. Si bien García Canclini hace mención de que en lo referente al patrimonio no hay un solo tipo de capital, y, por ende, no sólo una estrategia; es decir, el patrimonio requiere de regulaciones eficientes como es el caso del sector privado, que puedan poner freno al desarrollo económico para un solo fin y establezcan un marco general sobre la conservación. El capital del sector privado, así como sus acciones no están por fuerza enfocados a la sobreexplotación del patrimonio o a la agresión al patrimonio; son vistos como parte de un conocimiento relativo y como una retribución: si aumenta el valor simbólico, incrementa el valor económico, aunque puede que exista lo contrario; sin embargo, esto queda muchas veces al margen de la legislación sobre el proceder de los inversionistas para la salvaguardia y protección del bien.

El segundo agente, el *Estado*, trabaja bajo una dicotomía del patrimonio. Por un lado, es visible su propósito de preservarlo y, sobre todo, de establecer su carácter de elemento *único* integrador para la sociedad, en el cual se fincan las raíces, tradiciones y simbolismos que la sociedad reconozca e identifique; por otra parte, se destaca el revestimiento económico que se infunde a los bienes, convirtiéndolos en objetos comercializables. En el caso del Estado como agente del patrimonio, habría que preguntarse si las realidades enfocadas al patrimonio cultural se han fundido y confundido con abstracciones políticas

El Estado ha otorgado al patrimonio un carácter de enaltecimiento de la cultura, que a últimas fechas, no sólo en Michoacán y en México, sino a nivel internacional, se ha diluido con intereses y conflictos, dejando de lado el objetivo original. Como ejemplo, se encuentra la *pirekua* (agente principal de esta investigación) como patrimonio en Michoacán, la cual ha recaído a la fecha en una triada de debates desde su nombramiento, por parte de distintas instituciones e interesados en su reconocimiento; miembros de la zona

lacustre del estado de Michoacán cuestionan el valor de esta designación: “¿Tuvo que decir alguien tan importante como la UNESCO que valía, para otorgarle un verdadero valor?”.⁶

El patrimonio como medio de simbolismo sólo es valorado en la medida en que la apropiación privada permite volverlo signo de distinción, percibirlo en un show con luz y sonido (como los espectáculos de danza o música tradicional; a últimas fechas, hasta la cocina tradicional ha entrado en este mecanismo de observancia y sorpresa al momento que se desarrolla), como señala García Canclini: “la exhibición en los medios de comunicación [...] expande momentáneamente el espectáculo” (1997: 75).

Finalmente, el último agente está en función de la apropiación que los movimientos sociales realizan para encaminar el buen desarrollo y la difusión del patrimonio cultural: “los sectores subalternos manifiestan a veces una posición vacilante o tibia, como si interiorizaran la actitud desvalorizadora de los grupos dominantes hacia la cultura popular” (García Canclini, 1997: 67); el caso concreto y cercano es la pirekua en Michoacán, en torno a la cual han surgido distintas voces, por su nominación a la lista representativa; entre ellas, las de los miembros de las comunidades. La apropiación y defensa del patrimonio se vincula claramente con necesidades actuales de la sociedad, como premisa de un reconocimiento y apropiación entre colectivos, es decir, compartir el patrimonio para otorgar simbolismo, valor e identidad, como diría el maestro Armando Granados: “volver la vista hacia lo nuestro”.⁷

En la evidente relación de los tres agentes, la importancia no sólo radica en la preservación y defensa del patrimonio, sino en el uso social y económico que han adquirido el patrimonio cultural, el simbolismo y la identidad de los pueblos, que se mueven en la búsqueda de las nuevas investigaciones y soluciones ante problemas como su preservación, y ante la distinción que el Estado les reitera u otorga.

Las ideas anteriores se responden en función de lo novedoso que resulta la noción del patrimonio, visto como algo de reciente creación (muchos desconocen su legado histórico), pero que engloba toda la riqueza apreciada en sus distintas formas: “la cultura del pueblo, sociedad o país, hecha de bienes, valores y prácticas del carácter más diverso y

⁶ Juan Zacarías, director artístico grupo P'indékuecha, entrevistado el 10 de agosto de 2011, en Morelia, Michoacán.

⁷ Clarinetista y arreglista de la Osidem. Entrevistado en Morelia, el 1 de julio de 2015.

originados en tiempos distintos” (Tovar y de Teresa, 1997: 87). Se ha tratado el patrimonio cultural no sólo con la idea de lo novedoso, sino que al concepto se le han adicionado connotaciones, dimensiones semánticas, valoraciones y sobrevaloraciones. “En la noción de patrimonio cultural se reconoce doblemente el carácter axiológico y la complejidad que la visión moderna da a la concepción de una parte significativa de las formas y expresiones históricas y sociales de la cultura” (Tovar y de Teresa, 1997: 87).

Los cambios en el carácter conceptual del patrimonio cultural no han dejado de lado las transformaciones sociales y valoraciones sobre el mismo. Se trata de los cambios y las variaciones de un concepto arraigado que nombra lo antiguo, pero que se modifica en función de su uso, lo que permite que la misma concepción encuentre un reflejo en ella.

El contenido de la expresión patrimonio cultural ha cambiado en las últimas décadas, debido en parte a los instrumentos elaborados por la UNESCO. En su definición, retomada por López Castellanos, se establece que el concepto de patrimonio cultural se ha ampliado, por lo que comprende “las tradiciones o expresiones vivas heredadas de los antepasados y transmitidas a los descendientes, como tradiciones orales, artes del espectáculo, usos sociales, rituales, actos festivos, conocimientos y prácticas relativos a la naturaleza y el universo, y saberes y técnicas vinculados a la artesanía tradicional” (López Castellanos, 2010: 73).

Podría decirse que el concepto de patrimonio cultural está en función de las realidades, fenómenos y necesidades culturales y económicas de una sociedad; quizá sea necesaria una redefinición, que permita un acercamiento a la idea de patrimonialización.

1.2. Enfoques del patrimonio cultural

El concepto de patrimonio cultural se ha modificado en función de las necesidades y las realidades de los pueblos, como una manera plausible para relacionar el pasado, la memoria colectiva y el quehacer cotidiano. Boly Cottom establece que “en México existe una larga tradición que muestra interés por tratar de entender y proyectar el conocimiento que ahora se llama Patrimonio Cultural” (2004: 89), por lo cual es posible percibir el establecimiento de diversas ideas, estudios e investigaciones de las cuales hay que partir para mencionar no sólo los aspectos sociológicos, antropológicos o culturales.

En un inicio, el patrimonio cultural se relacionaba solamente con lo histórico, artístico y arqueológico, y como lo menciona Enrique Florescano, “no se incluían nuevas definiciones como el ecológico o el de culturas populares o tradicionales” (1993: 33); en fechas recientes, este constituye el tema más avasallador en cuanto a estudios de patrimonio se refiere, pues da cuenta de la cotidianidad de los pueblos y las comunidades, y del quehacer de sus habitantes al reiterar su identidad.

Una descripción breve de algunos enfoques permite ver en que ámbitos se desarrolla, de manera que permita entender el modo en el cual se ha investigado y estudiado, además de ver la relación estrecha con cada uno de dichos enfoques, cobijada con conceptos como identidad, nacionalismo, culturalismo y hasta turismo, para percibir el pasado, presente o el futuro de actividades patrimoniales. Un poco lo que plantea Bolfly Cottom en *Diversidad y enfoques del patrimonio cultural*: “la tendencia por preservar, conservar e incluso restaurar, forma parte de la dinámica cultural de los pueblos” (2004:87.), por ello, considero que es importante conocer la prácticas y el origen a partir de los cuales el concepto se ha establecido y arraigado.

1.2.1. Enfoque historicista

Los distintos enfoques de los cuales se puede partir para el estudio del patrimonio se arraigan en una larga tradición histórica, al menos en lo que se refiere al caso de México (como se vio anteriormente). En el sentido más estricto y en el cual se funda el concepto de patrimonio, se encuentra el enfoque historicista, vinculado a las costumbres de las comunidades, en la cotidianidad de sus habitantes, las cuales se han arraigado por largo tiempo, transmitiéndose generacionalmente.

En algunos pueblos, el sentido historicista (sin conocerlo como concepto o establecerlo como tal) ha motivado el registro de los fenómenos, acontecimientos relevantes y las genealogías, mediante pinturas y dibujos que se conservan en algunos lugares y que han permitido conocer las escrituras pictóricas y jeroglíficas realizadas sobre diferentes superficies; específicamente, destacan las pinturas rupestres como la mejor manera de ejemplificar y mostrar el pasado. En cada uno de los dibujos detallados a mano, puede establecerse claramente la importancia de la preservación y el resguardo de lo relevante para la cultura correspondiente, lo que motiva la continuidad de la misma, lo que

de alguna manera manifiesta “la preocupación por preservar testimonios culturales de aquellos pueblos, para su preservación” (Cottom, 2004: 89).

Las leyes y los actos jurídicos han marcado acciones para la protección del patrimonio cultural. Un breve repaso resulta relevante para hacer notar la importancia del enfoque histórico, siguiendo a Cottom, quien menciona que en 1855 la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, anteriormente conocida como Instituto de Geografía y Estadística, recibe una serie de denuncias por la destrucción de monumentos en Zempoala y Otumba; el autor reitera que por esta razón se aprobó crear una comisión para la conservación. De esta manera, en 1859 se propone a la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, para que estime conforme a las reformas convenientes (2004: 91).

Años después de ese acontecimiento, en 1862, cuando Benito Juárez figuraba como presidente de México, solicitó la elaboración de un proyecto de ley para evitar actos de destrucción y sobre todo para evitar exportar los bienes de la República (López Camacho, 2004: 191). Cabe resaltar que, según lo planteado en algunas investigaciones (Cottom; 2004; López Camacho, 2004), dicho proyecto no se llevó a cabo por la Intervención Francesa. López Camacho hace un recorrido histórico sobre las legislaciones de los monumentos arqueológicos, y establece que para 1896 se expide la primera ley de excavaciones arqueológicas (Ley sobre Exploraciones Arqueológicas), que permitió al ejecutivo establecer las autorizaciones, o en su defecto negarlas, y un año después se promulga la Ley de Monumentos Arqueológicos y se declara que estos son propiedad de la nación.

Ya en el periodo de la Revolución Mexicana, en 1914, los seguidores de Victoriano Huerta y los denominados *intelectuales* lograron que se promulgara una Ley para la Conservación de Monumentos Históricos, Artísticos y Bellezas Naturales; en 1916 dicha noción fue reiterada, pues se amplió la concepción de monumentos históricos y fue firmada por Venustiano Carranza (Cottom, 2004: 91).

Catorce años después, en 1930, se elaboró la primera ley posrevolucionaria, surgida gracias a la recomendación que hizo la comisión redactora del Código Civil de 1928, proyecto que fue elaborado por el antropólogo Manuel Gamio y el sociólogo Lucio Mendieta, y ello significó el inicio para proteger aún más el patrimonio cultural.

Es en el año de 1933 cuando se promulga una Ley sobre Patrimonios de la Nación, que entra en vigor un año después, el 20 de enero de 1934, como se mencionó al inicio del capítulo; dicha ley permitió el reconocimiento y la protección del patrimonio cultural, ya que declaró que todos los monumentos arqueológicos inmuebles eran del dominio de la nación, y se le confirió a todos los objetos que se encontraran dentro de construcciones arqueológicas el carácter de inmuebles.

Este recorrido permite llegar a la ley decretada en 1968 y aprobada por el Congreso de la Unión, la Ley Federal de Patrimonio Cultural, que hoy en día está vigente en la fracción XXV del artículo 73 de la Carta Magna, que permite ver que el patrimonio cultural ya no le concierne del todo, sólo la parte correspondiente a los monumentos arqueológicos, artísticos, históricos y paleontológicos de interés nacional; por tanto, y según como dicha ley es ejecutada hoy en día, el INAH es la institución competente en monumentos arqueológicos, históricos y paleontológicos, mientras que el INBA lo es para los monumentos artísticos y de interés nacional.

La separación entre INAH e INBA permitió establecer un margen más amplio de legislación de los bienes patrimoniales; los pueblos, estados y comunidades otorgan mayor importancia al patrimonio cultural, ya que se adiciona el carácter idiosincrático que este representa.

1.2.2. Enfoque antropológico

El enfoque antropológico encuentra estrecha relación con el concepto de patrimonio; al encontrar su base en la arqueología, se busca la protección de los bienes considerados como propiedad de la nación. La antropología social, por su parte, trata de vislumbrar la mayor parte de las expresiones que van desde lo local hasta lo nacional buscando obtener una asimilación cualitativa y develar entonces la lógica de algunos comportamientos sociales, como lo es el patrimonio y sus activaciones; además, como señala Cottom, “éste ha sido una constante en la vida del ser humano desde la conformación de las sociedades” (2004: 87),

Esta investigación no se centra en los estudios antropológicos que van directamente ligados a la cultura; se toma el enfoque como premisa y guía de lo que se ha hecho; sin embargo, para los interesados en la relación de antropología-cultura-indigenismo, hay que

decir que se han hecho estudios como el de Guillermo de la Peña, *La antropología, el indigenismo y la diversificación del patrimonio cultural* (2011), quien centra su investigación en la importancia de la antropología para la concepción indigenista.

1.2.3. Enfoque étnico o indigenista

El enfoque que hoy día resulta fundamental para algunos estudios es el étnico o indigenista⁸. Esta perspectiva se perfiló desde los años sesenta y muestra un interés por el deterioro de la cultura de los pueblos indígenas o, por el contrario, también muestra las nuevas perspectivas, abordajes y desarrollos de las denominadas culturas autóctonas. Guillermo Bonfil Batalla, uno de los principales académicos que centraron sus investigaciones en el tema de la cultura indigenista, muestra en *México profundo. Una civilización negada* (2005; aparecido originalmente en 1987) el interés por México, país que posee una gran tradición histórica y gran pluridiversidad, pero también problemas culturales que encuentran su dicotomía en la conjunción de las culturas: “La falta de unidad y coherencia de la cultura no india en México es un hecho que por sí mismo cuestiona a fondo proyectos de integración de la población india a una cultura nacional que postula como superior” (Bonfil Batalla, 2005: 74).

El enfoque étnico del patrimonio cultural establece como propuesta la reivindicación del reconocimiento de patrimonios de carácter indigenistas; como ejemplo se sitúa el caso central de la investigación aquí planteada: la patrimonialización de la *pirekua* en Michoacán. Existe una dicotomía del reconocimiento y la preservación que el pueblo reitera y establece, pero que desconoce al no incluirse su voz en los documentos redactados para la UNESCO.

⁸ A decir por el diccionario crítico de las ciencias sociales, bajo el cargo del estudioso José María Fernández Fernández (2009), indigenismo es un término derivado de la palabra indígena, siendo ésta un sinónimo de indio de uso frecuente en el lenguaje ordinario y también en el trabajo antropológico para evitar las connotaciones peyorativas que hasta muy recientemente tenía la palabra indio cuando es empleada por los no indios. Aunque también el mismo diccionario menciona que, el Instituto Indigenista Interamericano, definía recientemente el Indigenismo como "una formulación política y una corriente ideológica, fundamentales ambas para muchos países de América, en términos de su viabilidad como naciones modernas, de realización de su proyecto nacional y de definición de su identidad".

Por otro lado Guillermo Bonfil Batalla, establece que el indio no se define por una serie de rasgos culturales externos que lo hacen diferente ante los ojos de los extraños (la indumentaria, la lengua, las maneras, etc.); se define por pertenecer a una colectividad organizada (un grupo, una sociedad, un pueblo) que posee un herencia cultural propia que ha sido forjada y transformada históricamente, por generaciones sucesivas; en relación a esa cultura propia, se sabe y se siente maya, purépecha, seri o husteco (Bonfil Batalla, 2006:48).

Es posible trazar un perfil de las culturas indias que dé cuenta de rasgos esenciales, por encima de los rasgos específicos que posee cada una de ellas. Cada uno de los pueblos indios que vive en México posee un perfil de cultura distintivo que es el resultado de una historia particular cuyos inicios se pierden en la profundidad de épocas remotas (Bonfil Batalla, 1987: 51).

México sigue siendo un país étnica y culturalmente plural, con una gran herencia indígena, que muchas veces se ha interpretado a partir de una idea preconcebida del indio, que, más que heredero, es considerado parte de esa herencia. Comprender el papel del patrimonio cultural, así como el de los pueblos indios, saber dónde se sitúan las diversidades y tratar de interpretar la ideología dominante es parte de la propuesta del enfoque étnico. Luis Vázquez León en *Ser indio otra vez. La purepechización de los tarascos serranos* (1992), retoma la idea de *indio* que Alfonso Caso propusiera en los años cuarenta ante las preguntas ¿qué es lo indio?, ¿qué es actualmente el indio? Vázquez León asegura que se tomaron en cuenta cuatro elementos esenciales: el somático, el cultural, el lingüístico y el psicológico. Posiblemente hoy en día se replanteen dichos cuestionamientos en el sentido de un redescubrimiento que pueden ofrecer las comunidades indígenas

Ser indio –afirmó Caso– es todo individuo que se siente pertenecer a una comunidad indígena, y es una comunidad indígena aquella en la que predominan elementos somáticos no europeos, que habla preferentemente una lengua indígena, que posee en su cultura material y espiritual elementos indígenas en fuerte proporción (Stavenhagen, 1997: 272).

Vázquez León establece que la definición fue utilizada durante muchos años, ya que enfatizaba los rasgos que debían caracterizar la etnia y lo indio, y aunque hoy día la concepción ha variado, se sigue estigmatizando al indio bajo una idea de desprecio o de clase inferior (subalterno). El propio Vázquez León retoma la idea de Claudio Lomnitz, quien hace una revisión de la antropología del campo en Morelos, y que sin embargo continúa con la definición establecida anteriormente por Stavenhagen y surgida a partir de los cuestionamientos de Caso, *¿qué es actualmente el indio?*

La definición del indio pasa en el siglo XX de ser una posición de casta, con deberes y derechos legalmente establecidos de acuerdo a la tradición colonial, a ser un objetivo peyorativo para denominar cualquier campesino. Desde los recientes años cuarenta, el

término “indio” ha dejado de ser sinónimo de campesino y es de ser gentes pobres, delata la falta de integración con la sociedad nacional (citado por Luis Vázquez León, 1992: 108).

En la actualidad este enfoque ha venido a retomar la idea de que los indígenas contemporáneos son la herencia viva de un mundo presente, pero que fue destruido por la Conquista, o, peor aún, como se mencionó anteriormente, que el patrimonio incluye tanto al objeto como al individuo indígena; se piensa en ese pasado indígena como el representante del patrimonio glorioso de todos los mexicanos. Además, hay que considerar las reformas y adaptaciones que los indígenas han hecho para establecerse en la sociedad hoy día; es decir, las adaptaciones en su cotidianidad, que incluyen vestimenta, alimentación, casa y, en otros casos, tradiciones o costumbres, como las adaptaciones a su música durante las distintas celebraciones que si bien las modifican en esencia serán siempre indígenas, según afirma el maestro Armando Granados: “uno es lo que es: indígena”.⁹

1.3. Patrimonio cultural en América Latina

En el sentido de mostrar qué es lo que se valora, resguarda y concibe como patrimonio inmaterial o material cultural en México, así como en otros países de América Latina, se muestra un breve recorrido para entrever los distintos abordajes de estudios y planteos de patrimonio cultural, así como el símil en su relación directa con instituciones nacionales o internacionales desde donde se postula y se percibe el bien patrimoniable.

La preservación del patrimonio es una constante preocupación para los gobiernos de Iberoamérica; su importancia radica en sostener las expresiones culturales que los pueblos identifican como propias. El Convenio Andrés Bello (CAB) es una organización surgida en 1970, con el objetivo de lograr un intercambio de conocimiento cultural, tecnológico, científico y educacional entre los países miembros. Los países que lo integran son Chile, Bolivia, Colombia, Cuba, Ecuador, España, México, Panamá, Paraguay, Perú, República Dominicana y Venezuela (Argentina aún está en proceso de adhesión); ahora el objetivo se percibe como la promoción y el resguardo del patrimonio. Existe un premio del CAB, que lleva por nombre Somos Patrimonio, cuya iniciativa principal es compartir la certeza de que

⁹ Entrevistado en Morelia, el 1 de julio de 2015.

el patrimonio es un acervo que una sociedad usa para enfrentar sus problemas y, por ende, para construir su identidad (Convenio Andrés Bello, 2003).

A partir del contacto directo con ponentes y especialistas en el ámbito patrimonial en América Latina, detallo los trabajos construidos en sus diferentes países y que muestran el abordaje del patrimonio según los convenios e reglas planteadas para su salvaguardia. Abordaré el caso de México de manera íntegra en el segundo capítulo, en el caso particular de *la pirekua*, en su proceso de patrimonialización a través de voces discursivas.

1.3.1. Venezuela y el patrimonio cultural

En Venezuela se han postulado diversos proyectos en el marco del Convenio Andrés Bello, con la motivación principal de preservar el patrimonio cultural. Los proyectos funcionan mediante la apertura de una convocatoria y por ende el desarrollo del proyecto va en función de apropiarse del patrimonio cultural material, inmaterial y natural: “Venezuela trabaja bajo postulaciones que giran en torno a las festividades, programas educativos y experiencias de desarrollo socio-productivo que promueven la identidad cultural venezolana, principalmente a escala local” (Camejo, 2013). Los textos presentados en la convocatoria, así como los de las propuestas planteadas muestran el distanciamiento entre los interlocutores propio de los textos formales escritos; estos no incluyen lenguaje espontáneo ni promueven la retroalimentación inmediata, reitera Camejo.

Las postulaciones y ganadores del premio CAB en Venezuela ponen de manifiesto en sus textos las relaciones de las organizaciones que los producen con la preservación del patrimonio inmaterial, asegura Camejo; además, reitera que entre las postulaciones de Venezuela no existe propuesta alguna sobre la salvaguardia del patrimonio material o natural, ya que los trabajos que suelen desarrollarse sobre el patrimonio tienen estrecha relación con las experiencias de cultura afrovenezolana; y, por otro lado destacan también las experiencias asociadas con el folclor nacional, aunque también existen vertientes que parecen menos apreciadas: las culturas indígena y llanera.

En el caso de Venezuela la salvaguardia del patrimonio cultural ha sido vista en función del financiamiento que se ha otorgado a los proyectos de preservación y difusión de las expresiones culturales, y no tanto a partir de la importancia que estas tienen en términos de la identidad y el valor simbólico que se reintegra a la sociedad. Recientemente en el

2004 en la quinta convocatoria del CAB, el objetivo fue incentivar la participación de las comunidades que comparten la certeza de que el patrimonio es un acervo que una sociedad usa para enfrentar sus problemas y construir su identidad (Convenio Andrés Bello, 2003).

La investigadora del CAB, Estrella Camejo, establece que el patrimonio para adquirir tal categoría debe tener por lógica un anclaje colectivo amplio, es decir, una valoración positiva por parte de personas ajenas a ese colectivo y esa dinámica de desarrollo; además de que no se debe olvidar que dicho reconocimiento del patrimonio inmaterial tiene como propósito fundamental obtener recursos para su salvaguarda.

Las organizaciones culturales cuyos textos analizamos construyen su identidad colectiva en un marco de diversidad, se hacen responsables de lo que dicen y las referencias a un “nosotros” más allá de la agrupación en el que su hacer se ancla son comunes a todas las organizaciones. La referencia a ese nosotros ampliado se emplea como estrategia de legitimación de la propia actividad (Camejo, 2013).

Existen preocupaciones de distintas instituciones en el ámbito internacional; evidentemente, la más destacada y reconocida es la UNESCO, que expresa la voluntad de reconocer un bien y por ende salvaguardarlo, por ello existe una preocupación por los gobiernos de Iberoamérica como una forma de sostener las expresiones culturales cuyos connacionales identifican como propias. Durante su investigación, Camejo localizó organizaciones que se consideraban a sí mismas como patrimonio y, de por sí, merecedoras de financiamiento al que optan (2013); tal postura surge sobre todo cuando las organizaciones culturales se caracterizan por su aceptación de *los otros* cuando se trata de hablar de esa parte de nuestro pasado colectivo que es digna de ser mostrada *a otros*, del patrimonio cultural, aunque lo que en realidad esta exponiéndose es la continuidad de los saberes de cada pueblo, y asimismo la apertura hacia la diversidad.

1.3.2. Colombia: sus nuevas alternativas de patrimonio y atracción

Colombia ha entrado en una nueva dinámica del patrimonio; no se preocupa simplemente por salvaguardarlo, sino por aprovechar los recursos para reforzar su economía. El 18 de marzo de 2013, la Red Turística de Pueblos Patrimonio de Colombia apostó por el patrimonio cultural como campaña turística. La iniciativa buscaba fomentar todos los recursos que estuvieran al alcance, destacando sobre todo el turismo religioso,

cinematográfico, musical y gastronómico, para así brindar a los turistas nuevas y variadas experiencias durante un viaje o estancia en el país: iglesias coloniales, casonas históricas, calles empedradas y paisajes exóticos centran la última campaña turística del gobierno colombiano.

La Red Colombiana se conforma por catorce localidades que no superan los ciento cincuenta mil habitantes y que han sido declaradas como Patrimonio Histórico de la Nación. Santa Cruz de Mompox, comunidad del norte de Colombia, ubicada en una isla del río Magdalena, tiene el reconocimiento de la propia UNESCO desde 1995 y tiene como eje principal de su cultura la fe católica, que se refleja en sus siete iglesias coloniales muy bien conservadas (*Pulso*, periódico colombiano, marzo de 2013).

Esta Red asegura que mediante la promoción turística del patrimonio se contribuye a la preservación del mismo y al mismo tiempo permite difundirlo. La nueva campaña de turismo cultural ha sido impulsada con el apoyo de las autoridades para la difusión de las comunidades y para resaltar así el valor histórico.

1.3.3. Brasil, la búsqueda de la identidad en el patrimonio

En Brasil, el intento de disciplinar el concepto de patrimonio pasa por una selección de la obra real para ser preservada; se establece un juego de poder: qué preservar y cómo preservar, aunado al cuestionamiento ¿para quién preservar?

Galvão Cutrim, en su investigación “Mídia e producao de sentidos em torno do conceito de patrimonio” (2013, realizada con la asesoría de Conceição de Maria Belfort de Carvalho), asegura que la presencia de intelectuales modernistas en Brasil contribuyó a la elaboración de una idea de la preservación del patrimonio en la forma de un concepto de equidad que se ha vuelto hegemónica y que fue aprobado por el Estado, de acuerdo con las concepciones del arte, la historia, la tradición y la nación de este grupo:

Patrimonio histórico-artístico se ve como un conjunto de bienes muebles e inmuebles existentes en el país e importantes en el interés público, o por su conexión con los eventos memorables en la historia de Brasil, ya sea por su valor bibliográfico, arqueológico o etnográfico excepcional o artístico (Coelho, 2001: 42; citado por Galvão Cutrim, 2013).

En Brasil, el concepto de patrimonio cultural acuñó la idea de equidad para la consolidación del nuevo Estado: “los únicos elementos que se evaluaron [como] ‘bienes’ están asociados con la élite y por tanto invocan una identidad nacional deseada” (Galvão Cutrim, 2013: 5). La construcción de un nuevo Brasil también formó parte de un proyecto cultural para la nación que pudiera justificar así la construcción de una identidad nacional.

En su investigación, Ilza Galvão Cutrim (2013), de la Universidade Federal do Maranhão, destaca que hay un trabajo de selección de los bienes para ser preservados. El poder del Estado ha delegado a ciertos sujetos (intelectuales) la decisión de qué (representante de una mercancía de élite) y cómo (mediante leyes promulgadas por el Estado) preservar; es decir, son algunos intelectuales (poetas o arquitectos en Brasil) ligados a la noción de equidad quienes regulan y establecen lo que puede y debe ser preservado como patrimonio legitimado y a la vez como parte de la identidad de los brasileños.

Una mención de la noción de equidad fue tomada en la Constitución brasileña de 1934, aseguran las investigadoras, ya que la iniciativa de ese entonces contribuyó a la Carta que consagra el principio de la función social de la propiedad, por lo que los edificios de valor patrimonial deben ser vigilados por sus dueños, quienes deben desempeñar así un importante papel en la preservación de la memoria de un pueblo, allanando el camino para la creación de un sistema legal que permita la protección de los bienes culturales de interés para la conservación de la memoria: “Promover y fomentar el desarrollo de las Ciencias, Artes, Letras y Cultura en general, proteger los objetos de interés histórico y el patrimonio artístico del país, así como ayudar a al fortalecimiento del conocimiento” (Constitución de Brasil, 1934 [cap. II, art. 148]).

La transformación de la Oficina Nacional de Patrimonio Histórico y Artístico (SPHAN) en Instituto de Patrimonio Histórico y Artístico Nacional (IPHAN) se caracteriza por la preservación del patrimonio cultural brasileño y por la difusión de la Carta de Venecia –un documento que resultó del II Congreso de Conservación y Restauración de los Técnicos de Monumentos Históricos, que reunió a numerosos profesionales cuya tónica fue la conservación de patrimonio arquitectónico y ambiental. De tal forma, Brasil inició un diálogo con las organizaciones internacionales, con el fin de mejorar su trabajo de

conservación. A la UNESCO se le solicitó visitar a uno de sus técnicos para ser evaluado el estado de conservación del patrimonio cultural, en especial, el de los centros históricos:

Michel Parent, inspector general de los monumentos franceses, se envía a evaluar los monumentos brasileños y llama la atención sobre el potencial turístico de los centros históricos. Este hecho despertó al país a una nueva política de patrimonio, y las consecuencias de una reactivación del crecimiento económico, con la exploración del turismo cultural (Galvão Cutrim, 2013: 7).

En este periodo de transformación política del patrimonio en Brasil, se empleó el término *patrimonio histórico-artístico*, relacionado con un conjunto de bienes muebles e inmuebles estrechamente ligados a los acontecimientos memorables de la historia propia de Brasil; asimismo, se recurrió a la noción de *bienes culturales*, como algo inherente a la población, algo que la caracteriza (identidad). Los bienes culturales se consideran relevantes en el desarrollo de la nación, en la medida en que ellos construyen una identidad. Esta idea se refiere a “la diversidad de la cultura brasileña” (Gonçalves, 2000: 10 n.; citado por Galvão Cutrim, 2013).

Las interpretaciones sobre el patrimonio en Brasil se construyen en prácticas discursivas que varían, según el enfoque del experto que evalúe, y comprenden múltiples sentidos para los bienes culturales, la idea de la identidad y, sobre todo, lo que según su óptica resulta *preservable*. Hoy en día, Brasil ha tenido justamente una tendencia al juego preservable / no preservable, bajo las prerrogativas de funcionarios y las conveniencias del aparato del poder, según asegura Galvão Cutrim en su investigación (2013: 15). Se han desarrollado grandes proyectos para la reavivación de los espacios, ya que la motivación principal es la atracción turística a Brasil promocionada a partir del Patrimonio Cultural.

1.3.4. Argentina: patrimonio, comunicación y folklore (el caso de La Quebrada de Humahuaca)

La Quebrada de Humahuaca es vista como sitio turístico enmarcado por discursos de autoridades que la presentan como el lugar por excelencia para ser visitado por el turismo. Es evidente la gravitación de organizaciones como la UNESCO, de instituciones gubernamentales y organismos oficiales, empresas turísticas y hoteleras en el proceso de resignificación de ese ámbito como espacio patrimonializado. La intervención de

instituciones permitió la circulación de nuevos discursos, y prácticas sociales que reforzaron el espacio intercultural de La Quebrada.

Vanesa Civila Orellana, en su investigación *Argentina y sus paisajes culturales: La Quebrada de Humahuaca, Jujuy*, afirma que en el contexto de interculturalidad dado en esta zona a partir de su patrimonialización, los lugareños se vieron forzados a “vender” aquello que les era propio (2014: 26). Es decir, se adquirieron conductas de venta por parte de los lugareños, elementos simbólicos materializados en objetos de consumo, como postales, artesanía regional y otros tantos objetos en la vía pública. Por lo anterior, Civila Orellana afirma que al turista se le vende y se le muestra “Un Itinerario de 10,000 años” difundido a través de distintos formatos de comunicación y publicidad (2014: 27). La idea de dicha publicidad es convencer al turista de “consumir” el espacio (paisaje) patrimonial. Es fácil que al turista lleguen discursos publicitarios como: “Descubrí Jujuy, te va a encantar”, y otro que es más difundido en las diferentes plataformas de comunicación con las que cuenta Argentina: “Viva Jujuy... todo el año”; es decir, “La Quebrada vista como el paisaje patrimonializado único en el mundo” (2014: 32). De este modo, los paisajes circunvecinos, como el cerro de los siete colores en Purmamarca, El Pucará de Tilcara y el Monumento a la Independencia en Humahuaca, constituyen espacios con un valor tipificante.

En el congreso realizado en Salvador del Jujuy en 2012, se propuso la configuración estructural del concepto de *patrimonio* asociado solamente a La Quebrada de Humahuaca; su diseño presenta relaciones estructurales entre signos, como la coplera, las capillas, la procesión, coca para mascar, una habitante coya, etc., y las ruinas propias como sitio patrimonial, todas unidas bajo la bandera whipala (empleada por las comunidades indígenas andinas), con el lema de: “Identidad y desarrollo de los pueblos”. Todos los elementos se ponen en relación para reafirmar el concepto de Patrimonio como estructura sígnica en esta zona de Argentina.

La estudiosa del paisaje patrimonial de La Quebrada de Humahuaca o itinerario de 10,000 años, Vanesa Civila, refiere que dicho nombre de la zona es tomado de los pueblos indígenas que lo habitaban: los omaguacas o humahuacas, etnias comandadas por caciques. En el siglo XVI la zona sucumbió a nuevos conquistadores, los españoles, que al igual que los incas deseaban controlar las rutas comerciales y sobre todo explotar los recursos de la

zona. Los inmigrantes españoles comenzaron a asentarse en la región. En el siglo XIX, después de la gesta heroica del Éxodo Jujeño (1812), aumentó el comercio en la zona, sobre todo con la apertura de minas de sal en el desierto trasandino. Civila menciona que en el siglo XX la ruta principal de este itinerario se convirtió en parte de la Organización Panamericana del norte y sur, y de este modo el camino desempeña un papel importante en la vinculación del Atlántico con el Pacífico (2014: 32).

La Quebrada de Humahuaca constituye por tanto un itinerario cultural de extenso recorrido histórico, que influyó en la configuración cultural de su espacio y que por tanto creó un sincretismo paisajístico con personalidad propia y que, a decir de Civila, refleja en sus testimonios patrimonios intangibles y en otros valores de carácter material (2014: 32).

El paisaje cultural patrimonial de La Quebrada de Humahuaca refleja asimismo el espíritu de sus habitantes en su quehacer cotidiano; para ellos la palabra patrimonio queda relegada a un segundo plano, ya que cada uno otorga un sentido a dicho concepto, que va desde la artesanía que algunos habitantes diseñan y venden hasta quienes la vinculan exclusivamente a un solo atractivo y no con todo el itinerario.

El paisaje cultural de La Quebrada de Humahuaca en Jujuy representa, al igual que los casos anteriormente mencionados de América Latina, una apuesta de algunas organizaciones e instituciones como inversión turística redituable, tanto para los habitantes como para el mismo gobierno. Próximamente, el paisaje jujeño será patrimonializado doblemente por su atractivo paisajístico y por ser el primer itinerario de toda América Latina, hecho que lo torna doblemente explotable en términos turísticos, al situarse como el primero en su índole.

1.4. Industrias del patrimonio

El patrimonio cultural ha sido cobijado recientemente bajo una perspectiva hegemónica, convirtiéndose en el promotor principal de atracción turística. En su texto *Imaginario para la preservación*, Néstor García Canclini establece que hay quienes ven en el patrimonio cultural una ocasión de valorizar económicamente el espacio social, o en su defecto, un simple obstáculo de progreso económico, de manera que sustentan una concepción *mercantilista* (1997: 71); evidentemente, si el precepto de patrimonio se fija bajo industrias

turísticas o mercantilistas, guiará con ese sesgo los criterios de las acciones sucesivas en cuanto a lo preservable y en cuanto a la cultura se refiere.

Las empresas turísticas no sólo son las encargadas de la selección y preservación del bien cultural (cuál es el más redituable en función de los asistentes del día), sino también de las ideas que sujetan todo espectáculo (una estética bien seleccionada para la atracción de turistas), que permiten la utilización creativa y recreativa del patrimonio cultural, con el fin de aumentar la acción mercantilista para la atracción de turismo local, nacional e internacional. El patrimonio cultural, bajo la premisa turística, no es visto como rasgo simbólico, sino como un espectáculo de gran alcance. La danza, la música y la cocina (la cocina mexicana, con Michoacán como paradigma) son vistas como números de un *show* que puede ser representado para cientos de espectadores y que al mismo tiempo puede resultar rentable en términos monetarios.

