



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

LICENCIATURA EN CIENCIAS AMBIENTALES

Escuela Nacional de Estudios Superiores,
Unidad Morelia

ETNOECOLOGÍA P'URHÉPECHA, UNA
APROXIMACIÓN AL COMPLEJO
KOSMOS-CORPUS-PRAXIS (K-C-P) DESDE LA
TRADICIÓN MUSICAL

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO EN CIENCIAS AMBIENTALES

P R E S E N T A

DAVID GARRIDO ROJAS

DIRECTOR DE TESIS: DR. ANDRES CAMOU GUERRERO

MORELIA, MICHOACÁN

NOVIEMBRE, 2013



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES, UNIDAD MORELIA
SECRETARÍA GENERAL
SERVICIOS ESCOLARES


DR. ISIDRO ÁVILA MARTÍNEZ
DIRECTOR GENERAL DE ADMINISTRACIÓN ESCOLAR, UNAM
PRESENTE.

Por medio de la presente me permito informar a usted que en la sesión 05 del H. **Consejo Técnico** de la ENES Unidad Morelia celebrado, el día 22 de mayo del 2013, acordó poner a su consideración el siguiente jurado para el Examen Profesional de la alumna DAVID GARRIDO ROJAS con número de cuenta **306173013**, con la tesis titulada: "Etnoecología P'urhépecha, una aproximación al complejo kosmos-corpus-praxis(K-C-P) desde la tradición musical." bajo la dirección del Tutor.- Dr. Andrés Camou Guerrero

Presidente: Dra. Aida Castilleja González
Vocal: M. en C. Pablo Eulogio Alarcón Chaires
Secretario: Dr. Andrés Camou Guerrero
Suplente: Dr. Narciso Barrera Bassols
Suplente: Dr. Víctor Hernández Yaca.

Sin otro particular, quedo de usted.

Atentamente
"POR MI RAZA HABLARA EL ESPIRITU"
Morelia, Michoacán a, 26 de noviembre del 2013.


DRA. TAMARA MARTÍNEZ RUIZ
SECRETARIA GENERAL

Agradecimientos

Agradezco a la Universidad Nacional Autónoma de México, al Centro de Investigaciones en Ecosistemas y a la Licenciatura en Ciencias Ambientales por la educación recibida y por siempre mostrar su compromiso de buscar un futuro mejor para México.

Agradezco a PRONABES por la beca recibida durante los tres años de licenciatura. También a la Red de Etnoecología y Patrimonio Biocultural que a través de la línea temática de Educación Intercultural permitió el financiamiento de salidas de campo durante mi trabajo de tesis.

A los miembros de mi jurado. Agradezco profundamente a mi asesor el Dr. Andres Camou Guerrero por sus sabios comentarios, enseñanzas, apoyos (económicos y morales), charlas y todas las horas que me dedico durante todo el proceso de esta tesis. Agradezco al Dr. Narciso Barrera Bassols por las interesantes reflexiones a las que me llevo antes, durante y después de este trabajo y por ayudarme a abrir brechas en mi pasión por conocer las culturas de México y el mundo. A Aida Castilleja por los acertados comentarios al texto y compartir parte de su experiencia con los *p'urhépecha*. A Víctor Hernández Vaca por haberme compartido y guiado con su amplia experiencia y conocimiento de la música *p'urhépecha* y que han terminado de forjar este trabajo. A Pablo Alarcón Chaires por las atinadas observaciones y por enseñarme que la vida uno se la debe llevar tranquilo.

Dedicatoria

Agradezco enormemente a la Universidad Nacional Autónoma de México por ser más que una institución, por ser la casa que me ha dado cobijo por cerca de ocho años, que me ha hecho madurar en todos los aspectos y forjar buena parte de lo que hoy soy como persona. Aunado a esto le agradezco al pueblo mexicano por ser quien mantiene a todas las instituciones públicas de educación. A todos los que han luchado en varias ocasiones por permitir que esta universidad se mantenga publica, gratuita y para todos.

A Andrés Camou por ser el sabio que me guio en varias etapas de este proceso. Por haber creído en este proyecto desde que nació en los pasillos. Por la ayuda incondicional en los momentos en que la economía parecía una pared inescalable. Por las charlas, las revisiones, los leves pero certeros regaños para que todo avanzara. Por las pláticas en los caminos. Por comprender que a veces mis tiempos no son como los de los demás. Por permitirme conocer personas increíbles. Por ser un ejemplo a seguir cuando sea grande. Por haberse convertido en prácticamente un hermano. Por aceptar esta aventura y por todas las que sé que vendrán. Por hacerme sufrir escribiendo esto, pues por más que me extienda no alcanzan las palabras para agradecerte.

A mi mamá, Luisa Rojas Barrón, por ser una mujer incansable. Por desvelarse todas las mañanas sin importar el tedio citadino. Por siempre tener una sonrisa cuando llego a casa. Por haber creído en mí. Por extrañarme y aun así guardarse las lágrimas para otro momento. Por mantener un hogar firme a pesar de todo. Por enseñarme el valor de la libertad muy a su modo. Por aguantarme cuando mi humor no era el mejor. Por ser ese recuerdo que en las madrugadas, cuando el sueño no quiere ceder, me despertaba más efectivamente que un café bien cargado.

A mi hermano, Alejandro Garrido Rojas, ruletero citadino y saciador de la sed de una ciudad. Por enseñarme como es la vida, por despertar en mí sin quererlo la pasión por la música y a raíz de ello haber hecho este texto, por los conciertos que hemos compartido, por siempre tener una broma que decir y porque sé que no dejas de soñar.

A Camila y a Mariel por ser esa lucecita que nos alumbra en momentos de oscuridad densa. Ya tendremos tiempo de jugar con resistol y de ir al parque.

A la familia Garrido Sosa por todos los desayunos, comidas y cenas. Por los consejos, por siempre darme un gran recibimiento, por creer en mí. A mi Tío Luis por hacernos reír, a mi Tía Oralia por enseñarme más de la equidad que cualquier otra persona y a mi Prima Oralia por siempre tener algo de que platicar.

A la familia Garrido Enríquez por siempre estar al pendiente. A mis tíos por las pláticas y los consejos. A mis primos por entenderme a pesar de ser el más callado. A todos ellos porque siempre tienen algo para compartir y mostrarme como se hace el trabajo colectivo. Por el pan Bimbo que han compartido.

A la familia Caballero Garrido. A mi Tía Elena por dejarme ir con ella a pesar de ya no decir “yo voy Nena má”. A mi Tío Manuel por siempre hacer la plática de cosas que ha leído. A mi Prima Nancy por sonreír, por las hermosas palabras que siempre me dijo y por los ánimos que me dio desde que llegue a Morelia. A Giovanni porque sé que aún me ve cuando escribo esto.

A la familia Peralta Garrido por toda la alegría que traen dentro, tanta que se contagia.

A la familia Mateos Rojas por haber aceptado hacer crecer su hogar cuando más lo necesitábamos. A mi Tía Maru por ser una de las personas más maravillosas que conozco, por todas sus palabras, sus consejos y por la infinidad de anécdotas que salen de lo más profundo del sentimiento. A mi Tío Bocho por trabajar incansablemente y por todo lo que me compartió. A mis primos Juan y Pepe por todas las retas y las cascaritas en cualquier lugar donde se pudiera correr, por los conciertos, por las películas que vimos juntos y por todas esas tardes en la puerta de la casa donde uno no se paraba de reír.

A todos los demás integrantes de la familia que se me pasó mencionar, pero a todos sinceramente les agradezco que me hagan sentir orgulloso del ceno donde nací.

A todos mis entrevistados y que permitieron la realización de ésta tesis. A Don Serafín, a María Guadalupe, al Profe Benja, a Don Camilo y a todo el taller Tarhimu. Gracias por esas pláticas sobre la música *p'urhépecha* y sobre ustedes, eso hizo que más que trabajo fuera un placer salir a hacer esta tesis.

A Jahzeel por estar siempre. Por acompañarme a campo, por tus consejos, por tus regaños, por escuchar mis preguntas y por calmarme siempre en mi estrés de persona insegura. También por las ilustraciones de la tesis que son hermosas. Por enseñarme a degustar del buen café y el buen chocolate. Por ayudarme a mantener el rumbo.

A Sol, por todo lo que compartimos y porque estuviste cuando este proyecto iba naciendo. Por todo lo que tú y tu familia me apoyaron antes y durante la licenciatura y por enseñarme que las crayolas si pueden dibujar un mundo mejor.

A Ana Isabel, por haberme comprendido y por permitir que compartiéramos momentos juntos. Por enseñarme la sencillez que debemos tener en el corazón y en el alma. Por las piñas que están en mi patio y por enseñarme a ver de tal forma que ya no todo es simplemente verde.

A todos mis compañeros de la GEN 2008. Gracias por tratar de entender a este personaje demasiado extraño. Por las convivencias y esos tres años en que nos vimos las caras. A Adela, Violeta y Charly por la buena amistad y los buenos momentos.

A Alex y a Dolores por ser pacientes realizando todos mis trámites desde que llegue a Morelia. Por ser estrictos pero siempre teniendo presente que un poco de flexibilidad no viene mal.

A Omar, Tonatiu y al Jarvis por ser esos amigos que siempre están ahí para apoyar en lo que sea.

A todos las personas especiales que fui encontrando en esta aventura.

A Víctor Toledo y a Pablo por el espacio en el laboratorio de Etnoecología.

Al EZLN por darme grandes lecciones de vida y porque al intentar seguir sus pasos fue que conocí la realidad que azota este mundo y que debemos cambiar. A todos los colectivos y personas que he conocido en ese andar del fuego y la palabra.

A la cafeína y a la nicotina por ser mis acompañantes en mis viajes nocturnos.

A la música por ser esa sustancia mágica que le ha dado sentido a mi vida.

Y a la vida por ser lo más increíble que sucederá en el universo.

*A mi padre
que como buen marinero
supo embarcarme
en el buque
de los grandes sueños*

*Que vivan las razas
del mundo entero
todos los países
sin politiqueros
que viva el que lucha
y piensa diferente
que saco a su familia
con el sudor de la frente.*

*Que viva usted
que viva la tierra
que viva la gente
que no quiere guerra
que viva la patria
y la naturaleza
un mundo sin hambre
también sin pobreza
vivase revolucionario
disfrutar de la vida
sin ser millonario
vivan los adversos
y viva Manu
¡Me gusta la vida
y me gustas tú!
¡Que viva la vida!
¡Que viva la gente!
¡Que los animales vivan!
y ¡viva el planeta!
-Doktor Krapula-*

Índice

RESUMEN.....	11
ABSTRACT.....	12
INTRODUCCIÓN.....	13
ANTECEDENTES.....	16
Diversidad Biocultural.....	16
Etnoecología.....	21
Los <i>P'urhépecha</i>	27
Etnomusicología.....	36
Tradición.....	39
La música <i>p'urhépecha</i>	42
PLANTEAMIENTO DE LA INVESTIGACIÓN.....	45
Pregunta general de investigación.....	46
Supuestos de investigación.....	46
Objetivo general.....	47
Objetivos Particulares.....	47
AREA DE ESTUDIO, MÉTODOS Y TECNICA DE INVESTIGACIÓN.....	49
Zona de estudio.....	49
Directorio de músicos.....	50
Entrevistas a músicos.....	51
Sesión de trabajo con el taller Tarhimu.....	53
Búsqueda de material grabado y bibliografía.....	54
Sistematización y análisis.....	56
Criterios de clasificación.....	56
Análisis de contenidos musicales.....	58

RESULTADOS Y DISCUSIÓN.....	60
El conocimiento tradicional en la música.....	60
La historia de los músicos.....	64
El complejo K-C-P en la tradición musical <i>p'urhépecha</i>	80
<i>Kosmos</i>	80
<i>Corpus</i>	87
<i>Praxis</i>	100
La música como un vehículo del K-C-P.....	104
 SINTESIS Y CONCLUSIONES GENERALES.....	 107
 REFLEXIONES FINALES.....	 114
 REFERENCIAS.....	 117
 ANEXOS.....	 127

RESUMEN

Los estudios etnoecológicos son una ventana a visiones alternativas del mundo mediante su acercamiento al conocimiento tradicional de los pueblos originarios través de creencias, conocimientos y prácticas, lo que también se conoce como el complejo *kosmos-corpor-praxis* (K-C-P). Estos saberes forman parte de un entendimiento amplio sobre las estructuras naturales, sus relaciones y dinámicas ecológicas, lo que genera a su vez respeto hacia la naturaleza. En base a lo anterior es que surge el interés por estudiar qué tanto estos saberes se ven reflejados en la música tradicional *p'urhépecha*, esto por considerar a la música como una expresión artística que encuentra formas particulares en cada cultura y que puede albergar tradición y conocimiento. A partir de las entrevistas realizadas y la revisión de materiales de audio y bibliográfico se documentaron 85 canciones que dado su título, contenido y/o contexto de uso, reflejan de alguna forma el complejo K-C-P *p'urhépecha*. De estas 85 piezas, quince están relacionadas con el *kosmos*, 67 con el *corpus* y diecinueve con la *praxis*. En cuanto a las piezas que están relacionadas con el *kosmos*, los principales referentes están ligados al cosmos y a los ritos. En el caso del *corpus*, los aspectos que están relacionados con la música tradicional *p'urhépecha* son el botánico, el zoológico, el ecológico, hidrológico, climático, astronómico, geográfico y sobre problemas ambientales. Los registros documentados para la *praxis* nos dan referencias en la agricultura, la pesca, la actividad forestal, la recolección, medicina, ganadería y agroforestería. Una vez obtenidos los resultados de la investigación es posible ver que la etnoecología *p'urhépecha* está representada o se expresa de alguna manera a través de la música, existiendo referentes importantes en la música tradicional de este pueblo.

Palabras clave: etnoecología, complejo K-C-P, música tradicional p'urhepecha

ABSTRACT

Ethnoecology is a window to alternative visions of the world through their approach to traditional knowledge of indigenous peoples through beliefs, knowledge and practice, which is also known as the kosmos-corpus-praxis complex (K-C-P). This knowledge is part of a broad understanding of the natural structures, their relations and ecology dynamics, which in turn generates respect for the nature. Based on the above is emerging interest in studying how much this complex is reflected in the *p'urhépecha* traditional music, because considering this music as an artistic expression that hold knowledge and tradition. From the interviews, CD's and bibliography reviewed, 85 songs were documented that in any way reflect the K-C-P *p'urhépecha* complex. From these 85 pieces fifteen are related with the kosmos, 67 with the corpus and nineteen with the praxis. About kosmos the songs are linked with the cosmos and ritual. About the corpus the songs talk about botanical, zoological, ecological, hydrological, climatic, astronomical and geographic knowledge and environmental problems. The records documented for the praxis have references for agriculture, fisheries, forestry, medicine, livestock and agroforestry. After obtaining the results of the research it can be noticed that the *p'urhépecha* ethnoecology is expressed through traditional music.