La promoción de las culturas nativas o los patrimonios nacionales convertidos en artículos de consumo turístico son así el eje principal de las industrias culturales o patrimoniales; en este sentido cabe remitir a Warnier (2002), quien menciona que corresponde al Estado mismo y, por ende, a sus organizaciones, definir una política cultural y arbitrar entre los intereses sectoriales que estén implicados en la gestión del patrimonio y las industrias culturales.

Debemos entender por *industrias culturales* aquellas instituciones u organizaciones destinadas a promocionar *lo cultural*, los rasgos de la sociedad y los pueblos (tradiciones, ritos, festividades, comida, danzas, vestimenta, artesanía, arte, etc.); su finalidad es concretar posibilidades, iniciativas y acciones locales encaminadas a buscar lazos que permitan conjuntar recursos y capacidades para lograr beneficios económicos para el lugar cuyo patrimonio cultural es promovido turísticamente.

Las denominadas industrias culturales ofrecen la cultura de manera arbitraria, articulan mediante sus discursos lo diverso, lo étnico, y establecen una vinculación multilateral. Se promociona la apreciación de espacios, técnicas, esencia, costumbres, sabiduría, tradición oral, lenguas y dialectos del pueblo como algo exótico, un espectáculo armado a gran escala, no visto en lo cotidiano de las sociedades cosmopolitas o, como diría Hoggart (2013), las sociedades de masas. Existe, así, la idea de promover el patrimonio popular de las clases subalternas como principal medio de generar recursos para el Estado y

los inversionistas; dicha promoción permite además el acercamiento a la identidad original de los pueblos: el contacto neto. La cultura es convertida en un bien redituable a merced del mejor postor.

Las industrias del patrimonio sustentan su apoyo en la premisa de que, si se invierte en la difusión y promoción del patrimonio cultural, las ganancias serán para la preservación. Llorenç Prats (2009) establece que el patrimonio como recurso turístico se presenta por una triple casuística, la primera, como un producto turístico, aunada a la integración de la oferta hotelera (los que ofertan y venden el patrimonio natural y/o cultural); basta recordar que si un patrimonio está en la cima de la montaña, habrá un hotel esperándonos. En segundo lugar, como producto turístico integrado (un “paquete”), se combina con otros destinos turísticos habituales (se destaca la Ruta Don Vasco en Michoacán, o el Itinerario Cultural de Jujuy en Argentina, que contempla regiones argentinas y países como Chile y Bolivia), y finalmente, como el caso de los lugares que no ofertan el patrimonio como su principal atractivo (lo que resulta menos frecuente). Actualmente se redefine la idea del turismo a partir del ámbito patrimonial para ofertar un turismo de calidad, como lo formula Daniel Clary: “El turista ya no quiere *bronzer idiot*; es cada vez más activo, cultivado y ecológico” (1993: 45).

Desde su fundación, la UNESCO había militado a favor de la idea de que la cultura por sí misma es un asunto de gran importancia para dejarla sometida a los comerciantes, porque es claro que los productos culturales son mercancías que en ocasiones caen en la esfera de la competencia; además, como establece Prats, “de hecho provoca confrontaciones entre la lógica turístico-comercial y la lógica identitaria” (2009: 46).

Tomando en cuenta que la industria turística es un sector empresarial que establece como preponderantes las ganancias y que trata de minimizar los riesgos, se explica la razón por la que dicha industria puede aprovecharse de los recursos patrimoniales para vender sus servicios; en otros casos funcionará como la principal agente que active recursos patrimoniales y los utilice como producto (modalidad novedosa en ciudades enfocadas principalmente al turismo, como el caso de Michoacán).

Una de las vías fáciles para conjuntar los lazos necesarios para la obtención de los recursos es tener una red de sujetos sociales con poder, de tal suerte que se permita la inversión y el desarrollo de “corredores culturales económicos”, y que se hable en concreto

de una economía cultural sustentable. Ejemplos de ello son el corredor cultural de Erongarícuaro o la Ruta Don Vasco, ambos localizados en el estado de Michoacán, México, o el Itinerario Cultural de Jujuy, en la República de Argentina, que permiten visualizar dichos corredores con los quehaceres cotidianos de sus pobladores, establecidos como mercancía para el sustento; así se confirma la idea que el patrimonio es “gratis” y es de todos (Prats, 2009; Civila Orellana, 2014).

Siguiendo a Wolff, diremos que para el accionar patrimonial cultural es necesaria la vinculación de sujetos que posibiliten el desarrollo de la cultura que, por tanto, puede determinarse a partir de cuatro maneras posibles: la primera es el poder carismático; la segunda, el poder de persuasión de una persona sobre otras; la tercera es de orden táctico, es decir, aquella que permite controlar los entornos donde los grupos manifiestan las potencialidades e interactúan; finalmente, la cuarta tiene que ver con el poder estructural que configura el campo de acción y que posibilita ciertos tipos de comportamiento por encima de otros que, de tal manera, resulten menos factibles, o imposibles (2010: 79). Michel Foucault en *El orden del discurso* (1973) establece que, por más que un discurso sea poca cosa, las prohibiciones que recaen sobre este revelan muy pronto su vinculación con el deseo y con el poder.

Retomando la idea de Foucault, las industrias culturales o especializadas para la promoción del patrimonio luchan por tener el poder, de manera que puedan establecer en su favor aquella regla de la economía clásica: *la oferta y la demanda*. Ante tal juego económico, el patrimonio es visto como un recurso o, según lo denomina Antonio Arantes, una “referencia” (2004: 10), es decir, los valores, saberes, objetos y lugares compartidos por sujetos y puestos a disposición de los terceros, según los fines inmediatos.

El patrimonio resguardado bajo las industrias culturales genera sus propios recursos a partir de una inversión justificable en la medida de lo redituable que resulten la promoción y difusión para generar ganancias bajo la premisa de oferta y demanda. El crecimiento económico en la esfera del mercado inmobiliario y, sobre todo, en la atracción turística para la entidad que ostenta dicho sitio patrimonializado o el bien cultural establecido en la demarcación, permiten la acumulación de valor simbólico y económico: “los bienes acumulados importan en la medida en que favorecen o retardan el avance material” (García Canclini, 1997: 71).

Por otro lado, y como parte complementaria, se encuentran también las empresas de gobierno (secretarías de turismo y cultura), así como empresas privadas, mencionadas anteriormente en la primera casuística mencionada por Prats (cadenas de hoteles, cadenas de restaurantes, agencias de viajes, etc.) convertidas en pieza clave para la selección de los bienes patrimoniales y culturales, según la campaña de difusión que se tenga que emprender; basta con recordar el caso de La Quebrada de Humahuaca en Argentina, donde los lugareños *vendieron* el bien que les pertenecía, de tal suerte que algunas casas adquirieron el carácter de hostel para hospedar turistas maravillados por los anuncios publicitarios: “Viva Jujuy... todo el año”, lo que por ende permite ofertar la segunda causa, un producto turístico integrado, y además la convivencia con la cultura originaria.

Otras formas en las cuales incursionan las industrias del patrimonio o culturales es en el diseño para la difusión del bien patrimonial, según los fines a corto o largo plazo. Los bienes simbólicos se utilizan en la medida que la colectividad permite emplearlos como distintivo y como meta de desarrollo, es decir, las tradiciones son convertidas en fiestas *paganas* y espectáculos, se dan a conocer en un *show* de luz y sonido, o como sugiere Arantes, en la forma de *reality tourism* (2004: 8), de tal manera que algunos sitios históricos cobran con el paso del tiempo el carácter de parque temático y de gran atracción turística, porque así denotan lo que algún día fueron, el pasado que se hace presente y se vuelve parte de todos.

Las industrias del patrimonio hacen patente la idea de que el patrimonio es una construcción social heredada y que por ende se tiene que hacer uso de él, porque en otras ocasiones puede desaparecer con el individuo (como sucede, por ejemplo, con las lenguas maternas). Las industrias del patrimonio aprovechan los valores y usos que posee una cultura, concibiéndola como instrumento de desarrollo de una sociedad y como promotora del crecimiento económico, estableciendo una dinámica de oferta y demanda en activaciones patrimoniales; pero, entonces, ¿al servicio de qué o de quién se *promociona* un patrimonio cultural?

1.5. Algunos apuntes sobre cultura y patrimonio

Qué es la cultura, sino una fuente inagotable de cambios y transformaciones. Es una dinámica en constante movimiento producida por factores internos como la creatividad,

identidad y cercanía a ciertos rasgos culturales (identitarios y de pertenencia), que como resultado activa o permite una transformación cultural. Por otro lado, existen factores externos que movilizan el factor cultura como dicotomía, tales como la economía, la política, la migración, entre otros agentes que se vinculan a los ajustes culturales producidos en el seno de cada comunidad.

La sociedad es la reguladora de la cultura que se desarrolla en el ámbito inmediato, ya que a partir del cúmulo de experiencias se materializa un acervo de elementos culturales (el patrimonio); como bien apunta Bonfil Batalla: “Todos los pueblos tienen cultura, es decir, poseen y manejan un acervo de maneras de entender un sentido y un significado particulares, los cuales son compartidos por actores sociales” (1997: 31).

Según lo establecido por los estudios culturales, la cultura puede entenderse como “dimensión y expresión de la vida humana, mediante símbolos y artefactos; como el campo de producción, circulación y consumo de signos, y como una praxis que se articula en una teoría” (*Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*, 2013: 72). Aunque Grimson y Semán establecen que el concepto de cultura resulta paradójal en sí por sus usos y supuestos, y, por ende para las ciencias sociales como la antropología, resulta un concepto significativo: “el concepto de cultura es apreciado y utilizado ‘en un sentido antropológico’ [...] no se trata de ‘bellas artes’ o de cultura de elite, sino de estilo de vida, cosmovisión vinculada al sentido común y a las prácticas sociales más extendidas” (2002: 2).

Los propios Grimson y Semán afirman que la misma investigación antropológica ha mostrado que algunas generaciones enseñan a las siguientes historias y tradiciones, así como modos de hablar y moverse, además de los saberes y gustos, razón por la que se ha caído erróneamente en algunos supuestos, como que dichas generaciones *transmiten* más que transforman (si bien la cultura está en constante movimiento en algún punto modificará su origen): no se puede pedir que se viva por y en el pasado.

El concepto de cultura está ligado a factores internos profundos, como el espíritu, según lo establece Simmel, quien refiere que en el concepto habita un dualismo, pues en su raíz reside un hecho interno que sólo puede expresarse por comparación con algo vaporoso, “el camino del alma hacia sí misma; pues nadie es nunca aquello que es en ese instante, sino que es un plus, es algo más elevado y más acabado en sí mismo, algo preformado en él, irreal, pero, sin embargo, existe de algún modo” (2008: 97).

Expresado de otra manera, *cultura*, en palabras de Simmel, se refiere al camino de esa unidad cerrada que somos los seres humanos y que se desarrolla a través de la multiplicidad cerrada, que bien puede referirse a las comunidades o individuos (autóctonos o no), y que finalmente llega a una unidad desarrollada; el equivalente serían las sociedades urbanas o las grandes instituciones destinadas al desarrollo cultural, ya que *nosotros* somos quienes recusamos ese concepto de cultura. Como bien apunta Grimson, “Cultura no refiere al uso individualista, sino a una realidad innegable de la sociedad” (2002: 05). Simmel, por su parte, reitera que la cultura surge, entonces, en tanto “se reúnen dos elementos, ninguno de los cuales la contiene por sí misma: el alma subjetiva y el producto espiritual objetivo” (2008: 100).

Por otro lado, factores externos como la política —ligada a factores internos como la ética (ético-política)— motivan a pensar que la cultura es un *bien* de conservación o preservación, y que por tanto se convierte en un deber-obligación salvaguardar el medio de protección de la diversidad humana, más que una preservación de los rasgos identitarios y reflejos significativos de los saberes de la colectividad para la continuidad de la misma. Con la preservación, la cultura adquiriría un valor (hiper)relevante, según el ámbito que se desarrolle: económico, social o espiritual; como bien apunta Friedman, se trata de “transformar diferencias en esencias. Cultura genera una esencialización del mundo” (1994: 23); aunque por otro lado Grimson y Semán hacen uso de lo planteado por Abu-Lughod al decir que dicho concepto en el ámbito social siempre implicará una jerarquización entre “nosotros y ellos” (2010: 5). De alguna manera, lo anterior expresa el seguimiento que hizo Richard Hoggart en *La cultura obrera en la sociedad de masas*; la cultura al margen de un “ellos”: respeto por uno mismo y un “nosotros”: lo mejor y lo peor (2013: 5).

Actualmente, se podría decir que factores como la política, la economía o el turismo abren otro panorama de la dicotomía en pronombres personales de tercera persona: “ellos para el ajuste del nosotros”, o, como señala García Canclini, “se puede entrever cómo se fue construyendo la mirada sobre ‘los otros’, la mezcla de curiosidad y conquista” (2012: 105). Estas distintas versiones del concepto de cultura también se vinculan con ámbitos patrimoniales activados que, como señala Prats —siguiendo a María Cátedra y Paco Cruces—, constituyen la expresión de los distintos *nosotros del nosotros*. O, como sugiere

Antonio Arantes: “la cultura separa y junta, aleja y aproxima, construye frontera y pasajes, relacionando ‘unos’ a ‘otros’, según las reglas” (2004: 10).

Stuart Hall recurre al uso metafórico del concepto de cultura al mencionar que el hombre es quien *modifica* (cursivas mías) la naturaleza según su uso, porque es la manera de modificar el conocimiento humano y permite un nuevo estadio en la vida histórica y productiva del hombre: “la ‘cultura’ nos refiere a la disposición –las formas– asumida por la existencia social bajo determinadas condiciones histórica [...] ‘hombres concretos, bajo condiciones concretas’” (1981: 3). Los factores externos en la cultura, como la política o la economía presuponen la acumulación de cierto poder, materializado en instrumentos, prácticas, conocimiento, lenguajes; esa es la forma como pasa a futuras generaciones *transformado*, según apunta Stuart Hall (1981: 5); o, como señala George Yúdice, ligada a los factores externos, la cultura se ha establecido como *reserva disponible*:

valerse de la cultura como expediente o como recurso para otros fines [...] para beneficio del desarrollo urbano; la promoción de culturas nativas y patrimonios nacionales para el consumo turístico; lugares históricos convertidos en parques temáticos del tipo Disneylandia; creación de industrias culturales transnacionales que complementan la integración supranacional (2008: 41).

Y es que no se debe olvidar que el concepto de cultura está ligado al poder; es por ello que la integración y consolidación de las industrias culturales y patrimoniales, como lo establece Yúdice, consideran en muchas ocasiones la materialización del mismo concepto *cultura*, a efecto de que se vea como instrumento de desarrollo de una sociedad, y, por ende, como promotora del crecimiento económico, de forma que se genere una dinámica de oferta y demanda para los sectores y partes interesados. *Cultura*, entonces, es conveniente en cuanto concepto materializado, porque de esta manera se convierte en un medio para alcanzar un fin, aunado a las promociones que realizan hoy en día las industrias, tanto culturales como patrimoniales, o como las, recientemente incorporadas, turísticas.

Siguiendo a Yúdice, habría que preguntar ¿cuál es entonces el papel de la cultura en tiempos de crisis permanente? Y sobre todo, ¿cuál es el papel de la cultura en debates prácticos, tanto en nociones de identidad como en recurso económico y de reconocimiento de comunidades? La respuesta parece provenir del lado del folclor y las tradiciones. Luis Díaz G. Viana en *Los guardianes de la tradición* (1999) apunta que el papel de la cultura

está en función del valor que se le quiera otorgar; si en principio este sólo es comercial, está en entredicho privilegiar la preservación de determinados objetos.

El concepto cultura como conjunto de conocimientos que los seres humanos transmiten es valioso, asegura Díaz Viana, además de que es en sí un vehículo y no una sustancia, y por ende no debe catalogarse como buena o mala, sino simplemente considerar que la cultura nos hace más humanos; “determinar qué tipo de tradición o cultura debe salvarse es como decidir qué libros merecen ser guardados” (Díaz G. Viana, 1999: 19).

El segundo cuestionamiento parece poder ser respondido fácilmente; la cultura se ciñe al propio quehacer del individuo. Parafraseando a Díaz Viana, el ser humano es más valioso que el hecho cultural, porque él mismo es cultura, además que en los debates prácticos la cultura no debería tener precio, sino simplemente simbolismo para su pervivencia. Según lo establece Kluckhohn, “cultura se aprende por los individuos [...] es nuestra herencia social a diferencia de nuestra herencia material, nos permite vivir juntos en una sociedad organizada [...] las culturas crean problemas al mismo tiempo que los resuelven” (citado por Díaz G. Viana, 1999: 31).

Ha quedado atrás, entonces, esa idea romántica de la cultura del pueblo; el propio concepto ha exigido una reorganización actualizada, que vincula su origen con el quehacer actual: cultura y sociedad; es decir, la noción debe ser atendida como una necesidad social o un concepto que en sí mismo trasciende lo social, pero que arraiga la identidad de cada pueblo.

Capítulo II. La pirekua como patrimonio

La pirekua es considerada como elemento cultural, bien patrimonializado y campo de estudio. A partir de su incursión a la Lista Representativa de Patrimonio Cultural de la Humanidad, surgen pocas pero nuevas aportaciones, tanto de especialistas como de músicos, intérpretes, profesionistas o creadores de pirekuas interesados en su *salvaguardia*. Sin embargo, el caso que interesa exponer es la formación discursiva en torno a la documentación recabada (textos) durante esta investigación, que permite vislumbrar discursos de contraste clásico,¹⁰ así como analizar el empleo de los pronombres, dependiendo del lugar que se enuncia hasta lograr una posición ideológica.

La formación discursiva en torno a los textos planteados permite determinar quién habla y para qué o para quién lo hace; en este caso, hago uso de tres textos escritos y la transcripción de un material audiovisual, cuyo carácter es diferente entre sí, pero que tienen una idea compartida (se puede interpretar interés en algunos casos): la salvaguardia de la pirekua, ahora como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. Tomando como base el artículo “Los comentarios periodísticos ‘oficiales’ sobre los bombardeos de la plaza de mayo de 1955: en torno a las problemática de formaciones discursivas”, de Elvira de Arnoux (2006), recurro y propongo el uso de tres voces a las que denomino: *la voz oficial*, *la voz oficiosa* y, finalmente, *la voz contestataria*, para poder desentrañar la problemática no sólo del proceso de patrimonialización de la pirekua, sino de las formaciones de los textos según el seno en el cual se originan, comenzando con el contexto de la pirekua, reafirmado con el contenido del capítulo uno referente al patrimonio cultural.

2.1. La pirekua (contexto)

La pirekua es una expresión musical muy antigua cultivada en territorio michoacano; estudios como el de Pedro Márquez (2014b), “Origen prehispánico de la pirekua”, tratan de afirmar que tal ‘canto’ tiene su origen en el territorio michoacano, al mostrar referencias de

¹⁰ Retomo el concepto planteado por Arnoux (2006) y que hace referencia a cómo ciertos materiales exponen cláusulas propias de la situación histórica; es decir, en palabras de la autora, lo anterior implica reconocer que el análisis del discurso apela a conceptualizaciones y recorridos metodológicos variados, muchos de los cuales pueden tener cierta tradición, seleccionados sólo en función de sus requerimientos de la práctica y los objetivos (Arnoux, 2006: 29).

la *Relación de Michoacán*. Otros estudios más riesgosos, como el de Pablo Sebastián, *Pirekua* (2011), retomado en el estudio de Rocío Próspero (2014) ligan la pirekua a un origen colonial. Una línea de investigación que no se ha dejado de lado, a pesar de que han transcurrido ya dos décadas desde su elaboración, es la propuesta por Néstor Dimas (1995), quien establece el origen de la pirekua como un sincretismo; es decir, como la conjunción de los cantos religiosos europeos con la música prehispánica y los cantos en lengua p'urhepecha.

Históricamente, la pirekua ha sido vista como la depositaria de los saberes, acontecimientos o demandas de la comunidad; es un saber generacional que reitera la identidad del pueblo p'urhepecha. Se puede decir que la Pirekua es un medio para la transmisión del conocimiento y pensamiento filosófico p'urhepecha, que se divulga de manera oral; por ello sus letras son una proyección de la cotidianidad de los habitantes, otorgan sentido de pertenencia al mismo tiempo que arraigan la identidad del pueblo de donde surgen los sentimientos y pensamientos:

La pirekua es un género de expresión musical de la cultura p'urhepecha. Es la poesía cantada y la pirekua es eso. Se acompaña con canto, su elemento principal es el canto, puede tener música o no; es decir, una pirekua se puede exclamar o pronunciar, se puede disertar, puede ser *a capella*.¹¹

Ahora, como bien patrimonial, alegró al pueblo michoacano y por tanto habría que preguntarse si los que integran dicho pueblo saben el significado de la pirekua, más allá de que sea un canto de los p'urhepecha. Por otro lado, también habría que cuestionar: ¿tienen una idea cercana al concepto de patrimonio cultural o, en su defecto, que refiera una nominación ante una institución internacional como la UNESCO? Y, finalmente, ¿en qué momento es activada (valorada) la pirekua como patrimonio? Ligada a las últimas dos preguntas, resulta pertinente cuestionar si el pueblo michoacano conoce el alcance de la pirekua, con su reciente nominación por la UNESCO.

La solicitud para la declaratoria de la pirekua como bien patrimonial se localiza en medio de un círculo de controversias y documentos que, según aseguran profesionistas, investigadores y salvaguardias de este género, están llenos de imprecisiones, errores y

¹¹ Entrevista a Celerino Felipe Cruz, director del Centro de Investigación de la Cultura P'urhepecha, realizada en Morelia, el 2 de junio de 2015.

falseamientos (Dimas, 2014; Márquez, 2014; Próspero, 2014; Victoriano 2011). En una investigación anterior, “A qué me suena esta música: un recorrido entre sonos, abajeños y pirekua” (Sánchez Segura, 2010), en una serie de entrevistas realizadas surge el cuestionamiento: ¿tiene qué decir una institución como la UNESCO que la pirekua vale para otorgarle un valor? Pareciera que de esta pregunta se desata la controversia al no tomar en cuenta el valor que se otorga y debe otorgarse a creadores y escuchas del canto.

Históricamente los p’urhepecha tenemos un resentimiento por la condición histórica de subyugación, y la pirekua se convierte en el medio de interpretación libre y por ello a mi criterio hay dos dimensiones de reconocimiento la de la UNESCO, que es administrativo y lo podría ser local, nacional; en este caso es internacional. El otro acto de reconocimiento es más fundamental, es que lo reconozca la sociedad mayoritaria. Los p’urhepecha lo asumen, le dan su valor, lo ven, lo visten, lo sienten, lo viven, lo ejercen, lo recrean y lo transmiten en la pirekua en sí, pero que no se les tomó en cuenta.¹²

Las declaraciones y conferencias de profesionistas, ligadas a la información obtenida en esta investigación, permiten establecer que sí existe un falseamiento de la información enviada a la UNESCO que posibilita intereses personales y/o colectivos; es decir, la legitimación surge a partir de unas fuentes de autoridad:

Para demostrar la violación al pueblo p’urhepecha al no consultarlo para solicitar la nominación, aunque aclaramos “estar contentos por ésta” [...] es por la forma en que se hizo y el final [con] que iba dirigido (Próspero, 2014: 179).

Durante el mencionado proceso de reconocimiento se violentaron diversas disposiciones legales nacionales e internacionales al no informar previamente ni consultar a los músicos de las más de 110 comunidades del pueblo p’urhepecha (Márquez, 2014: 189).

Esa desconfianza no es propia; ven que así lo hace la administración pública, es decir, Secretaría de Turismo va a lucrar con lo nuestro y no es mentira, es así, ni acusación falsa, es así con la pirekua, con la música, las cuestiones con los elementos objetivos de las culturas indígenas [...] eso mismo hacen algunos grupos firmantes como P’urhmbe o Erandi.¹³

La música tradicional p’urhepecha (en este caso, la pirekua) es utilizada para representar el estado de Michoacán tanto a nivel nacional como internacional (sólo se

¹² Celerino Felipe Cruz, entrevistado en Morelia, el 2 de junio de 2015.

¹³ Celerino Felipe Cruz, entrevistado en Morelia, el 2 de junio de 2015.

sobreexplota lo ya conocido), y con ese afán se dejan de lado nuevas creaciones; así, en los concursos, según menciona José Luis Aguilera, “ya se sabe quién va ganar, creadores, intérpretes y hasta danzantes dejan de asistir”,¹⁴ de forma que los concursos musicales desvían el objetivo de creación y de interpretación. Como lo menciona Juan Zacarías: “se califica los atuendos, que a veces se alejan de lo tradicional, no se respetan las nuevas creaciones, se premia lo que luce”;¹⁵ es decir, se premia el espectáculo que los grupos ofertan, la cultura aparece al servicio del mejor postor. El maestro Armando Granados sugiere que para los concursos de la cultura p’urhepecha se pida el currículo de los participantes; de esta manera se sabrá desde cuándo tienen arraigada la tradición musical o dancística, en su caso.

Se ha dado un uso folclorista a la pirekua,¹⁶ más allá de su valor cultural y/o identitario. A partir de su nominación, se han dejado de lado el idioma y la palabra;¹⁷ si bien surgen nuevos grupos y creaciones, ha sido por el premio *económico* que ofrecen las instituciones y secretarías, aseguran algunos especialistas;¹⁸ aunque para el director del Centro de Investigación de la Cultura P’urhepecha sucede tal situación con los nuevos, ya que a los compositores p’urhepecha no les interesa tal reconocimiento económico (si es un extra a su quehacer, está bien). Dicha e

El maestro Armando Granados reitera la premisa al afirmar que para los compositores la remuneración económica es lo de menos; ejemplo de ello es su padre, Julio Granados, de Ichán, que con escuchar en la radio alguna de sus piezas sentía gran orgullo; tanto Felipe Cruz como Armando Granados reconocen que es necesario establecer

¹⁴ Entrevista concertada en el Museo del Estado, mientras era el director del mismo, 2010.

¹⁵ Entrevista a Juan Zacarías, músico. Morelia, Michoacán, 2011.

¹⁶ Como diría el maestro Armando Granados: “pareciera que la pirekua y nuestra música sólo tiene sentido en función que se usa en las comunidades, como para la fiestas o la monta de toros”; sin embargo, reitera que para él implica la máxima expresión que hasta ahora ha conocido. “A ellos, no les interesa” (haciendo referencia a casos como la importancia que suele darse a otros géneros musicales). Por ello el uso folclorista de la pirekua y la música tradicional va en función de su utilización como espectáculo o show, y no tanto por la carga identitaria que podría representar para la cultura y sus habitantes.

¹⁷ La palabra, en la cultura p’urhepecha a la hora de componer resulta fundamental. El compositor en un inicio piensa en las palabras adecuadas a utilizar para expresar su sentimiento; es el inicio para componer alguna canción (entrevista con Celerino Felipe Cruz, julio de 2015).

¹⁸ José Luis Aguilera Ex Director Museo del Estado (2011) 07 de Septiembre de 2011, en Morelia, Michoacán. Profesionista de Zacán.

lineamientos para el acervo musical, de manera que no se pierdan o roben piezas musicales. Durante la entrevista sostenida con Pedro Victoriano, mencionó que, aunque surjan nuevas agrupaciones, lo que hay que rescatar y preservar son los creadores, y su acervo, que expresa todo el sentimiento de su cultura; muchas veces ambos quedan en el olvido, como en el caso de su padre, tata Juan Victoriano Cira (1927-2010). Los compositores como él no obtienen regalías o retribución por su música; por ello, reitera que es importante regresar al origen y al uso correcto de las palabras, ya que estas son el vehículo de comunicación más importante, sobre todo si lo que se busca es la preservación de la *pirekua* como Patrimonio Cultural Intangible de la Humanidad y como integrador de la comunidad p'urhepecha.

Actualmente hay dos posturas sobre la salvaguardia de la *pirekua*, como veremos más adelante; ante todo, considero que es necesario definir una propuesta cuyo interés sea la salvaguardia íntegra del canto antiguo (*pirekua*), con la participación de los creadores y de quienes se apropien de la *pirekua* como símbolo de identidad y pertenencia, de manera que se permita una clara conexión entre las partes que intervienen: locales, estatales e internacionales.

2.2. El proceso de patrimonialización

La patrimonialización de la *pirekua* se inscribe en un proceso de atracción turística en el estado de Michoacán. El 27 de agosto de 2009 se da a conocer la declaratoria de los *pireris* ('cantores') para que la *pirekua* sea reconocida como Patrimonio Cultural Intangible de la Humanidad.

El 13 de enero de 2010 se realizó una plenaria en la comunidad de Zacán, con el propósito que tanto autoridades del municipio como personas del comité organizador del concurso artístico de la raza p'urhepecha, así como los interesados en la salvaguardia de la *pirekua* decidieran y propusieran los lineamientos que avalarían la iniciativa para que la *pirekua* fuera considerada por la UNESCO como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, pero sobre todo que se valorara como un elemento integrador de la cultura p'urhépecha y como un vínculo de comunicación entre los miembros de la misma comunidad.

Los interesados y firmantes de los documentos reiteraron que están en el libre consentimiento para que se den a conocer los fines de la plenaria (proyecto), cuya finalidad

primordial es el fortalecimiento de la pirekua como medio cultural para alcanzar ante todo el desarrollo económico sustentable de la región que representa. Cabe destacar que los firmantes manifiestan el interés de difundir y fomentar el elemento generacional del saber michoacano. La plenaria se limitó a un número reducido de personas que estaban en común acuerdo y que parecían tener el mismo interés. Los firmantes fueron, por parte del comité organizador: profesor Odilón Medina Alejo (presidente), Faustino López Sánchez (secretario), profr. Rogelio Servín Galván (tesorero). Por parte de las autoridades de Zacán, destacan: Jesús Servín Galván (jefe de Tenencia), Jesús Bravo López (pdte. de la Comunidad Indígena) y Jesús Chávez Navarro (pdte. de la Comunidad Agraria). Entre las agrupaciones firmantes, están: Grupo Erandi de la comunidad de Paracho, municipio, de Paracho. Sus integrantes son: Javier Bautista Ramírez, Joaquín Bautista Ramírez, Carlos Bautista Ramírez, Joaquín Bautista García y Juan Bautista Ramírez. Otra agrupación es Grupo Tumbiecha de la comunidad de Zacán, municipio de Los Reyes, y cuyos integrantes son: Andrés Campos Salceda, Fernando Campos Sánchez, Julián Campos Cisneros, Tomás Campos Aguilar, Gilberto Campos Aguilar, Eric Gerardo González Zamarripa y José María Aguilar Echeverría. También se encuentra como firmante el Dueto Zacán de la comunidad de Zacán, municipio de Los Reyes, integrado por David Maciel Méndez y Osvaldo Campos Hernández. Y finalmente destaca el grupo P'urhembe, encabezado por Francisco Bautista Ramírez e integrado por Andrea Bautista Rangel, Francisco Bautista Rangel, Marco Antonio Bautista Rangel, José Zaid Mora Rangel y María Rosalba Rangel Tovar. Todos firman la declaratoria anteriormente mencionada.

El 17 de noviembre de 2010, con el número de nominación 00398, la UNESCO integra *La pirekua: el canto tradicional del pueblo p'urhépecha* a su lista representativa de patrimonio cultural tangible de la humanidad, junto con la cocina michoacana (esta, con la nominación 00400).

A consecuencia de la incursión de La Pirekua a la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Tangible de la Humanidad, los grupos *originarios* en la salvaguardia de las tradiciones manifestaron su descontento al sentirse aislados de los documentos enviados, al no tomar en cuenta para su elaboración la opinión de la comunidad

p'urhépecha.¹⁹ Aseguraron que, si bien la pirekua merece la distinción por ser un canto que representa a su comunidad, la integración del documento no tenía la información correcta que incluyera a todos los miembros de la comunidad en total acuerdo para dicha distinción, que, si bien los alegra, los aleja al mismo tiempo por la escasa información otorgada.

Por lo anterior, “los originarios”, el Consejo Kurhikuaeri K'uinchekua, realizan el 1 de febrero de 2011 en la comunidad de Jarácuaro, municipio de Erongarícuaro, una carta dirigida al entonces gobernador de Michoacán, Leonel Godoy Rangel, y a Irina Bokova, directora general de la UNESCO, para manifestar su descontento respecto de los documentos enviados y por los cuales se aprobó la pirekua dentro de la lista representativa. No hubo respuesta a dicho documento por ninguna de las partes.

Finalmente, el 2 de mayo de 2011 el entonces gobernador de Michoacán, Leonel Godoy Rangel, recibió por parte de la Cancillería de la Secretaría de Relaciones Exteriores, los certificados de inscripción en la lista de Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad de la Pirekua y la Cocina Tradicional Mexicana, incluida la Michoacana.

2.3. Los textos

De manera cronológica se enlistan abajo los textos que enmarcan y son parte del proceso de patrimonialización de la Pirekua: canto antiguo de la comunidad p'urhépecha de Michoacán. El análisis propuesto en esta parte de la investigación se centra principalmente en tres textos, tomando las voces centrales que han dado lugar y han puesto de manifiesto dicho proceso. En primer término, propongo la *voz oficial* (la de la UNESCO), que es la que detalla las reglas y las condiciones que requiere un bien, sea material o inmaterial, para que pueda ser inscrito en la lista de bienes.

En segundo lugar, denomino una *voz oficiosa* (intérpretes/firmanes), la que considero que tiene una importancia *privilegiada* al ser la parte central de las tres voces establecidas en los textos que se analizan. Esta segunda voz queda enmarcada bajo la legitimidad que otorgaron los firmantes (intérpretes) a los documentos enviados a la *voz oficial*, además de reunir las características tanto físicas como textuales para cumplir con

¹⁹ Entrevista a Pedro Victoriano, representante de los pueblos indígenas. Uruapan, 2014.

los requisitos solicitados y dar como resultado que la pirekua se incluyera en la lista de bienes patrimonializados culturalmente.

Finalmente, en este análisis de textos establezco una tercera y última voz, a la que llamo *voz contestataria* (lugareños), que busca una respuesta a partir del hecho de que, según las demandas establecidas en la mencionada carta del 1 de febrero de 2011, no se tomó en cuenta su opinión para enviar la propuesta a la UNESCO; reiteran que su crítica no está encaminada al reconocimiento en sí, pues dicha distinción les alegra, sino que critican el hecho de que ellos, como “pueblo originario” fueran ignorados, y por tanto consideran que “alguna” información enviada tiene errores y falseamientos. Los llamo bajo el término de *voz contestataria*, por la manera en la que desarrollan sus ideas, en un texto que toma como base el formato de la UNESCO; al tratar de ser incluyentes, algunos de los argumentos de los originarios no se refuerzan con esquemas propios, pese a que algunas de sus manifestaciones resultan sólidas.

El siguiente cuadro muestra de manera cronológica los documentos recabados durante esta investigación. En la columna de la izquierda aparecen los textos principales que serán tomados en cuenta a lo largo de este capítulo, mientras que del lado derecho ubico los textos de refuerzo.

Proceso de patrimonialización de la Pirekua en Michoacán		
Textos primarios		Textos y apoyos de refuerzo
Texto de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. La Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, denominada "la UNESCO".		La pirekua, canto tradicional de los p'urhépechas. Actualizado el 8/11/2010 UNESCO: Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad – 2010. Países: México. © 2009 by Montes/Secretaría de Turismo. Duración: 00:07:38 - Soporte: DVD (0039800032).
Testimonio del comité organizador y autoridades de la comunidad de Zacán, Annex 1. Declaration of recognition of the Pirekua as intangible cultural heritage of humanity. 13 de Enero de 2010.		La pirekua. Canto de los purhepecha de Michoacán, México. Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. Pirekua. Song of the P'urhepecha from Michoacán, México. Intangible Cultural de la Heritage of Humanidad, Gobierno del Estado de Michoacán de Ocampo, gobernador Leonel Godoy Rangel, Morelia, México. 2009.
Nomination file No. 00398 (Nairobi, Kenya) Convention for the safeguarding of the intangible cultural heritage intergovernmental comitee for the inscription on the representative list of the intangible cultural heritage in 2010. (Pirekua, traditional song of the P'rurhépecha). 17 Noviembre 2010.		Carta protesta de la familia Victoriano Cira. 18 de Noviembre de 2010. San Lorenzo, Michoacán. México.
Carta del Consejo de Kurikuaeri K'uínchekua. Dirigida al gobernador del estado de Michoacán maestro Leonel Godoy Rangel, a Irina Bokova directora general de la UNESCO y al pueblo p'urhepecha. 01 de febrero del 2011. Jarácuaro, municipio de Erongaricuaró.		Comunicado 128. Entregan a Michoacán los certificados de inscripción en la lista de Patrimonio Cultural Inmaterial de la Pirekua y la Cocina Tradicional Michoacana. 02 de mayo de 2011.