Key words: ethnoecology, K-C-P complex, *p'urhépecha* traditional music.

INTRODUCCIÓN

Las sociedades humanas y el medio natural siempre han estado ligados, principalmente porque las primeras obtienen de la naturaleza los recursos básicos para sobrevivir. Reflejo de lo anterior es que hoy en día la totalidad del planeta está afectada en mayor o menor medida por las actividades humanas, ya sea directa o indirectamente. Ejemplos claros de lo anterior es que los humanos hemos incrementado las concentraciones de CO₂ atmosférico a más de 350 partículas por millón lo cual es un detonador del cambio climático; hemos modificado el ciclo global del nitrógeno, enviando a la atmosfera cantidades mayores de este elemento que las que proporcionan sus fuentes naturales; usamos más de la mitad del agua dulce disponible y; hemos perdido gran parte de la biodiversidad planetaria (Rockström, et al, 2009; Vitousek, et al, 1997). La forma en que ocurre este encuentro entre humanos y naturaleza depende mucho de la cultura, pues es a partir de ésta que se define de qué forma y con qué propósito se apropia la naturaleza y se utilizan los recursos naturales (Varese y Martin, 1993).

Es por lo anterior que esta tesis busca conocer la forma en que un grupo cultural particular y de tradición mesoamericana, como el *p'urhépecha*, se vincula con la naturaleza y se apropia de ella, a través del análisis de su tradición musical (concepto que se tratara a fondo en secciones posteriores).

México es un país megadiverso biológica y culturalmente hablando. Particularmente en el estado de Michoacán habita uno de los pueblos originarios con más arraigo en el país: los *p'urhépecha*. De sus expresiones artísticas tradicionales, que incluyen la danza, poesía, pintura y artesanía (que va desde el barro hasta el cobre), fue la música la que me generó un interés muy particular. Una de las expresiones musicales de este pueblo originario más conocida a nivel mundial es la *pirekua*, estilo musical con cantos en *purépecha* (lengua del grupo cultural en cuestión). Pero su música no se limita únicamente a la *pirekua*, ellos cuentan con más estilos musicales como los *sonecitos*, *abajños*, *toritos*, *marchas* y *alabanzas*, así como otros que se han integrado más recientemente como la *electropirekua*, *p'urhé rock* y los estilos particulares de este pueblo para tocar *cumbia*, *balada* y *norteña*, que están considerados dentro de su tradición musical y que son populares entre su población.

Por ello el presente trabajo desarrolla un estudio de la música tradicional *p'urhépecha*, con el fin de analizar de qué manera y con qué amplitud se expresa la relación de esta cultura con la naturaleza en esta expresión artística tradicional.

Este trabajo se realiza desde el punto de vista de las ciencias ambientales. Por el sentido que adquiere está encaminado a entender y ofrecer soluciones a los impactos generados por las actividades humanas, que han llevado a desequilibrios globales, comprometiendo la sobrevivencia de toda la vida existente en el planeta. Pero estos problemas a escala global son también consecuencia de otros a una escala regional, sea en países enteros o en algunas partes de ellos o viceversa, los problemas globales han generado problemas en regiones que han contribuido poco a esta degradación del planeta. A escala local dichos fenómenos se expresan en términos de escases de agua, alimentos y degradación de los sistemas que proporcionan lo indispensable para vivir, entre muchos otros problemas que en este momento no viene al caso enumerar. Por todo ello, existe una necesidad de resolver dichos problemas, y es necesario hacerlo en las tres escalas mencionadas, atacarlas al mismo tiempo y desde distintas trincheras. Como podemos apreciar, todo está unido por un gran hilo que se puede romper o fortalecer.

Como se mencionó anteriormente, el uso y apropiación de la naturaleza dependen mucho de la cultura. Respondiendo a esta aseveración es importante conocer la forma en que los pueblos originarios han realizado sus actividades durante cientos o miles de años, ya que la presencia de estos coincide con las zonas mejor conservadas biológicamente del planeta (Toledo, 2001). Esto nos puede develar la forma en que podemos relacionarnos con la naturaleza sin perjudicarla en gran medida, tanto en el ámbito local como en el regional, lo cual nos permitiría enfrentar los problemas ambientales en las escalas mencionadas. En este sentido, las etnociencias son una herramienta que nos permiten adentrarnos a este mundo, y particularmente para este estudio, hay dos etnociencias que son fundamentales: la etnoecología y la etnomusicología; ambas tratan temas relacionados con el conocimiento que tienen grupos culturales desde diferentes visiones (la primera de la naturaleza y la segunda sobre la música). En ambos casos la naturaleza y los problemas ambientales pueden ser puntos de convergencia.

La forma en que se abordó este trabajo fue a través del estudio del complejo *kosmos-corpus-praxis* (K-C-P), un enfoque teórico y metodológico utilizado por una

corriente de la Etnoecología (Toledo, 2002), y analizando en qué grado y cómo se representa este complejo en la música tradicional *p'urhépecha*. Este trabajo busca consolidar un modelo de investigación que permita el entendimiento teórico de la forma en la que los grupos humanos conceptualizan y se relacionan con la naturaleza, pero también que permita el diseño de un modelo de educación ambiental con base en la tradición oral y las expresiones artísticas tradicionales. Éstas son un nexo de continuidad entre el pasado y el presente, que soportan los cambios, y generan en la especie humana una memoria biocultural que refleja la cultura viva y se compone de expresiones y elementos significativos que comprenden, además de la música, las prácticas relativas a la apropiación de la naturaleza, costumbres, tradiciones, los rituales y las fiestas, los saberes, los conocimientos, las lenguas y expresiones verbales, el baile, la danza; las cuales constituyen y forjan la identidad de un pueblo o grupo social y sus formas de vida (Arévalo, 2004). Todos estos elementos, que son parte del complejo cultural, y valiéndonos de su poder formativo de identidad, son idóneos para que los pueblos que los salvaguardan generen procesos de educación dentro de las comunidades, con personas de todas las edades, que partan del conocimiento de la naturaleza.

La tesis se estructura en cinco secciones generales que son: a) Antecedentes: donde se encuentra todo el cuerpo teórico que sustenta esta investigación; b) Métodos: en donde se describe la zona de estudio y la forma en que se recopiló y analizó la información de los resultados; c) Resultados: sección donde se presenta la información generada durante el trabajo de investigación subdividido en dos secciones principales: la experiencia con los músicos y el complejo K-C-P y la música tradicional *p'urhepecha*; d) Discusión y análisis integral y; e) Reflexiones finales.

ANTECEDENTES

Diversidad biocultural

Actualmente en el planeta se reconocen varios tipos de diversidad, entre ellos la biológica y la cultural. La biodiversidad es el resultado del proceso evolutivo que se manifiesta en diferentes formas de ser para la vida y que Solbrig (1991) define como la propiedad de las distintas entidades vivas de ser variadas. Este tipo de diversidad puede ser estudiado desde distintos niveles por la diversidad y distribución de ecosistemas en una región dada; por la cantidad de parches o mosaicos biológicos contiguos presentes en el espacio (por ejemplo el manejo de cultivos o sistemas agrosilvícolas); por la cantidad de especies presentes en un hábitat y; por la diversidad genética o intraespecífica de una especie (Halftter, 1992). Por su parte, al conjunto de expresiones que abarcan el cuerpo de creencias, conocimientos, prácticas y herramientas transmitidas intra e inter generacionalmente es a lo que nosotros denominamos como cultura; la cual desde el punto de vista antropológico es una herencia colectiva que actualiza y renueva el pasado desde el presente y se modifica al compás de la sociedad en la que se desarrolla (Arévalo, 2004); ésta es sostenida por las diferencias genéticas de los pueblos, las diferentes lenguas alrededor del mundo así como la heterogeneidad cognitiva que encuentra expresiones tangibles e intangibles (Toledo y Barrera-Bassols, 2008). Hoy en día ambos tipos de diversidad enfrentan algún grado de amenaza y es necesario intentar preservar ambas en los niveles ya mencionados (Toledo y Barrera-Bassols, 2008). A continuación se presentan los rasgos principales de ambos tipos de diversidad, además de un recuento de la forma en que se han logrado amalgamar ambas, principalmente a partir de la domesticación de plantas y animales, dando origen a un tercer tipo de diversidad: la diversidad agrobiológica.

En la totalidad del planeta existen formas de vida muy variables que abarcan prácticamente todos los ecosistemas. A esta gran variación en las formas de vida se le conoce como diversidad biológica o biodiversidad. La Convención sobre la Diversidad Biológica en 1992 (Convention on Biological Diversity, 1992) definió este concepto como la variabilidad de organismos vivos de cualquier fuente, incluidos, entre otras cosas, los ecosistemas terrestres y marinos y otros ecosistemas acuáticos y los complejos ecológicos

de los que forman parte; comprende la diversidad dentro de cada especie, entre las especies y de los ecosistemas. Cabe resaltar que esta definición es una de las tantas que se han formulado, pues ha habido variedad de definiciones según el contexto en el que es utilizada (Franklin, *et al*, 1991; Norse *et al*, 1986; Ledig, 1988).

Actualmente no conocemos la totalidad de la biodiversidad que alberga el planeta. Según The Catalogue of Life han sido descritas 1,368,000 especies (The Catalogue of life, 2011), aunque hay estimaciones, como la de Terry Erwin (1982), que dicen que el número de especies solamente de artrópodos puede llegar a 30 millones.

México es uno de los doce países megadiversos que albergan entre el 60 y el 70 por ciento de la diversidad total del planeta. En el territorio mexicano se encuentran 1,096 especies de aves, 535 especies de mamíferos, 804 especies de reptiles y poco más de 25000 especies de plantas vasculares. Los estados que en México cuentan con una mayor diversidad biológica son Oaxaca, Chiapas, Veracruz, Guerrero y Michoacán (Sarukhán, 2009).

Aunado a la importancia de Michoacán en cuanto a biodiversidad están eventos naturales extraordinarios. Uno de ellos es la migración de la mariposa monarca que migra desde los bosques de Canadá y Estados Unidos entre los meses de agosto y octubre para hibernar en los bosques de Michoacán y el Estado de México, en la Reserva de la Biosfera de la Mariposa Monarca. Otro rasgo de importancia biológica del territorio michoacano es que en sus costas desovan cuatro de las siete especies de tortugas marinas (visto en línea, Quadratin, 22 de mayo de 2013).

Ya se ha hecho referencia a una definición de cultura y, así como la diversidad biológica que ha alcanzado un alto grado de heterogeneidad en todo el planeta, lo mismo ha sucedido con la cultura, generando lo que se conoce como diversidad cultural. Este tipo de diversidad se manifiesta a través de una gran variedad de expresiones tangibles e intangibles: diversidad genética, creencias, conocimientos, lenguas, instrumentos y herramientas, arte, arquitectura, vestimentas y la amplia gama de alimentos (Toledo y Barrera-Bassols, 2008). Dentro de este tipo de diversidad se encuentran tanto grupos étnicos como grupos de otros sectores de la sociedad y ambos contribuyen al enriquecimiento de la diversidad cultural en el país. Para los fines de este trabajo de

investigación a me limité a abordar la diversidad de etnias y a continuación me centrare en resumir los datos más relevantes para este sector en México.

En términos culturales, la riqueza de México es muy basta. El Índice de Reemplazo Etnolingüístico (Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, 2005) identifica 62 grupos etnolingüísticos existentes que según el Censo de Población y Vivienda 2010 realizado por el Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI, 2010) son habladas por 6,695,228 de personas de 5 años y más, representando el 6.7% de la población total. A estos números se debe agregar que la población en México que se reconoce a sí misma como indígena alcanza los 15.7 millones de personas, según la nueva metodología de INEGI (visto en línea, El Informador, 21 de julio de 2013).

Las comunidades humanas, en especial los pueblos originarios, han mantenido una estrecha relación de convivencia con la biodiversidad. Esta relación les ha permitido el aprovechamiento de plantas, insectos y animales como alimento, medicina, vestimenta, limpieza corporal, vivienda, etc. (Boege, 2008). En este sentido las sociedades humanas también han sido capaces de generar diversidad biológica y es lo que he mencionado anteriormente como diversidad agrobiológica. Esto se ha logrado mediante la tolerancia, la inducción y protección selectiva de individuos de especies útiles durante perturbaciones intencionales de la vegetación. Este manejo puede determinar procesos de selección artificial (selección *in situ*) y ocasionar divergencias morfológicas significativas entre poblaciones silvestres y manejadas, como lo ilustra el caso de los quelites, de árboles como guajes o como las cactáceas (columnares y nopales) (Casas *et al.* 2000). La biodiversidad culturalmente creada es producto de un largo proceso de intercambio y de selección cultural sistemática (Boege, 2008). Estos procesos de domesticación han aumentado notablemente la diversidad biológica, por lo que podrían ser considerados el aporte de los humanos a ella (Toledo y Barrera-Bassols, 2008).

En este sentido el concepto de paisaje es otra muestra de la íntima relación entre naturaleza y cultura-sociedad. El paisaje es una unidad en donde se encuentran naturaleza y cultura-sociedad en una sólida y a la vez inestable comunión. Debido a esta confluencia de aspectos naturales como socio-culturales se le ha llegado a llamar la dimensión cultural de la naturaleza, o bien, la dimensión natural de la cultura (Urquijo y Barrera-Bassols, 2009). Muestra de esto son las adaptaciones culturales al contexto y a las condiciones espacio-

temporales con que los humanos modifican ética y estéticamente sus naturalezas y que van de la vestimenta, pasando por palapas para protegerse del sol en verano, hasta herramientas y sitios donde se siembran cultivos (Urquijo y Barrera-Bassols, 2009).

Esta relación, naturaleza-cultura-sociedad, ha representado un proceso de conservación de la biodiversidad, pues como afirma Toledo (2001) existe una estrecha relación entre los países con una notable presencia de poblaciones indígenas y los países con una alta diversidad biológica conocidos como países megadiversos. En el caso de México, se calcula que el 80% de la población indígena se encuentra asentada en las superficies mejor conservadas del país (Sosa-Ferreira, 2004).