Cuadro. 1. Proceso de patrimonialización de la Pirekua en Michoacán.

2.3.1. La voz oficial (UNESCO)

El documento que lleva por título *La convención sobre la protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural*,²⁰ surgido durante la Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, Ciencia y la Cultura, en su 17ª reunión, celebrada en París del 17 de octubre al 21 de noviembre de 1972, está integrado por una introducción de diez párrafos, ocho apartados que establecen las características de los patrimonios, así como las cláusulas de los lineamientos a seguir y que a la fecha permanecen vigentes. Los apartados a su vez están distribuidos en 38 artículos con sus respectivos incisos, cuya función es ampliar la información que fija los lineamientos.

La parte de este documento que se tomará en cuenta para el presente análisis es la introducción, conformada por diez párrafos, que considero son base de la información subsecuente del mismo texto, además de que ahí se plantea el punto de vista de la UNESCO, lo que permite tomar el texto como molde para la tercera voz.

²⁰ *La convención sobre la protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural*. El documento completo se localiza el final de la investigación como documento anexo.

La macroestructura²¹ del texto presenta una repetición de verboides, lo mismo que paralelismos: por ejemplo, en su segundo párrafo se abre el texto con una reiteración de la información: “**constatando** que el patrimonio cultural y natural *están* cada vez más amenazados de destrucción [...]”, donde el verbo transitivo *constatar* aparece en gerundio. Las cursivas (mías) determinan la amenaza que existe sobre el bien patrimonial, y más adelante en el mismo párrafo se reitera la idea: “*también* por la evolución de la vida social y económica que las agrava” el final del párrafo, así como los ocho sucesivos no cierra con punto final, sólo como una coma (,) que determina las ideas enmarcadas en los párrafos sucesivos.

Los siete párrafos siguientes, exceptuando el cuarto, abren con el verbo *considerar*, establecido como gerundio: **considerando**. Dicho verbo de apertura en los párrafos plantea la idea de lo que representa el patrimonio y la falta de protección al mismo, así como las disposiciones que se han establecido para su resguardo. En el párrafo cuarto, así como en el de cierre, los verbos de apertura se muestran diferentes: mientras que el cuarto comienza con **teniendo presente**, que estipula que la Constitución de la UNESCO ayudará a la conservación del patrimonio, en el último, **Habiendo decidido** reitera la idea englobada en todo el texto sobre el quehacer de la UNESCO en el tema del patrimonio, sea cultural o natural.

Sobre el texto hay que determinar quién habla y para quién(es) lo hace, así como la idea del patrimonio que se trata de plantear y que es reiterativa al mismo tiempo. Podría hablarse de que dentro del texto se establece un *discurso de autoridad o autoritario*²² (Lavandera, 2014: 305) que se caracteriza porque su emisor (la UNESCO en este caso) habla o escribe en tercera persona; así, aparece aquí con verbos transitivos en gerundio, como *constatando*, *considerando* o, en su defecto, *teniendo presente* o *habiendo decidido*, lo que

²¹ Según Teun A. van Dijk, el término macroestructura se utiliza para poder dar cuenta de este tipo de contenido *global* de un discurso. Las macroestructuras semánticas son la reconstrucción teórica de nociones como *tema* o *asunto* del discurso. También hace hincapié en que, por el contrario, *microestructura* es para denotar la estructura *local* de un discurso, es decir, la estructura de las oraciones y las relaciones de conexión y coherencia entre ellas.

²² El discurso autoritario, según lo establecido por Beatriz Lavandera, se define frente al no autoritario porque “en él se anula la vigencia de algunas máximas [...] y tanto emisor como receptor aceptan las nuevas reglas del juego”. Según la hipótesis de la autora, en el discurso autoritario se acalla incluso la voz del interlocutor y el discurso es estrictamente monológico (2014: 305).

detenta la autoridad que posee la UNESCO para hablar sobre patrimonio y bienes culturales y/o naturales.

El párrafo de cierre del texto reitera el eje autoritario de la institución que representa a nivel internacional: “en su décimo sexta reunión, aprueba que esta cuestión sería objeto de una Convención Internacional”. Entre los acuerdos establecidos en dicha convención el 17 de noviembre del 2010 en Nairobi, Kenya, con el número 00398, *Convention for the Safeguarding. Of the Intangible Cultural Heritage Intergovernmental Committee for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*, se determinó la inscripción de la *Pirekua: el canto tradicional de los p’urhépecha* a la lista representativa del Patrimonio Cultural Intangible de la Humanidad, al cumplir con todos los requisitos estipulados por la UNESCO.

2.3.2. La voz oficiosa (intérpretes)

El 27 agosto de 2009, en la comunidad de Zacán surge la Declaración de los *Pireris* (‘cantadores’) de las comunidades P’urhépecha para que la *Pirekua* fuera considerada como Patrimonio Cultural Inmaterial por la UNESCO, quedando asentado con el número 1573.5 y bajo el título: *Declaratoria de los pireris (cantadores) de las comunidades p’urhépecha para que la pirekua sea considerada como Patrimonio Cultural Inmaterial por la UNESCO*.²³ Esta declaratoria se formula a lo largo del texto en primera persona del plural (nosotros), lo que refuerza el nombre de los *cantadores* (firmantes) que han trascendido las fronteras llevando su música a distintos rincones tanto de México como del mundo. También se detalla el nombre y la firma de los interesados, anteriormente mencionados, que avalan la propuesta para que la *pirekua* sea considerada por la UNESCO como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad.

²³ “Declaratoria de los pireris (cantadores) de las comunidades p’urhepecha para que la pirekua sea considerada como Patrimonio Cultural Inmaterial por la UNESCO”. File No.1573.5. 27 de agosto de 2009; el documento analizado forma parte del Anexo 1 *Declaración de reconocimiento para que la pirekua se convierta en Patrimonio Cultural de la Humanidad*. File No. 2356.3. 13 de enero de 2010. Anteriormente se detalló el nombre de todos los firmantes, tanto de las autoridades como de los músicos parte del proyecto.

El texto inicia en su primer párrafo con el pronombre personal en primera persona del plural, **nosotros**, seguido de la frase “[...] que **conformamos** el pueblo p’urhépecha de Michoacán, México, **tenemos** un canto tradicional conocido como pirekua”.

El inicio del segundo párrafo es “Algunos pireris **hemos** logrado trascender el nivel de la comunidad y la región”; al final del mismo se reitera: “[...] la *pirekua* se ha constituido como embajadora de nuestras expresiones culturales”. El cierre del párrafo reitera la idea de la importancia que tiene la inclusión de la *pirekua* en la lista representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad.

En el tercer párrafo del mismo texto se sigue la misma línea de inicio del texto “Algunos de **nosotros** también **hemos** conseguido mejorar nuestra calidad interpretativa [...]”. Puede notarse que las tres ideas de los párrafos de inicio muestran la cercanía que los firmantes ponen de manifiesto con el bien inscrito en la lista de patrimonio (*pirekua*), y con la comunidad donde este se origina y cultiva.

En los siguientes párrafos del texto, se hace uso de la primera persona del plural, además de que en el cierre se reitera la idea última del párrafo, quienes apoyan el proyecto: “Por lo anterior, los abajo firmantes **avalamos** y **apoyamos** para que la *pirekua* sea considerada por la UNESCO como Patrimonio Cultural”.²⁴

El 13 de enero de 2010, el Anexo 1, No. 2356.3, que lleva por título *Declaración de la Pirekua como Patrimonio Intangible de la Humanidad*, detalla la organización que existe en la jefatura de tenencia de Zacán, Michoacán; además, se menciona el testimonio del comité organizador y las autoridades de dicho municipio, donde se realiza el concurso artístico p’urhepecha. El comunicado hace mención de los fenómenos de aculturación por los cuales está atravesando su municipio, así como de las distintas medidas de salvaguardia, preservación, fomento y promoción de la cultura, entre cuyas manifestaciones destaca la *pirekua*, y por ello resalta los esfuerzos que se han hecho para fortalecer dicha expresión musical, que, según la documentación enviada, todos los miembros de la comunidad p’urhepecha están en común acuerdo para ambos fines: la salvaguardia y nominación ante la UNESCO.

²⁴ Anteriormente, se desglosó de manera general el nombre de todos los firmantes: autoridades, profesionistas de Zacán, así como de las agrupaciones con sus respectivos integrantes.

2.3.3. La voz contestataria (originarios/lugareños)

El 1 de febrero del 2011, en Jarácuaro, municipio de Erongarícuaro, Michoacán, el Consejo Kurhikuaeri K'uinchekua redactó y envió una carta dirigida a Leonel Godoy Rangel,²⁵ gobernador constitucional del estado de Michoacán en aquel entonces, y a Irina Bokova, directora general de la UNESCO, en la cual exponían sus argumentos en torno al nominación de la pirekua a la lista representativa como patrimonio; sobre todo, manifestaban su inconformidad por el desconocimiento del material enviado, así como por el hecho de que fueron ignorados para la redacción de los documentos oficiales, siendo ellos los principales interesados en su preservación y salvaguarda.

Este último texto, tomado para el análisis, está conformado por una introducción de ocho párrafos, cinco apartados con sus respectivos incisos y artículos, además de un cierre con copia adjunta para la prensa local e internacional y para el foro de los pueblos indígenas de la ONU. Por su extensión, sólo se tomará en cuenta la parte introductoria, además de que muestra similitud con el texto emitido por la UNESCO durante la convención de 1972, presentado anteriormente, *la voz oficial*.

En el texto del Consejo Kurhikuaeri K'uinchekua aparece al inicio el emisor con el pronombre de primera persona del plural, ya que la autoridad que goza y representa es aquella como consejo: “**Nosotros**, P'urhepecha, miembros descendientes de los pueblos originarios [...]” (*sic*), además que muestra el rasgo de pertenencia a dicha cultura, que se reitera a lo largo del párrafo en algunos paréntesis: *nuestro pueblo, nuestro pensamiento, nuestra honorabilidad, nuestra cosmovisión, nuestro espíritu de lucha*; y aunque *trabajo comunitario* no se manifiesta como pertenencia directa, se interpreta como apoyo mutuo y recíproco entre los miembros que integran la comunidad p'urhepecha.

Los siguientes seis párrafos del texto se conforman por verbos transitivos en gerundio: *Afirmando, Recordando, Reafirmando, Celebrando, Tomando y Manifestando*, cuya similitud con lo redactado en el texto de UNESCO es evidente. Por ello me propongo comparar y establecer el contenido y sus expresiones, tomando como elemento

²⁵ Carta redactada y dirigida a Leonel Godoy Rangel e Irina Bokova por parte del Consejo KurhikuaeriK'uinchekua. Dicho documento fue redactado mientras se celebraba la asamblea general ordinaria en el marco de la celebración de KurhikuaeriK'uinchekua, programado el día 01 de febrero de 2011.

preponderante los verbos, así como el planteamiento como idea central en los párrafos expuestos:

1. **Afirmando** es verbo transitivo pronominal, cuya función manifiesta es la de aseverar; en el párrafo se hace hincapié del origen p'urhépecha y del Consejo Kurhikuaeri K'uinchekua: “este trabajo colectivo está guiado por los propósitos de **nuestro** pensamiento y gobierno propios”.

2. **Recordando**/recordar: “desde que arribaron a **nuestro** territorio los invasores, saquearon riquezas materiales”, alude a la memoria colectiva, no sólo de la comunidad p'urhepecha, sino de todos los mexicanos, con la llegada de los españoles al territorio.

3. **Reafirmando**/afirmar: “los actuales indígenas **tenemos** todo el derecho a practicar y revitalizar **nuestras** antiguas formas de vida”. Es decir, sus tradiciones son tan ancestrales que marcan un saber dentro de las mismas y por ello se tienen que practicar, para su pervivencia.

4. **Celebrando**/celebrar, gerundio. “Desde 1983 pueblos indígenas p'urhepecha que se han unido para salvaguardar **nuestros** patrimonio cultural son las comunidades de” (*sic*). En el párrafo anterior nuevamente los redactores se incluyen como miembros originarios de dicho patrimonio que se encuentra en debate después de ser incluido en la lista representativa de los patrimonios culturales, poniendo especial énfasis en las estrategias que tienen como Consejo para fortalecer, salvaguardar y recuperar las raíces de su pueblo y por ello toman en listado de las comunidades en las cuales existe la idea compartida de la salvaguarda de su “bien”.

5. **Tomando**/tomar. Hace patente la fecha en la que la UNESCO emitió la declaración de patrimonio cultural a la Pirekua, canto tradicional p'urhepecha (Nomination file No.00398) y la *cocina mexicana*, paradigma de Michoacán (Nomination file No. 00400). Sin embargo, dicho apartado no tiene cierre sobre la información que se proporciona.

6. **Manifestando**/manifestar. Los redactores ponen de manifiesto la alegría que provoca que el canto tradicional de sus antepasados ahora sea reconocido por una institución como la UNESCO; ellos consideran que dicho reconocimiento es una “salvaguardia” para tener la viabilidad del mencionado bien. Finalmente, el texto cierra con peticiones puntuales dirigidas a Leonel Godoy Rangel e Irina Bokova, representantes de instituciones legitimadas por el poder que las enviste.

El texto reitera que las instituciones involucradas en la nominación en Michoacán han realizado las festividades de atracción turística; sobre todo, hacen patente la del día de muertos: “Nos hace pensar que nosotros los p’urhepecha somos valiosos muertos únicamente”. Se redactan algunas peticiones y propuestas para la salvaguardia, como apertura de talleres, estrategias de difusión, catálogos, así como difusión de foros y eventos, además de que solicitan que se incluya su opinión como miembros originarios de los descendientes.

El 2 de mayo de 2011, tres meses después de la redacción del texto anterior, el gobernador del estado, Leonel Godoy Rangel, recibió por parte de la Cancillería de la Secretaría de Relaciones Exteriores los certificados de inscripción en la lista de Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad de la Pirekua y la Cocina Tradicional Michoacana, por lo cual hoy en día son reconocidas internacionalmente; no hubo una respuesta oficial al documento del Consejo Kurhikuaeri K’uinchekua.

2.4. Formaciones discursivas en el patrimonio

Michael Foucault en *Arqueología del saber* (1970) elaboró el concepto de *formaciones discursivas*, que por un lado remite a las regularidades entre los objetos, modalidades de enunciación y conceptos, así como a las elecciones temáticas, y por otro lado, al sistema que los genera. Estas reglas pueden ser vistas a partir de la(s) propuesta(s) que el analista proponga hacer, ya que se puede determinar que las regularidades discursivas sirven para determinar formaciones ideológicas. Michael Pêcheux en *Mises au point et perspectives á propos de l’analyse automatique du discours* (1975) establece que las formaciones ideológicas pueden determinar lo que puede y debe ser dicho, ya que se manifiestan desde una posición dada (las formaciones pueden presentarse bajo la forma de sermón, panfleto, informe, programa, texto, etc.); en este caso, se expresan en la forma de un promocional audiovisual, pero transcrito en texto para facilitar su análisis.

En este apartado me propongo mostrar cómo el análisis de un texto simple resulta productivo para detallar una posición dada, pese a que el análisis y los textos apelan a conceptualizaciones y recorridos metodológicos variados; por ello cabe preguntar ¿de qué forma se ha llegado al abordaje del análisis, respecto a la nominación de la pirekua como

patrimonio cultural? En primer lugar, la indagación se sitúa con la recolección de distintos textos que de alguna manera dio como resultado un *análisis contrastivo clásico* al mostrar cada uno cláusulas propias. En segundo lugar, aunque no desligado del primero, procuró instalar la indagación en el marco de un problema que se ha convertido en controversial por los hechos y las partes involucrados a partir de la declaratoria para que el canto tradicional de Michoacán fuera incluido en la lista representativa de patrimonios culturales, en los años de 2009 y 2010 por parte de los grupos de intérpretes y autoridades de la comunidad de Zacán, ante lo cual *la voz originaria* asegura hubo falseamiento de la información.

Una de las respuestas que se pueden determinar es el posicionamiento por parte de los grupos que emiten la declaratoria (intérpretes/cantadores), razón por la cual se agudizaron las diferencias (de por sí marcadas) entre los grupos originarios y los declarantes en el conjunto que integraba el movimiento para la gestión de dicha declaratoria, y, por tanto, se fracturó la relación entre los pertenecientes directos e indirectos (pireris y ejecutantes o intérpretes)²⁶ a la cultura p'urhepecha.

Las tensiones entre los distintos grupos participantes muestran el punto de inflexión que desencadenó su incursión en la lista representativa de patrimonios culturales de la UNESCO. Por lo anterior, el análisis propuesto es de carácter contrastivo clásico, ya que la pregunta inicial es mostrar cómo se llegó a este abordaje y el tratamiento que se le ha dado al tema, sobre todo cuando se vincula con textos contrastivos por su carácter de inconformidad de las fuentes diversas que muestran como punto en común la pirekua como bien patrimonial cultural, y la salvaguardia de la misma. Al utilizar los términos *patrimonio/patrimonialización* en entrevistas y en el abordaje de la investigación, estos resultaban poco comunes en el lenguaje de los participantes; cada uno otorgaba su propia perspectiva respecto al significado, mostrando como punto compartido la alegría que causaba tal reconocimiento.

²⁶ Los términos *pireri*, *pireris* o *pirericha* aluden a aquellas personas incluidas en la cultura p'urhepecha y ligadas directa o indirectamente a la música tradicional. Se hace uso de estos en singular (*pireri*) o en plural, sea en español (*pireris*) o en p'urhepecha, agregando en sufijo *-cha* (*pireri+cha*). Este sufijo marca la pluralización de un término; como ejemplo tenemos el propio gentilicio: los p'urhepecha, sólo que castellanizado, suele agregarse a veces la 's' al final, de manera que se llega a decir, de forma redundante, los p'urhepechas. Por otro lado, Edvar Dante Cerano Bautista refiere en su análisis "Kenda: Menkuisi, por siempre, forever" que *pireris*, es la designación general tanto para los ejecutantes como para los compositores de música y canto en p'urhepecha (1994: 152).

La simple lectura de los textos permitió reconocer las diferencias de las informaciones otorgadas en el tratamiento de *La pirekua como patrimonio cultural*, así como la inclusión o el alejamiento por parte de los sujetos dentro de los textos. El análisis presentado anteriormente de los textos es una exploración que muestra las posturas de cada una de las partes, mediante la selección de algunos verbos y oraciones de los documentos generados por cada cual, para contrastar su tratamiento. Al respecto, se mostró que hay una fuerte carga ideológica por cada parte, apelando unas y otras a sus propios intereses. El análisis de cómo fue presentado el acontecimiento y la designación por las partes interesadas, *afectados*, así como el uso de verbos en gerundio muestran claramente las diferencias entre los actores.

Hasta este momento se muestra en el tratamiento de la información la compleja dinámica ideológica en torno a la patrimonialización de la pirekua, que por otra parte también permite entrever otros desarrollos políticos de las instituciones interesadas, así como comprender las razones por las que se impuso la posición de un sector.

Llorenç Prats señala que el poder político es el principal agente para realizar la activación patrimonial, aunque también dice que no es este el único que puede hacerlo:

No solo el poder político legalmente constituido —los gobiernos— pueden construir patrimonios, sino también el poder político informal, alternativo, la oposición, y, curiosamente, con más intensidad (aunque no solo) cuando esta oposición no puede luchar abiertamente en la arena política del Estado, en las instituciones y se mueve en situaciones de clandestinidad (2009: 34).

En resumidas cuentas, no se trata de quién activa la patrimonialización, sino de quién puede activarla; es decir, como señala Prats, serán en primer lugar los poderes constituidos, el político, el que podrá ejercer esta facultad, fundamentalmente.

2.4.1. Pueblo/instituciones (propuesta de análisis)

El cuerpo y la selección de textos presentados señalan el carácter activo de su información: la declaratoria de la pirekua, la pirekua, canto tradicional de los p'urhepecha (Origen DVD), la incursión a la lista representativa de patrimonio, la carta contestataria por el reconocimiento otorgado y el discurso emitido por el entonces gobernador de Michoacán, Leonel Godoy Rangel; todos esos textos en conjunto dan respuesta al hecho. A su manera,

los intérpretes intentan, con el promocional enviado a la UNESCO como parte de las pruebas sobre el bien “vivo”, destacar la exaltación de las características de la pirekua utilizando en algunos segmentos su inclusión o alejamiento en el mismo, que bien podría interpretarse como un posicionamiento como integrantes directos o indirectos de la cultura p’urhepecha, lo cual podría confundir a los espectadores y escuchas. Así, para ejemplificar se muestra el audiovisual promocional enviado a la UNESCO por las partes interesadas (firmantes de la declaratoria para que se incorpore la pirekua a la lista representativa de patrimonios culturales de la humanidad) y como prueba fehaciente de lo que representa la pirekua en el pueblo michoacano.

1. **LA PIREKUA, CANTO TRADICIONAL DE LOS P’URHEPECHA**²⁷
2. **PUENTE MUSICAL (INICIO)**
3. Esta es **la pirekua**, canto de embeleso de **nuestro pueblo** p’urhepecha, a través del cual
4. **nuestros compositores expresan sus más profundos y preciados sentimientos.**
5. **La pirekua** es dulzura, nostalgia, belleza, amor, entrega y pasión.
6. **Le cantamos** a la flor como símbolo de la mujer, como el caso del maestro Ramos que,
7. inspirado en el cabello de su novia, compuso su inmortal “Flor de canela”.
8. **PUENTE MUSICAL**
9. **Le cantamos** al entorno donde vivimos, a nuestros milenarios pueblos, a nuestros
10. hermosos lagos, ríos y cascadas. **A nuestros** imponentes bosques, montañas y volcanes.
11. **Le cantamos** a nuestro rico pasado histórico, a nuestras raíces, de las cuales
12. **nos sentimos** muy orgullosos. **Le cantamos** a nuestras tradiciones y costumbres.
13. Las fiestas, la artesanía y la gastronomía, donde [sic] se ponen de manifiesto
14. los colores, los olores y los sabores.
15. **El canto tradicional** del pueblo p’urhepecha se interpreta de manera individual, en
16. duetos, en tríos o en grupos corales acompañados de grupos de cuerdas; sin embargo,
17. también suele acompañarse de bandas de viento o, en su máxima expresión, con una
18. orquesta sinfónica
19. **PUENTE MUSICAL** (Orquesta sinfónica)
20. **PUENTE MUSICAL** (abajero “Cara de pingo”)
21. Desde temprana edad, los niños y jóvenes **participan** con mucho entusiasmo del
22. **canto purépecha**, porque **se sienten** profundamente orgullosos de su lengua, la cual
23. permanece viva al transmitirse de generación en generación...

²⁷ La pirekua, canto tradicional de los p’urhépechas. Actualizado el 8/11/2010 UNESCO: Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad 2010. Países: México. © 2009 by Montes/Secretaría de Turismo. Duración: 00:07:38 - Soporte: DVD (0039800032) URL: <http://www.unesco.org/culture/ich/RL/...>

24. **PUENTE MUSICAL** (abajño “Cara de pingo”, grupo Erandi)
25. **PUENTE MUSICAL** (“Male Severiana”, Hermanas Pulido)
26. **La pirekua** es canto de reconocimiento a personajes históricos que han trascendido por
27. su obra y sus enseñanzas, como Vasco de Quiroga, el humanista español que **dejó en el**
28. **purépecha** un legado que a casi 500 años permanece vivo en el alma y sentimiento de
29. un pueblo.
30. **PUENTE MUSICAL**
31. En los años porvenir **los p’urhepecha seguiremos** cantando a la flor y al amor, a la
32. vida y a la muerte, al llanto y a la alegría, pero, fundamentalmente, **la pirekua** seguirá
33. siendo el medio que **nos una y nos identifique**.
34. **La pirekua** seguirá siendo la manifestación del espíritu de **nuestro pueblo**, noble y leal.
35. **PUENTE MUSICAL**
36. **Seguiremos** preservando este canto con orgullo mientras el último sapichu (‘niño’)
37. tenga aliento de mantener viva esta hermosa tradición.
38. **PUENTE MUSICAL FINAL** (Abajño “Arriba Pichátaro”)

Nomenclatura:

Rojo: el objeto del cual se habla, es decir, el bien incluido en la lista representativa del patrimonio cultural de la humanidad, se presenta seis veces a lo largo del texto.

Naranja: representa los sinónimos de la pirekua, empleados en tres ocasiones solamente a lo largo del documento, con sus respectivas variantes: *el canto tradicional* y *el canto purépecha*.

Negro: se emplea para marcar donde se localizan los puentes musicales.

Azul: muestra las formas como los redactores se incluyen a lo largo del texto como miembros directos de la cultura p’urhepecha.

Morado: denota el alejamiento de los redactores respecto de la cultura p’urhepecha, o su postura simplemente como miembros indirectos de la misma.

(El texto fue redactado por intérpretes, profesionistas y posiblemente por autoridades de la comunidad de Zacán, y, por tanto, se puede apreciar que algunos puntos, marcados respectivamente en azul y morado, muestran un alejamiento o acercamiento por parte de los participantes.)

En las líneas 3, 4, 6, 9, 10, 11, 12, 31, 33, 34 y 36, se hace evidente la inclusión por parte de los redactores (intérpretes) a la cultura p’urhepecha; mientras que en las líneas 1, 4, 15, 21, 22 y 27 también se denota que existe una línea, aunque invisible, que no permite una incorporación íntegra a la cultura que prescriben y enaltecen, al mostrar pronombres personales en tercera persona del plural que reiteran el alejamiento hacia los miembros originarios de la cultura.

Entonces, tanto los miembros de *la voz oficiosa: intérpretes* —en adelante, (2)— como los de *la voz contestataria: originarios* —en adelante, (3); uso la numeración para

facilitar el análisis de los textos a partir del material del archivo localizado—, constituyen los dos actores que integran la patrimonialización de la pirekua desde la postura de inclusión o alejamiento, y sin embargo existe una clara relación entre ellos: la preservación y promoción de la pirekua.

En el antagonismo que integran las partes en el tratamiento de la información y los términos que usan en cada uno de los textos y la persistencia negativa (-) del reconocimiento del *otro*, muestran indiscutibles desacuerdos que explican la imposibilidad de un frente ideológico común para comprender la patrimonialización de la pirekua como resultado de un común acuerdo de todas las partes interesadas.

En el segundo ejemplo (Carta enviada al gobernador de Michoacán, Leonel Godoy Rangel y la directora de la UNESCO Irina Bokova), redactado por la comunidad p'urhepecha, se muestran dos apartados resultado de un acuerdo entre los miembros de la comunidad, quienes aseguran que no fueron tomados en cuenta (por medio de una postura o permiso) para emitir la propuesta para la nominación de la pirekua como bien patrimonial; toman como base el texto de *la voz oficial: UNESCO* —en adelante, (1)— para su análisis. Al mostrar la redacción de los párrafos, trato de confrontar la similitud en la utilización de verbos y pronombres tanto en la primera como en la tercera persona que se asocian tanto en (2) como en (3).

1. **Nosotros, P'urhepecha**, miembros descendientes de **los pueblos originarios** asentados
 2. en la región centro-occidente de México, y que hasta antes de la invasión española
 3. **nuestro territorio** se extendía a más de 75,000km², con gran poder político-social en
 4. Mesoamérica. **Hemos determinado** a partir del año 1983, reconstruir **Juchari Iretani**
 5. (**nuestro pueblo**), fortalecer **Juchari Eratsikua** (**nuestro pensamiento**): basado en los
 6. principios de **Juchari Kaxumbekua** (**nuestra honorabilidad**), **Juchari Jakajkukua** (**nuestra**
 7. **cosmovisión**), **Juchari P'urhejkukua** (**nuestro espíritu de lucha**), **Juchari**
 8. **Anchuekuarhikua** (trabajo comunitario), con la celebración de **K'urhikuaeri K'uinchekua**
 9. (Ceremonia del encendido del Fuego Nuevo e inicio del Año Nuevo P'urhépecha);

1. **Reafirmando**, que los actuales pueblos indígenas **tenemos** todo el derecho a practicar y
 2. revitalizar **nuestras antiguas formas de vida**, a mantener, proteger y desarrollar aquellas
 3. manifestaciones pasadas, presentes y futuras de **nuestra cultura**, como lugares
 4. arqueológicos e históricos, ceremonias, tecnologías y las artes, como lo establecen la
 5. *Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos* en su Artículo 2º, la *Declaración*

6.de las Naciones Unidas sobre los derechos de los pueblos indígenas, así como el 7.Convenio 169 de la OIT;

En ambos párrafos domina la figura de inclusión y pertenencia a la cultura p'urhepecha, no sólo cuantitativa, sino semánticamente, con la idea que se asocia. Cabe recordar que el análisis del discurso determina características gramaticales que componen un texto y que, por tanto, considera todas las opciones significativas e ideológicas que pueda desentrañar (Arnoux, 2006: 23). En el primer párrafo se puede notar que el alejamiento (resaltado en color morado) no ocupa un lugar preponderante, y que tampoco se establece como una posición activa dentro del texto. En azul se resaltan los verbos conjugados en primera persona del plural, para recalcar la pertenencia de los firmantes a la cultura p'urhepecha, con la apropiación de aspectos fundamentales, como el territorio, la honorabilidad, las costumbres, la cultura y el espíritu de lucha. En este sentido, destaca la definición de estos mismos aspectos en lengua p'urhepecha (que resalto en rojo), con lo que se recalca la inclusión y pertenencia de los redactores a la comunidad de origen de la pirekua, procurando una posición de legitimación, en contraste con los realizadores del audiovisual promocional, cuya postura ambigua de acercamiento y distanciamiento ante la comunidad (uso variable de la tercera y la primera personas del plural) se acentúa por el uso de un léxico enteramente expresado en español.

El modelo propuesto por Elvira Arnoux (2006), así como el análisis de Juan Bonin (2012), “Homilía del obispo José Miguel Medina, 02 de abril de 1987”, proponen observar el origen de los efectos de la lectura de cualquier texto, porque pueden adquirir carácter positivo o negativo según el contexto en el que se desarrolla. En una primera instancia, Arnoux propone el uso de signos matemáticos, por un lado para la denotación positiva, el símbolo *más* (+), mientras que para negativo, *menos* (-); de esta manera se puede contrastar el efecto de la lectura partiendo del contexto del cual surge. Por su parte, Juan Bonin propone la localización de la polifonía de las palabras, tomando como base la modalidad de enunciación, la cual en su abordaje contempla la actitud que se manifiesta verbalmente con respecto a un interlocutor; es decir las relaciones “simétricas” que el interlocutor carece saber. En su análisis, Bonin también hace uso de la negación polémica (negación de diversos tipos), que refiere cuando un locutor pone en escena dos puntos de vista: uno que

afirma el punto de vista negado (negación = punto de vista opuesto), y otro que lo afirma, es decir, supone otro punto de vista previo con el cual discute.

Haciendo uso de ambos análisis, puedo determinar que en el segundo párrafo anteriormente planteado respecto al tema de investigación, el acercamiento a la cultura p'urhepecha por parte de los redactores se corrobora desde el inicio del mismo, con el verbo *reafirmar*, lo que son y lo que conforma su cultura; su carácter activo (+) se contrasta al no encontrar dentro del mismo ninguna posición negativa (–) o de alejamiento.

Es interesante contrastar el uso de verbos y de pronombres personales tanto en el texto (2) como en el texto (3); (2=voz oficiosa) “Nosotros los pireris que formamos parte del pueblo p'urhépecha de Michoacán, México, tenemos un canto tradicional conocido como pirekua [...]” /, mientras que en (3= voz contestataria) se señala lo siguiente: “nos alegra que la UNESCO haya recocado nuestra cultura y declarado PCI, la PIREKUA [...]”. Como bien apunta Prats, en esos ejemplos se constituye la expresión de los distintos *nosotros del nosotros*, y su eficacia en todo caso será medida por la cantidad que se utiliza (2009: 35). No sólo se muestran integrantes de la cultura p'urhépecha, sino que determinan en qué parte del país se localizan, además de que mencionan el bien patrimonial en cuestión. En el texto (2) se nombra el arte de la cultura, mientras que el texto (3) registra íntegramente la emoción por el reconocimiento. Pêcheux (2006) establece que el uso de las palabras varía según la posición desde donde se enuncian, y, como se mencionó anteriormente, también determinarán la posición ideológica de quien enuncia, así como la formación discursiva de la cual surgen y para qué lo hacen.

2.4.2. El acontecimiento

¿Cómo se asume la postura de la pirekua como patrimonio cultural de la humanidad?

En (2) de antemano hay todo tipo de referencias que permiten vislumbrar que los redactores se asumen como promotores principales: “Los abajo firmantes avalamos y apoyamos la iniciativa de que la *pirekua* sea considerada por la UNESCO como Patrimonio Cultural Inmaterial”. La frase reitera y reafirma el acontecimiento antes de que se incluya en la lista representativa, por tanto permite tener de viva voz la información. Aunque también dentro del mismo párrafo hay una alusión de alejamiento: “un vínculo de

comunicación entre los miembros de nuestro pueblo *p'urhépecha*"; pudiera interpretarse que la palabra *miembros* remite a los originarios.

En (1) el posicionamiento de la información es distinto, ya que marca *la voz oficial*, que establece las reglas para la inclusión del agente (pirekua) como bien patrimonial; se limita por tanto a establecer las razones por las cuales un elemento de la comunidad, pueblo, ciudad, etc., deber ser salvaguardado: "Constatando que el patrimonio cultural y el patrimonio natural están cada vez más amenazados de destrucción". El acontecimiento escapa tanto de (1) como de (2), y se instala en la postura, aunque momentánea, de (3), que muestra un descontento por tal reconocimiento y habla desde un lugar semi-institucional (por el reconocimiento que otorgan los miembros pertenecientes a la comunidad), de allí que resalte el valor de la cultura que representa: "Nos causa preocupación, porque la institución que promovió la solicitud de inclusión [...] fue la Secretaria de Turismo SECTUR del gobierno de Michoacán, ajena a nuestra Cultura P'urhepecha".

En el texto (2) abundan las atribuciones positivas (+) que reiteran el posicionamiento de (1) por salvaguardar y proteger el bien patrimonial, mientras que en (3) se expresa la búsqueda de la salvaguarda mediante talleres, escuelas y cursos. En (2) y (3) se evalúa la misma idea, pero de manera distinta, estableciéndola desde el lugar donde enuncian y en voz de quién lo hacen. Lo que se vivió para (1) es el aumento de la lista de bienes culturales e inmateriales de la humanidad; para (2), el reconocimiento de la expresión cultural que interpretan; mientras que para (3) implicó un desconocimiento del sentir, el pensar y, en general ignorar la opinión del pueblo p'urhépecha del cual surge el bien puesto en valor.

¿Cómo es designado el acontecimiento? Recordemos que (1) es la *voz oficial*, UNESCO, que el 17 de noviembre de 2010 emitió la siguiente declaración: Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, a la pirekua, canto tradicional p'urhepecha (Nomination file No.00398) y la Cocina Mexicana, paradigma de Michoacán (Nomination file No. 00400), que incluye a la pirekua en su lista representativa de patrimonios culturales inmateriales de la humanidad.

Por su parte, (2) recibe los certificados de inscripción en la lista de Patrimonio Cultural Inmaterial de la Pirekua y la Cocina Tradicional Michoacana el día 2 de mayo de 2011, y el entonces gobernador de Michoacán Leonel Godoy Rangel declaró lo siguiente:

“Este patrimonio no sólo se debe de preservar por el asunto cultural que conlleva, sino que también está sirviendo para que las comunidades indígenas, sin duda las más atrasadas económicamente del país, tengan una palanca de desarrollo sustentado en el turismo cultural”.

Y finalmente, los redactores de (3), debido a su inconformidad por no ser tomados en cuenta en el texto enviado por (2) a (1), elaboran cartas donde hacen notar su posicionamiento al frente de la Cultura P’urhépecha, mismas que son enviadas a *voces oficiales*, como la UNESCO.

En una carta enviada el 11 de febrero de 2011 después de incluir la pirekua en la lista representativa y meses antes de recibir los certificados de inscripción, (3) redactó lo siguiente: “Lo manifestado en este texto es la reflexión y manifiesto del Consejo Kurhikuaeri K’uinchekua, esperamos que la UNESCO tome cartas en el asunto, sabemos que es una organización internacional con mucho prestigio y no por una actuación de mala fe del Estado (Secretaría de Turismo-Gobierno de Michoacán), se manche el honor cultural que la comunidad internacional le ha concedido”.