Como podemos observar existen vínculos entre varios procesos de diversificación a nivel genético, lingüístico, agrícola y paisajístico. Esta amalgama entre humanos y naturaleza es lo que se conoce como diversidad biocultural, y está muy relacionada con el conocimiento que han desarrollado los humanos, en especial pueblos originarios, acerca de la naturaleza. Un ejemplo importante de este concepto es la domesticación del paisaje. En México la herencia biocultural que tenemos es muy basta y el país ocupa el tercer lugar a nivel mundial en este tipo de diversidad (Figura 1). Los elementos que la componen y han propiciado a grandes rasgos son: a) las condiciones geográficas, producto de la historia geológica y la heterogeneidad topográfica que han creado condiciones para la multiplicación de especies, además de que la confluencia de las líneas neártica y neotropical han propiciado que exista un complejo biogeográfico que permite la existencia de muchos nichos ecológicos; b) México es uno de los dos grandes centros donde se desarrolló la civilización en América; existen en México un poco más de 300 variedades lingüísticas, muchas de ellas endémicas del territorio nacional; c) es uno de los 12 centros de origen y diversificación de plantas en el mundo, algunas con especial relevancia como el maíz (símbolo de Mesoamérica) y otras más como la vainilla, el chocolate, el tomate, los frijoles y el chile (Toledo, *et al*, 2010). Estos conocimientos sobre la naturaleza reflejan las observaciones del entorno, que se han realizado, transmitido, mantenido y perfeccionado a través de grandes lapsos de tiempo. Estas han sido transmitidas de generación en generación y han permitido la supervivencia de los humanos (Toledo y Barrera-Bassols, 2008).

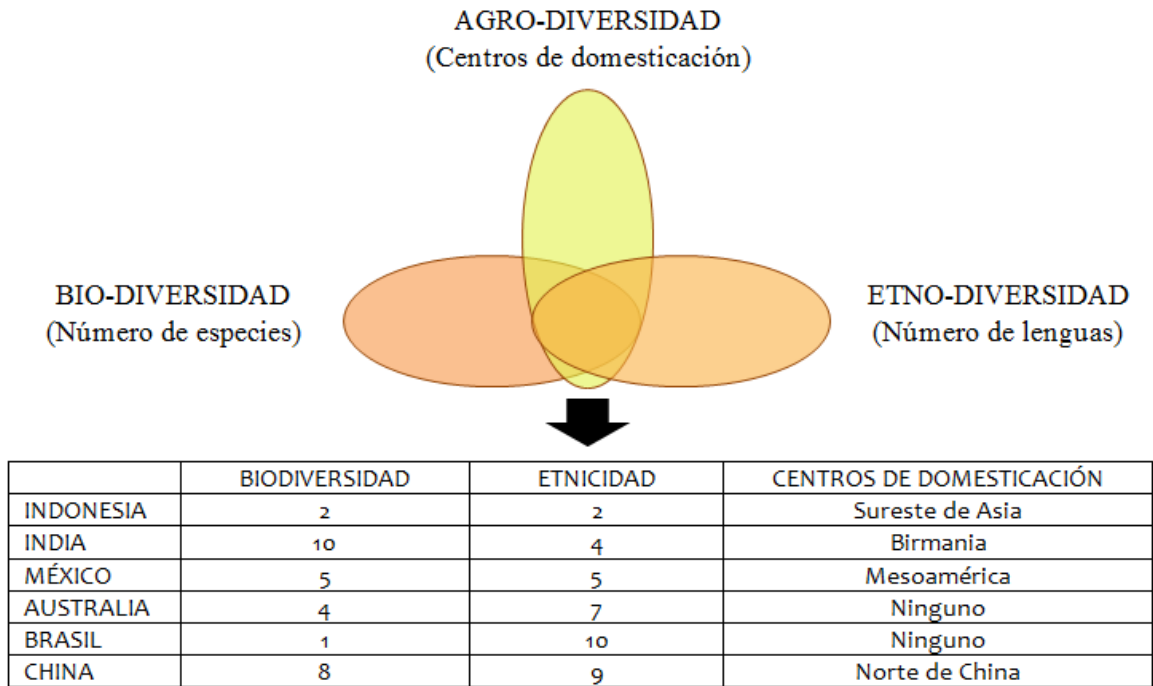


Figura 1. Los seis países con mayor riqueza biocultural a nivel mundial (Toledo *et al*, 2010).

Este desarrollo cognitivo permitió no solo tener una relación de coexistencia con la naturaleza, sino también ir afinando y perfeccionando esta relación. Esto trajo como consecuencia interacciones finas y específicas entre cada cultura local y su ecosistema local. Es por ello que naturaleza, cultura y producción (cultura generando diversidad biológica) son aspectos inseparables que permiten la construcción de saberes locales, mismos que se basan en experiencias individuales y sociales desarrollados en contextos locales dinámicos regulados por instituciones sociales (Toledo y Barrera-Basols, 2008).

Lo referido anteriormente deja ver que la gran riqueza cultural, todavía existente en distintas partes del mundo, ha sido fundamental en la constitución de formas de valoración, percepción, mantenimiento, uso y conservación de la biodiversidad (Heywood y Watson, 1995).

Etnoecología

Las distintas dimensiones que adoptan las relaciones naturaleza-cultura-sociedad, se basan en la compleja interrelación de creencias, conocimientos y prácticas. Estos tres aspectos son en los que centra su estudio la etnoecología, la cual puede definirse como un enfoque o abordaje inter y transdisciplinario que explora la manera como la naturaleza es visualizada por los grupos culturales, a través de un conjunto de creencias y conocimientos, y cómo en términos de esas imágenes tales grupos utilizan y/o manejan los recursos naturales (Toledo, 1992 y 2002).

Es importante hacer mención del por qué integro a la sociedad en una triada junto con la naturaleza y la cultura, un componente que no integra en su esquema de la etnoecología Toledo (Figura 2). Desde mi visión es imposible encontrar una sociedad sin cultura y es ésta la que define las instituciones que rigen la vida social de toda comunidad. A su vez es la sociedad la que determina la reproducción de una cultura dada, o en todo caso, la que marca el ritmo con el que una cultura se adapta o transforma a la realidad de un tiempo determinado. Ahora, si bien la cultura es la que determina la forma de apropiarse y de relacionarse con la naturaleza, son las instituciones sociales las que establecen leyes y normas para la apropiación. Es por esta serie de interrelaciones que yo menciono el componente social en varias partes de mi texto.

Esta concepción no ha sido la misma desde el inicio de la disciplina. La etnoecología surge como una reacción al determinismo ambiental que tenía como marco la antropología cognitiva (Milton, 1997). En sus inicios las investigaciones en etnoecología documentaban cómo y por qué los grupos indígenas clasificaban elementos del medio ambiente (plantas, suelos, etc.) y los conocimientos mediante los cuales los grupos indígenas y habitantes rurales usan y mantienen sus recursos naturales (Reyes-García y Martí, 2007).