La simple lectura del párrafo muestra y reitera que (1) queda como *voz oficial* (UNESCO), que designa las pautas y reglas a seguir para que un bien sea designado en la lista representativa de Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad; (2) es la *voz oficiosa: intérpretes*, que trata de seguir al pie de la letra lo establecido por (1); por ello envían los documentos solicitados, los redactan en los idiomas solicitados (inglés y francés), pese a que el idioma del cual surge el patrimonio es el p’urhepecha—o, en su defecto, el español—; finalmente, (3) refuta el resultado porque su voz era, en palabras de Patrick Charadeau (2009), el *tercero en el discurso*, o, como yo he denominado, la *voz contestataria*, que no fue integrada en los documentos enviados a la UNESCO. Tendría entonces que establecerse el reconocimiento tanto por parte de los actores como de *los otros* que es de donde surge el bien, y aquellos por quienes este es transmitido generacionalmente.

Capítulo III. Hacia una redefinición de la música tradicional

Música de hoy: la música archimoderna, con sus pulmones vigorosos y sus nervios delicados, se asusta de sí misma.
(Nietzsche, 1981: 88).

Néstor García Canclini (2010) menciona que la relación entre cultura y desarrollo ha cambiado al pasar del siglo XX al XXI; reitera que dicho contraste se hace patente en países como México, sobre todo en el círculo de la investigación cultural que adquirió un carácter de innovación. La historia de la tradición cultural —como establecen Semán y Grimson (2013)— muestra consecuencias epistemológicas y metodológicas, al mismo tiempo que implicaciones ético-políticas (2013: 2). Habiendo dicho la anterior, y sabiendo que existe una diversificación del concepto *cultura*, se puede cuestionar abiertamente: ¿cómo se posicionan nuevas formas culturales en un campo diversificado y multicultural? Y, al mismo tiempo, ¿cómo participan los nuevos proyectos artístico-culturales cuando existe alguna polémica cultural?

Pareciera que la respuesta se ubica en los mismos contrastes y argumentos que resuelven los cuestionamientos —tal como mencionan Semán y Grimson (2010)—, *de jure* y *no de facto*. Los nuevos movimientos *alternativos* o, para otros, *de vanguardia* cargan las propuestas innovadoras que establecen algunos estudiosos de la cultura, como es el caso de García Canclini: toman la raíz de la tradición para manifestar un estilo propio pero que encaje dentro de una comunidad, y de esta manera puedan desmarcarse de lo sobreexplotado en el mercado, dando paso a lo *diferente*.

Las novedosas propuestas culturales muestran que aspectos como la música entran en el nuevo anclaje cultural; ejemplo de ello es el caso de Michoacán y su música tradicional. Músicos y creadores incursionan con producciones diferentes, tomando como base la *pirekua*, los sones, los abajeños, y redefinen la idea de lo tradicional, ahora patrimonializado al convertir el sonido original en jazz, funk, rock, orquesta tradicional de cuerdas o acompañamiento, y hasta en música de concierto, la llamada *clásica*, presentada en escenarios internacionales.

3.1. Nuevos estilos y propuestas musicales en la pirekua

Cuando se habla del campo de la producción musical resulta complejo abarcarlo o establecer una ruta de estudio, y aún más cuando se trata de nuevas propuestas musicales. Según Woodside Woods, los nuevos abordajes musicales contemporáneos requieren la conjunción de la economía y la cultura (2012: 133). Tomando como base lo establecido por este autor, en el primer caso, la música aparece como un recurso sobre-explotado dentro del mercado y, por ende, como un artículo de consumo conjugado con estrategias comerciales: campañas publicitarias, artículos promocionales y nuevos sonidos que dan a conocer el fenómeno musical. El segundo aspecto está relacionado directamente con las prácticas, interpretaciones, formas de hablar y de moverse, así como con saberes y gustos, modos de vida e interacción con el entorno en una época diversificada y en circulación constante de nuevas creaciones e interpretaciones.

Si bien es cierto que los estilos musicales son determinados por reglas propias que dan legitimidad con respecto a otros, las innovaciones musicales permiten que se establezcan nuevas dinámicas, ubicadas en un marco de *ruptura* tradicionalista, al proponer sonidos novedosos ante lo ya conocido y/o consumido.

En el caso de Michoacán, han surgido *nuevas propuestas* llevadas bajo la batuta de la música tradicional; otorgan *dinamismo* a lo tradicional y poco a poco logran posicionarse ante un público exigente, generalmente, joven. No se necesita ser antropólogo o sociólogo para determinar que la mayoría de los jóvenes consumen lo que bombardean los medios de comunicación o las diversas redes sociales (lo que está *in* o lo que está de moda), donde lo tradicional queda desmarcado de la programación.

Hablando de la pirekua, resulta claro que la labor del compositor que se ubica en el ámbito de la cultura tradicional ha tenido un conocimiento debatible en los medios de comunicación:

la emisión del programa *Mañanitas Tarascas* con música tradicional p'urhepecha desde la radio privada XEZM de Zamora, Michoacán, da pie para que después la XEPUR de la Comisión Nacional de los Pueblos Indígenas (antes INI), [que] desde 1982 empezara operaciones, lleve a cabo la instauración del 24 de mayo de cada año como el “Día Nacional del Compositor p'urhepecha” [...] ese día la radiodifusora convoca a los músicos p'urhepecha para que presenten sus nuevas creaciones y difundirlas. [...] Muy pronto ese gusto se convirtió en una situación de reclamo por parte de los músicos con el argumento de

que la radio daba a conocer gran cantidad de piezas y no se retribuía al compositor (Márquez, 2014: 185).

Los compositores (pirericha) dedican gran parte de su tiempo, en la mayoría de los casos, a componer y arreglar sus obras; algunos realizan las presentaciones en escenarios; por ello, consideran que con sus creaciones se preserva el acervo, tanto personal y familiar, como el de la comunidad que representan:

El acervo que dejó el maestro Salmerón Equihua es grande y su oficio siempre fue componer. Hay piezas inéditas que no han sido tocadas ni entre nosotros.²⁸

Se tiene que mantener vivo el acervo, es algo latente dentro de cada lugar de donde se desarrolla, y es la manera más óptima y eficaz para saber qué se hace en otras comunidades, otros países, y de esta manera compartir y que sea conocido.²⁹

La transmisión de la música en la radio o en las presentaciones permitía que algunos intérpretes que no creaban piezas musicales incorporaran a su repertorio las composiciones de otros, y que generaran insumos con su reproducción:

Nosotros íbamos a presentarnos y luego, luego venían con una grabadora varios músicos, como los hermanos Bautista; todos saben que ellos no componen nada, sólo agarran la música y ya; así hay otros grupos que hacen lo mismo.³⁰

Situaciones como las anteriores dieron como resultado que en 2001 se conformara Kuskua Úntsi, colectivo del que Márquez (2014) refiere que es una agrupación independiente que congregó a ochenta artistas en Cherán; entre sus principales propósitos se encuentran el establecer reflexiones en torno a la preservación de la música y, sobre todo, en palabras de Márquez, generar observaciones de las “desviaciones artísticas”. El objetivo de la agrupación es “dignificar la música p’urhepecha” (2014: 186), revivir la música tradicional a través del reconocimiento a los compositores y tratar que las nuevas generaciones busquen más allá del bombardeo musical que ofrecen los medios de comunicación.

²⁸ Entrevista a tata Eleuterio Crisóstomo, Quinceo, municipio de Paracho, febrero de 2011.

²⁹ Entrevista a Alfredo Barrera Próspero, integrante de los grupos Reencuentro y Bola Suriana, realizada en Morelia, el 6 de julio de 2015.

³⁰ Entrevista a tata Eleuterio Crisóstomo, Quinceo, municipio de Paracho, febrero de 2011.

Si bien desde la creación de Kuskua Úntsi el propósito fue preservar el acervo musical tradicional de Michoacán, habría que resaltar que desde el año 2010, con la nominación de la pirekua en la Lista Representativa de Patrimonio Cultural de la Humanidad, surgieron nuevas agrupaciones y se produjo, asimismo, el resurgimiento de otras que toman como base la música tradicional de Michoacán para ejecutar su propia propuesta, entendida como un entramado sociocultural que vincula industrias discográficas, agrupaciones y al mismo tiempo el ámbito musical local (pirekua/música tradicional), así como festivales y concursos para su promoción y difusión. Cabe resaltar que con la activación de la pirekua se ha encasillado la música p'urhepecha en una generalidad, sin hacer la aclaración de que dentro de la misma existen géneros: son, sonecitos, abajeños, son-abajeño y pirekua (canto antiguo), propiamente patrimonializada.

En esta parte la investigación se apoya con entrevistas realizadas en diferentes momentos a músicos y creadores de composiciones que se han volcado sobre un nuevo quehacer musical: *fusionar* los géneros tradicionales de Michoacán (principalmente, la pirekua, aunque también los sones y abajeños) con el sonido que ejecutan estas agrupaciones, que va desde el rock, el jazz y el blues hasta la llamada música clásica o la orquestal de acompañamiento. Algunos de estos músicos creativos consideran su propuesta como *una alternativa* a lo que se ve y se escucha en la radio, en la televisión o en los escenarios artísticos; se asumen independientes, al no ligarse directamente al mercado ya conocido, o a alguna asociación o institución que los promueva.

Por lo anterior, la investigación pretende identificar las prácticas musicales emergentes (juveniles o no) dentro de la música tradicional a partir de sus propias transformaciones o de la *evolución* misma de aquella. Por otro lado, también es de interés mostrar las dinámicas que estimulan nuevos cambios en la música tradicional a partir de las nuevas propuestas y/o fusiones. Hay que decir, siguiendo a Woodside Woods (2012), que los campos de producción cultural están viviendo un cambio estructural por la incorporación de nuevas tecnologías, sobre todo porque en la actualidad el gusto estético apunta a una subdivisión de una cultura de masas universal en microestructuras mutantes (2012: 140).

Los nuevos creadores de la música emergente no viven precisamente de la venta de discos, sino de su música, de la construcción, ampliación y mantenimiento de sus redes de

trabajo; es decir, de la difusión de sus creaciones en distintos foros y espacios, sea locales o nacionales (Efrén Capiz, Orquesta de Quinceo), o, en algunos casos, en complejos escenarios que pueden tener perspectivas o proyección internacional (Eleven Town's Band y la Orquesta Sinfónica del Estado de Michoacán). Todos los casos requieren de un proceso creativo para la ejecución de la música, para lograr el acercamiento y la identificación del público a partir de lo tradicional, porque se trata de lograr una empatía con los escuchas.

Las propuestas musicales han generado controversia entre los habitantes, creadores, investigadores y salvaguardas en general de la música tradicional. En la opinión de tata Eleuterio Crisóstomo (representante de la Orquesta de Quinceo), las nuevas agrupaciones no están bien estructuradas, no saben de dónde proviene la música y, por ende, no tocan adecuadamente el sonido original, por lo que en sus ejecuciones suelen perder la esencia de la estructura musical. Por otro lado, parafraseando al estudioso Néstor Dimas podemos abrir el siguiente cuestionamiento: ¿las interpretaciones de los grupos denominados modernos, tecnobandas o gruperos son en realidad la evolución, modernización, recreación o degeneración de la música tradicional? Como respuesta se podría tomar lo mencionado por Eleuterio Crisóstomo: a esa música no se le puede llamar tradicional o *pirekua*, aunque sus ejecutantes tengan una razón para hacerla. Néstor Dimas asegura que algunos conocedores toman dichas *re-interpretaciones*³¹ como expresiones decadentes; también menciona que hay quienes opinan, por otro lado, que las nuevas propuestas son una recreación y diversificación de la *pirekua*, y que para ellos la incorporación de nuevos ritmos significa una evolución en la música (2014: 200).

Ismael García Marcelino afirma, por su parte, que la dinámica cultural del pueblo p'urhepecha contemporáneo está exigiendo nuevos cambios en sus artes y en sus habitantes: se observa que el entorno se ha modificado, que los cambios se han instalado para quedarse en lo cotidiano, lo que podría suponer una ruptura y evolución de los espacios en el entramado cultural que los representa. En las comunidades se perciben nuevos factores que determinan la nueva composición sociocultural, de tal forma que la

³¹ Según mi apreciación, el término debe llevar el prefijo *re-* porque, al no ejecutarlas quien las creó, se da una interpretación y, por ende, con los nuevos arreglos musicales se *reinterpreta* lo ya establecido y ejecutado.

música actualmente podría insertarse en esta nueva estructura económica y cultural por la innovación que empiezan a insertar algunos músicos que rompen el molde tradicionalista.

La dinámica cultural del pueblo p'urhepecha contemporáneo está exigiendo nuevos contenidos en las artes, y el canto no es la excepción [...] en su entorno se han instalado para quedarse en lo cotidiano algunos elementos como el puente, el semáforo, el centro comercial, la migración, la mujer que pelea por sus derechos, los niños pedigüños, el turismo, la fiesta, la discoteca, el jaripeo, las drogas, el narcotráfico, la telenovela, el presidente espurio, los militares, los federales, los homosexuales [...] valdría la pena atenderlos como aliados de la composición (García Marcelino, 2007: 148).

Entre los factores que han propiciado transformaciones en la cultura p'urhepecha, se encuentra la migración hacia las ciudades dada en el siglo XX; el periodo más marcado se dio a partir de los años cuarenta, cuando la tendencia de los padres y abuelos fue que sus descendientes no vivieran en sus comunidades de origen y salieran a estudiar para tener un futuro mejor. A Juan Zacarías,³² intérprete de música tradicional, le tocó vivir este cambio, y reconoce que, justamente, fenómenos como la migración han determinado en gran medida las transformaciones en la música y las costumbres de los pueblos originarios; quizá este sea uno de los motivos principales del surgimiento de las nuevas fusiones musicales de la música tradicional de Michoacán.

Así, estas transformaciones en el entorno de las comunidades y sus pobladores han sido vistas de alguna manera como la explicación o la justificación para las adaptaciones y los cambios en la ejecución de los géneros tradicionales:

Salir del modelo indígena antiguo con otras manifestaciones de carácter actual es válido; los grupos actuales tienen su manera de conducir su música y así lo disfrutan ellos.³³

Tal parece que la propuesta de los nuevos músicos es una transportación de la forma compositiva; interpretativa instrumental, haciendo uso de la lengua p'urhepecha (Dimas, 2000: 214).

Pienso que la música en diferentes culturas, es cambio, es evolución, buscan ritmos y nuevas fusiones, todo es válido y valioso, siempre y cuando se respete la raíz, está bien.³⁴

³² Entrevista a Juan Zacarías, músico. Morelia, Michoacán, 2011.

³³ Francisco Bautista, director del grupo P'urhembe, Morelia, 08 de Septiembre de 2011

³⁴ Entrevista a Alfredo Barrera Próspero, integrante de los grupos Reencuentro y Bola Suriana, realizada en Morelia, el 6 de julio de 2015.

Alternativa o tradicional, lo que sí es evidente es que en los distintos foros, así como en eventos concurridos y culturales, como las fiestas de las comunidades, la música con sus respectivas *modificaciones* es aceptada al mismo tiempo que compartida por quienes escuchan con asombro y gusto las nuevas interpretaciones de obras como “Arriba Pichátaro” o la muy conocida “Flor de canela”. A decir del maestro Alfredo Barrera Próspero, “todo cambio es válido dentro de las comunidades, porque el indígena sabe hasta dónde se abre al mundo y hasta qué punto se puede dejar influenciar con las incorporaciones de cualquier índole”, y con la música sucede lo mismo, afirma.

A continuación se expone el quehacer musical de las agrupaciones, intérpretes y músicos que crean y recrean el ritmo tradicional de Michoacán. Es evidente que en lo sucesivo habrá más agrupaciones; asimismo, reconozco que hay otras que se encuentran en actividad cuyo trabajo faltó considerar en el proyecto de investigación; su estudio queda pendiente para futuras líneas de abordaje en estudios sobre el patrimonio o la tradición, considerando que aquí he tratado de presentar un mínimo panorama, de algún modo representativo. El orden de las entrevistas permite mostrar la evolución del ritmo musical.

3.1.1. La pirekua en orquesta tradicional de cuerdas (Orquesta Antigua de Quinceo, Miántsikueecha)

Nos dijo el maestro Salmerón que nunca le abandonemos a esta música para que no se acabe, para que no se acabe, y estamos haciendo fuerza porque Dios nos está prestando vida para no dejar esta música.

Eleuterio Crisóstomo, Orquesta Antigua de Quinceo

La Orquesta Antigua de Quinceo, originaria de Quinceo, localidad perteneciente al municipio de Paracho y reconocida por ser cuna de la música tradicional p’urhepecha, tiene su origen en 1930, con dos grandes compositores, tata Juan Crisóstomo Valdez (1911-1985) y Francisco Salmerón Equihua (1921-2004), partidarios del mismo sueño musical: unificar un sonido que los identificara de las demás agrupaciones y que su ritmo permaneciera por mucho tiempo como legado tradicional. Don Santiago Carrión tendió la mano a tata Juan Crisóstomo y Francisco Salmerón para apoyarlos y enseñarles el quehacer

musical; ya para el año de 1940 empezó a tomar forma el proyecto musical, al escucharse sus composiciones en los alrededores.³⁵

Una orquesta como la de Quinceo se distingue de otras por ser de acompañamiento;³⁶ es decir, su instrumentación podrá ser desde cinco hasta 50 elementos, lo mismo que una orquesta de oratorio; mientras que las orquestas como la sinfónica estará constituida por 60, 80, hasta 120 instrumentos. La instrumentación de la Orquesta Antigua de Quinceo se ha mantenido hasta hoy en día: consta de un contrabajo, un cello, dos clarinetes, un saxofón alto, trombón y dos violines. En cuanto a sus integrantes, desde su origen sólo se han incorporado miembros familiares; ejemplo de ello son Cecilio, quien actualmente ejecuta el contrabajo, y Eleuterio, quien toca el trombón, al mismo tiempo que lideran la Orquesta y enseñan a sobrinos, hijos y nietos el quehacer musical.

La orquesta siguió porque sólo quedamos los familiares, y por eso mi papá no quiso que [nos] fuéramos. Si nos dejaban ir entonces ya se va acabar la Orquesta, y entonces ya no funciona porque necesitaríamos más elementos.³⁷

Con los sonidos familiares, la Orquesta comenzó a perfeccionar su ritmo (antiguo y “calmadito”), el cual ha sido referencia en el contexto michoacano para las agrupaciones

³⁵ Al mismo tiempo que la Orquesta comenzó a ser reconocida, surge un proyecto paralelo, Banda de Quinceo, cuya diferencia sólo radicaba en el nombre, pues, sus integrantes eran los mismos que los de la Orquesta, además de ser convocados a los mismos compromisos. Eleuterio Crisóstomo asegura que el proyecto de la Banda terminó porque un compañero “los transó”. Don Roberto tocaba el violín y entonces decidió separarse y formó su propio proyecto: Banda de Quinceo. Fue entonces cuando el maestro Salmerón decidió separarse también, y empezó a consolidar el proyecto de la banda. Tiempo después el proyecto no funcionó, dando por terminado el proyecto musical. Fue beneficiosa la desintegración de la Banda, ya que permitió darle total prioridad a la Orquesta Antigua de Quinceo y buscar el realce para que se diera a conocer más, tanto en las localidades como en el país.

³⁶ Según la definición que otorga el *Diccionario de la música y los músicos*, *orquesta* “proviene del latín *orchestra*, y éste del gr. *orjestra*, espacio circular, frente al proscenio, reservado al coro en el teatro helénico clásico. Ital. *orquestra*; fr. *orquestre*; ing. *orchestra*; alem. *orchester*. Como consecuencia de los propósitos de la *Camerata Fiorentina* (v.) de resucitar elementos del teatro griego en la creación de un melodrama con acompañamiento instrumental, en la puesta en escena de las primeras óperas se dio el nombre de la orquesta al lugar asignado a los músicos del conjunto acompañante, y pronto, dicho apelativo fue trasferido al grupo instrumental mismo. En sentido moderno, orquesta es, en términos generales, un conjunto instrumental superior a diez ejecutantes que, a partir de ese límite, puede reunir un grupo reducido o numeroso de instrumentos —homogéneo o heterogéneo, en el primer caso, y siempre heterogéneo en el segundo—, cuyos miembros actúan bajo las órdenes de un director, en la ejecución de la música que especialmente se le destina (camara, sinfónica) o en el acompañamiento de obras de los géneros del concertante (concierto para solista), lírico (ópera, opereta, etc.), religioso (misa, oratorio, pasión, etc.) o teatral (ballet)” (Pérez, 2000, s.v.). En este sentido podría decirse que la expresión *orquesta de acompañamiento* como la Orquesta Antigua de Quinceo se refiere a que ejecuta las obras compuestas tanto por los maestros Francisco Salmerón Equihua y tata Juan Crisóstomo Valdez, como las de otros integrantes (familiares), y precisamente dichas composiciones tienen lugar en fiestas del pueblo o en rituales propios de la región, de allí el nombre de *acompañamiento*.

³⁷ Entrevista a tata Eleuterio Crisóstomo, Quinceo, Municipio de Paracho. Octubre de 2011.

que han surgido posteriormente y a lo largo de la tradición musical p'urhepecha; pero sobre todo porque aseguran sus integrantes que ese “ritmo” es la preservación de las raíces originales de su pueblo desde que la Orquesta surgió; además, las composiciones han sido creadas a partir del sentir de la colectividad, y el acervo musical es uno de los más grandes entre las agrupaciones hoy consolidadas en el estado de Michoacán. Cabe destacar que la mayor parte de su repertorio y acervo está integrado por sones, sonecitos o abajeños, ya que estos géneros eran la especialidad del maestro Salmerón Equihua; sin embargo, también destacan algunas pirekuas dentro de su acervo, tales como “Rosita”, “Amelia” o “Mi Consuelito”.

El acervo musical fue causa de problemas entre los integrantes de la Orquesta: tal como recuerda tata Eleuterio Crisóstomo, una noche aquel repertorio desapareció, pese a que era el sustento de todos. Era un hecho increíble que todo lo que los miembros de la Orquesta habían compuesto y pagado al maestro Francisco Salmerón desapareciera en una sola noche:

Un día fui a Nurío, y escuché una pieza que yo estrené, una variación de trombón; ciertamente el maestro la hizo, pero se le pagaba por cada pieza que hacía. Era una composición bonita, eran cuatro hojas. Era una pieza inédita de cuatro hojas. Esa pieza no estaba en la Casa de la Música de México, ni en ninguna otra parte.³⁸

El maestro Salmerón Equihua era alcohólico y, a cambio de algunas botellas de aguardiente, había intercambiado piezas musicales, lo que fue el principal motivo para la desaparición de la Banda de Quinceo; así, el acervo musical paulatinamente se fue perdiendo. El dinero que se había invertido desde el inicio del proyecto musical se desvanecía, porque los integrantes no daban crédito de que uno de sus fundadores fuera el destructor de lo que había empezado como un sueño del rescate de su cultura y tradición.

Días después de la desaparición de las piezas musicales, y por una demanda en el municipio de Paracho, el acervo se recuperó, aunque muchas de las piezas perdieron su carácter de inéditas. Pese al robo del acervo, aún no se tienen contabilizadas las piezas musicales de la Orquesta de Quinceo; en aquel entonces (1940-1950), cada pieza musical les costaba 15 o 20 mil pesos, aseguran los integrantes de la Orquesta de Quinceo.

³⁸ Entrevista a tata Eleuterio Crisóstomo, Quinceo, Municipio de Paracho. Octubre de 2011.

En la actualidad, las piezas musicales se tocan como fue en un inicio, sin ejercer ninguna modificación, porque de esta manera, aseguran sus integrantes, se permite que la Orquesta siga conservando su sonido antiguo y tradicional, el que la gente reconoce en cuanto lo escucha. Por otro lado, los integrantes también saben que la música está en constante evolución; en las festividades la gente pide canciones para bailar, para la borrachera, pero también están totalmente conscientes de que es difícil lograr el sonido de su Orquesta, por su característica herencia familiar, y por ello no piensan modificarlo, a pesar de la llamada *evolución* musical.

Emocionado, tata Eleuterio sabe que su música tiene un sabor peculiar, un ritmo diferente al de cualquier otra música, un ritmo que nunca podrá repetirse; es un sonido tranquilo, un sonido melódico, algo que ni las máximas orquestas pueden lograr, asegura. No demerita, sin embargo, el trabajo hecho por las grandes orquestas, tanto de acompañamiento como las contemporáneas que se presentan en imponentes escenarios.

El estilo de ejecución de la Orquesta Antigua de Quinceo es definido como una caricia, y según su percepción es una música que se hace por el gusto de hacerla, más que por venderla, es hacerla por quererla, disfrutarla. Es saber que parte de una idea, de un deseo, y que esto se trasmite a la gente. Es la manera de poder entenderla y deleitarse al escuchar ese sonido que ha sido puente musical para otras agrupaciones.

Si bien la música es un tema de discusión, los integrantes de la Orquesta Antigua de Quinceo están seguros de que es la manera en que pueden reafirmar su identidad michoacana, además de sensibilizar a las personas que escuchan, ya que toda música intenta dejar una reflexión.

A veces nos dicen que “¿por qué tocan tan calmadito?”. En esta orquesta tratamos en conservar todavía eso que a veces nos dicen otras orquestas, por qué tan calmadito; hemos metido algo alegre, másailable; pero también gente que conoce el estilo dicen: “ustedes toquen lo suyo, no se dejen de influenciar por otros”. Hacemos la lucha de conservar esto.³⁹

Los miembros de la Orquesta Antigua de Quinceo aseguran que han puesto el empeño necesario para difundir su música a cada uno de los oídos capaces de deleitarse con ese “sonidito”. Dice don Eleuterio que la música le ha dado mucha pasión, gloria y orgullo

³⁹ Entrevista a tata Eleuterio Crisóstomo, Quinceo, municipio de Paracho, febrero de 2012.

a lo largo de muchos años en territorio michoacano y en otros escenarios nacionales e internacionales; en la actualidad, sin embargo, tocan poco o casi nada.

3.1.2. El etnojazz de Efrén Capiz: Blurhepecha

Cuando yo empecé a trabajar en esto, yo pensé que sólo se podían hacer unos arreglos, algo chiquito en “Flor de canela”, pero la verdad es que se puede hacer mucho más de lo que se piensa o espera.
Efrén Capiz

Efrén Capiz nació en Morelia, Michoacán, en 1961, y desde muy pequeño se interesó por la música y tuvo estrecha relación con las comunidades indígenas de Michoacán, ya que su padre era originario de Nahuatzen. Baterista nato y arreglista, comenzó un proyecto musical con ideas novedosas a partir del jazz, que rompen con el esquema de lo tradicional, al tomar sólo las raíces que lo originan. Desde hace 15 años ha trabajado en el proyecto que lleva por nombre Blurhepecha, que otorga un giro distintivo a los sones, a los abajeños y a las propias pirekuas.

Capiz se inspira en la música tradicional p’urhepecha para lograr un sonido particular que se relaciona directamente con el jazz, aunque algunos al escucharlo atribuyen el blues en el trasfondo. A decir del creador, la suya es una “propuesta alternativa”, aunque no le gusta el término por lo peyorativo y lo alejado que suena de las raíces musicales michoacanas; sin embargo, asegura que la música está hecha para recibir cualquier influencia y experimentación; en particular, Capiz considera que al vincular alguna pirekua con el jazz emprende más una conversación de dos culturas *improvisadas* en su ejecución, que una individualizada.

Con sus aportes, busca resaltar al mismo tiempo que preservar la identidad michoacana, lo llamado *netamente michoacano*, evidentemente, a partir de un jazz fusion-tradicional. Después de varios intentos de lograr algunas armonizaciones de piezas tradicionales, Capiz lograría concretar sus experimentaciones en primer término con la tradicional “Flor de canela”, pirekua de la autoría de Domingo Ramos, de la comunidad de Zacán, cuya versión original data de hace más de setenta años. La versión rearmonizada y fusionada con jazz logró un sonido armónico y rítmico peculiar que al oído no pareciera tomar la raíz de alguna letra de música tradicional de Michoacán.

Lo importante es que el músico tenga algo que aportar, eso es garantía de voz y voto en escena, aunque en México aún existe un malinchismo exagerado contra rasgos de la cultura tradicional.⁴⁰

Capiz asegura que en otros países la incorporación del jazz a los rasgos étnicos de otras culturas ha favorecido para que estas se realcen, al mismo tiempo que las agrupaciones pueden distinguirse del estándar. Sin embargo, también coincide en que se debe respetar la melodía original y sólo modificarla en lo estrictamente necesario; ejemplo de ello son “Male Severiana”, de tata Juan Victoriano Cira (San Lorenzo, Uruapan, 1927-2010), o la composición del Corpus Cristi cuya inspiración surgió de la fiesta religiosa heredada en las comunidades indígenas de Michoacán. Capiz detalla que al incorporar el nuevo ritmo a esa pieza trató de ser lo más fiel a la raíz original, ya que modificarla de lleno perdería el papel determinante que juega en las festividades de las comunidades.⁴¹

⁴⁰ Entrevista al músico (baterista y arreglista) Efrén Capiz, en mayo de 2011.

⁴¹ La fiesta denominada Corpus tiene sus orígenes antes de la llegada de los españoles. Para los p'urhepecha, esta fiesta era un acto de agradecimiento para los dioses que veneraban, principalmente Tatá Jurhiata y Naná Xarhátani (Xaratanga), y se desarrollaba haciendo referencia a los ciclos agrícolas. La celebración era principalmente para pedir buenas cosechas y a la vez un excelente temporal para la siembra del maíz, haciendo germinar los granos; esta fiesta era denominada Chanajpantkua. Durante el sincretismo que se dio a la llegada de los españoles, el evento cambió de nombre por el de Corpus Christi, y para destacarlo se fusionó con otras fiestas paganas, de tal suerte que algunos investigadores (Lucas, 2011; Pérez, 1991; Rosales, 1991) señalan que se convirtió en una simple actividad católica, adquiriendo el nombre de Corpus Christi. A través de estas celebraciones los misioneros inculcaron en los pueblos p'urhepecha una profunda devoción al Corpus —la fiesta de la comunidad y del compartir—, como una forma de venerar el cuerpo y la sangre de Cristo, y agradecer a la tierra generosa las buenas cosechas. Aspectos de los *p'urhépecha tua anapuecha* (‘p'urhépecha pre-hispánicos’), como venerar a sus dioses, se han conservado. Según información obtenida, se destaca que el calendario religioso fija este año el 3 de junio como la fecha del Jueves de Corpus, pero en el caso de Michoacán es tradición que algunos pueblos se pongan de acuerdo para no celebrarlo el mismo día, de tal manera que los Corpus se extienden hasta agosto, terminando en las poblaciones de Paracho y Santa Clara del Cobre, donde hoy día se convirtieron en dos ferias, las más grandes del estado de Michoacán: la Feria de la Guitarra y la Feria del Cobre. (Lucas, 2011 :4).

En Michoacán hay variaciones en la celebración de un pueblo a otro, pero en general el esquema del festejo incluye acompañamiento musical de varias bandas contratadas por los barrios o gremios. Un sacerdote encabeza la celebración llevando al Santísimo Sacramento en procesión hacia las diferentes *pozas* o altares que se erigen en la comunidad. Ahí reza inmerso en humo de incienso. La feligresía lo acompaña entre bailes. Cuando esta procesión termina, los asistentes reciben algún regalo representativo de cada gremio. Lo usual es que los gremios arrojen al aire miniaturas representativas de su trabajo, y como Michoacán es un pueblo artesano, es común ver miniaturas de barro, metal o de tallas en madera. Del campo también se arrojan frutas, hatos de maíz y otros productos de la tierra; de esta manera los gremios agradecen así el trabajo que les da diario sustento. Igualmente, los cazadores y quienes viven del producto de la tierra preparan grandes cantidades de comida para regalar a la feligresía y a cualquier otra persona que acompañe ese día a los festejantes (*Cambio de Michoacán*, 27 de mayo de 2010).

La propuesta de jazz fusión-tradicional (etnojazz) Blurhepecha ha sido aceptada por la sociedad michoacana, toda vez que se ha presentado en grandes festivales, como lo es el Jazztival, al lado de reconocido jazzistas, como el saxofonista michoacano Juan Alzate, y que dio como resultado un disco con diez armonizaciones. El disco fue grabado, editado y producido por mismo Capiz, y lleva por título, justamente, *Orquesta de Quinceo*, como un homenaje a la Orquesta más antigua del Estado en cuanto a música tradicional se refiere:

Es un homenaje; esta orquesta es un ícono, porque inició tan sólo con una guitarra y un violín y poco a poco lograron hacer una orquesta con la finalidad de rescatar los sonidos de la Meseta, y se volvió única por su sonido.⁴²

La finalidad de Efrén Capiz y su propuesta musical parece ser la que en su momento tuvo la Orquesta Antigua de Quinceo: rescatar la música tradicional de Michoacán, y, al mismo tiempo, ofrecer algo distinto y novedoso a los escuchas, partiendo de una visión particular, sin que se interprete como algo invasivo o destructivo hacia la cultura michoacana. En el caso de Capiz, su propuesta tiene poco auge popular todavía, pero ha tenido buenos comentarios por parte de las audiencias que la han conocido, y de algunos músicos e intérpretes folcloristas, avecindados, sobre todo, en el ámbito urbano.

Efrén Capiz hace experimentos que van de afuera hacia dentro; las comunidades indígenas no saben quién es Efrén Capiz, es un proyecto alternativo que él tiene.⁴³

Efrén Capiz en alguna ocasión vino a mi casa, me dio algunas partituras en jazz, y me parece que está bien; nuestra música necesita de todos los apoyos, siempre y cuando se respete lo tradicional.⁴⁴

Esta música necesita de mucho apoyo; cualquier manera de manifestarla es correcta, no hay problema con los nuevos ritmos.⁴⁵

Con Efrén Capiz hemos crecido con la música; desde que teníamos 13 años compartimos ese gusto, no juntos, pero sí cada uno por su lado. Él hace fusiones, y en realidad de eso se trata la música, de buscar nuevos ritmos para cuestionar, para decir algo al nuevo público. Se tiene que respetar [sin embargo] el origen de la música para no ser invasivo a la cultura de donde surge.⁴⁶

⁴² Entrevista al músico Efrén Capiz, Morelia, Michoacán, 2015.

⁴³ Entrevista al director artístico de la agrupación P'indekuecha, Juan Zacarías, Morelia, 2012.

⁴⁴ Entrevista al director artístico de grupo P'urhembre, Francisco Bautista, Morelia, 2011.

⁴⁵ Entrevista al Duetto Zacán, Morelia, Michoacán, 2011.

⁴⁶ Entrevista a Alfredo Barrera Próspero, integrante de los grupos Reencuentro y Bola Suriana, realizada en Morelia, el 6 de julio de 2015.

En el caso de Michoacán, pese a que se trata de una entidad que posee un gran acervo musical tradicional, en el ámbito en que se mueve Capiz (el jazz), aún hay mucha resistencia para hacer incorporaciones de la música tradicional, y por ende no se ha propiciado el encuentro, en este caso, con la gran veta de los sones, abajeños y pirekuas.

Las apreciaciones respecto a la recepción e incorporación de nuevas fusiones son distintas, pero, a decir del músico, él no tiene la decisión para determinar qué tan valiosa podría ser su propuesta musical; hay comentarios que, aunque contados, le reiteran que lo que está exponiendo es algo que le denota identidad y propiedad, pues no se trata de un mero empecinamiento suyo, sino que considera que su labor es parte de un proceso natural evolutivo de toda música:

Si aquí se diera algún ritmo de Medio Oriente, podríamos tomar esa influencia para trabajar algunas cosas, pero tenemos la música p'urhepecha, y hay que aprovecharla; hay mucho por hacer y tiene mucho que dar, hay temas realmente bellos que pueden aprovecharse para lograr buenas armonizaciones (*Cambio de Michoacán*, junio de 2014).

Esta es una nueva propuesta que toma las raíces del pueblo michoacano y que, por supuesto, emociona a su creador. Efrén Capiz reconoce, sin embargo, que falta mucho tiempo para que su labor sea reconocida y alcance notoriedad por sí sola, pues a pesar de tener dos discos en el mercado son pocos los que manifiestan interés.

A mí sí me gusta lo que hago; es algo con lo que he crecido, me emociona, la bailo; no es que sea vanidoso, pero me gusta porque le encuentro sentido; la gente [sin embargo] es la que debe opinar y darle valor.⁴⁷

Entre sus arreglos de pirekuas destacan: “Año nuevo”, “Corpus cristi”, “Flor de canela” y “Orquesta de Quinceo” (abajeno). Asegura el músico que las nuevas fusiones como estas que él propone son parte de una “evolución musical”; considera que no hay que negarlas, pues dan como resultado algo benéfico para la sociedad, pero debe deben partir de un trabajo adecuado, o de lo contrario la intención primordial, que es el rescate musical, sólo quedará en un intento, asegura el jazzista Efrén Capiz.⁴⁸

⁴⁷ Entrevista al músico Efrén Capiz, Morelia, Michoacán, 2015

⁴⁸ Ante el escaso apoyo y las pocas oportunidades que ha recibido su proyecto, Efrén Capiz se dedica a laborar como conductor de taxi y a tocar en distintos eventos sociales; sin embargo, el taxi es lo que le deja por el

3.1.3. La propuesta clásica de la música tradicional: la OSIDEM

El sueño de los músicos michoacanos fundadores de lo que hoy es la Orquesta Sinfónica del Estado de Michoacán⁴⁹ fue principalmente fundar una orquesta sinfónica en Morelia, auspiciada por el gobierno del Estado. Siguiendo al investigador Raúl Arreola, la fundación de la Orquesta Sinfónica del Estado de Michoacán (OSIDEM) tuvo lugar hace 54 años, el 14 de septiembre de 1961. Dicha información se ratifica en la investigación de Jesús Gutiérrez Guzmán, “Orquestas en Morelia auspiciadas por el gobierno de Michoacán, 1938-1961. Génesis, desarrollo, circulación e impacto histórico”:

iniciaremos señalando una nota del periódico *La Voz de Michoacán*, la cual, publicó el 14 de septiembre de 1961, “Primer concierto hoy de la Sinfónica, en el Teatro Ocampo”: “A las 20:30 horas del día de hoy, hará su presentación la Orquesta Sinfónica de Morelia, creada por el gobierno del Estado e integrada por 36 maestros, bajo la dirección del maestro Bonifacio Rojas Ramírez” (Gutiérrez Guzmán, 2015: 238).

Por lo anterior diremos que, luego de más de medio siglo de labor ininterrumpida, la OSIDEM cuenta con una amplia trayectoria en el quehacer musical del estado y es catalogada como la institución musical más importante de Michoacán. Su repertorio musical es extenso: abarca desde el barroco hasta la música contemporánea, sin olvidar la tradicional, así como obras de compositores michoacanos, como Paulino Paredes, José Jesús Carreño, Daniel Plancarte (“Arriba Pichátaro”), Domingo Ramos (“Flor de canela”), Uriel Bravo (“Josefinita”), y de compositores internacionales, como Marco Aurelio Yano.

En 2012, por instrucciones del gobernador de Michoacán, a través de la Secretaría de Cultura, la Orquesta convocó a un proceso de reestructuración artística y a la selección de un nuevo director artístico. Durante los meses de junio a septiembre de 2012 se llevó a cabo un concurso en el cual varios conductores participaron al frente de la OSIDEM en calidad de directores invitados; finalmente, fue designado Miguel Salmon Del Real como el

momento mayor retribución monetaria, porque aunque la música es su pasión, es imposible vivir de ella; asegura: “Se tiene que hacer de la vida tripas corazón”. Por ello, la entrevista se realizó a bordo de un taxi dando la vuelta por el centro de Morelia.

⁴⁹ Ignacio Mier Arriaga, Manuel Arceo, Francisco Rivas Martínez, Diego Hernández Topete, Enrique Soto Mayor, Luis Vázquez, Salvador Morales, Zacarías Rivas Martínez, Francisco Tovar, Cipriano Arevalo, Luis Servín (Gutiérrez, 2015: V).

noveno director titular en la historia de la misma, quien permanece en el cargo hasta el día de hoy.

En cuanto a la discografía, la OSIDEM tiene en su haber un LP, cinco cassettes y cuatro discos compactos.⁵⁰ La Orquesta ha sido reconocida con diversas distinciones por su importancia en la vida cultural de Michoacán, aparte de haber realizado numerosas giras dentro y fuera de la entidad, y de incorporar en su repertorio composiciones michoacanas. A partir de 1997, por iniciativa del maestro Alfredo Ibarra, se buscó incorporar algunas canciones piezas de la cultura p'urhepecha,⁵¹ como “Josefinita”, “Flor de canela” y “Arriba

⁵⁰ El primer cassette es de 1991; fue realizado bajo la dirección de Antonio Tornero. Dicha grabación lleva por título *Sinfónica, Tornero-Rojas*. La portada del mismo es un grabado de Alfredo Zalce. Entre las piezas incluidas, destacan: *Fiesta de Libertad*, Obertura, *Jardines Villisoletanos* (I Jardín Azteca, II Jardín Villalongin, III Jardín El Carmen, IV Jardín de las Rosas), *Sinfonía Herencia P'urhepecha (Tarasca)* (I Takamba, II Janitzio, III Apatzingán, IV Rondó Costeño). Cabe destacar que esta grabación se realizó en el Teatro Morelos, por lo que muchos sugirieron que el costo sería elevado para su elaboración. El segundo Cassette se realizó en 1992, *Novena Sinfónica de Beethoven (Concierto en vivo)*, bajo la dirección artística de Alfredo Ibarra, y participó el Coro del Instituto Michoacano de Cultura, bajo la dirección de Bernardo Bautista. El tercer Cassette lleva por título *Fiesta mexicana* (según la información obtenida mediante la entrevista con Liduvina Hernández, en ese entonces gerente administrativo, quien sugiere que el año de grabación fue 1993, aproximadamente, aunque por otro lado en la entrevista con el maestro Armando Granados, clarinetista y arreglista de la OSIDEM, él menciona que la incorporación de piezas y de música tradicional p'urhepecha a la OSIDEM se dio a partir de 1997) y su realización fue precisamente para las fiestas patrias. Cabe destacar que la información establecida en las grabaciones menciona que la dirección artística era de Juárez Lincoln; sin embargo, desde entonces estuvo al cargo Alfredo Ibarra y se pueden hacer notar las incorporaciones de música tradicional, con los arreglos de Armando Granados. Entre las composiciones están: “Pelea de gallos”, “Sobre las olas”, “Janitzio”, “Male Chuchita”, “Juan Colorado”, “Arriba Pichátaro”, “Josefinita”, “Alejandra”, “Marcha de Zacatecas”, “Once pueblos”, “Flor de Canela” y “Granada”. El cuarto cassette, *Huapango. Clásicos populares / Bolero*, también bajo la dirección artística de Alfredo Ibarra, está integrado por las siguientes composiciones: *Huapango*, *Vals emperador* Op. 437, polka “Bajo rayos y truenos” Op. 324, Obertura a *El Barbero de Sevilla*, Intermezzo sinfonía de *Caballería Rusticana*, “Danza del sable” del ballet *Gaeze*, marcha “Pompa y circunstancia”, No. 1 en Re mayor Op. 39, “Danza del sable” del ballet *El amor brujo* Bolero. finalmente, destaca entre los cassettes *Fiesta michoacana*, aún bajo la dirección de Alfredo Ibarra; entre las composiciones incluidas están: “Cara de pingo”, “Sapichito”, “Anónimo moreliano”, “El gusto federal”, “Tata Ramón”, “Erendira”, “El jilguerito”, “Male Lila”, “Uapita”, “Danza de Ichán”, “Florecita” y “El relámpago”. Los últimos cuatro cassettes se re-editaron para su versión en CD, además de sumarse uno más bajo la dirección artística de Eduardo Sánchez-Zúber (2008). En esta última producción, aparecida sólo en formato de CD, se pueden notar composiciones de música tradicional p'urhepecha y michoacana, con arreglos de Armando Granados, entre las cuales figuran: “Josefinita” (Juan Méndez), “Flor de canela” (Domingo Ramos), “Arriba Pichátaro” (Daniel Plancarte) y “Juan Colorado” (Felipe Bermejo). También destaca una grabación que data de 1976, realizada bajo la dirección de Tarsicio Medina, y que lleva por título *Historia de vida sin fin. Muech al piano*; posiblemente, por la fecha dicha grabación pertenezca al LP que se inscribe en la trayectoria musical de la OSIDEM. (Entrevista a Liduvina Hernández Ramírez, ex gerente administrativa de la OSIDEM, y Estela Castro, secretaria actual de la OSIDEM).

⁵¹ Raúl Arreola Cortés (2001), en *Breve historia del Teatro Ocampo*, menciona lo siguiente: “Un nuevo concierto de la Orquesta de Cámara del gobierno del Estado atrajo al público moreliano el 28 de marzo de 1958. Los integrantes fueron los ya conocidos, bajo la dirección del maestro Bonifacio Rojas. El programa estuvo formado por obras de Mozart, Bolzoni, Kreisler y Tchaikovski. Como número especial, que llamo la

Pichátaro”. El maestro Armando Granados, hijo de Julio Granados, recuerda que el día que se ejecutó “Arriba Pichátaro” (abajeco que también es conocido con el título de “El ponteduro”) el compositor estuvo presente durante el concierto y lloró de emoción, pues, en palabras de Granados, el compositor Daniel Plancarte no podía creer que una de sus composiciones alcanzara tal ejecución en una orquesta tan importante como la Sinfónica de Michoacán.

Las *incorporaciones* de música tradicional al repertorio de la Orquesta Sinfónica de Michoacán, considera Granados, son de gran aporte, ya que constituyen una vía útil para difundir la música del pueblo p’urhepecha; además, considera que los compositores seguramente están a favor de dicha difusión, ya que ellos mismos son reconocidos, si bien no monetariamente, pero su nombre y su sentir están dentro de un repertorio que posiblemente alcance grandes dimensiones de auditorio, tanto en el ámbito local como en el internacional.

La OSIDEM tiene contabilizadas hasta el día de hoy 15 melodías de música tradicional, y depende de cada director ir las incorporando dentro del repertorio, porque “ellos respetan el programa de los grandes compositores”,⁵² reitera Granados, quien al hablar de *los grandes compositores* hace referencia a Beethoven, Mendelssohn, Mozart, etc.; es por ello que depende de cada director que se incluya lo tradicional, o, como diría el propio Granados: “lo que es nuestro; ellos no lo quieren tocar, porque como siempre digo yo y reitero, es *lo nuestro*”.

Granados, establece que entre las posibles causas por las cuales la Sinfónica no había incorporado música tradicional o en particular una *pirekua* dentro de su repertorio no es precisamente por una especie de discriminación, ni mucho menos; la razón probable es el desconocimiento del contexto del cual surgen las composiciones, y, por ende, de la esencia

atención de todos, por la novedad, fue la presentación del “Retablo purépecha”, de Salvador Próspero. Actuó como solista el violinista Lauro Uranga. Fue un acontecimiento singular. Por primera vez se llevaba la música autóctona de nuestro estado a una Orquesta de Cámara. Sólo la fidelidad del maestro Próspero a sus viejas raíces, y el empeño que puso en destacar el valor de lo nuestro hicieron posible que el sentimiento indígena, tan menospreciado durante muchos años, aflorara en las composiciones del maestro. Fue este un acto que emocionó a los concurrentes [...] la actividad del maestro Salvador Próspero empezaba a dar frutos. No sólo se había propuesto rescatar las canciones de la lengua tarasca, las delicadas *pirekuas*, presentándolas en su auténtica belleza; también se había propuesto elevar los valores de la música autóctona a las formas clásicas sinfónicas [...] (Arreola, 2001:68-69).

⁵² Entrevista al maestro Armando Granados, clarinetista y arreglista de la OSIDEM, realizada en Morelia, el 1 de julio de 2015.

pura de la música: dentro de cada letra hay un sentimiento, una reflexión de un pueblo que abre su sentir para compartir, asegura el maestro Celerino Felipe Cruz.⁵³ Por su parte, el maestro Armando Granados opina que quienes no conocen la esencia de la tradición musical p'urhepecha, ya sean directores, ejecutantes o la misma sociedad, consideran que eso es algo que sólo se usa dentro de los pueblos y comunidades, ya sea para la fiesta o para la monta de toros, “aunque dentro de las comunidades la música es lo máximo que *nos o los* representa”, asegura.

En los arreglos que han hecho a las piezas tradicionales, la OSIDEM ha respetado el ritmo, porque precisamente se trata de preservarlo, ya que de esta manera la gente puede escuchar cómo es en realidad la música que pertenece a Michoacán. Los integrantes sugieren que dichos arreglos no son precisamente *innovaciones*, sino una réplica de lo que representa al Estado, pues al menos en la última grabación (que aún no está a la venta) se trató de respetar ese canon tradicionalista de la música p'urhepecha, apegarse a este lo más posible, aunque saben que probablemente en próximas grabaciones, y según el tiempo lo determine, se podrán hacer innovaciones, volcando a la música tradicional rasgos de corrientes musicales de actualidad.

3.1.4. Cuarteto de cuerdas La Matraca

Nosotros estamos haciendo un rescate de compositores p'urhepecha. Queremos que no se pierda lo que es realmente de nosotros y nos pertenece.
(*La Matraca*)

El cuarteto de cuerdas La Matraca surgió en 2001 como un proyecto musical entre amigos y compañeros de Escuela Popular de Bellas Artes (EPBA), dentro de la clase de Orquesta de Cámara impartida por el profesor Arturo García Gómez, teniendo como fuente principal de sus presentaciones la música clásica.

En sus primeros años de labor, utilizaron el nombre “Cuarteto de Cuerdas de la EPBA”; poco después, con el apoyo y la dirección de la maestra Gellya Dubrova, perfeccionaron su técnica para lograr así la profesionalización. Para el año de 2007, el

⁵³ Entrevista a Celerino Felipe Cruz, director del Centro de Investigación de la Cultura P'urhepecha, realizada en Morelia, el 2 de junio de 2015.

cuarteto comenzó una nueva etapa con el nombre de Leit Motiv; además, resultó ganador del Concurso Circuito Centro-Occidente de la Secretaría de Cultura (Secum), por lo cual desarrolló una serie de presentaciones en nueve estados del país y destacó como invitado especial de varios festivales culturales en Michoacán, Jalisco, Querétaro y Oaxaca. Su repertorio se caracterizó por música latinoamericana y tradicional mexicana.

Integrado por Yanin Alvarado Zamora y Rodrigo Campos Montemayor, ejecutantes de violín, Rolando Vidal García Cabrera en la viola, y Jesús Gutiérrez Guzmán, quien ejecuta el violonchelo, han realizado numerosas presentaciones tanto a nivel local como nacional (en las entidades mencionados) e internacional (presentaciones en Quebec a inicios del 2010).

A partir de 2010, con apoyo de la Secum y el gobierno municipal, la agrupación participó en el programa “Música en tu Colonia”, cuyo propósito fue difundir de manera didáctica la música nacional en los Centros Comunitarios de once diferentes sectores de la ciudad de Morelia. Uno de estos conciertos se extendió a la ciudad de Guanajuato.

En el 2012 sus integrantes decidieron adoptar el nombre La Matraca, uno de los instrumentos característico del quehacer sonoro local y que tiene relación directa, a decir los miembros del cuarteto, con el jolgorio y la alegría; con este flamante nombre iniciaron un nuevo periodo, interpretando exclusivamente música de compositores michoacanos.

El propósito es rendir homenaje, al mismo tiempo que rescatar a destacados compositores michoacanos, otorgando una versión propia a las composiciones, pues su idea primaria es dar a conocer el folclor regional p’urhepecha, Entre las composiciones y los compositores que formarán parte de su primer fonograma, destacan: “La cervecita” de Armando Granados, “Torito de petate” de Jesús Gutiérrez Guzmán, “Son colorado” de Efrén Capiz (una versión de la conocida “Juan Colorado”, pero en este caso con aportes y arreglos de jazz, e interpretada por el cuarteto de cuerdas, Flor de Hielo de Cruz Jacobo), “Cuesta abajo” de Cuauhtémoc Silva Abad y “Tradición P’urhepecha” de Juan Carlos Guerrero Jerónimo, así como las ya conocidas “Flor de canela” y “Josefinita”, con sus respectivos arreglos.

3.1.5. Indie-rock y un poco de funk: Eleven Town’s Band

Kurhaje!!! kurhaje!!! nana Panchita

Kuchini ma tsitastia, peru imana kuchi
Makani t'ikara, juna je kokuani juankukuni
Ima kanikua jirinantaxati.
[Bueno... bueno... Escuchen todos, doña Panchita
perdió a su puerco, y el puerco está desnutrido.
si alguien lo ve, favor de traerlo rápido.]
Eleven Town's Band

El grupo Tempini Ka Ma Irétecha (Eleven Town's Band) surge en noviembre de 2012 como una idea entre amigos, quienes empezaron a tratar de encontrar un estilo propio que les permitiera mostrar algo *diferente* de lo ya conocido; su primera aparición en un escenario se dio en 2013, en el Festival Tradicional y Nuevas Rolas. El nombre de la agrupación hace referencia, precisamente a los pueblos que integran la denominada: Cañada de los Once Pueblos;⁵⁴ su finalidad es crear, reforzar y proyectar una propuesta que fusione las *músicas* con las que cada uno de los integrantes se siente identificado, dando como resultado una mezcla de expresiones tradicionales mexicanas.

Aseguran no tener un ritmo en particular, aunque, si tienen que tomar partido por alguno, se definen como “Indie-rock con una rebanada de funk, pasando por el reggae y bossa nova hasta llegar al *grunge* nortño”, pero respetando y otorgando un espacio a la música tradicional, en particular la p'urhepecha.

Los integrantes de Eleven Town's Band mencionan que su música no se trata netamente de una fusión o una nueva propuesta alternativa, sino de la incorporación de varios ritmos (jazz, funk, blues, punk, grunge, vals, balcánico, bossa nova, reggae, ska, surf y nortño), pero sin otorgar un sentido particular a alguno, porque su objetivo primordial es tocar y llevar a distintos foros la música tradicional (con particular énfasis en la p'urhepecha), partiendo de su propuesta musical; por ello algunas de sus composiciones están en p'urhepecha, para al mismo tiempo compartir la lengua p'hore; ejemplo de ello son sus anuncios (“Uantaperháquecha”), establecidos como *intro* de cada presentación, o algunas composiciones como “Uantaniátecha” (p'urepechárleston):

Jua materu irekua, noteruni ueksinka xu jarhani.

⁵⁴ A saber: Carapan (pueblo de la chapata), Tacuro (lugar de artesanías), Ichán, Huáncito (lugar de artesanos), Zopoco (gastronomía tradicional), Santo Tomás (producción de loza vidriada), Acachuén (gastronomía tradicional), Tanaquillo, Urén (productores de sombreros de panicua), Chilchota (capital mundial de los azares) y Los Nogales.

Nana echeri intskurini janikua jimpani,
Enkatsini jurakuaka ikarana meteru irekua.
Ji jinteska ima tsirini enka janikueri itsi jimpō
Tsinarka materhu irekuarhu.
[Dame otra vida, ya no quiero estar aquí.
Madre tierra, con tu lluvia déjame renacer en una vida nueva.
Yo soy la semilla que brotará en un nuevo mundo,
cuando las gotas de lluvia me despierten].⁵⁵

También destaca entre sus interpretaciones un son abajeño, “Los once pueblos”, compuesto por Francisco Granados Domínguez de Ichán, y que en las rearmonizaciones musicales de Eleven Town’s Band aparece bajo la etiqueta de p’urhepejazz, y al mismo tiempo reitera el nombre del conjunto: Once Pueblos.

La agrupación está integrada por Huver Felipe Ruíz (bajo/voz/contrabajo), Paulo Hernández (voz/guitarras/melódica), Carlos Hernández (batería), Luis Maya (saxofón) y Juan Valentín Elías (visuales), jóvenes con ascendencia de pueblos p’urhepecha, como Tacuro, Tarejero, Tiríndaro y Tingambato, así como de la ciudad de Morelia y Zamora. Los integrantes aseguran que la diferencia entre ellos y otros músicos que realizan fusiones musicales radica en la incorporación de instrumentos de bandas tradicionales, como trompeta y saxofón; en ocasiones incorporan un clarinete o la tarola —infaltable en las bandas de alientos—, aunque también, aseguran, se distinguen por hacer uso de una tuba de pecho, lo cual da como resultado un ritmo propio a partir de las composiciones tradicionales:

Nosotros decidimos que *en géneros se rompen gustos*; es por ello que cada uno trae su propio estilo, y hemos conformado esta fusión de la cultura p’urhepecha.⁵⁶

En su repertorio y en su primer fonograma, *Eleven Towns. Tempini ka ma irétecha*, hacen notar algunos sonidos de la música *calentana* (de la cuenca del río Balsas, en la llamada Tierra Caliente), pero sin la incorporación del violín; en este sentido, Huver Felipe reitera que muchas de las mezclas que realizan las hacen siempre con fundamento en los instrumentos que tocan, y, ante todo, dando el lugar que corresponde a la música

⁵⁵ Música: Eleven Town’s Band; Letra: Huver Felipe y Juan Valentín Elías.

⁵⁶ Entrevista realizada *on line* (soporte: redes sociales) al director artístico de Eleven Town’s Band, Huver Felipe Cruz; Morelia, 2014.

tradicional, porque precisamente se trata de rendir un tributo a la diversificación y renovación de las festividades de los pueblos originarios.

3.2. El músico como agente creativo de la pirekua

A partir de las entrevistas realizadas y expuestas, podemos señalar que el músico se muestra como un ente creativo y al mismo tiempo regula sus participaciones a partir de sus *fusiones* o *re-armonizaciones* musicales (en el caso de la Orquesta de Quinceo, la regulación atañe al estilo de la ejecución tradicional). En la actualidad, la incorporación de innovaciones tecnológicas permite a los creativos realizar proyectos simultáneos, de tal suerte que la música adquiere el carácter de actividad económica sin dejar de lado el aspecto cultural.

Antes la pirekua sólo era para ser escuchada; para bailar estaban los sones y los pifaneros; hoy un grupo con instrumentos electrónicos le ponen ritmo a la pirekua, y se baila, y las comunidades de alguna manera lo aceptan, pero cuando esa pirekua se traslada a otro idioma, que ya no se respeta su naturaleza, se tiene que cuestionar.⁵⁷

Michoacán ha demostrado ser plataforma equilibrada para los proyectos alternativos en cuanto a la escena musical se refiere, entre otras cosas, porque su capital, Morelia, ha adquirido el carácter de ciudad cultural o ciudad musical, por ser anfitriona de festivales nacionales e internacionales, entre los que figuran el Festival Internacional de Órgano de Morelia (FIOM), el Festival de Música de Morelia (FMM) y el Festival de Jazz (Jazztival), y por ser sede del Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras (CMMAS), lo que ha permitido el desarrollo de la creatividad musical, como lo han hecho además los numerosos lugares de recreación cultural que brindan espacio a la nueva escena musical. En lo que respecta en particular a la pirekua, sugieren músicos tradicionales e intelectuales p'urhepecha que para su ejecución alternativa se tiene que respetar en principio la naturaleza de donde esta surge, porque la *fusión* o *innovación* que se hace a partir de sus cantos tiene que sugerir o generar una reacción de quien la escucha:

⁵⁷ Entrevista a Celerino Felipe Cruz, director del Centro de Investigación de la Cultura P'urhepecha, realizada en Morelia, el 2 de junio de 2015.

Cuando una *pirekua* sólo se interpreta con instrumentos, [cuando] por ejemplo la sinfónica toca la “Josefinita” o los jóvenes tocan esa versión en *tecno*, posmoderno, ya no ya es *pirekua*, porque sólo están tomando los sonidos para trasladarla a otra versión, a otra interpretación.⁵⁸

No sólo se trata de incorporar nuevos ritmos, que en realidad son muy válidos. El *quehacer* musical es una constante en la vida del hombre, y de eso se trata, [de] que evolucione la música, pero recordando que *ella* siempre nos tiene que decir algo y por tanto se tiene, en primer lugar, que revalorar desde dentro para alcanzar el reconocimiento afuera.⁵⁹

Evidentemente, hay que reconocer que estas agrupaciones toman la *pirekua* como fondo y copian la melodía para que se pueda interpretar en el ritmo al que se traslada; es por ello que se le llama música alternativa o innovación, pero se pierde *de facto* el carácter de *pirekua* para adquirir el rango de una forma de evocación de la música p’urhepecha; es por ello que los lugares *alternativos* se han convertido en la forma idónea para difundir el nuevo *quehacer* musical de Michoacán, y de alguna manera preservar lo tradicional.

Michoacán muestra claramente que lo tradicional también se vincula con la época de la innovación y la tecnología, sin dejar de lado el sello original; evidentemente, habrá agrupaciones que no respeten los ritmos de la *pirekua* (ese canto antiguo), sin embargo algunas rearmonizaciones o arreglos de las agrupaciones anteriormente expuestas tratan de apegarse al canon y mostrar que es posible evolucionar a través de lo tradicional:

Algunos músicos adoptan una pieza musical y le implantan letra que no corresponde y la fuerzan, la deterioran, la alteran, y esa nueva *pirekua* no ocupa de letra para entenderse. En el momento que se pone letra se altera.⁶⁰

Se puede inferir entonces que las actuaciones e interpretaciones *novedosas* responden al repliegue mismo de los mercados musicales y a nuevos métodos de acción musical, al incorporarse nuevos modos de agrupación, difusión y estilo por parte del músico creativo; de manera que este reitera su propuesta a fin de ampliar la escena musical y el gusto ante la sociedad, porque hay que recordar que en gustos se rompen géneros.

⁵⁸ Entrevista a Celerino Felipe Cruz, director del Centro de Investigación de la Cultura P’urhepecha, realizada en Morelia, el 2 de junio de 2015.

⁵⁹ Entrevista a Alfredo Barrera Próspero, integrante de los grupos Reencuentro y Bola Suriana, realizada en Morelia, el 6 de julio de 2015

⁶⁰ Entrevista a Celerino Felipe Cruz, director del Centro de Investigación de la Cultura P’urhepecha, realizada en Morelia, el 2 de junio de 2015.

Es como decir, traes una chamaquita de allá, de un pueblo a la ciudad, le haces los ricitos, le pones tacones, la maquillas; todo eso es un cambio, pero ella en cambio no pierde la raíz porque ella es indígena, a lo mejor aparenta otra cosa, pero su raíz, su esencia es indígena.⁶¹

Los indígenas p'urhepecha saben hasta donde abrirse a los demás, en la mayoría de los casos determinan: “esto es mío, así lo voy a conservar y a mi manera lo transmito”; de eso se trata y con la música p'urhepecha sucede lo mismo; es un valor intrínseco para cada comunidad que lo hace y es su cosmovisión.⁶²

Los entrevistados consideran que, no por el hecho de hacer incorporaciones, innovaciones y arreglos que hacen distintas agrupaciones, músicos y la misma OSIDEM a la música tradicional o a la pirekua en particular, esta va a dejar de ser pirekua; por el contrario, estas incorporaciones inciden para difundir una tradición, porque en esencia aquella siempre será pirekua, o, en su defecto, música tradicional p'urhepecha.

Cabe destacar que, como se apreció anteriormente, los arreglos se han hecho desde la orquesta de viento hasta la sinfónica, pasando por el conjunto de jazz, el cuarteto de cuerdas y el funk, sin olvidar la tecnobanda (no incorporada en esta investigación);⁶³ todos los miembros de las agrupaciones entrevistadas coinciden en que es respetable lo que se hace, como lo señala el maestro Armando Granados, quien considera que es muy válido hacer arreglos musicales:

Todo es válido porque *ellos* o *nosotros* en el ritmo y junto con la música p'urhepecha, se trata de enriquecer un pensamiento muy propio de cada quien con cada incorporación, porque no se afecta en nada lo que es lo tradicional, es una tendencia que se busca. ¿Y qué no es la vida eso, una constante búsqueda? No hay ninguna confrontación, es una simple búsqueda, a la vez es válida, porque se está aportando algo y reafirmando un valor.⁶⁴

⁶¹ Entrevista al maestro Armando Granados, clarinetista y arreglista de la OSIDEM, realizada en Morelia, el 1 de julio de 2015.

⁶² Entrevista a Alfredo Barrera Próspero, integrante de los grupos Reencuentro y Bola Suriana, realizada en Morelia, el 6 de julio de 2015.

⁶³ El género *tecnobanda*, que toma como raíz la música tradicional y la pirekuas, no fue incorporada en esta investigación por la falta de tiempo, en cuanto a traslado, para ir en su búsqueda; sin embargo, hay que destacar que el ritmo que ellos proponen es tan diverso como los expuestos en la investigación. Queda como tarea propia de quien esto escribe o de alguien más incorporar dicho género, ejecutado por el Grupo Kenda de Cheranástico o por los Hermanos Morales de Capacuaro, cuya particularidad en sus respectivas agrupaciones es que cantan en p'urhepecha, pero su ritmo y melodización es de tendencia *grupera*.

⁶⁴ Entrevista al maestro Armando Granados, clarinetista y arreglista de la OSIDEM, realizada en Morelia, el 1 de julio de 2015.

Evidentemente, en ese tipo de búsquedas se puede correr el riesgo de destruir o desvirtuar la música tradicional; sin embargo, esto no es un motivo, considera Granados, para que los compositores se guíen por esas razones y dejen de realizar su trabajo; al contrario, dentro del territorio michoacano las comunidades indígenas tienen bien cimentados sus valores: desde muy pequeños escuchan a qué refiere la esencia, lo verdadero, lo que es de *nosotros*, y no se perderá tan fácilmente, reitera Granados.

3.3. La pirekua, palabra viva del pueblo p'urhepecha

Entre las palabras y la realidad existe una relación de interdependencia que la humanidad ha modificado a través del tiempo
(Herrera, 2014: 50)

El uso de palabra resulta fundamental en cualquier cultura y sociedad, ya que es un medio fiable y vivo de comunicación entre sus habitantes, además de ser una manera fidedigna de transmisión de conocimientos y saberes. En la cultura p'urhepecha la palabra y su uso resultan fundamentales al momento de componer música tradicional o alguna pirekua, sobre todo para transmitir el saber, la lengua materna, palabra y canto se fusionan mediante una composición.

En algunas entrevistas realizadas (Eleuterio Crisóstomo, 2010-2011; Pedro Victoriano 2014; Celerino Felipe; 2015, Alfredo Barrera; 2015, Armando Granados, 2015), músicos e intelectuales coinciden en que el compositor p'urhepecha responde a un impulso nato al momento de componer; es decir, no se detiene a pensar en partituras, en la sonorización o en el ritmo que acompañará finalmente su creación; simplemente se guía por su sentir, piensa en las palabras adecuadas para expresar su sentimiento, un pensamiento, una reflexión o una crítica que en el interior de él o de su comunidad se formula, basado, ciertamente, en una necesidad creativa interior, pero también en los rasgos de la cultura que ha asimilado, y que otorga sustento a su aptitud e inspiración.

Por lo anterior, resulta evidente afirmar que los compositores p'urhepecha toman sus propias vivencias y el contexto próximo como base para la composición de música tradicional y/o pirekuas. Los entrevistados establecen que en la actualidad dentro de las comunidades la palabra es fundamental, pese a que las nuevas generaciones sean bilingües

(p'urhepecha-español) o pese también, en otros casos, a la migración hacia los Estados Unidos —algunos más sagaces también logran comunicarse con un tercer idioma: el inglés.

La pérdida de la lengua y de la conciencia tarascas es sólo un paso más en el proceso de una mayor aculturación e integración a la nación mexicana (Pedro Carrasco, 1949, citado por Vázquez León, 1994: 109).

El uso de la palabra como agente vivo resulta fundamental no sólo como medio de comunicación, sino que además, como en el caso de la cultura p'urhepecha, su uso correcto permite cumplir la finalidad para la que fue creada y es utilizada: lograr la reflexión, recuperar el impacto de la palabra en la colectividad, y, por ende, su transmisión a futuras generaciones; como refiere Pedro Victoriano: “Se tiene que regresar al uso correcto de las palabras para dar continuidad a la cultura, para que perviva el lenguaje y se entienda el sentido de las mismas”.⁶⁵

El recorrido de la composición en la cultura p'urhepecha parece básico y se puede contrastar con los nuevos métodos de composición de las novedosas propuestas (juveniles o no). En el primer caso, los pireris recurren al campo como principal entorno de inspiración, (aunque, por supuesto, no sea el único); como ejemplo se encuentra tata Juan Victoriano (1927-2010), a quien solían llamar *el leñador de música*, pues, como él lo recordaba, “yo iba a leñar la música al cerro, a la montaña”, para escuchar ese “lenguaje de Dios” (Victoriano Cira, 2014: 43). Su método para componer alguna pirekua consistía en ir al campo o al cerro si se le quiere llamar de esta manera, como simulación que iba por leña (posiblemente lo hacía), y en realidad iba buscar palabras correctas para sus composiciones. Recorría los caminos, mientras observaba el paisaje y escuchaba al mismo tiempo el trinar de las aves y después lograba plasmar en cuadernos su pensamiento y reflexión del recorrido.

El ejemplo anterior nos reitera que el compositor nato p'urhepecha, puede no saber de música y sin embargo logra componer y poner de manifiesto su sentir, posiblemente porque la fuente de la pirekua y la música tradicional es a un tiempo facultad natural y palabra viva de la cultura p'urhepecha, y reconforta a quienes escuchan las palabras musicalizadas, pues, los hace sentir cercanos a su identidad como colectividad:

⁶⁵ Entrevistado en Uruapan, 2014.

Al escuchar la pieza jenchenekua o jenchenhekua —temblor interior o temblor en el corazón—, esta melodía nos conduce a imaginar y sentir el pasado del pueblo p'urhepecha, es la expresión del deseo que tenemos los descendientes de los antiguos michoaque de encontrarnos y dialogar con nuestros antepasados, en el compromiso de buscar la raíz —xiranhua de nuestra guía— y linaje —surukua—; encuentro que se logra siguiendo la kúskakua —armonía de un son—, y es entonces cuando tiembla el corazón [...] en el caso de la pirekua, lo apreciamos como una expresión natural y espontánea, nace en el momento en que nos urge desahogar una pasión o una emoción de allí que la pirekua se convierte en el medio para la revelación de las ideas y conmociones [...] la piekua como expresión universal y anónima se hace necesaria y adquiere vida y tradición por sí sola en el seno de una comunidad [...] el abajeño tiene vibración viva como en la vida en la cotidianidad o como lo es un oficio diario en una comunidad (Felipe Cruz, 2014: 29-30).

En la actualidad hay grandes intérpretes de la pirekua, pero no pueden componer, hay grandes ejecutantes, pero tampoco pueden componer; por otro lado, hay compositores p'urhepecha que no saben de música, pero componen.⁶⁶

Por lo anterior, se puede establecer que los compositores natos p'urhepecha, cuyo oficio principal es la composición, logran mensajes cargados de profundidad y sentimiento, a partir del uso de pocas palabras, de tal suerte que este medio musicalizado posiblemente seguirá siendo utilizado como depositario de reflexión y expresión.

Por otro lado, existen quienes le dan prioridad a la música y no a la palabra; evidentemente, el escucha y el compositor resienten dichas creaciones al no ser *gratas* para el oído. En esta segunda categoría se localiza el grupo de compositores *improvisadas* (por llamarlos de alguna manera), cuyo proceso de composición varía notablemente, a diferencia del pireri tradicional; a decir del director del Centro de Investigación de la Cultura P'urhepecha, Celerino Felipe, los *nuevos* compositores sólo toman la música tradicional y le incrustan la letra, no las palabras en sí, y por esa acción se autodenominan pireris tradicionales, cuando en realidad sólo deforman la música, reitera Felipe Cruz.

Hoy día muchas agrupaciones adoptan una pieza musical (tradicional o pirekua) y le implantan letra que no corresponde y la forzan, la deterioran, la alteran y los inexpertos piensan que se utilizó de manera correcta la palabra; muchas veces no se necesita letra para que se entienda el sentimiento.⁶⁷

Una propuesta general que sugieren los entrevistados para la composición de pirekuas y música tradicional, es atender a la palabra y desatender los adornos musicales

⁶⁶ Entrevista a Celerino Felipe Cruz, director del Centro de Investigación de la Cultura P'urhepecha, realizada en Morelia, el 2 de junio de 2015.

⁶⁷ Celerino Felipe Cruz, entrevistado en Morelia, el 2 de junio de 2015.

cuya razón de ser en muchos casos es su incorporación de manera forzada al contexto occidental. Felipe Cruz recuerda lo dicho por el estudioso Arturo Chamorro Escalante en alguna charla: “La occidental es La occidental, y la afinación en La p’urhepecha es La p’urhepecha”; así sucede con la música y la palabra. La palabra p’urhepecha es naturaleza viva y latente, al occidentalizarla o forzarla haciendo uso de letras de manera inadecuada pierde el fundamento de su naturaleza.