Hacia las décadas de los años 70 y 80 la etnoecología tuvo poco protagonismo e incluso un freno en su expansión, pero a pesar de ello en estas décadas se realizaron trabajos importantes para ilustrar la complejidad y profundidad de los saberes locales. En la década de los 90 se reconoció el valor del conocimiento indígena, entrando en documentos políticos importantes como la Convención de Diversidad Biológica (1992) y algunos años

antes en *Our Common Future* (1987), despertando el interés de científicos, políticos, activistas y el público en general. Investigadores notables como Víctor M. Toledo y Fikret Berkes presentaron al conocimiento local como una estrategia de la adaptación humana al medio ambiente (Reyes-García y Martí, 2007). Actualmente la etnoecología se ha redefinido como el estudio de las relaciones entre el *kosmos* (creencias y representaciones simbólicas), el *corpus* (conocimiento ambiental), y la *praxis* (los comportamientos que llevan a la apropiación de la naturaleza) (Toledo, 1992)

Dado lo anterior, la etnoecología se centra en el estudio del complejo *kosmos-corpus-praxis* (K-C-P), es decir, en la triple exploración de: 1) el sistema de creencias o cosmovisiones (*kosmos*); 2) el repertorio completo de conocimientos o sistemas cognitivos (*corpus*) y; 3) el conjunto de prácticas productivas, incluyendo los diferentes usos y manejos de los recursos naturales (*praxis*), de un determinado grupos social (Toledo, 2001) (Figura 1).

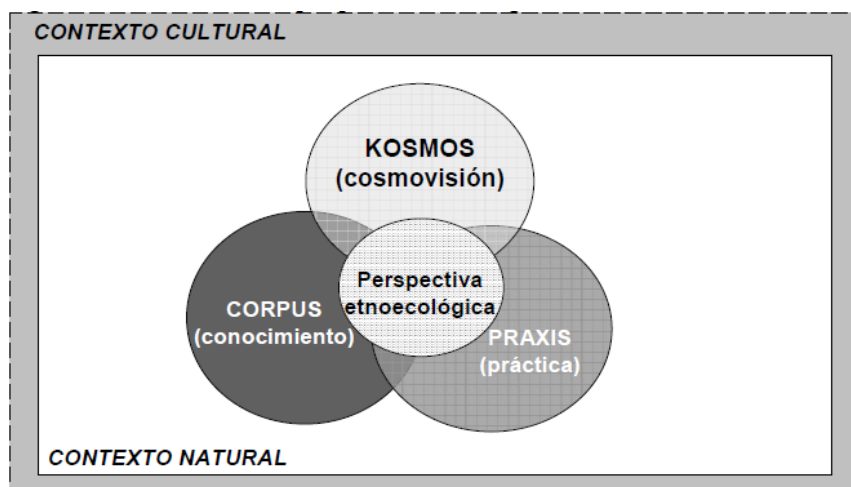


Figura 2. Diagrama conceptual de la etnoecología (en Alarcón-Chaires, 2010)

Sobre el *kosmos* Toledo y Barrera-Bassols (2008) nos dicen: “*Para los pueblos indígenas, la naturaleza tiene una cualidad sagrada que está casi ausente del pensamiento occidental. La naturaleza es venerada y respetada, y su inalienabilidad es reflejada en prácticamente todas las cosmovisiones indígenas. Los pueblos indígenas no consideran a la naturaleza meramente como un recurso económico. Bajo su particular cosmovisión, es la fuente primaria de la vida que nutre, sostiene y enseña. Pero además es el propio centro*

del universo, sin cuya concepción sería difícil concebirla como núcleo de la cultura y origen de la identidad étnica. En el corazón de este profundo lazo esta la percepción de que todas las cosas vivas y no vivas, y los mundos social y natural están intrínsecamente ligados entre sí (principio de reciprocidad)”.

Hoy en día el *kosmos* indígena no está compuesto únicamente por creencias precolombinas. En la actualidad estas cosmovisiones están permeadas por otras concepciones del mundo y estructuran el cuerpo de lo que se conoce como sincretismo, una amalgama funcional de elementos de la cosmovisión occidental y de la prehispánica, entre otros, presente en diferentes quehaceres de la sociedad indígena (Alarcón-Chaires, 2010).

El *kosmos* es uno de los aspectos más difíciles de comprender y sistematizar a manera de texto, ya que en él intervienen una serie de símbolos que en muchas ocasiones solo es posible comprender si se está dentro de la cultura. A pesar de lo anterior hay estudios que han logrado una comprensión tal de este aspecto que logran sintetizarlo en buena medida. Por ejemplo, un estudio llevado a cabo por Vázquez-Dávila (2001) con los chontales en Tabasco encontró concepciones filosóficas y religiosas, así como prácticas rituales muy ligadas con sus recursos naturales que forman el *kosmos* de este pueblo. Es pertinente aclarar que aquí me remito solo al ejemplo del pueblo chontal pero todos los pueblos originarios de México y el mundo cuenta con su propio y muy característico *kosmos*. Como parte de su concepción de la naturaleza, los chontales creen necesario que exista un respeto al ambiente y a los sobrenaturales guardianes de los ecosistemas. Piensan que los sistemas naturales se pueden desintegrar cuando son penetrados por una modernidad voraz que se apropia de ellos sin el debido permiso: cuando esto sucede el equilibrio se rompe. Como parte de los mecanismos que ellos tienen para proteger a la naturaleza, se realizan rituales de apropiación para los dueños del monte, además de rituales agrícolas. En buena parte de estos rituales juega un papel importante el coco (*Cocos nucifera*), el guano (*Sabal mexicana*) y el corozo (*Scheelea liebmannii*). La palma real (*Roystonea dunlapiana*) es parte de su tradición oral mitológica.

Otro ejemplo del *kosmos* desde la perspectiva etnoecológica, es la ceremonia del *Balche'*, llevada a cabo por los lacandones. El *balche'* es una infusión que se fermenta y que se puede hacer con alguna de las dos especies de el árbol llamado *Lance pod* (*Lonchocarpus spp.*): *Hach balche'* (*Lonchocarpus longistylus Pittier*) y *Ya'ax balche'*

(*Lonchocarpus guatemalensis Benth*). La cosmovisión de este pueblo nos dice que el *balche* fue creado por el señor *Hachäkium*, quien también fue creador de los lacandones, como una forma para venerarlo. El ofrecimiento del *balche* es vital para los lacandones ya que con ella obtienen salud y seguridad. En la ceremonia del *balche* además de ofrecer este brebaje se ofrenda comida y otros objetos (Cook, 2010).

Sobre el *corpus*, Toledo y Barrera-Basols (2008) mencionan: “*Los pueblos indígenas albergan también un repertorio de conocimientos ecológicos, que generalmente son de carácter local, colectivo, diacrónico y holístico. De hecho, como los pueblos indígenas poseen una muy larga historia de práctica en el uso de los recursos, han generado sistemas cognitivos sobre sus propios recursos naturales circundantes, que son transmitidos de generación en generación. La transmisión de este conocimiento se hace mediante el lenguaje, de ahí que el corpus sea generalmente un conocimiento no escrito*”.

Este cuerpo de conocimiento es la expresión de una sabiduría personal y, al mismo tiempo, de una creación colectiva, es decir, una síntesis histórica y cultural convertida en realidad en la mente de un productor individual (Alarcón-Chaires, 2010). Por esta razón, el conocimiento contenido en la mente de un sólo productor expresa un repertorio que es, a su vez, una síntesis de información de por lo menos tres fuentes: 1) la experiencia acumulada a lo largo del tiempo histórico y transmitida de generación en generación; 2) las experiencias compartidas socialmente por los miembros de una generación contemporánea; y 3) la experiencia personal, particular a cada individuo, acumulada mediante la repetición de los ciclos anuales y la experiencia compartida en el hogar o el grupo doméstico al cual pertenece el individuo (Toledo y Barrera-Bassols, 2008).