Antes se pensaba que la pirekua y la música p’urhepecha, por sus palabras o el mensaje que lleva de por medio, sólo era para determinada generación, pero resulta que tiene una dimensión de pensamiento y de vivencia que aún no se tiene a cierta edad, hasta que uno vive carencias, emociones y demás; entonces se entiende.⁶⁸

Si bien es cierto que la música p’urhepecha y la pirekua se han convertido en el *continuum* de la tradición p’urhepecha, también es cierto que esa tradición se apoya en agentes carismáticos (de la tradición) que ejecutan nuevos métodos para la difusión de la música; a decir de Cerano Baustista, serán algunos miembros como los productores de las novedosas composiciones (que incluyen ritmo, letras, así como hasta cierto punto la deformación de las palabras, para la adecuada inclusión en las fiestas) los que estén en el debate de la invención de una tradición de la industria discográfica (2014: 168), que toma como base una tradición/saber y se rearmoniza para cierta ejecución y para lograr cierta finalidad de adaptación a entornos contemporáneos.

Por otro lado, puede ser que el quehacer de los pireris será incesante en cuanto a lo accesible y solicitadas que pueden llegar a ser sus composiciones, o, en su defecto, para reinventar el camino de la composición (novedosa, primero música y después palabra/ letra), tal como sucede con la nueva música, con las rearmonizaciones y reincorporaciones rítmicas, o como sugiere el cellista de la OSIDEM, Jesús Gutiérrez Guzmán, la *alteridad* de la música p’urhepecha.⁶⁹ Siguiendo a Robert Kemper (1940), “tal vez en el año 2000

⁶⁸ Entrevista al maestro Armando Granados, clarinetista y arreglista de la OSIDEM, realizada en Morelia, el 1 de julio de 2015.

⁶⁹ Orépani García, en *Arte alter. Reflexiones sobre arte y alteridad*, refiere que *alteridad* no es otra cosa que “el resultado de un proceso histórico de sometimiento, que solamente se puede entender a partir del análisis del proceso mismo del sometimiento, en donde el arte es la ruta estética del proceso y donde se refleja el proceso central, y a partir de esto, surgen necesariamente las distorsiones producto de las reinterpretaciones o resistencias [...] la alteridad nunca es un proceso autónomo, es producto de un sometimiento cultural, es la distorsión contestataria del que no quiere o no puede, o no lo dejan incorporarse al proceso ecuménico, al

podremos juzgar mejor si las tradiciones de la región tarasca han sobrevivido a la voluntad de los planificadores” (citado por Vázquez León, 1992: 61); tomando esta idea de Kemper, en 15 años, proyectados a futuro, podremos juzgar si las nuevas incorporaciones han sobrevivido, si han rebasado o si se han establecido de lleno en la música tradicional p’urhepecha, o en su defecto, en la pirekua, establecida como patrimonio cultural.

orden, al proceso civilizatorio, a la globalización [...] las manifestaciones artísticas desde la alteridad siempre tendrán componentes de rompimiento o resistencia, pero nunca dejarán de ser reflejos y ecos negativos de la monolítica cultura dominante” (García y Genis, 2009: 37).

Capítulo IV. Re-pensar/re-interpretar el patrimonio

¿Cómo repensar o reinterpretar el *patrimonio*? Primero, habría que ubicarse en situaciones como la del proceso acontecido en Michoacán con la incorporación de la *pirekua* en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, con lo que se han elevado distintas voces, desacuerdos, inconformidades que dejan entrever una serie de cuestionamientos, y al mismo tiempo permiten ubicar los marcos conceptuales que determinan los referentes que activan el *patrimonio*, y no en el concepto como tal. Como señala Llorenç Prats (2009), habría que explicar la “nobleza” de los elementos del patrimonio; es decir, no sólo se tiene que cuestionar el quehacer patrimonial en cuanto a concepto se refiere, sino su contexto en general, incluidas sus problemáticas, así como sus pros y contras dentro de las sociedades donde se origina, se promociona, activa y usa.

La redefinición del origen del patrimonio puede problematizar todo aquello que se daba por sentado a partir de las activaciones, como la identidad y la cultura de las comunidades o sociedades donde se desarrolla el patrimonio. Se trata, precisamente, de entender la dimensión (*patrimonio*) activada desde el seno local para el reconocimiento internacional, un recurso propio/individual de una comunidad que se convierte en *gratuito* y accesible *para todos*. El consenso social certifica el valor del elemento, pero ahora considerado como bien público. Llorenç Prats (2003) dice que la categoría de patrimonio otorga cartas de legitimidad a conceptos como “turismo cultural”, sin precisar las prácticas, las motivaciones o los productos (si hay cambio en ellos o si se utilizan arbitrariamente), y, sobre todo, si existe confusión en términos como “desarrollo”, “sostenibilidad”, “interpretación” o “restitución”.

Retomo brevemente dos casos de “problematización” del patrimonio para redefinir su origen y entender los contextos de desarrollo. En primer lugar, por contexto próximo y de investigación, el caso de Michoacán, que ha sido ampliamente revisado aquí. El reconocimiento y la integración de la *pirekua* (canto antiguo de Michoacán) a la Lista Representativa de Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad implicó el desencadenamiento de voces discursivas en pugna por el desconocimiento de unas (originarios) y la prontitud de otras (intérpretes e instituciones estatales) para su incorporación; además, algunas versiones (Dimas, 2014; Márquez, 2014; Próspero, 2014;

Victoriano, 2013) sugieren el falseamiento de la información enviada a la UNESCO, como lo puede insinuar el tiempo en el cual se desarrolló el proceso.

Otro caso es el mencionado por Prats sobre la activación de patrimonio por parte de la oposición clandestina al franquismo, cuando:

especialmente en Cataluña se puede hablar de un repertorio patrimonial activado por la oposición como expresión de identidad catalana (y española) en abierta oposición a la versión oficial del régimen. La diferencia radicaba en que mientras esta última se expresaba patrimonialmente en los museos y monumentos públicos, la primera se expresaba en ámbitos marginales como reproducciones del *Gernika* de Picasso que presidían tantos y tantos comedores, los pósters del Che Guevara que se podían encontrar en todo tipo de centros sociales (2009: 34).

La noción de patrimonio sugiere, entonces, la problematización de los hechos y las cuestiones que se circunscriben en sus contextos próximos, como el recorrido metodológico y discursivo que hacen los agentes interesados para determinar la o las voces puestas en el o los textos, y que de esta manera se puedan percibir variaciones internas de cambio, interés y reconocimiento, sobre todo si se considera la importancia de su activación simbólica en un plano de representación de identidades. El concepto por tanto no debe ser entendido para afirmar el interés y el común de la gente (si es que está de acuerdo o no), sino para problematizar las circunstancias de los mismos y de esta manera redefinir patrimonio o repensarlo, si es que existen problematizaciones que no tengan respuesta dentro del contexto próximo.

Por lo anterior, se puede determinar que patrimonio hasta cierto punto implica competencia y rivalidad, además de la presuposición de complejidad que conlleva por sí mismo, con lo cual se puede entrever que en algunos casos se le ha asociado a la suposición de cierta problemática por sectores en pugna o desacuerdo (como ha sucedido en Michoacán), en lugar de percibirlo como una oportunidad latente y permanente capaz de otorgar legitimidad a conceptualizaciones, características y aportaciones a la misma comunidad, o bien, complementariedad, coordinación, acuerdo y, evidentemente, un trabajo conjunto de distintas partes a las cuales representa y que lo representan; porque las suposiciones sobre el patrimonio son, como sugiere Prats, “(seudo-conceptos) [...] se utilizan como fetiches de los discursos sociales y políticos” (2003: 131). Aunque, siguiendo

la idea de Prats, serán primordialmente de carácter político, ya que intereses como los turísticos estarán siempre a la orden de problematizar una vez más *patrimonio*; es decir, la masificación del turismo a partir de campañas propagandísticas ha producido un cambio cuantitativo y cualitativo en la asociación de ambos agentes (turismo y patrimonio), por lo que destinos patrimoniales clásicos (centro histórico de Morelia, Michoacán; Colonia del Sacramento, Uruguay; Corredor de Jujuy, Argentina), así como objetos, artesanías, artes y saberes son sometidos a cierta presión turística, hasta cierto punto desmedida y brutal, hasta lograr la sobreexplotación, el agotamiento y la pérdida de interés; y por lógica se teme ya no sólo su conservación (como hemos dicho, hay poco que conservar), sino por su preservación y mantenimiento vivo.

El turismo en sí mismo puede representar la cúspide del patrimonio al generar ingresos, vitalidad y cierta actividad política; sin embargo, cuando se actúa de manera excesiva surge la trivialización del propio interés turístico; ¿por qué basarse en el patrimonio para el desarrollo? O ¿es acaso el turismo la medida sustentable y el mantenimiento vivo del patrimonio? El patrimonio puede ocupar diversos lugares (oferta, demanda, desarrollo, actuación, promoción, etc.); además de su valorización como bien (tangible o intangible), puede enriquecer todas las ofertas y crear una imagen y un posicionamiento propios, si es que se lo propone y las instituciones lo permiten; es decir, patrimonio y turismo entran en conflicto cuando los intereses no son comunes y no se cumplen.

Productos locales (de desarrollo o no) basados en los usos turísticos del patrimonio y que obedecen a intereses de los involucrados (lo cual no presupone que sean beneficiosos o no para la población en general o para determinados sectores de esta) inciden para determinar la activación y puesta en marcha del consenso social que certifica y da fe valorativa del elemento patrimonial considerado público (como se señaló anteriormente, *gratis y de todos*); por ende, su conservación (aunque hay poco o nada que conservar, si al pasar generacionalmente se transforma) o preservación se convierte en un imperativo categórico, además de que sugiere la pregunta ¿quién dirigirá ese patrimonio?

En su origen, pensar en patrimonio era igual a *conservar* (Prats, 2003: 2); poco a poco se fue acuñando el término *preservar*, aunque cabe recordar que al ser aquel *algo* hereditario, se modifica de generación en generación y por ende se transforma,

desmarcándose ligeramente de su raíz, por lo cual queda poco que conservar desde la cepa de la cual surgió, y su preservación implicará siempre cierta protección y resguardo. En la actualidad, podría decirse que para re-pensar patrimonio no sólo habría que reservar, conservar, desarrollar, restaurar, salvar; sino que ello implicaría un mantenimiento vivo y activo de ese *algo*, aunque también habría que reconocer que mantenerlo vivo conllevará transformaciones de fondo, y algunos aseguran que es por el *bien* de todos.

Repensar patrimonio implica conocer el origen del mismo concepto y las problematizaciones, para determinar de dónde surgen las iniciativas y con base en qué se eligen, así como para establecer ¿cuándo puede algo ser lo suficientemente valioso para ser considerado patrimonio?, además de cuestionar ¿quién se encarga de dirigir ese nuevo patrimonio?, si la sociedad de donde surge o el agente/medio que hizo el trámite administrativo. Repensar y reinterpretar la concepción de patrimonio es rastrear y proponer nuevas vías de comunicación y de entendimiento de las partes involucradas, para dar cabida a conceptos como identidad, cultura y desarrollo (si es que los hay), de los cuales surge ese algo.

A mi parecer, a estas alturas se puede repensar el patrimonio mediante dos dimensiones. La primera, planteándolo a manera de una *fórmula matemática*, cuyo resultado pueda sugerir una incógnita, o bien, un cierto desarrollo, y la segunda, como *ruta activada y puesta en valor*. En el primer caso, la fórmula se podría exponer de la siguiente manera:

Transmisión generacional (transformación) = Saber + Activación/Puesta en Valor = Patrimonio
(Material o Inmaterial); Patrimonio + Preservación = mantenimiento vivo o pervivencia

Lo que esquemáticamente se puede representar así:

$$TG(T) = S + A/PV = P(M \text{ o } I); P(M \text{ o } I) + P = MV \text{ o } P$$

Lo que, dicho de otra manera, podría interpretarse mediante un juego de tiempos verbales: esto es, que lo que se espera del Patrimonio en el futuro es precisamente que se mantenga presente contemplando su pasado y su transformación histórica.

En el segundo caso, planteado el patrimonio como ruta, habría que establecer el origen del cual surge (las comunidades, principalmente), para que se pongan a la disposición del patrimonio activado los servicios para su pleno desarrollo, preservación y mantenimiento vivo (transformado o no), sin que se interprete a la inversa el patrimonio al servicio de lo demás (hoteles, restaurantes, recorridos turísticos, sobrevaloraciones, etc.), para ejercer un pleno desarrollo y ejecución del bien, es decir, la promoción conjunta de los elementos con base en un hilo temático, sin que el patrimonio se convierta en la temática del momento; como lo señalaría Prats, “un conductor más o menos peregrino” (2003: 12).

Evidentemente el patrimonio como fórmula o como ruta tiene que desprenderse del anclaje de sobrevaloración que se le otorga, porque se tiende a considerar de forma excesiva que el patrimonio local, nacional o internacional trae consigo un contingente inagotable de turistas: con frecuencia se piensa más bien en *visitantes del día*, o en excursionistas, si se prefiere esta denominación —basta con nombrar la organización de los festivales de cocina tradicional, paradigma de Michoacán, o el recorrido cultural de Jujuy en Argentina. Dichos turistas estarían acantonados en las grandes ciudades, dispuestos a movilizarse al menor reclamo turístico-patrimonial, para, en el peor de los casos, establecer que es el patrimonio el activador del Estado, y no a la inversa.

Al momento de re-pensar el patrimonio, se tiene que tomar en cuenta, como se vio desde el inicio de la investigación, que toda activación (puesta en valor) siempre contemplará en sí misma el uso de un discurso, y que, como se vio en el segundo capítulo, este puede o no recoger y reconocer otros discursos, como sugiere Prats (2003); llámesele, si se quiere, *interpretación*. Los discursos, como señala Teun A. van Dijk (2008), suelen ser difusos en cuanto su noción y eso sucede con conceptos que remiten a fenómenos complejos (p.ej., *patrimonio*). Siguiendo a Teun A. van Dijk en *El discurso como estructura y proceso*, el término *discurso* se aplica a una forma de utilizar el lenguaje, a discursos públicos, o, más generalmente, al lenguaje oral (2008: 22); además sugiere que el discurso debe identificarse porque cumple con tres dimensiones principales: a) *uso del lenguaje*, b) *comunicación de creencias* y c) *interacción* con situaciones de índole social (2008: 23). Por lo anterior, un discurso puede intervenir en diversas disciplinas que participan en los estudios del discurso como la lingüística, la psicología o la comunicación, además de que su uso no es exclusivamente oral, como se pudo observar en el segundo

capítulo (textos), sino que el mismo Teun A. van Dijk (2008), propone incluir el concepto de discurso los *textos* escritos (2008: 23). Por lo anterior, puede entreverse que, por su formación, los discursos, pueden ser simples, complejos, estáticos, unidimensionales..., pero lo interesante es que sugieren una serie de cuestiones importantes: ¿quién debe concebirlos y elaborarlos?, ¿para quién?, ¿para qué? Y ¿por qué estos y no los otros?, además de que en relación con el patrimonio sugieren la idea de ¿por qué el patrimonio como agente de reconocimiento en lugar de otras manifestaciones simbólicas? Y, finalmente, ¿por qué el patrimonio como agente de identidad, reconocimiento y valoración?

El concepto *patrimonio* no sólo debe implicar una lucha en su problematización, sino que como concepto lo ideal sería que encuentre sus dimensiones en el *objeto* o bien para el cual se dispone. Dicho de otra manera, *patrimonio* no sólo sirve para activar, problematizar o poner en valor, sino también para repensar el origen del bien patrimonializado, para vislumbrar su mantenimiento vivo y entrever si hay algo compartido entre los actores y bienes aparentemente disímiles, cuando estos son activados.

De allí la importancia de repensar y reinterpretar *patrimonio*, porque no sólo se tratará de problematizar y polemizar los discursos, sino de mantener abierta la hipótesis de patrimonio con voces en pugna (o no), y activaciones de conceptos como *turismo cultural*, como uno de los recursos que apoyan la problemática y los significados de ideas, así como los nuevos aportes de la sociedad, como pueden ser, en el caso del patrimonio musical (la *pirekua* en Michoacán), diversos soportes musicales, como parte del ciclo de una tradición en su carácter dinámico y que por su naturaleza requerirán un emisor consciente del cambio y un receptor capaz de desarrollar, como lo señala el estudioso de la lírica tradicional mexicana, Raúl Eduardo González: una labor auténticamente intercultural de mediación entre la tradición musical y la obra, en este caso de los compositores p'urhepecha (2014: 66).

Patrimonio es, en resumen, un pasado proyectado en un futuro, y que sin embargo debe mantenerse en presente para su preservación y continua transmisión generacional.

Conclusiones

Como se ha establecido a lo largo de la investigación, hablar de patrimonio cultural es mostrar una parte fundamental de aquello *cultural distintivo* que representa a los pueblos y los hace únicos, es mostrar sus valores reconocidos internacionalmente, haciéndolos accesible para todos. Es una manera *micro* de dar a conocer la identidad de un pueblo y de su gente, expresa la solidaridad de quienes comparten el conjunto de prácticas y bienes que los identifican. Por ello diremos que las políticas establecidas a lo largo de la historia para la salvaguardia y preservación del patrimonio han sido rebasadas en diferentes momentos; se han establecido nuevos reglamentos y adiciones a los artículos, vinculados a la necesidad de un concepto en constante movimiento, como la misma cultura.

La percepción de la preservación del patrimonio cultural por parte de la colectividad es la unificación de los miembros suponiendo que no hay distingo alguno entre ellos; al mismo tiempo, se ha convertido en fuente de discusiones y en un arma poderosa para algunas ciudades, ya que no sólo implica el resguardo y la preservación de bienes tangibles e intangibles, sino que en algunos casos, como el del Michoacán, Brasil o Colombia, se ha convertido en uno de los principales soportes económicos y de atracción turística, quizá en la idea de que no sólo se trata de que sea activado, sino de que a su vez sea útil.

Hoy día grandes consorcios comerciales y de promoción e inversión turística, nacionales y extranjeros, dan a conocer parajes, música, centros históricos, comida y danzas mediante campañas de difusión, para incrementar ingresos, de manera que el patrimonio queda a merced del mejor postor y se convierte no sólo en algo *preservable*, sino también en algo *vendible* y redituable monetariamente hablando.

Por lo anterior, se puede percibir que el patrimonio cultural en la actualidad es motivo de discusión no sólo en su estudio, sino en su quehacer. Las fricciones surgidas por el concepto de patrimonio a nivel local, nacional o internacional van más allá del desconocimiento del mismo o de las implicaciones que conlleva el propio concepto; también existe una base desigual en su creación y en su uso valorativo, ligada a la apropiación de sus miembros internos y externos; por ello habría que cuestionar ¿cómo se vincula el patrimonio cultural, activado a partir de *algo* inmaterial, cuando surgen contextos de lucha y fricción entre sus miembros?, y, por otro lado y bajo la misma idea también

habría que preguntar ¿es posible que la activación se dé por una dinámica dominante para el reconocimiento de ese *algo* y no precisamente del lugar donde surge?

Pareciera que la respuesta se localiza en el contexto de las industrias del patrimonio, que parecen ser el principal vehículo para transportar la cultura a los distintos espacios; el costo es variable, según la retribución monetaria a las industrias, tanto públicas como privadas, que por sí solas al ejercer el poder de legitimación deciden en cierta medida qué es lo preservable y qué adquiere una imperativa salvaguardia, para que la sociedad en su conjunto se apropie de los símbolos y los reproduzca en generaciones posteriores o en su defecto se adhiera a las novedosas dinámicas sociales bajo el marco de atracciones turísticas.

Evidentemente conceptos como cultura y patrimonio muestran la dicotomía que en sí poseen, y sin embargo revitalizan su quehacer dentro de las sociedades para el pleno desarrollo y consolidación de cierto fin, o simplemente porque las relaciones sociales basadas en el patrimonio parecen exigir un campo más experimentado del concepto cultural; basta con recordar lo abarcador y hasta cierto punto confuso que suele ser un concepto como el de patrimonio. En principio, en algunos casos surgen problematizaciones en torno a este, basadas en dinámicas de poder que en un primer término pueden desentrañarse desde la óptica del análisis de discurso, como lo hemos hecho en el segundo capítulo de este estudio.

Ante la problematización que puede implicar una activación patrimonial, la investigación expuesta muestra un análisis de textos, apelando al recorrido de patrimonialización de la pirekua en el estado de Michoacán. He pretendido ejemplificar cómo opera el análisis del discurso a partir de tres textos *en contraste*, partiendo de un breve esbozo de las características del evento, así como del objeto del cual se habla, con el objetivo de hacer aportes y abrir nuevas líneas de trabajo, en este caso, acerca de la pirekua.

El análisis establecido ha permitido ver las controversias de un objeto en pugna, así como los sujetos enfrentados a un acontecimiento que resulta inesperado para algunos, apresurado para muchos y de interés para otros. Los sujetos que intervienen en los textos (como integrantes o redactores) recurren al sentido de pertenecía de la cultura p'urhepecha para poder contextualizar y dar a conocer la noticia.

Siguiendo la línea del análisis expuesto, los abordajes sobre los textos planteados resultan insuficientes para el reconocimiento de la identidad de *la voz contestataria*, o, en su defecto, para la inclusión en textos de *terceros* e institucionales. Si bien en los abordajes planteados por *la voz oficial* y *la voz oficiosa*, se reconoce la cultura p'urhepecha y por ende la identidad de sus habitantes, sin embargo, no manifiestan del todo el reflejo de la propia cultura expuesta, vista desde el *modus vivendi* de sus habitantes. El reconocimiento, entonces, tendría que establecerse por parte de los actores, así como de *los otros*, por medio de una reafirmación de la identidad en todos los sentidos de abordaje de los textos y las expresiones culturales manifiestas, que dé cuenta de la inclusión o exclusión de los sujetos que abordan las problemáticas trazadas en sucesivos planteamientos de pugna; es decir, hacer un trabajo individual que parta de lo local, de la región, a tal punto que reafirme la proyección global, para que entonces desde adentro se reconozcan los valores, y para que posteriormente se abra para reafirmar su reconocimiento.

En relación con la pirekua en concreto, habría que preguntar: ¿en qué momento surge la inconformidad por su nominación como bien cultural? Existen dos respuestas claras y concretas: 1) por la información enviada a la UNESCO, que para algunos resultó *falsa* e incompleta, y 2) al no tomar en cuenta la postura de los creadores de las comunidades p'urhepecha, quienes manifiestan en las letras de sus canciones su identidad, al mismo tiempo que son símbolos de su reflejo en la cotidianidad.

Si como objetivo fundamental de todas las partes (originarios o no) se encuentra la salvaguardia de la pirekua, se tendría que trabajar conjuntamente para lograr una sola voz: *la voz del pueblo*, que incluya un quehacer compartido y de alegría universal, como resultó la nominación de la pirekua ante la UNESCO, porque no hay caso que dé cuenta de que se pueda despatrimonializar lo ya patrimonializado.

Sería muy importante, pues, incidir en el conocimiento de los creadores, alentar la voz de la comunidad que cultiva y aprecia la pirekua —una comunidad que se puede suponer creciente, a partir de la denominación—, y, asimismo, dar a conocer efectivamente entre los miembros de dicha comunidad, con énfasis en los creadores y cantores, los alcances del reconocimiento de la pirekua como parte del patrimonio cultural inmaterial de la humanidad, además de considerar las nuevas propuestas de abordaje musical, que parecen tomar la raíz tradicional para incorporar un nuevo ritmo.

Estas propuestas musicales en Michoacán, que toman como base la música tradicional y la *pirekua* propiamente tratada en el tema de investigación, permiten vislumbrar un panorama proyectado a partir de lo tradicional, pero que refuerza su idea con ritmos propios que van desde la orquesta tradicional de cuerdas o de acompañamiento, hasta el jazz, el cuarteto de cuerdas y la orquesta sinfónica, enmarcados en los grandes escenarios locales, nacionales o internacionales, hasta finalmente llegar al *grunge* norteño.

Algunos de sus exponentes muestran una evolución musical que necesariamente está en constante movimiento, y por ello resulta de interés general atender las peticiones de los receptores que se dan lugar en los diferentes escenarios para escuchar nuevas propuestas que reavivan la tradición musical después de que el CD poco a poco perdiera fuerza en comparación con las presentaciones en vivo o con el avasallador avance de las redes sociales, ligadas directamente al desarrollo tecnológico y por ende al musical en la escena contemporánea.

Por lo anterior resulta importante destacar que Michoacán, al igual que otros estados, posee el ritmo propio de sus paisajes, lugares y el andar cotidiano de sus pobladores, pero se diferencia posiblemente por la inclusión de *nuevos ritmos* con la raigambre michoacana, dando como resultado una *novedad* para los músicos, para los escuchas y para la sociedad en general. Es una manera novedosa de hacer patente la evolución de los sonidos tradicionales sin dejar de lado el origen, según lo han reiterado varios de los músicos entrevistados.

Por otro lado, resulta pertinente analizar las voces oficiales y de autoridad, como la de la UNESCO, que ha determinado el rango de Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad para la *pirekua* (canto antiguo p'urhepecha), para reflexionar si es que las expresiones que retoman los géneros tradicionales de una cultura para hacer una reinterpretación de los mismos pueden considerarse aún como patrimonio, o si en su defecto pueden perder tal categoría, al adquirir nuevas propuestas que, aunque toman la raíz, no constituyen propiamente expresiones del *canto antiguo* que se propuso ante dicha institución de salvaguarda y protección.

Si bien el canto antiguo pierde su esencia primigenia a partir de las innovaciones, además de mostrar modificaciones contundentes en cuanto a su ejecución y variación musical, resulta pertinente realizar una serie de cuestionamientos: ¿se puede redefinir el

patrimonio?, ¿se tiene que replantear o repensar el origen del patrimonio cuando existen evoluciones/transformaciones del *bien*?, ¿es posible que la evolución/transformación en este caso musical, genere una despatrimonialización de lo ya patrimonializado? O finalmente, ¿esa misma evolución/transformación puede generar la permanencia o el mantenimiento vivo de la *pirekua*?

La respuesta a dichos cuestionamientos se encuentra en la reinterpretación del patrimonio, no vinculado directamente al concepto, sino a las problemáticas y a las nuevas necesidades sociales a las cuales suele enfrentarse la dinámica patrimonial. Sociedades y comunidades que (re)toman sus *recursos* y saberes para la promoción, reintegración como sociedad, reconocimiento o un fin turístico, convertido este último en la manera fiable para mantener su futuro, el patrimonio, aunque es evidente que las representaciones patrimoniales implican problemáticas no sólo conceptuales o de activación, sino que pueden afectar a todo tipo de identidades, sobre todo cuando ese *patrimonio cultural distintivo* es visto aún como una acción de “rescate cultural de las comunidades”. En *Ser indio otra vez. La purepechización de los tarascos serranos*, Luis Vázquez León establecía lo siguiente:

A mediano plazo, la creciente estamentalidad de nuestra sociedad puede tener efectos atractivos para el poder central, toda vez que se volverá rígida la estructura de las clases sociales, fijando con mayor fuerza a los indígenas a cierta forma de propiedad patrimonial (1992: 421).

Es decir se pudo pronosticar de alguna manera, como sugiere el autor la etnicidad mexicana, profundamente política, íntimamente ligada a las acciones estado-nación-cultura. Por ello a manera de cierre cabe destacar que los repertorios (patrimonios) pueden ser activados a partir de distintas voces; será válida su activación por la sociedad civil, aunque por lo regular, casi siempre se necesitará el beneplácito del poder. Porque sin el poder, podríamos decir, que no existe el patrimonio.

ANEXOS

Lista Representativa

Original: Inglés/Francés.

(Traducción libre)

Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial

Comité Intergubernamental de la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial

Nairobi, Kenya

Noviembre, 2010

Plano de candidatura No. 00398

Para la inscripción sobre la lista representativa del patrimonio cultural inmaterial en 2010

A) Estado (s) Parte (s)

Para las candidaturas multinacionales, los Estados partes tienen que figurar en el orden convenido de un común acuerdo. México.

B) Nombre del elemento

B.1. Nombre del elemento en inglés o en francés

Nombre oficial del elemento que aparecerá en las publicaciones concernientes a la Lista de Salvaguarda urgente. Debe ser conciso. La descripción no debe sobre pasar más de 200 caracteres, signos de puntuación y espacios entre los mismos. El nombre tiene que estar escrito en letras latinas...

La Pirekua, canto tradicional de los P'urhépecha

B.2. Nombre del elemento escrito en la lengua y la escritura de la comunidad en caso de ser necesario.

Nombre oficial del elemento en lengua vernácula que corresponda al nombre oficial en inglés o en francés (punto B.1). Debe ser conciso. No debe sobrepasar los 200 caracteres (latinos u otros), puntuación y espacio entre los mismos.

La Pirekua, canto tradicional de los P'urhépecha

B.3 Otro(s) nombre(s) del elemento, en caso de ser necesario

Otro (s) nombre (s) oficial (es) del elemento (punto B.1), mencionar, en caso que sea necesario, el/los otro (s) nombre (s) del elemento por el cual es igualmente designado, en caracteres nativos. (Latinos u otros).

C. características del elemento

C.1. identificación de las comunidades, grupos o, si procede los individuos interesados

De acuerdo con la Convención de 2003, el Patrimonio Cultural Inmaterial no puede ser identificado por las referencias de las comunidades, grupos o individuos que lo reconocen como su patrimonio cultural. Por lo tanto es importante identificar con claridad uno o varios grupos o, si procede, los interesados en el elemento que se propone. La información proporcionada debe permitir a la Comisión identificar las comunidades, grupos o los individuos interesados en el elemento, y deben ser coherentes con las secciones 1-5 a continuación detalladas.

La comunidad P'urhépecha autóctona del Estado de Michoacán, México, se localiza en una región de gran belleza natural, cargada de historia y tradición, tiene una población de cerca de 340 mil habitantes, que de manera cotidiana manifiestan la riqueza cultural, sobre todo desde la perspectiva de la pirekua, elemento musical que los identifica desde el punto de vista cultural.

Los principales grupos que se interesan en la preservación de la tradición de la pirekua son los siguientes:

- Los creadores (compositores) y los pিরericha (intérpretes de la pirekua)
- Los habitantes de las cuatro regiones p'urhépecha del Estado de Michoacán
- Autoridades Federales: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (Delegación Michoacán); Instituto Nacional de Antropología e Historia (Delegación Michoacán); Dirección de las Culturas Populares (Delegación Michoacán).
- Autoridades del Estado: Secretaría de Turismo y Secretaría de los Pueblos Indígenas.
- Autoridades municipales: Consejo Municipal del Municipio de Uruapan, Paracho, Cherán, Pátzcuaro, Los Reyes, Quiroga, Tzintzuntzan y Chilchota.
- Autoridades locales: Comunidades autóctonas de Zacán, Paracho, Cherán, Angahuan Santa Fe de la Laguna, Ihuatzio e Ichán.

Los grupos culturales: Estaciones de radio de las comunidades indígenas, tales como la XEPUR, <<La Voz de los P'urhépecha>> (Cherán, Mich.) Radio Uandarhi (Uruapan, Mich.) y Radio Zacán.

C.2. Situación geográfica del elemento y localización de las comunidades, los grupos o en caso de ser necesario los individuos interesados.

En este punto se debe identificar lo establecido para la presencia del elemento, indicando de ser posible los lugares donde se concentra o desarrolla. Si los elementos relacionados establecidos son practicados en las regiones cercanas será necesario precisarlo.

La Pirekua, canto tradicional de los P'urhépecha, es un arte musical que se realiza en el centro-oeste de México, específicamente en el Estado de Michoacán, en el cual la

comunidad P'urhépecha es representada por 340 000 habitantes, de los cuales el 85% representa el total de la población indígena del estado (400, 000 personas).

Los P'urhépecha viven en 165 comunidades de 19 municipios del Estado de Michoacán, y en los cuales la pirekua es plenamente reconocida en 30 comunidades por su tradición en términos de creación y de interpretación.

Las comunidades son distribuidas en cuatro subregiones:

-La zona lacustre de Pátzcuaro: San Andrés Ziróndaro, Ihuatzio, Janitzio, Jarácuaro y Santa Fe de la Laguna.

-El Plan de la meseta p'urhépecha: Comachuen, Turicato, Arantepacua, Paracho, Quinceo, Cherán, Urapicho, Ahuiranm Tanaco, Capacuaro San Lorenzo, Angahuan, Zacán, Charapan, San Felipe de los Herrero, Ocumicho, La Cantera, Tarecuato, Tingambato y San Juan Nuevo Parangaricutiro. Paul de main/

-La Cañada de los Once Pueblos: Tacuaro e Ichán

-La Ciénega de Zacapu: Tiríndaro y Zipiajo.

C.3. Característica (s) representativa (s) por el elemento

Identificar brevemente la(s) característica (s) del patrimonio cultural inmaterial representado (s) por los elementos, que puedan ser uno diversas características establecidas en el artículo 2.2 de la Convención (esta información será principalmente utilizada por la visión, si es que el elemento se encuentra inscrito).

Tradición y expresiones orales:

La pirekua esta expresada por la tradición oral y se transmite de generación en generación de padres a los hijos que tengan la convicción y la misión de difundir a las generaciones siguientes, de tal manera que se preserve la cultura.

Prácticas sociales, rituales y eventos festivos:

La pirekua se encuentra presente en cada instante de la vida del pueblo p'urhépecha y se manifiesta en los eventos de carácter social: bodas, bautizos, fiestas religiosas y prácticas funerarias, así como la búsqueda de las tareas de la comunidad y los productos vegetales agrícola.

D. Breve resumen del elemento

Este tema es particularmente útil, ya que permite al Comité identificar rápidamente el elemento propuesto para la inscripción y en caso de la inscripción se utilizará para los propósitos de la visibilidad.

Debe ser un resumen de los elementos desarrollados en el punto 1 pero no debe ser una introducción a este punto.

La pirekua es una creación musical representativa de la comunidad P'urhépecha del Estado de Michoacán, sus orígenes se remontan al siglo XVI.

Pirekua es una palabra de origen p'urhépecha construido a partir del verbo pireni (cantor) y del sufijo *kua*, que significa canto o canción. Otro término que se deriva del término piri cantante e intérprete de canciones y piréricha (cantantes o artistas). El uso del término pirekua ya castellanizado también es común en la lengua purépecha en español regional.

La pirekua es una forma de comunicación y de expresión cultural interpretada en la lengua p'urhépecha por los hombres y mujeres. En los últimos tiempos, el contenido de la pirekua

comprende una parte del español (traducción del texto p'urhépecha). Las palabras de las composiciones evocan a temas del amor y el cortejar a las mujeres; el pensamiento social y la política de los habitantes, acontecimientos de hechos históricos y de los eventos de carácter religioso. De la misma manera, la pirekua es un ejemplo de creatividad que tiene como objetivo preservar, trascender y mantener viva la cultura p'urhépecha como patrimonio intangible.

La pirekua es un elemento de identidad cultural reconocido tanto por sus intérpretes como sus practicantes, así como los <<michoacanos>> (nativos de Michoacán) en general, y sirve como un elemento de diálogo efectivo entre las diferentes comunidades que la practican.

1. IDENTIFICACIÓN Y DEFINICIÓN DEL ELEMENTO (CRITERIO R.1)

Este tema de la candidatura debe demostrar que el elemento satisface al criterio R.1:

"El elemento es patrimonio cultural inmaterial como se define en el artículo 2 de la Convención". Una explicación clara y completa es esencial para demostrar que el elemento se ha inscrito conforme a la definición del Patrimonio Cultural Inmaterial para la Convención. Esta sección debe abordar todas las características significativas del elemento, tales como las establecidas actualmente. Debe incluir:

- a) Una explicación de sus funciones sociales y culturales, así como sus significados actuales hoy en día tanto dentro como fuera de la comunidad donde se desarrolla,
- b) Las características de los depositarios y ejecutantes del elemento,
- c) Todos los roles o categorías específicas de las personas involucradas en la preservación del elemento...
- d) Los modos actuales de transmisión de conocimientos y habilidades relacionadas con el elemento.

El Comité debe disponer de suficiente información para determinar:

Que el elemento se encuentre entre "los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y saberes – así como los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que son asociados a los mismos.";

Que "las comunidades, los grupos y, si procede, los individuos [que] reconocen como parte de su patrimonio cultural";

Que si se "transmite de generación en generación, [y] es recreado en permanencia por la comunidades y los grupos en función de su entorno, su interacción con su naturaleza y su historia";

Que otorgue tanto a las comunidades, como a los grupos involucrados "un sentimiento de identidad y de continuidad"; y

Que no sea contrario a los "instrumentos internacionales existentes relativos a los derechos del hombre, así que la exigencia del respeto mutuo entre las comunidades, grupos y los individuos, y de un desarrollo durable".

Las descripciones más técnicas deben ser evitadas y los Estados deben presentar tenga en cuenta que esta sección debe explicar el elemento a los lectores que no tienen ningún conocimiento previo o de experiencia directa. La historia del elemento, su origen, su antigüedad no es necesaria que se aborden en detalle en la solicitud

La música mexicana es un fruto de mestizaje entre las culturas europeas, americanas y africanas, entre otras. Es una mezcla de diversos estilos musicales determinados por la región y las diferentes fases de su evolución. Tal es el caso de la música p'urhépecha del Estado de Michoacán donde el canto tradicional es conocido como el nombre de la pirekua,

creación musical que se trasmite tradicionalmente por el ámbito oral, de generación en generación.

La evangelización inició después de la llegada de los primeros frailes a tierras michoacanas. Es por ello que se utiliza la danza, el teatro, la música y los cantos como elementos didácticos que incitaran a las indígenas adoptar la nueva religión.

En el territorio p'urhépecha todavía es posible escuchar canciones que datan de los siglos XVI y XVII, con la influencia de los misioneros agustinos y franciscanos que ejerce una importante acción humanística y social en la región.

Los evangelistas trajeron la música europea y diversos instrumentos como la trompeta, la flauta, el órgano, entre otros, lo que influyó en la música de los antiguos residentes. Con el tiempo las dos culturas musicales se fusionaron de tal forma que se creó un sincretismo musical entre las canciones religiosas europeas y la música p'urhépecha prehispánica.

La pirekua se interpreta de manera individual, en duetos, en tríos o en grupos corales acompañados de grupos de cuerdas y mixtos (cuerdas o viento); sin embargo también suele acompañarse de bandas de viento o en su máxima expresión con una orquesta sinfónica

Hay cuatro estilos fundamentales en las festividades del pueblo p'urhépecha: la pirekua (de ritmo lento y cadencioso), los toritos, abajeños y sones regionales (con un ritmo más rápido).

En la música p'urhépecha la alternancia rítmica está dada por la medida en $\frac{3}{4}$, que es lento y estable; y que en $\frac{6}{8}$ que define los movimientos de la mayoría de los interesados.

La medida característica de la pirekua y del son es de $\frac{3}{8}$ que se "caracteriza por una rítmica de la línea melódica de dos, tres, cuatro y a veces hasta cinco notas para un pulso de tres veces en el acompañamiento".

La pirekua como forma de comunicación musical, expresa el simbolismo de las flores, ligado a la idealización de la mujer como metáfora, hace referencia a las pasiones y las motivaciones: al amor, a la nostalgia, al fenómeno de la migración y lo mismo que a las catástrofes ecológicas; en el último caso, la pirekua también sirve como una acusación de los hechos suscitados.

La contenido de la pirekua puede también ser el reconocimiento de personajes históricos, como las palabras que hacen alusión al humanista español Vasco de Quiroga (cuyo legado sigue vivo todavía en las comunidades) o al ex presidente de la República Lázaro Cárdenas (muy querido entre los mexicanos); también evoca generalmente hechos acontecidos en la sociedad (la Revolución Mexicana) y los fenómenos naturales (la erupción del Volcán Parícutín en 1943).

La pirekua, en el uso social facilitó la integración y la consolidación de los lazos familiares, tanto como a la consolidación de las comunidades p'urhépecha que, en su mayoría, reconocen esta manifestación del Patrimonio Cultural Inmaterial como una representación de su legado.

La pirekua también constituye un factor de continuidad en las comunidades y las tradiciones del pueblo p'urhépecha, porque es en tanto que un arte musical, ya que es un arte musical que sigue siendo aceptado de manera masiva y con validez, a pesar del proceso de aculturación. Por lo tanto, es recreado por las nuevas generaciones y contribuye a la preservación de la identidad cultural y cohesión étnica.

Cada comunidad autóctona tiene su propio repertorio de pirekua y, en general se conocen los autores y compositores, aunque en ocasiones se pierde la memoria histórica. Aún así se

podría reconocer el estilo, la influencia, los tiempos y las condiciones en que fue escrita cada creación.

Cualquier hombre o mujer, incluso fuera de su territorio o del mismo país es capaz de reconocer e identificar una creación musical p'urhepecha; su estilo inconfundible por su forma, su estructura rítmica, cadencia y calidez.

Los p'irericha son aquellos que tan solo con su voz son capaces de transmitir el sentimiento y en sus expresiones musicales reflejan el placer que les genera este bello arte musical. Son artistas de gran ingenio y talento, algunos tienen el conocimiento empírico y son autodidactas; no les falta inspiración, perseverancia y calidad; otros han adquirido los medios técnicos mediante una sólida formación en las academias y los conservatorios de música tanto en México como en el extranjero. Pero todos tienen un denominador en común que sobresale: la pasión, la identidad y el sentido de orgullo por sus raíces y valores artísticos y musicales.

Los p'irericha se consideran como una corporación cuyo negocio es el de cantantes itinerantes en la sociedad y tradición p'urhepecha que mantienen ciertos lazos con los huatápiecha o proclamadores del antiguo mundo autóctono. Esta alianza tenía la función comunitaria en las celebraciones tradicionales, donde los lazos de la sociedad se refuerzan a través de “compadrazgos”, bodas y bautizos; por lo tanto, los p'irericha son también mediadores sociales del pueblo p'urhepecha que a través del canto expresan los sentimientos y comunican los eventos/acontecimientos importantes de su comunidad.

2. CONTRIBUCIÓN EN LA VISIBILIDAD Y LA SENSIBILIZACIÓN AL FOMENTO DEL DIÁLOGO (CF. CRITERIO R.2)

La candidatura debe demostrar (criterio R.2) que <<la inscripción del elemento contribuye a reafirmar la visibilidad y la sensibilización sobre la importancia que representa el patrimonio cultural inmaterial y favorecer el diálogo, lo que refleja la diversidad cultural del mundo entero y la creatividad humana.

Explique de qué manera la inscripción a la Lista Representativa contribuirá a la visibilidad del patrimonio cultural inmaterial y la sensibilización sobre la importancia de los niveles locales, nacionales e internacionales. En esta sección no se ocupa de cómo la inscripción le dará mayor visibilidad al elemento, pero su inscripción será contribuir a la notoriedad del patrimonio cultural inmaterial de una manera más general.

Explique como la inscripción promoverá <<el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana, así como al respeto mutuo entre las comunidades, los grupos y los individuos.

-La inscripción de la p'irekua en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO constituye una magnífica ocasión para descubrir y reconocer como un elemento que refuerza la identidad cultural de los mexicanos, al momento en el cual se encaja en el mundo de la diversidad cultural, ya que aporta un valor al talento musical de los creadores y los p'irericha (cantantes).

Siempre se entendió que la p'irekua es un factor de unidad e identidad cultural para las comunidades p'urhepecha; es una tradición que da una equidad democrática ética a todas las personas y, como tal, se reconoce en el lenguaje, los valores, las tradiciones y los costumbres.

La gran sensibilidad de los creadores y los intérpretes p'urhépecha se ve reflejada en las formas de expresión y de interpretación de los sentimientos: felicidad, tristeza, denuncia, amor o gratitud y comparten el interés común de preservar y transmitir de generación en generación, el vasto patrimonio que hace de la pirekua un elemento único en México y en el mundo. Con base en este sentido de identidad y de propiedad, los p'urhépecha manifiestan un interés por mostrar con orgullo sus logros artísticos y musicales; pero ellos también reconocen en la pirekua una manera de difundir orgullosamente los logros artísticos y musicales, siempre conservando su esencia como indígenas p'urhépecha. La prueba está dada por los viajes de los p'irericha en diversas partes de México y en el extranjero, dónde fueron embajadores de la música tradicional de Michoacán.

Las comunidades en general son abiertas, hospitalarias y aceptan calurosamente y con espontaneidad de convivir con otros grupos de indígenas. Prueba de ellos es que en la comunidad p'urhépecha se organizan concursos artísticos, asisten tanto intérpretes autóctonos e invitados de otras partes del país, siguiendo el ejemplo de huapango y poesía grupos del estado de Guanajuato; bailarines y cantadores (cantantes) en lengua yaqui del Estado de Sonora; y bailarines, cantadores e intérpretes de sones y abajeños del estado de Veracruz.

En los eventos donde se presentan intérpretes de otras localidades, el público p'urhépecha disfrutó cada obra musical con respeto y admiración. La convivencia que se genera entre los creadores e intérpretes p'urhépecha y de otros grupos étnicos en los almuerzos y las fiestas, se caracterizó por un amplio diálogo e intercambio de ideas y de conocimientos.

En los eventos musicales organizados por el gobierno de Michoacán, en la capital del Estado (Morelia), los intérpretes de diferentes regiones, indígenas y mestizos participan. Participan en esta última categoría los grupos de Arpa Grande de la región de “Tierra Caliente”, la presentación de orquestas. De grupos de danza y de cantadores de Puruandiro (región de El Bajío) y Acuitzio (región Centro). En todos estos concursos existe un ambiente de convivencia e interacción artística y cultural.

Los festivales y los concursos organizados en las comunidades p'urhépecha dependen cada vez más artistas, músicos y compositores de otras partes del estado y de México, con el que se demuestra que los festivales y concursos pirekua son una manera de promover el diálogo y favorecer el aspecto intercultural musical.

Los ejemplos anteriores muestran a la pirekua, como un elemento del patrimonio cultural inmaterial y constituye un vector de comunicación y coexistencia no solamente entre las diferentes comunidades p'urhépecha que la practican, sino entre diferentes clases sociales. En este sentido, la pirekua demuestra claramente como el patrimonio cultural inmaterial intangible, además de ser una prueba sorprendente de creatividad humana, fomenta/favorece el diálogo intercultural entre todas sus dimensiones al mismo tiempo que alimenta el respeto por la interculturalidad musical. Para ello, la inscripción de este canto tradicional p'urhépecha en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial, participará/fomentará un mayor reconocimiento en nombre de la población mundial que posee este tipo de prácticas, como medio de promoción de una cultura de la paz y el desarrollo sostenible de los pueblos.

3. MEDIDAS DE SALVAGUARDA (CF. CRITERIO R.3)

Los puntos 3.a. a 3.c exigen la elaboración de un conjunto coherente de salvaguardias como se pide en el criterio R.3: << Las medidas de salvaguardia que podrían ayudar a proteger y promover el elemento son desarrolladas/elaboradas>>. Tales medidas deberían reflejar la mayor participación posible de las comunidades, grupos o, si procede, los individuos en cuestión, tanto en su formulación como en su aplicación de la obra.

3.a. Los esfuerzos actuales y anteriores para la salvaguardia del elemento

Describa los esfuerzos actuales y recientes de la comunidad, del grupo o, en su caso de los individuos que garantizan la viabilidad del elemento. Describa los esfuerzos de o de los Estado (s) parte (s) concerniente (s) para salvaguardar el elemento, tomando nota de las restricciones externas o internas, tales como la limitación de recursos.

En estos tiempos donde los <<michoacanos>> están esclavizados por el fenómeno de la aculturación y de otros factores de la modernidad que inhiben progresivamente las expresiones musicales, en particular la pirekua, los habitantes de las comunidades están de acuerdo en acudir al rescate, preservación y consolidación del arte musical p'urhépecha, caso particular la pirekua. Los residentes están en pro de la preservación de sus tradiciones y raíces culturales.

Es por esta razón que los gobiernos a nivel federal, estatal y municipal, en coordinación con los grupos culturales y las asociaciones de profesionistas p'urhépecha, organizan concursos, festivales y eventos musicales donde se anime y promuevan diversas formas de participación tales como la danza, el canto y la interpretación musical.

En este sentido, el gobierno del Estado, las autoridades municipales y comunales, también los residentes están haciendo todo lo posible para que la pirekua trascienda el contexto local y se sitúe a nivel nacional.

En cada comunidad, se forman comités para organizar los festivales de música, coordinados por las diferentes comisiones: inscripción de los participantes, gestión de recursos y la gestión de los premios; atención a los competidores (comidas de apoyo, alojamiento, transporte) para garantizar el éxito de los concursos musicales organizados cada año en Michoacán y la promoción continua de tal manera que los mexicanos conozcan, respeten y amen su cultura.

En la organización de los concursos musicales p'urhépecha, los miembros de los comités trabajan en equipo y atienden las necesidades de los participantes que no poseen los medios económicos. En estos concursos, la motivación a participar avanza sobre todo porque se trata de una escena en función de las necesidades de la causa o de los grupos artísticos de las comunidades que puedan mostrar sus talentos y habilidades.

En la organización de concursos musicales purépecha, miembros del comité de trabajar en equipo y atender a las necesidades de los participantes que tienen menos medios económicos.

En estas competiciones, la motivación para participar avanza sobre todo porque se trata de una escena adaptada en función de las necesidades de la causa donde los grupos artísticos de las comunidades pueden mostrar sus talentos y habilidades. Durante este episodio, los participantes se comportan como una familia: con respeto y armonía.

3.b Medidas de salvaguardia propuestas

Para la Lista representativa, las medidas de salvaguardia son aquellas que permiten ayudar a reforzar la viabilidad actual del elemento y permite que su viabilidad no se comprometa en un futuro, en particular por el resultado involuntario producido por la inscripción así como la visibilidad y atención del público como resultado.

Identificar y describir las distintas medidas de salvaguardia que se desarrollan y que, una vez implementadas, son susceptibles a proteger y promover el elemento y proporcionar una breve información sucinta, sobre los diversos aspectos tales como su prioridad, los áreas de aplicación, las metodologías, los calendarios, las personas y organismos responsables, así como los costos.

Las estrategias, las acciones y los objetivos para salvaguardar la pirekua cuya aplicación está prevista a partir de su inscripción a la Lista de Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, buscan consolidar y cooperar en el desarrollo sostenible del pueblo p'urhépecha. Son las siguientes:

Estrategias:

- Organizar a las comunidades con el propósito de coordinar y orquestar medidas destinadas a salvaguardar la pirekua.
- Establecer los mecanismos que permitan la coordinación de los tres órdenes de gobierno, asociaciones y otros organismos de la sociedad civil con las comunidades para la salvaguardia de la pirekua.
- Establecer centros de enseñanza para el desarrollo de la cultura musical en las comunidades, a través del cual el rico repertorio musical de la pirekua es transmitido a nuevas generaciones.

Acciones de salvaguarda propuestas

ACCIÓN	OBJETIVO	ORGANOS PARTICIPANTES	COSTOS
Formar el Consejo para el Desarrollo del Arte Musical P'urhépecha (COFAMP), con mejora específica en la pirekua, integrada por los miembros de los gobiernos federal, estatal y municipal, así como los representantes de las comunidades; y establecer criterios del reglamentación que autoricen la reglamentación	Poner en salvaguardia la música p'urhépecha y la pirekua. Asegurar la integración y la armonía de la lengua, la música, los instrumentos y el legado tradicional de los intérpretes de la pirekua.	Gobierno Federal: Consejo Nacional para la Cultura y la Artes (CONACULTA); Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI) y la Secretaría de Desarrollo Social (SEDESOL). Gobierno del Estado: Secretaría de Turismo (SECTUR) y la Secretaría de Cultura (SECUL).	Fondos del Gobierno del Estado para apoyar la creación y funcionamiento de la COFAMP. USD \$ 40,000.00

		Gobiernos municipales en la misma comunidad. Representantes de las comunidades. Estaciones de radio de las comunidades.	
Sostener a los creadores de las comunidades en el proceso de registro de derechos de la pirekua	Salvaguardar la calidad creativa de la creación y la sustentabilidad de la pirekua, a fin de preservar y enriquecer el repertorio musical p'urhépecha.	Dirección General de los Derechos de Autor de la Secretaría de Educación Pública (SEP). Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).	USD \$5.000,00
Mejorar la creatividad y la promoción de los concursos y los festivales artísticos p'urhépecha.	Preservar el patrimonio musical p'urhépecha y mantener vivos estos eventos tan importantes para las comunidades.	CONACULTA SECTUR. (Michoacán) SECUL (Michoacán)	USD \$70.000,00
Establecer la Conservación de la Música P'urhépecha donde la pirekua pueda ser preservado, difundido y consolidado.	Preservar el repertorio musical p'urhépecha y mantenerlo vivo y actualizado para los interesados en el tema.	CONACULTA SECUL. (Michoacán) SECTUR. (Michoacán)	USD\$ 40.000,00
Elaborar un programa de turismo cultural durable para la región p'urhépecha, a fin de que permita conocer y promover la pirekua entre los visitantes.	Que los turistas conozcan la riqueza del patrimonio musical p'urhépecha expresada en las fiestas, concursos y festivales de las comunidades como un servicio de calidad de la oferta turística.	SECTUR. (Michoacán) SECUL. (Michoacán) Sector privado (hoteles, restaurantes, guías de turistas, etc.)	USD\$20.000,00
Establecer talleres y cursos de formación para la enseñanza de	Preservar la tradición de la música vernácula y	SEP. (Michoacán) CDI.	USD\$25.000,00

la cultura musical en las comunidades p'urhépecha, como una forma de preservar, desarrollar y promoción del elemento	el canto de la pirekua, como un elemento del Patrimonio Cultural Inmaterial		
Organizar y Promover los eventos de carácter local, nacional e internacional donde se está promoviendo el elemento de la pirekua	Actuar para que la pirekua trascienda en el ámbito local, nacional e internacional.	COFAMP SECTUR (Michoacán) SECUL. (Michoacán) Consejo de la Promoción Turística de México (CPTM Federal) CONACULTA (Federal)	USD\$150.000,00
Organización, premios, apoyos en gastos de transporte, alojamiento, comidas a los pirericha que participen en los concursos y festivales de la pirekua	Estimular a los intérpretes y creadores de la pirekua, a fin de que continúen participando en los eventos artísticos que son organizados durante todo el año y con los cuales contribuyen al desarrollo del repertorio pirekua.	CDI. SECTUR. (Michoacán) SECUL. (Michoacán)	USD\$50.000,00
Adquisición de instrumentos de música para la conformación de grupos de músicos y orquestas.	Motivar a los músicos p'urhépecha para que participen en la transmisión del repertorio musical p'urhépecha.	CDI. SECUL. (Michoacán)	USD\$200.000,00
Apoyo a las escuelas de música de Paracho y Tingambato.	Proporcionar formación musical a los pirericha para mejorar las técnicas de expresión musical.	SEP del Gobierno del Estado CDI Gobierno municipal de Paracho Gobierno municipal	USD\$50.000,00

		de Tangambato	
Proporcionar recursos financieros a los grupos musicales p'urhépecha para que puedan asistir a los eventos y festivales tanto dentro como fuera del país.	Facilitar el transporte, hospedaje y alimentación de los p'irericha representantes de las comunidades en la escena nacional e internacional.	Gobierno del Estado SECUL. Gobierno del Estado SECTUR.	USD\$100.000,00

3.c. Participación de la comunidad, el grupo o las personas interesadas

La viabilidad de la salvaguardia depende en gran medida de las aspiraciones y el compromiso de la comunidad, el grupo o, en su caso de los individuos interesados. En esta parte/sección deberá demostrar que la comunidad, el grupo, si procede, los individuos interesados tienen la voluntad y el compromiso de salvaguardar el elemento, si las condiciones son favorables. La mejor prueba será a menudo la demostración de su implicación en las medidas de salvaguardia pasadas y presentes, y de su participación en la formulación y la aplicación de medidas de salvaguardia futuras, en lugar de simples promesas o afirmaciones de su apoyo y compromiso.

La comunidad p'urhépecha, cuando supo que era posible que la pirekua fuera inscrita en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO, tomó plena conciencia de la importancia que representa este hecho remarcable al momento que es propicio en la comprensión colectiva y en la integración de los creadores y de su interpretes en este propósito colectivo.

Se mencionó que los residentes apoyados por las órdenes de los tres de gobierno (federal, estatal y municipal) están haciendo todo lo posible para salvar, preservar, reforzar y asegurarse que la pirekua trascienda del contexto local y se posicione a nivel nacional e internacional, como un ejemplo de creatividad humana y símbolo representativo de su identidad cultural. Para ello se organizan concursos y festivales donde solicitan la entrada de grupos representativos de las comunidades para participar de diferentes maneras de expresión musical.

La eficacia de la organización y la unión que prevalece entre los participantes constituyen un ejemplo de trabajo en equipo. Aparte el hecho de que los organizadores y los participantes se lleven bien, se integran y refuerzan su cohesión en tanto comunidad.

Del mismo modo, la comunidad p'urhépecha está de acuerdo a contribuir al logro de los objetivos y las estrategias definidas/establecida en el plan de salvaguardia establecido en la sección 3.b.

3.d. COMPROMISO DE LOS ESTADOS PARTES

La viabilidad de salvaguardia depende igualmente del apoyo y de la cooperación de (los) Estado (s) Parte (s) en Interesado (s). En esta sección deben demostrar que el Estado Parte

Interesado está dispuesto a apoyar el esfuerzo de salvaguarda mediante la creación de condiciones favorables para su aplicación y debe comentar como el Estado Parte ha demostrado un compromiso en el pasado y para el porvenir. Las declaraciones y las promesas de apoyo son menos informativas que las explicaciones y demostraciones.

El gobierno del Estado aporta una ayuda mensual a los grupos culturales de las comunidades en el desarrollo de eventos como lo es el Concurso Estatal de la Cocina Tradicional de Michoacán, el concurso artesanal de Uruapan, el Concurso Artístico P'urhépecha en Zacán, así como múltiples festivales de música en diversas comunidades indígenas.

Además y con el propósito de estimular a la población p'urhépecha, el Gobierno ha construido en Zacán un auditorio para presentar la competencia artística P'urhépecha, con una capacidad de cinco mil espectadores, con oficinas para la administración, vestidores, baños, taquillas y estacionamiento.

También se alentó y promovió la presentación de los ganadores del concurso artístico-musical en foros importantes de Morelia, capital del Estado, en el Palacio de Bellas Artes y en el Auditorio Nacional de México y en las ciudades de Estados Unidos de América, Sudamérica y Europa, por lo tanto estas expresiones musicales de los p'urhépecha son conocidos por los <<michoacanos>> los mexicanos y los amantes del arte universal. Como parte de las estrategias, se prevé la creación del Consejo para el Desarrollo del Arte Musical P'urhépecha (COFAMP), el Conservatorio de Música P'urhépecha y la Pirekua, escuelas de música abiertas, proceder a comprar instrumentos de música para las comunidades, apertura de tiendas y ofrecer cursos de formación para la enseñanza de la cultura musical. Todo esto con el objetivo de la salvaguarda y la visibilidad de un sistema musical tradicional completamente unido a las costumbres del pueblo p'urhépecha.

4. PARTICIPACIÓN Y COSENTIMIENTO DE LA COMUNIDAD, GRUPOS E INDIVIDUOS INVOLUCRADOS EN EL PROCESO DE LA CANDIDATURA

En esta sección se pide al Estado Parte presenta la solicitud para demostrar que el candidato cumple con el criterio R.4: <<El elemento se ha presentado a raíz de la participación más amplia posible de la comunidad, el grupo o, si procede, los individuos interesados y con su consentimiento libre, previo e informado>>.

4. a. Participación de las comunidades, grupos e individuos interesados en el proceso de la candidatura

Describe como y de qué manera la comunidad, el grupo y si es el caso, los individuos interesados han participado activamente en el proceso de la candidatura en todas las etapas, como es requerido en el criterio R.4. Los Estados Partes también se le anima a preparar las candidaturas con la participación de muchas otras partes interesadas, incluyendo, en donde las organizaciones locales y las regionales, las comunidades vecinas, ONG's, los institutos de investigación, centros de experiencia y otras partes interesadas. La participación de las comunidades en la práctica y la transmisión del elemento debe ser abordado en el punto 1 anterior y su participación en la salvaguardia debería abordarse en el punto 3; aquí los Estados establecidos deben describir la participación más amplia posible de las comunidades en el proceso de candidatura.

La constitución de la aplicación de la candidatura de la pirekua como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad comenzó en marzo de 2009, una tarea que se ha encomendado a la Secretaría de Turismo del Gobierno de Michoacán, en el marco del proyecto de turismo cultural de la <<Ruta de Vasco de Quiroga>> y la toma de contacto con las comunidades indígenas. En este sentido, se ha hecho un llamado a los creadores e intérpretes de la Pirekua de la Zona Lacustre de Pátzcuaro, la Meseta p'urhépecha y la Cañada de los Once Pueblos para informarles de la propuesta de la pirekua en la UNESCO.

Vale la pena mencionar que, desde el inicio, los representantes de las comunidades indígenas manifestaron su interés y su gratitud/aprecio por el apoyo con el fin de preservar la riqueza del legado musical p'urhépecha.

La primera acción adoptada fue reunir las pruebas de los titulares de esta tradición musical. En segundo lugar, fue buscar bibliografías/documentos con el fin de obtener datos, a partir de las obras escritas por los músicos y artistas p'urhépechas, etnomusicólogos, investigadores y funcionarios cuya función sea la de apoyar a las comunidades indígenas.

La candidatura de la pirekua desarrolló empatía y la participación de los pueblos indígenas. También dio lugar a la organización de los debates de las ideas que con el tiempo ayudaron a comprender que el Patrimonio Inmaterial atestigua los orígenes y las formas de vida de los antepasados, utilizando el proceso de diagnóstico y de discusión dónde se centran los riesgos que pueden incurrir en el elemento, también se encuentran las posibles medidas de salvaguardia de la pirekua.

Se adjunta también a los titulares y las autoridades a que se comprometan por escrito para establece un Consejo de Desarrollo Artístico Musical P'urhépecha (COFAMP) que colabora continuamente con la preservación, la promoción y la difusión de la pirekua. También son anexados los documentos donde los titulares expresan su libre consentimiento, previo e informado para la presentación de la candidatura y manifiestan su compromiso de salvaguardar esta manifestación cultural.

Las comunidades indígenas perciben en los concursos y festivales de la pirekua organizados por el Gobierno del Estado, la oportunidad de preservar, fomentar y promover sus valores culturales, tradiciones y el vasto y rico repertorio musical. Es por eso que todas las comunidades han expresado su voluntad de participar y consentir libremente que la pirekua sea considerada como candidata a la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO.

Con este fin, las autoridades civiles y municipales de los municipios y de las comunidades p'urhépecha, así como los compositores e intérpretes de la pirekua que son representantes de las principales comunidades indígenas con el mayor número de contribuciones, prepararon un documento que lleva su firma para certificar que están de acuerdo para llevar a cabo el procedimiento para que la pirekua sea considerada por la UNESCO como un elemento integral de la cultura p'urhépecha y un enlace de comunicación entre los miembros de la comunidad..

En suma, el plan de salvaguardar que se presenta es el resultado del trabajo conjunto de los titulares de esta tradición y los profesionales encargados de organizar y llevar ante la UNESCO este maravilloso tesoro cultural que merece ser conocido y reconocido a nivel mundial con el compromiso de trabajar siempre en el rescate y preservación de la cultura p'urhépecha.

4.b Consentimiento libre, previo e informado para la candidatura

El consentimiento libre, previo e informado de la comunidad, el grupo o, si es el caso, de los individuos interesados para demostrar por un medio escrito o grabado, o por cualquier otro medio, de acuerdo con el ordenamiento jurídico del Estado Parte y la infinita variedad de comunidades y grupos interesados. El comité dará la bienvenida a una gran variedad de manifestaciones o de certificaciones de consentimiento de la comunidad con preferencia a las declaraciones estándar o uniformes.

Adjunte el formulario de la candidatura, la evidencia complementaria que acredite tal consentimiento e indicar a continuación forma de evidencia está proporcionando y lo que necesita.

Desde el inicio, la comunidad p'urhépecha participó en la constitución del archivo de la inscripción de la pirekua como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. Ella fue informada del proceso a desarrollarse, así como los derechos y obligaciones que se adquieren con la inscripción definitiva del elemento en la Lista Representativa.

El consentimiento de los representantes de las comunidades p'urhépecha involucrados en el proceso de la candidatura demostró con la firma de la Declaración su interés por salvaguardar la pirekua.

4.c El respeto de las practicas consuetudinarias que rigen el acceso al elemento

El acceso a determinados aspectos específicos del Patrimonio Cultural Inmaterial es a veces limitado por algunas prácticas consuetudinarias que rigen, por ejemplo, su transmisión, su interpretación o mantener el secreto de ciertos conocimientos. Indique si existen tales prácticas, y si es el caso demuestre que la inscripción del elemento y la aplicación de las medidas de salvaguardia para que se respeten plenamente esas prácticas consuetudinarias que rigen el acceso a estos aspectos específicos del patrimonio (cf. artículo 13 de la Convención) Describir todas las medidas específicas que pueden ser necesarias para garantizar su cumplimiento.

Desde que se recopilaron los datos con el fin de presentar el documento, el interés de la comunidad p'urhépecha se mantuvo. Desde el principio, se creó un comité constituido por pirericha y los creadores o compositores de las comunidades que contribuyen a recopilar toda la información utilizada en la integración del expediente. De la misma manera, y con el fin de resumir los datos facilitados por los titulares y los practicantes, la participación de profesionistas, historiadores, escritores y de profesores p'urhépecha fue requerido.

En todas las expresiones de su cultura, los p'urhépecha ponen todo su talento, su imaginación, su creatividad, y su espíritu. Es así que música y las canciones, entre otras manifestaciones culturales, emiten un profundo sentido de respeto y alta consideración para las tradiciones ancestrales que enriquecen y preservan transmitiéndolas de generación en generación.

La tradición del pueblo p'urhépecha hace que la pirekua sea apreciada, reconocida y revalorada como una parte importante de su cultura que ha podido trascender épocas conservando su originalidad y forzando el respeto y la admiración por parte de visitantes que se han convertido en los verdaderos promotores de esta cultura.

Un manual de información sobre la ahora está siendo desarrollado bajo las medidas de salvaguardia. En este sentido, la comunidad p'urhépecha, a través de la voz de sus

representantes, declaró que no hay ninguna restricción en el acceso al evento cultural en referencia.

5. INCLUSIÓN DEL ELEMENTO EN UN INVENTARIO (CF.CRITERIO R.5)

En esta sección en la que el Estado Parte/Interesado debe demostrar que la candidatura cumple con el criterio R.5: << El elemento figura en un inventario del Patrimonio Cultural Inmaterial presente en lo (s) territorio (s) del (los) Estado (s) Parte (s)/ Interesado (s) agente (s) según se define en los artículos 11 y 12>>.

Indicar el inventario en el que el elemento ha sido incluido, así como la oficina, agencia, organización u responsable de mantener actualizado. Demostrar que el inventario fue tomado de conformidad con los artículos 11 y 12, y en particular con el artículo 11, párrafo (b) que estipula que el Patrimonio Cultural Inmaterial se identifica y define “con la participación de las comunidades, los grupos, y las organizaciones no gubernamentales pertinentes” y el artículo 12 que requieren que los inventarios se actualicen periódicamente. La inclusión en el inventario del elemento no debería en ninguno de los casos implicar o necesitar que el o los inventario (s) se complementen antes de la nominación. Un Estado Parte/interesado

La inclusión en el inventario del elemento propuesto no debería en modo alguno, o exigir que el inventario o (s) se complementen antes de la nominación. Un Estado Parte que presente puede estar en el proceso de completar o actualizar uno o varios inventarios, pero ya ha incorporado el elemento en un inventario en proceso de desarrollo.

La elaboración del proyecto de la inscripción de la *pirekua* al inventario del Patrimonio Cultural Inmaterial de México fue con la colaboración de los representantes de los diferentes grupos musicales (compositores e intérpretes) de las comunidades, a través de un proceso de investigación serio y responsable en nombre de la Secretaría de Turismo del Estado de Michoacán que buscaron identificar, definir y determinar los documentos que forman parte del expediente Por otro lado, y una vez formado el Consejo de Desarrollo Artístico Musical P’urhépecha (COFAMP), una comisión especial será elegida como responsable de preservar y de mantener al día la información sobre este evento musical.

Ahora y en referencia al proceso de elaboración del inventario del Patrimonio Cultural Inmaterial de México, informamos de la creación en 2002 del Grupo de Trabajo por la Promoción y Protección del Patrimonio Cultural Inmaterial en el que los esfuerzos para congrega diferentes autoridades culturales de México: el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, a través del Instituto Nacional de Antropología e Historia, el Instituto Nacional de Bellas Artes, la Dirección General de las Culturas Populares e Indígenas, la Dirección de Asuntos Internacionales de los Pueblos Indígenas, el Instituto de Derechos de Autor y el Instituto Nacional de Lenguas Indígenas.

El principal objetivo de este grupo es para implementar los compromisos adquiridos por México ante la UNESCO y promover la preservación y salvaguardar de los eventos culturales que den identidad a nuestro pueblo.

Para la elaboración del inventario, era necesario especificar las estrategias y los procedimientos para llevar a cabo esta tarea. Era necesario definir los conceptos y los criterios, pero también establecer la metodología para la identificación de las unidades culturales relevantes que indican no solo la forma de recoger la información, sino también

decidir la parte de los datos que utilizará para este inventario, fuera la información necesaria y satisfactoria que se reúne para el evento en cuestión puede ser reconocida y apreciada como Patrimonio Cultural Inmaterial.

Para ello, el grupo de trabajo contará con un equipo calificado de personas, competentes, con una experiencia y un saber en diversos campos, prácticas, usos, historia y costumbres tradicionales, así como el conocimiento cultural y habilidades, a fin de contribuir a un mejor cumplimiento de esta misión de recoger todas las expresiones y manifestaciones representativas de los grupos culturales del país.

Por lo tanto, las principales funciones del comité de especialistas que se formaron son:

- La formación de la base conceptual del inventario;
- El desarrollo de instrumentos metodológicos para la identificación y el registro del Patrimonio Cultural Inmaterial;
- La evaluación de las informaciones recogidas para su inclusión en el inventario, en
- La evaluación de la información recogida para su inclusión en el inventario en reajustar la forma de organización y la sistematización más apropiada;
- La consulta sobre el desarrollo de los expedientes completos de los planes de copia de seguridad.

A lo largo de un año de trabajo, los criterios para estructurar el inventario sobre el plan conceptual

Se definieron y categorizaron en la que el Patrimonio Cultural Inmaterial de México, desde eventos propuestos por la Convención, pero adaptados a la realidad cultural mexicana.

Es importante destacar que la selección de estos especialistas se hizo con base en la experiencia antropológica con las comunidades, es decir, estos especialistas tienen una solida formación académica, además de una amplia experiencia y la sensibilidad del contacto directo con los titulares de los –especialistas- del patrimonio, de tal manera que estos factores se reflejan en la sistematización del Patrimonio Cultural Inmaterial con que las comunidades se sientan identificados y representados.

Además, se proporcionó un registro de inventario que abarca tanto los aspectos requeridos en el formulario de la inscripción en la Lista Representativa de la UNESCO y otras condiciones que son importantes para su conservación y monitoreo, tales como el proceso histórico y la etapa precisa del desarrollo del tema en el momento.

Ahora y a través de la oficina del Estado de la Dirección General de las Culturas Populares, seminarios y talleres para crear conciencia sobre la importancia del Patrimonio Cultural Inmaterial y el desarrollo de las capacidades en la formación de líderes culturales comunitarios son organizados por aquellos que funjan como guías en sus comunidades respectivas y los titulares, así como los profesionistas desarrollen sus propias grabaciones de registro al inventario.

DOCUMENTOS

a. Documentación obligatoria

	MATERIALES PRIMARIO	MATERIALES COMPLEMENTARIOS
FOTOGRAFÍAS	10 fotografías recientes impresas y en digital CD	---

VIDEO	Un audiovisual editado	---
AUDIO	Un CD con 10 canciones representativas de la Pirekua	---
MAPAS	3 mapas tanto macro y micro de localización	---
LIBROS	Un libro	Dos libros

b. Muestra de derechos con una lista de los elementos

c. Lista de referencias documentales

Bibliografía

- Dimas Huacuz, Néstor. *Temas y textos del canto P'urhépecha*, Colegio de Michoacán. Instituto Michoacano de Cultura, 1995. pág. 17 - 23, 33 - 41, 45, 49, 50, 54, 56, 57, 61 y 62.
- Reynoso Riqué, Cecilia. *Acercamiento a la música P'urhépecha*, Escuela Nacional de Música de la Universidad Autónoma de México, Diciembre de 2007. pág. 17, 32 y 46.
- Chamorro Escalante, Arturo. *La Música P'urhépecha a través de su forma y estructura*, Colegio de Michoacán, Instituto Michoacano de Cultura, 2000. pág. 29-32.
- Próspero Román, Salvador. *Sones y Pirekuas*, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 1980.
- Yurchenco, Henrietta. "Estilos de ejecución en la música indígena mexicana con énfasis particular en la Pirekua Tarasca". Colegio de Michoacán, 1983.
- Bartolo Juárez, Nicolás. *Sones Isleños y corridos michoacanos*, Secretaría de Educación Pública (SEP), México D.F. 1937.