Volviendo a citar el trabajo de Vázquez-Dávila (2001) con los chontales, el *corpus* de este pueblo puede sintetizarse de la siguiente manera: primeramente decir que diferencian unidades ambientales. En cada unidad ambiental reconocen recursos bióticos y abióticos como el suelo, vegetales, animales y las características topográficas y microclimáticas de cada una. En cuanto a los suelos ellos tienen por lo menos diez categorías. Su conocimiento climático distingue tres temporadas en el ciclo anual: temporada de sol o seca (*u wa'tä q'uin*); temporada de lluvias (*u q'uni ja'*); y temporada de frío (*u q'uni sisi*).

Citando una vez más la obra de Toledo y Barrera-Bassols (2008) la *praxis* se expresa de la siguiente manera: “*Las sociedades indígenas suceden apropiándose de diversos recursos biológicos de su vecindad inmediata. Así, la subsistencia de estos pueblos está basada más en los intercambios ecológicos (con la naturaleza), que en los intercambios económicos (con los mercados). Por ello, están obligados a adoptar mecanismos de sobrevivencia que garanticen un flujo continuo de bienes, materiales y energía de los ecosistemas. En este contexto, se adopta una racionalidad económica basada en los valores de uso, que en términos prácticos, está representada por una estrategia de uso múltiple (...) los hogares indígenas tienden, por lo tanto, a llevar una producción no especializada basada en la diversidad de recursos y prácticas. Así, un elemento del ecosistema soporta más de una función, y a su vez una función es soportada por más de un elemento (...) bajo la estrategia del uso múltiple, los productores indígenas manipulan el paisaje natural de tal manera que dos características principales se mantienen y favorecen: el mosaico de hábitat y la heterogeneidad biológica y genética*”.

Los agroecosistemas son una de las prácticas que ejemplifican en buena medida lo que es la *praxis*. Ejemplo de ellos son los solares o huertos mayas de traspatio. Un estudio realizado por Caballero (1992) revela que la biodiversidad de estos espacios alcanza 83 especies de plantas y árboles. Estos espacios proveen recursos para la nutrición, la salud y otras necesidades humanas. La caracterización de estos espacios los describe generalmente como terrenos rectangulares delimitados por bardas de rocas que abarcan áreas que van de los 600 a los 2,000 m². Generalmente se dividen por secciones. Una de las secciones contenidas en estos espacios es la casa y la cocina, que además incluye un área abierta donde están animales domésticos como cerdos y gallinas y se cultiva chile y especias. Otra sección es donde se ubican árboles y que llega a ocupar el 80% del terreno. Una tercera sección es la denominada *pach pakal*, dedicada al cultivo de plantas anuales como el frijol o el maíz. Una sección pequeña de estos terrenos es dedicada a plantas ornamentales. Por último hay una sección en donde se encuentra vegetación natural de bosques secundarios. Estas dos últimas secciones pueden no estar presentes en algunas ocasiones.

Para el caso de los chontales la *praxis* se centra en la agricultura, la pesca y la recolección, teniendo un uso múltiple de los ecosistemas. Su tecnología se basa en la utilización de fuerza de trabajo familiar e instrumentos sencillos. Ellos utilizan la

leguminosa “nescafé” para rotarla junto con el maíz para controlar arvenses (malezas) (Vázquez-Dávila, 2001).

Hasta este punto ha quedado claro el complejo K-C-P que propone Toledo como base de estudio de la etnoecología. Pero es importante mencionar que ha sido muy debatida la pertinencia de realizar estudios referentes a la realidad de los pueblos originarios fragmentando en estas tres esferas, sobre todo en culturas de tradición mesoamericana como la *p'urhépecha*. En este sentido es importante retomar el concepto de cosmovisión. La cosmovisión ha sido entendida como un conjunto articulado de sistemas ideológicos vinculados entre sí en forma congruente, con el que una sociedad pretende aprehender el universo (López-Austin, 1996). Esta congruencia, en especial en la tradición mesoamericana, difumina los límites entre lo humano y lo no humano, la religión y el derecho, la obligación laboral y el deber sagrado, entre varios ámbitos más. Otras características de la cosmovisión en Mesoamérica es que el ámbito divino fue y es causa del ámbito mundano y permanecerá aun cuando éste desaparezca; prevalece además la visión de la existencia de un universo estructurado y geométrico dinamizado por el flujo de seres y fuerzas divinas, esta estructura a su vez se repite a escalas menores que van de la topografía, pasando por templos, hasta llegar a los altares familiares; se vive en un mundo fuertemente animado como consecuencia de las relaciones de reciprocidad entre seres humanos y de humanos con el resto de las criaturas, con los dioses y con los muertos (López-Austin, 2013).

Como se puede observar, no es posible disociar en tres apartados a la realidad vivida por los pueblos mesoamericanos. Pero en mi caso elegí el modelo del complejo K-C-P como una estrategia operativa para acercarme a la cosmovisión de la cultura *p'urhépecha*, pues es un recurso científico con el que contaba y que conozco por diversos acercamientos durante el transcurso de mi licenciatura, sin perder de vista que en realidad todo es una unidad compleja.

En relación al punto anterior existen otras expresiones que nos pueden ayudar a ver el complejo K-C-P de forma interrelacionada. Uno de ellos es el *ethos* que según Geertz (1997) es el carácter y calidad de vida de una determinada cultura, sus aspectos morales y estéticos, la actitud subyacente que un pueblo tiene de sí mismo y ante el mundo que la vida refleja, en palabras sencillas, es la costumbre o la manera de normar la vida y que sería una

forma de organizar el *kosmos*, el *corpus* y la *praxis*. Otro de estos conceptos y que es una propuesta novedosa al modelo de Toledo sobre la etnoecología es la integración de una cuarta dimensión de estudio en este complejo: el *umbilicus* o *axis*. Este concepto propuesto por la organización *Tree of Life Guardianship* (2012) representa la integración del *kosmos*, el *corpus* y la *praxis*, contenido en la realidad de los pueblos originarios, en una matriz que unifica elementos congruentes y afines, generando un sistema de componentes interdependientes que se sintetizan para formar un todo unificado, como sucede en la mente de los pueblos originarios. Este concepto unificador es fundamental para la nueva etapa de los estudios etnoecológicos, ya que además de abordar el complejo K-C-P también tendrán que centrarse en el estudio de las relaciones entre estas tres esferas (Toledo y Alarcón-Chaires, 2012).

Los *p'urhépecha*

Historia

No se conoce un origen definido de este pueblo y como sucede con otras culturas prehispánicas existen varias hipótesis. Existen referencias de que fue una de las tribus aztecas que migraron del legendario Aztlán en busca de nuevas tierras ante una posible sequía (Alarcón-Chaires, 2010). También se cree que provenían de Alaska siguiendo la ruta del Pacífico en su camino hacia el sur. Otra hipótesis habla de que venían de las costas de Veracruz. Hay una hipótesis más en la que se cree que vinieron desde Perú pues existen semejanzas entre el purépecha y la lengua del pueblo quechua.