Contactos

a. Persona encargada de la correspondencia

Dr. J. Genovevo Figueroa Zamudio
 Secretario de Turismo del Gobierno de Michoacán
 Av. Tata Vasco No. 80, Col. Vasco de Quiroga, C.P. 58000
 Morelia, Michoacán, México.
 Teléfono: 01 (443)3178054 – 3178057 ext. 111
 E-mail: gfigueroa@michoacan.gob.mx

b. Organismo (s) competente (s) relacionado (s)

Francisco Javier López Morales (INAH)
 Director de Patrimonio de la Humanidad
 Instituto Nacional de Antropología e Historia
 Av. Revolución No. 4 y 6

Col. San Ángel, C.P. 01000
Teléfono: 01(55) 5550 4211
E-mail: direccion.pmundial@inah.gob.mx

M.V.Z. Pedro Barrera Pérez
Delegado de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas. CDI.
Periférico Nueva España No. 2537
Col. Hospitales de Don Vasco, C.P. 58248.
Morelia, Michoacán.
E-mail: pbarrera@cdi.gob.mx

Autoridades Estatales

Dra. María Lizbeth Aguilera Garibay
Delegada del Centro INAH Michoacán
Francisco I. Madero Oriente No. 799, Col. Centro. C.P. 58000
Morelia, Michoacán, México.
Teléfono: 01 (443) 3132650
E-mail: laguilera.mich@inah.gob.mx

Dr. Genovevo Figueroa Zamudio
Secretario de Turismo del Gobierno del Estado de Michoacán (SECTUR)
Av. Tata Vasco No. 80, Col. Vasco de Quiroga, C.P. 58000
Morelia, Michoacán, México.
Teléfono: 01 (443) 3178054 – 3178057 ext. 111
E-mail: gfigueroa@michoacan.gob.mx

Mtro. Néstor Dimas Huacuz
Secretario técnico de la Secretaría de los Pueblos Indígenas (CDI)
Rayón # 467 Esq. con Guerrero Col. Centro
Phone (443) 3178442 – 3178630
E-mail: ndimas@michoacan.gob.mx

Autoridades Municipales

Mrs. María de Jesus Dóddoli Murguía
Presidenta Municipal de Uruapan, Michoacán (2008 – 2011)
Av. Chiapas No. 514, Col. Ramón Farías,
Uruapan, Michoacán, México
Teléfono: 01(452) 52 400 92
www.urupan.gob.mx

Ing. Antonio García Velázquez
Mayor of Pátzcuaro (2008-2011)
Presidente Municipal de Pátzcuaro (2008 – 2011)
Portal Hidalgo #1, Col. Centro, C.P. 61608.

Teléfono: 01 (434) 3420215
Pátzcuaro, Michoacán, México
www.patzucaro.gob.mx

Ing. Ricardo Espinoza Valencia
Presidente Municipal de Los Reyes (2008 – 2011)
Portal Guerrero #2 Col Centro CP. 60300
Teléfono: 01(354) 54 20801
www.losreyesmichoacan.gob.mx

Profr. Ramón Medina Elías
Presidente Municipal de Paracho (2008 – 2011)
Plaza Principal s/n, Centro C.P. 60250
Teléfono: 01 (423) 525 01
Paracho, Michoacán, México
E-mail: presidencia_paracho@hotmail.com

Prof. Abel Martínez Rojas
Presidente Municipal de Tzintzuntzan (2008 – 2011)
Av. Las Yácatas #25
Tzintzuntzan, Michoacán, México
Teléfono: 01 (434)3443046

Javier Bautista Ramírez
Calle #8, Interior 4, Col. Matamoros, C.P.58240
Morelia, Michoacán, México
Teléfono: 01 (443) 3158073
E-mail: erandi_54@hotmail.com

David Maciel Méndez
Pireri del Duetto Zacán
Calle Javier Clavijero #110, Col. Centro, C.P. 58000
Morelia, Michoacán, México
Teléfono: 01 (443) 3179037
www.duettozacan.com

Osvaldo Campos Hernández
Pireri del Duetto Zacán
Calle 2 de abril #38, Fracc. Francisco J. Múgica, C.P. 58118
Morelia, Michoacán, México
Teléfono: 01 (443)3137585
www.duettozacan.com

Néstor Dimas Huacuz
Pireri del Grupo Hermanos Dimas
Calle Rayón # 467, Col. Centro, C.P.58000

Morelia, Michoacán, México
Teléfono: 045 (44) 33654727
E-mail: ndimas@michoacan.gob.mx

Francisco Bautista Ramírez
Pireri del Grupo Purhembe
Calle Donají #308, Col. Félix Ireta, C.P.58070
Morelia, Michoacán, México
Teléfono:01 (443) 3242106
E-mail: ambara@hotmail.com

Comité Organizador del Concurso Artístico P'urhépecha de Zacán
Profr. Odilón Medina
Zacán, Municipio de Los Reyes, Michoacán, México
Teléfono: 01(443) 3128281, 01(354)5490046

Radiodifusora Comunitaria Indígena Uandarhi
Profr. José Valencia Oseguera
Presidente
Privada de Juan Ayala # 6, Barrio de San Miguel, C.P.60040
Uruapan, Michoacán, México
Teléfono: 01 (452)5242953
E-mail: valenciaoseguera@gmail.com

Radiodifusora Comunitaria Indígena XEPUR “La Voz de los *P'urhépecha*” Cherán
Ignacio Márquez Joaquín
Teléfono: 01 (423)5942005

Asociación de Profesionistas de Zacán
Profr. Jesús Aguilera Ortiz
Presidente
Calle Candelaria #114, Fracc. El Mirador, C.P.6010
Uruapan, Michoacán, México
Phone 01 (452)5230084

Nombre: Dr. Genovevo Figuero Zamudio.
Titulo: Secretario de Turismo del Estado de Michoacán
Fecha: 18 de diciembre de 2009
Firma: (firma).

Anexo fotográfico

I. El siguiente catalogo fotográfico, conformado por diez fotografías corresponde al archivo enviado a la UNESCO, como prueba de que la pirekua es una manifestación viva. Las cuatro primeras fotografías corresponden al año 2008, mientras las siguientes seis son del año 2009, y el autor, según la información establecida en la página oficial de la UNESCO, corresponde a Secretaría de Turismo del Estado de Michoacán.

Y como se vio en el primer anexo, *Lista Representativa* en el cuadro de *Documentos. Documentación obligatoria*, se hace hincapié en que es obligación mostrar pruebas fehacientes que muestren que el ‘objeto’, en este caso *La Pirekua*, sigue en su mantenimiento vivo hasta hoy día.

El orden de aparición en esta investigación, es como se muestra en la página oficial de la UNESCO.













II. En esta sección se muestran las fotografías recabadas durante la investigación. En primer lugar están aquellas realizadas durante la entrega de Reconocimiento a la Cocina Tradicional y la Pirekua como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, el 2 de mayo de 2011, en México, D.F.



Ignacio Márquez Joaquín, representante de los cantantes pireris, intérprete de las Pirekuas recibe el reconocimiento por parte de la UNESCO.



“Este patrimonio no sólo se debe de preservar por el asunto cultural que conlleva, sino que también está sirviendo para que las comunidades indígenas sin duda las más atrasadas económicamente del país, tengan una palanca de desarrollo sustentado en el turismo cultural” (sic). Leonel Godoy Rangel, durante su discurso en la entrega de reconocimientos.



“Se utilizan dos elementos importantes de la cultura, la lengua y la música; la lengua, como principal elemento que identifica al habitante purépecha que le da su autenticidad, es un vínculo de conservación de la lengua, (*sic*) y por sus parte, la música que permite la unión de músicos con un solo fin, interpretar Pirekuas mostrando sus formas de entender lo que sucede por medio de la música, mostrando el presente, pasado y futuro de los pueblos” (*sic*). Ignacio Márquez Joaquín, representante de los cantantes pireris, intérprete de las pirekuas, durante la entrega de reconocimiento por parte de la UNESCO.



El entonces gobernador de Michoacán, Leonel Godoy Rangel, saluda a integrantes de grupo Erandi.
México, D.F., 2 de mayo de 2011

III. En esta tercera y última parte del anexo fotográfico, se exponen algunas fotografías recabadas durante viajes de investigación, otras provenientes de archivos fotográficos de los integrantes de las agrupaciones que toman la música tradicional o pirekua para realizar fusiones. El orden establecido de las fotografías es el mismo planteado en el capítulo III: 1. Orquesta Antigua de Quinceo, 2. Etnojazz de Efrén Capiz, 3. Orquesta Sinfónica de Michoacán, 4. Cuarteto de cuerdas La Matraca, y, finalmente, 5. Eleven Town's Band.



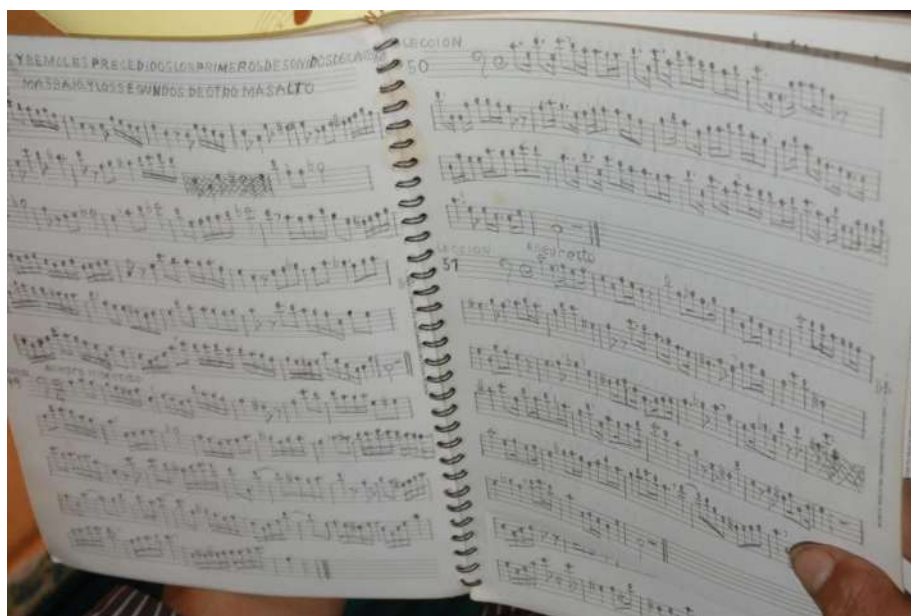
Busto dedicado a Tata Juan Crisóstomo Valdez. Quinceo, comunidad de Paracho, Michoacán



Busto dedicado al maestro Francisco Salmerón Equihua. Quinceo, comunidad de Paracho, Michoacán



Tata Eleuterio Crisóstomo, integrante de la Orquesta Antigua de Quinceo y trombonista de la misma. Quinceo, municipio de Paracho, Michoacán



Cuadernos de partituras de la Orquesta Antigua de Quinceo. Quinceo, municipio de Paracho, Michoacán



Efrén Capiz Castañeda. Baterista, compositor y arreglista. Blurhépecha



Orquesta sinfónica del estado de Michoacán, bajo la dirección artística de Miguel Salmón del Real



Orquesta sinfónica del Estado de Michoacán, bajo la dirección artística de Miguel Salmón del Real



Cuarteto de cuerdas La Matraca



Integrantes del cuarteto de cuerdas La Matraca



Eleven Town's Band, durante una prueba de sonido



Integrantes de Eleven Town's Band



Participación de Eleven Town's Band en el Mega Concierto de Tradiciones y Nuevas Rolas. Transformación y fusión sonora, 2013

Bibliografía y fuentes de consulta

Bibliografía

- ABU-LUGHOD, Lila, 2005. *La interpretación de la(s) cultura(s) después de la televisión*. Buenos Aires: Escuela de Humanidades, UNSAM. (Etnografías Contemporáneas, 1.)
- ALSINA, Pepe y Frederic SESÉ, 2003. *La música y su evolución. Historia de la música con propuestas*. Barcelona: Grao 125.
- ÁLVAREZ, Marcelo *et al.*, s.f. *Memorias del Congresos sobre Patrimonio Gastronómico y Turismo Cultural de América Latina y el Caribe* (Puebla). México: Conaculta. (Patrimonio Cultural y Turismo. Cuadernos, 7.)
- ARANTES, A. Antonio, 2004. “El patrimonio intangible y la sustentabilidad de su salvaguardia”. En *VI Seminario de patrimonio cultural. Instantáneas locales*. http://www.dibam.cl/seminario_2004/pdf/capt_01_seminario.pdf (consultado en mayo 2015)
- ARNOUX, Elvira, 2006. “Los Comentarios periodísticos ‘oficiales’ sobre los bombardeos a la plaza de mayo de 1955: en torno a la problemática de las formaciones discursivas”. En *Análisis del discurso, modos de abordar materiales de archivo*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- ARREOLA CORTÉS, Raúl, 2001. *Breve historia del Teatro Ocampo*. Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo-Instituto de Investigaciones Históricas / Morevallado.
- BARROSO ALARCÓN, Eduardo *et al.*, 2002. *Memorias del Primer Seminario sobre Patrimonio Cultural y Turismo*. México: Conaculta. (Patrimonio Cultural y Turismo. Cuadernos, 2.)
- BEAUGRANDE, Robert A. de Y Wolfgang DRESSLER, 1997. *Introducción a la lingüística del texto*. Barcelona: Ariel.
- BLAKEMORE, Diane, 1992. “La organización del discurso”. En Frederick Newmeyes (comp.), *Panorama de la lingüística moderna de la Universidad de Cambridge*. Vol. IV. Madrid: Visor.
- BOLFY, Cottom, 2014. “Diversidad y enfoques del patrimonio cultural”. En *Patrimonio Cultural y turismo*. México: Conaculta. (Cuadernos, 8.)
- BONFIL BATALLA, Guillermo, 2005. *México profundo. Una civilización negada* [1987]. México: Debolsillo.
- _____, 1997. “Nuestro patrimonio cultural: un laberinto de significados”. En Enrique Florescano (coord.), *El patrimonio nacional de México I*. México: Conaculta/FCE.
- BONIN, Juan Eduardo, 2012. “Génesis política del discurso religioso: ‘Iglesia y comunidad nacional (1981)’ entre la dictadura y la democracia en la Argentina”. En *Corpus géneros discursivos. Introducción al análisis del discurso*. Buenos Aires: Eudeba.

- _____, 2009. "Religious and Political Discourse in Argentina: the Case of Reconciliation". En *Discurso y sociedad*. Buenos Aires: Sage.
- CAMEJO, Estrella, 2013. "Reconocimiento del otro y defensa del patrimonio inmaterial en un contexto iberoamericano" (ponencia presentada en el congreso ALED 2013) Puebla, México.
- CARPENTER, Alejo, 2012. *El disco y la cultura musical*. La Habana: Museo de la Música.
- CASSIRER, Ernest, 1998. *Filosofía de las formas simbólicas (El pensamiento mítico)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- CASTELLANOS, Gonzalo, 2010. *Patrimonio cultural. Integración y desarrollo en América Latina*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- CERANO BAUTISTA, Edvar Dante, 2014. "Kenda: Menkuisi, por siempre, forever. Análisis desde la mediación expresiva de la creación y la industria de la música p'urhepecha popular contemporánea". En Pedro Márquez Joaquín (coord.), *Pirekua. Canto poco conocido*. Zamora: El Colegio de Michoacán.
- CHARADEAU, Patrick y Graciela MONTES (coord.), 2009. *El "tercero". Fondo y figura de las personas en el discurso*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- CIVILA ORELLANA, Vanesa, 2014. *Argentina y sus paisajes culturales: patrimonio, folklore y comunicación en la Quebrada de Humahuaca, Jujuy*. Buenos Aires: Malpasina.
- CLARY, Daniel, 1993. "Les motivations récentes des touristes et l'émergence de nouveaux produits touristiques". En M. J. Marchena, F. Fourneau y V. Granados (ed.), *¿Crisis del turismo? Las perspectivas en el nuevo escenario internacional*. Sevilla: Instituto de Desarrollo Regional de la Universidad de Sevilla, 43-56.
- CLIFFORD, James, 1995. *Dilemas de la cultura. Antropología literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Barcelona: Gedisa.
- CUMMING, Susana y Tsuyoshi ONO, 2000. "El discurso y la gramática". En Van Dijk, Teun A. (Comp.) *El discurso como estructura y proceso*. Barcelona. Gedisa.
- DE LA PEÑA, Guillermo (coord.), 2011. *La antropología y el patrimonio cultural de México*. México: Conaculta/FCE.
- _____, 2011. "La antropología, el indigenismo y la diversificación del patrimonio cultural mexicano". En Guillermo de la Peña (coord.), *La antropología y el patrimonio cultural de México*. México: Conaculta/FCE.
- DE LA TORRE, Renée, 2011. "Encrucijadas entre la herencia azteca y el patrimonio cultural". En Guillermo de la Peña (coord.), *La antropología y el patrimonio cultural de México*. México: Conaculta/FCE.
- Diario Oficial de la Federación*, "Decreto por el que se reforma la Ley Orgánica del INAH". México, 13 de enero de 1986, 48-50.
- _____, "Decreto por el que se adiciona la ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas", México, 13 de enero de 1986, pp.41-47. <http://info4.juridicas.unam.mx/ijure/fed/9/5.htm?s> (consultado el 10 de enero de 2014) <http://dof.gob.mx/ley-reg.php> (consultado el 15 de enero de 2014)

- DÍAZ G. VIANA, Luis, 1999. *Los guardianes de la tradición. Ensayos sobre la “invención” de la cultura popular*. Guipuzcoa: Sendoa.
- DIMAS HUACUZ, Néstor, 2014. “Comentarios finales”. En Pedro Márquez Joaquín (coord.), *Pirekua. Canto poco conocido*. Zamora: El Colegio de Michoacán.
- ESCALANTE, Pablo (coord.), 2011. *El patrimonio histórico y cultural de México (1810-2010)*. México: Conaculta.
- FELIPE CRUZ, Celerino, 2014. “Kúskakua jintesti tsipikueri uinhápikua. La música p’urhépecha es la energía del alma”. En tata Juan Victoriano Cira, *Obra musical. Kuskua ka pirekuecha*, vol. I. Morelia: Palenque / UMSNH, 27-31.
- FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ José María, 2009. “Indigenismo”. En Román Reyes (Dir): *Diccionario Crítico de Ciencias Sociales. Terminología Científico-Social*, Tomo 1/2/3/4, Ed. Plaza y Valdés, Madrid-México.
<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/eurotheo/diccionario/I/indigenismo.htm>
- FLORESCANO, Enrique (coord.), 1997. *El patrimonio nacional de México, I*. México: Conaculta/FCE.
- _____, 1997. “El patrimonio nacional. Los valores, usos, estudio y difusión”. En Enrique Florescano (coord.), *El patrimonio nacional de México I*. México: Conaculta/FCE.
- FOUCAULT, Michel, 2009. *El orden del discurso* [1973]. México: Fábula Tusquets.
- GALVÃO CUTRIM, Belfort de y Conceição de Maria CARVALHO, 2013. “Mídia e producao de sentidos em torno do conceito de patrimonio” (ponencia, presentada en el congreso ALED 2013). Puebla, México.
- GARCÍA, Orépani y Carmen M. GENIS (ed.), 2009. *Arte alter. Reflexiones sobre arte y alteridad*. Morelia: UMSNH.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor, 1982. *Las culturas populares en el capitalismo*. México: Nueva Imagen.
- _____, 1997. “El patrimonio cultural de México y la construcción imaginaria de lo nacional”. En Enrique Florescano (coord.), *El patrimonio nacional de México I*. México: Conaculta/FCE.
- _____, 2010. *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inmanencia*. Buenos Aires: Katz Editores.
- _____, 2012. *Cultura y desarrollo. Una visión crítica desde los jóvenes*. Buenos Aires: Paidós.
- GARCÍA MARCELINO, Ismael, 2007. “La música purhépecha” en Álvaro Ochoa Serrano, *Michoacán música y músicos*. Zamora: Colegio de Michoacán.
- GEERTZ, Clifford, 1987. *La interpretación de las culturas*. Buenos Aires: Gedisa.
- GONZÁLEZ, Raúl Eduardo, 2014. “Francisco Bautista Ramírez: la música purhépecha, de la troje al mundo entero”. En *Premio Estatal de las Artes Eréndira. Ganadores, 2005-2012. Música*. Morelia: Secretaría de Cultura de Michoacán / Conaculta / UMSNH / Conservatorio de Las Rosas / UIIM.

- GRIMSON, Alejandro, 2002. "Las sendas y las ciénegas de la 'cultura'". En *Tram(p)as de la comunicación*. La Plata: Universidad de la Plata.
- _____ y Pablo SEMÁN, 2005. "Presentación: la cuestión "cultura". En *Etnografías contemporánea. Número1*. Buenos Aires: UNSAM (Centro de Investigaciones Etnográficas).
- GUTIÉRREZ GUZMÁN, Jesús, 2015. "Orquestas en Morelia auspiciada por el gobierno de Michoacán, 1938-1961. Génesis, desarrollo, circulación e impacto histórico" (Tesis de maestría en artes). Guanajuato: Universidad de Guanajuato, División de Arquitectura, Arte y Diseño.
- HALL, Stuart *et al.* (ed), 1980. *Culture, Media and Language*. Londres: Hutchinson.
- HERNÁNDEZ, José de Jesús, 2011. "El país agavero, patrimonio cultural de la humanidad". En Guillermo de la Peña (coord.), *La antropología y el patrimonio cultural de México*. México: Conaculta/FCE.
- HERRERA, Pierre, 2014. *El otro Ocaranza*. Premio de ensayo, María Zambrano. (Premios Michoacán, literatura). Morelia: Conaculta.
- HOGGART, Richard. 2013. *La cultura obrera en la sociedad de masas*. México: Grijalbo.
- LACARRIEU, Mónica (comp.), 2008. *La (indi)gestión cultural*. Buenos Aires: La Crujía.
- LAVANDERA, Beatriz R., 2014. *Variación y significado. Y discurso*. Buenos Aires: Paidós.
- LÓPEZ CABALLERO, Paula, 2011. "De cómo el pasado prehispánico se volvió el pasado de todos los mexicanos". En Guillermo de la Peña (coord.), *La antropología y el patrimonio cultural de México*. México: Conaculta/FCE.
- LÓPEZ CAMACHO, María de Lourdes, 2004. *El caso particular de la legislación sobre los monumentos arqueológicos*. (Consultado el 15 de enero de 2014)
<http://www.juridicas.unam.mx/publica/librev/rev/facdermx/cont/249/art/art11.pdf>
- LÓPEZ MORALES, Gloria (coord.), 2000. *Memorias del Congreso sobre Patrimonio Gastronómico y Turismo Cultural en América Latina y el Caribe*. México: Conaculta. (Patrimonio Cultural y Turismo. Cuadernos, 1.)
- _____ *et al.*, 2003. *Memorias del Congreso sobre Patrimonio Gastronómico y Turismo Cultural en América Latina y el Caribe* 2002. México: Conaculta. (Patrimonio Cultural y Turismo. Cuadernos, 4.)
- LOZANO, Jorge *et al.*, 2009. *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid: Catedra.
- LUCAS, Benjamín. 2011. *Cómo se vive el Corpus Christi en Paracho*. Morelia: Instituto Michoacano de Cultura.
- MARGULIS, Mario *et al.*, 2014. *Intervenir en la cultura. Más allá de las políticas culturales*. Buenos Aires: Biblos.
- MÁRQUEZ JOAQUÍN, Pedro (coord.), 2014a. *Pirekua, canto poco conocido*. Zamora: El Colegio de Michoacán.
- _____, 2014b. "Origen prehispánico de la pirekua". En Pedro Márquez Joaquín (coord.), *Pirekua, canto poco conocido*. Zamora: El Colegio de Michoacán, 81-90.

- MARTÍNEZ, Rodrigo, 2011. "Recuperación del pensamiento indígena de la antigua sabiduría". En Pablo Escalante (ed.), *El patrimonio histórico y cultural de México (1810-2010)*. México: Conaculta/FCE.
- MÉNDEZ, Medardo y Néstor DIMAS, 2011. "Tradición musical purépecha: La pirekua" *México Desconocido* 44. *Cocina y música michoacana*: 65-85.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, 1964. *Lo visible y lo invisible*, trad. de Claude Lefort. París: Gallimard.
- NIETZSCHE, Federico, 1981. *El viajero y su sombra*. México: Editores Mexicanos Unidos.
- PÊCHEUX, Michel. 2003. "El mecanismo del reconocimiento ideológico". En S. Zizek (comp.), *Ideología, un mapa en cuestión*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- _____, 2003. "Mises au point et perspectives á propos de l'analyse automatique du discours". *Langages* 37.
- PÉREZ, Benjamín, 1991. *El corpus en las montañas. Retablo porhembre. K'uipu Akuri*. Morelia: Gobierno del Estado de Michoacán-Instituto Michoacano de Cultura.
- PÉREZ, Mariano, 2000. *Diccionario de la música y los músicos, vol. II (F-O)*. Madrid: Istmo.
- PÉREZ MONTFORT, Ricardo, 2000. *Avatares del nacionalismo cultural: cinco ensayos*. México: Centro de Investigación y Docencia en Humanidades del Estado de Morelos / Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- PRATS, Llorenç, 1997. *Antropología y patrimonio*. Barcelona: Ariel.
- _____, 2003. "Patrimonio+turismo=¿desarrollo?". *PASOS. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural* 1(2): 127-136.
- PRÓSPERO MALDONADO, Rocío., 2014 "Música p'urhepecha, ¿valor cultural del pueblo p'urhepecha o patrimonio del mundo". En Pedro Márquez Joaquín (coord.), *Pirekua. Canto poco conocido*. Zamora: El Colegio de Michoacán.
- REYNOSO, Carlos, 2007. *Antropología de la música: de los géneros tribales a la globalización*. Buenos Aires: Sb.
- SEBASTIÁN FELIPE, Pablo, 2011. "*Pirekua*. Saber ancestral que alude el pensamiento más profundo de las cultura p'urhepecha" (ponencia presentada en el encuentro K'waniskuyarani, grupo de estudios del pueblo p'urhepecha).
- SÁNCHEZ SEGURA, A. Sandra, 2010. "A qué me suena esta música: un recorrido entre sonos, abajeños y pirekuas" (tesis-reportaje). Morelia: Universidad de Morelia.
- SIMMEL, Georg, 2008. *De la esencia de la cultura*. Buenos Aires: Prometeo.
- SOBRINO, José, 2000. *Diccionario enciclopédico de terminología musical*. Guadalajara: Secretaria de Cultura del Gobierno de Jalisco/Conaculta.
- STAVENHAGEN, Rodolfo, 1982. *La cultura popular y la creación intelectual en culturas populares*. México: Premiá.
- _____, 1997. "La diversidad étnica y cultural". En Enrique Florescano (coord.), *El patrimonio nacional de México I*. México. Conaculta/FCE.

- SZURMUK, Mónica e Irwin Robert MCKEE, 2009. *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Siglo XXI.
- TOVAR Y DE TERESA, Rafael, 1997. “Hacia una política cultural”. En Enrique Florescano (coord.), *El patrimonio nacional de México I*. México: Conaculta/FCE.
- VAN DIJK, T.A. (comp.), 2008. “El estudio del discurso”. En *El discurso como estructura y proceso. Estudios sobre el discurso I. Una introducción multidisciplinaria*. Barcelona: Gedisa.
- _____, 2010. *Estructuras y funciones del discurso*. México: Siglo XXI.
- VÁZQUEZ LEÓN, Luis, 1992. *Ser indio otra vez. La purepechización de los tarascos serranos*. México: Conaculta.
- VELASCO, Honorio, 1990. “El folklore y sus paradojas”. *REIS* 49: 123-144.
- VICTORIANO CIRA, tata Juan, 2014. *Obra musical. Kuskua ka pirekuecha*, vol. I. Ed. de José Alfredo Barrera Próspero et al. Morelia: Palenque / UMSNH.
- WARNIER, Jean-Pierre, 2002. *La mondialisation de la culture*. Barcelona: Gedisa.
- WOODSIDE WOODS, Julian, 2012. “Creatividad y desarrollo: la música popular alternativa”. En Néstor García Canclini y Maritza Urteaga (coord.), *Cultura y desarrollo. Una visión crítica desde los jóvenes*. Buenos Aires: Paidós.
- YÚDICE, George. 2008. *El recurso de la cultura*. Barcelona: Gedisa.

Hemerografía

- Cambio de Michoacán*, mayo de 2014. Arte y cultura.
- Cambio de Michoacán*, 27 de mayo de 2010. Economía: “Michoacán invita a vivir en Pátzcuaro su tradicional fiesta de Corpus”. Consultado en línea: <http://www.cambiodemichoacan.com.mx/imprime-125975>
- Pulso*, periódico colombiano, marzo de 2013. *Colombia y el patrimonio cultural*.

Textos y documentos

- “Texto de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial”. La Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, denominada “la UNESCO”, en su 32ª reunión, celebrada en París del veintinueve de septiembre al diecisiete de octubre de 2003.
- “Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural”. La Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, en su 17ª reunión, celebrada en París del 17 de octubre al 21 de noviembre de 1972.
- “Declaratoria de los Pireris (cantadores) de las comunidades p’urhepecha para que la Pirekua sea considerada como patrimonio Cultural Inmaterial por la UNESCO”. 27 agosto de 2009.

- “Testimonio del comité organizador y autoridades de la comunidad de Zacán, donde se desarrolla el concurso artístico p’urhepecha”. Annex 1. Declaration of recognition of the Pirekua as intangible cultural heritage of humanity, 13 de enero de 2010.
- “Nomination file No. 00398” Convention for the safeguarding of the intangible cultural heritage intergovernmental committee for the inscription on the representative list of the intangible cultural heritage in 2010 (Pirekua, traditional song of the P’urhépecha), 17 de noviembre de 2010 (Nairobi, Kenya). [La traducción libre, realizada por mí, aparece impresa como apéndice del trabajo.]
- Programas de mano del “Encuentro de Bandas Tradicionales Homenaje a la “Pirekua” de la Secum y de la “Presentación de los triunfadores del 39 Concurso Artístico de la Raza Purépecha de Zacán”, 2011.
- La pirekua. Canto de los purhepecha de Michoacán, México. Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. Pirekua. Song of the P’urhepecha from Michoacán, México. Intangible Cultural de la Heritage of Humanity.* Morelia: Gobierno del Estado de Michoacán de Ocampo.
- “Carta protesta de la familia Victoriano Cira”. 18 de noviembre de 2010. San Lorenzo, Michoacán, México.
- “Carta del Consejo de Kurikuaeri K’uinchekua”. Dirigida al gobernador del estado de Michoacán, maestro Leonel Godoy Rangel, a Irina Bokova, directora general de la UNESCO y al pueblo p’urhepecha; 1 de febrero de 2011. Jarácuaro, municipio de Erongarícuaro.
- “Carta dirigida a Francisco Bautista. *Reconocer, pero también inquirir*”. San Lorenzo Narhen, 9 de Noviembre de 2013.
- “Comunicado 128. Entregan a Michoacán los certificados de inscripción en la lista de Patrimonio Cultural Inmaterial de la Pirekua y la Cocina Tradicional Michoacana”, 2 de mayo de 2011.
- Comunicado 128 (1) “Discurso de Leonel Godoy Rangel. Entrega de reconocimiento a la Cocina Tradicional y la Pirekua como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad”. México, 2 de mayo de 2011.
- Oficio Número 20/ 2004. “Solicitud de instrumentos musicales y becas”. Tata Juan Victoriano Cira. Uruapan, Michoacán, 26 de marzo de 2003.

Audiovisuales

- La pirekua, canto tradicional de los p’urhépechas.* UNESCO: Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad-2010 (**Actualizado el 8/11/2010**). URL: <http://www.unesco.org/culture/ich/RL/...> Países: México. © 2009 by Montes/Secretaría de Turismo. Duración: [00:07:38](#) - Soporte: DVD (0039800032)

La pirekua y pireris. Comisión Nacional de los Derechos Indígenas CDI, a través del CCDI Pátzcuaro, Michoacán. Países México. 2011 by Simón Avellaneda. Duración: 00:27:09- Soporte: DVD.

MÁXIMO CORTÉS, Raúl, 2011. *Ju je Pireni*. México: CDI. Video documental. 27 minutos.

Fonografía

Orquesta Antigua de Quinceo, 2007. *Miántsikueecha*, 2a. ed. Kurhaa! Música p'urhepecha. Plaza municipal de Paracho, Michoacán.

Efrén Capiz Castañeda, 1999. *Orquesta de Quinceo*. San Miguel de Allende, Guanajuato.

Efrén Capiz Castañeda, 2007. *Jazz del más acá (concierto en vivo)*. Ciudad Hidalgo, Michoacán.

Orquesta Sinfónica de Michoacán, 1993. *Fiesta mexicana* (edición en cassette, reedición en CD). Dirección artística: Alfredo Ibarra. Morelia, Michoacán.

Orquesta Sinfónica de Michoacán, 1994. *Fiesta moreliana* (edición en cassette, reedición en CD). Dirección artística: Alfredo Ibarra. Morelia, Michoacán.

Orquesta Sinfónica de Michoacán, 2009 (CD). Dirección artística: Eduardo Sánchez-Zúber. Morelia, Michoacán.

P'indékuecha, 2009. *Música Tradicional P'urhepecha*. 10 años. Records. Estados Unidos.

Grupo P'urhembe, 2004. Música Mexicana. *Sentimiento de un pueblo*. Mexfonic. Morelia, Michoacán.

Grupo Reencuentro. *Grupo Reencuentro*. S/N

Grupo Eleven Town's Band, 2015. *Eleven Towns. Tempini k ama irétecha*. Producción Eleven Towns y Mario García Chaidez. Estudio Salamandra. Morelia, Michoacán.

Cuarteto de cuerdas La Matraca. Música de archivo personal ("Toritos de petate", composición y arreglos de Jesús Gutiérrez Guzmán; "La cervecita", composición y arreglos de Armando Granados).

Entrevistas

Alfredo Barrera Próspero, investigador de la Cultura P'urhepecha en la UMSNH e integrante del grupo Reencuentro. Entrevistas: 24 de febrero de 2011, marzo de 2011, mayo de 2011, 6 de julio de 2015. Morelia, Michoacán.

Armando Granados, clarinetista y arreglista de la OSIDEM. Entrevistado el 30 de junio de 2014. Morelia, Michoacán.

Celerino Felipe Cruz, director del Centro de Investigación de la Cultura P'urhepecha (UMSNH). Entrevistado el 1 de julio del 2015. Morelia, Michoacán.

David Maciel Méndez, integrante Dueto Zacán. Entrevistado el 2 de octubre de 2011. Morelia, Michoacán.

Efrén Capiz Castañeda, percusionista y compositor. Entrevistas: 20 de agosto de 2011, 28 de junio de 2014. Morelia, Michoacán.

Eleuterio Crisóstomo y Cecilio Crisóstomo, miembros de la Orquesta de Quinceo. Entrevistas: 6 y 13 de agosto de 2011, 9 de octubre de 2011, 20 de febrero de 2012, 17 de mayo de 2014. Quinceo, municipio de Paracho, Michoacán.

Francisco Bautista, director del grupo P'urhembe. Entrevistas: 8 de septiembre de 2011, febrero de 2014. Morelia, Michoacán.

Ireneo Rojas (†), fundador y director del Centro de Investigación de la Cultura P'urhepecha (UMSNH). Entrevista: noviembre de 2011. Morelia, Michoacán.

Jesús Gutiérrez Guzmán, cellista de la OSIDEM e integrante del cuarteto de cuerdas La Matraca. Entrevistas: 23 y 24 de julio de 2015. Morelia, Michoacán.

José Luis Aguilera, profesionista de Zacán, ex director Museo del Estado. Entrevistado el 7 de septiembre de 2011. Morelia, Michoacán.

Miembros de la banda Eleven Town's. Entrevistas: 25 de julio, 30 de agosto y 18 de noviembre de 2014; 5 de enero de 2015. Morelia, Michoacán.

Miguel Ángel Villa, integrante del grupo Reencuentro. Entrevistado el 1 de octubre de 2011. Morelia, Michoacán.

Osvaldo Campos Hernández, integrante del Dueto Zacán. Entrevistado el 2 de octubre de 2011. Morelia, Michoacán.

Pedro Victoriano, representante de los pueblos indígenas. Entrevistas: 22 de julio de 2011; marzo, abril y junio de 2014; enero de 2015. Uruapan, Michoacán.

Rolando Vidal García Cabrera, integrante de la OSIDEM y ejecutante de viola en cuarteto de cuerdas La Matraca. Entrevistado el 23 de julio de 2015. Morelia, Michoacán.