Tomando como fuente principal la Relación de Michoacán (1980) la historia del imperio *p'urhépecha* prehispánico se puede resumir de la siguiente manera. En el Postclásico medio el personaje llamado Tariacuri se establece como el señor de Pátzcuaro y nombra a sus sobrinos Hiripan y Tanganxoan como los señores de Ihuatzio y Tzintzuntzan. Hacia el año 1350, en conjunto con sus aliados de Uricho, Erongaricuaro y Pechataro emprenden campañas militares dentro y fuera de la cuenca (Pollard, 1993). Con esto logran conquistar toda la zona de la Cuenca del Lago de Pátzcuaro. Posterior a la muerte de Tariacuri continúan la expansión del reino *p'urhépecha* hacia el lago de Cuitzeo.

Hacia 1440 institucionalizan los territorios conquistados y establecen un imperio tributario centralizado (Gorenstein y Pollard, 1983). Algunas décadas más adelante continúan sus conquistas para expandirse hacia la zona de la sierra *p'urhépecha* y la Cuenca del Balsas. Posterior a esto, y desde los territorios ya dominados comienzan a expandirse hacia los cuatro puntos cardinales, alcanzando la mayor expansión del imperio cerca del año 1470.

En la década posterior los aztecas reaccionan ante la expansión del imperio *p'urhé*. Hacia el año 1476 los aztecas llegan incluso a la zona central del imperio *p'urhépecha*, a la altura del pueblo de Charo, pero el imperio *p'urhé* logró retomar esta zonas. Los ataques aztecas continuaron hasta un par de años antes de la llegada de los españoles. Los dioses vinculados con un mayor número de templos construidos eran *Kuerajperi*, *Kurhika K'eri* y *Xharátanga*. La Cuenca de Pátzcuaro representaba el centro cósmico de los *p'urhépecha* (Pollard, 2004).

Para los antiguos *p'urhépecha* es sobresaliente la importancia que tuvieron el maíz, el frijol y el chile, pues además de permitir la subsistencia, tenían significados mágico-religiosos. Otro cultivo importante, pero que no tuvo significados mágico-religiosos fue el amaranto. El maguey también fue un elemento importante entre los *P'urhépecha* de esa época principalmente para la producción de pulque (Caballero, 1982).

Las fuentes históricas indica que existían dos tipos de agricultura: de temporal y de riego. Probablemente la más importante fue la agricultura de temporal en la que se sembraban varios tipos de maíz. Otras actividades importantes fueron la pesca, la caza, la recolección y la explotación de los bosques para la obtención de leña. (Caballero, 1982).

Con la llegada de los españoles el pueblo *P'urhé* termina siendo evangelizado, además de que su población se ve disminuida debido a enfermedades y la esclavitud (León, 1904). A esto habría que agregar la ruptura del sistema de apropiación de la naturaleza *P'urhé*, el cual paso por un proceso de adaptación a las nuevas realidades agrarias, sociales y tecnológicas que caracterizaron a la colonia española (Alarcon-Chaires, 2010).

Durante la evangelización española en territorio *p'urhépecha* hubo dos aspectos fundamentales y que conciernen a esta tesis: la pintura y la música. Las pinturas con motivos religiosos son conocidos como alfarjes, los cuales tenían múltiples funciones: cubrir amplios interiores, concentrar la atención estética, contribuir al proceso de

evangelización y comunicar un nuevo universo musical de tradición cristiana. La utilización de las pinturas era parte de un método didáctico audiovisual que utilizaban los franciscanos para evangelizar. En este método estaban, además de la pintura, la música y el teatro (Chamorro, 1986).

En cuanto a la música el primer cambio importante fue en los instrumentos. Los *p'urhépecha* en tiempos prehispánicos utilizaban instrumentos musicales como bocinas o trompetas de caracol, trompetas de pabellón alargado, rodela de tortuga, huesos de caimanes y sonajas para la danza. Estos instrumentos al momento de la evangelización fueron cambiados por campanas, chirimías, trompetas metálicas, sacabuches, guitarras, arpas, vihuelas de mano, vihuelas de arco, violas de braccio, cornetas, bajon bajoncillo, orlo, órgano y violoncellos (Chamorro, 1986).

La música además de su papel de suma importancia en la evangelización provocó cambios en la organización político-religiosa. Estos artesanos indígenas adiestrados en la manufactura de instrumentos, también llamados *guitarreros*, se integraron en gremios desde la Colonia y adquirieron un papel importante en sus comunidades y en general en toda la región (Chamorro, 1986). Este proceso sería definitorio, como se abordara más adelante, de los géneros musicales que los *p'urhépecha* practican hoy en día en distintos contextos.

Aunado al proceso de evangelización la corona española llevo a cabo una reorganización del sistema tributario indígena con un proyecto de *republica de indios*. El fin de esta reorganización fue mantener un sistema tributario que aumentara los ingresos de la corona española así como evitar abusos que cometían o pudieran cometer los encomenderos y los principales de los pueblos originarios (Menegus, 1986).

Otro periodo importante en el transcurso histórico del pueblo *p'urhépecha* fue la desamortización de bienes de comunidades indígenas. Esto en parte pretendía copiar un modelo utilizado en España para fomentar la agricultura mediante la distribución de tierras comunales a campesinos en calidad de individuos pero principalmente buscaba establecer instituciones liberales en México para lo cual era necesario la desamortización y la nacionalización de los bienes del clero, pero en esta última acción no se formularon leyes en donde se distinguiera entre tierras comunales del clero y de pueblos indígenas, con lo que estos últimos también se vieron afectados (Moreno, 1986). En Michoacán tuvo dos

momentos, el primero de ellos mantenía que la comunidad indígena debía permanecer, bajo la premisa de que esto no impedía adjudicar títulos de propiedad a los miembros; el segundo momento es cuando se cree en la necesidad de extinguir la comunidad para repartir sus bienes. La reacción de los pueblos indígenas fue de oposición, por lo que no todas las tierras comunales fueron repartidas, aunque jurídicamente ya no se reconocían así, por lo que el objetivo de esta campaña no se logró como esperaba el gobierno (Franco-Mendoza, 1986).

Posterior a esto ocurren una serie de acontecimientos de relevancia nacional y parteaguas en la conformación política y ecológica de la zona *p'urhépecha*. Uno de estos acontecimientos es la alta deforestación ocurrida durante el gobierno de Porfirio Díaz por parte de compañías madereras extranjeras. En respuesta a esto Lázaro Cárdenas lleva a cabo la reforma agraria dotando de derechos a ejidos y comunidades sobre sus tierras. Surgen movimientos campesinos en defensa de recursos como el bosque y apoyando esta reforma. Hacia la década de 1970 y tras la derogación de la veda forestal surgen movimientos como la UCEZ (Unión de Comuneros Emiliano Zapata) enfocados a resguardar y mantener bajo un régimen comunal el acceso a los bosques (Vázquez-León, 1986).

Los *p'urhépecha* hoy

El Censo de Población y Vivienda del 2010 (INEGI, 2010), registro 136,608 hablantes de la lengua *P'urhé*, asentados en 22 municipios. Se calcula una población de 211,000 habitantes dentro de la región *P'urhé*, la cual está dividida en cuatro subregiones: A) La Meseta *P'urhépecha* (*Juatarhu*); B) Las Cañadas (*Eraxamani*); C) La Ciénega de *Zacapu* (*Tsirondarhu*) y; D) Lago de *Pátzcuaro* (*Japonda*) (Figura 2). La región abarca 6,000 km² aproximadamente (Argueta, 2008) y se distinguen claramente cinco zonas fisiográficas: las islas, las riveras, las laderas, los valles intermontanos y las montañas (Toledo y Argueta, 1992).

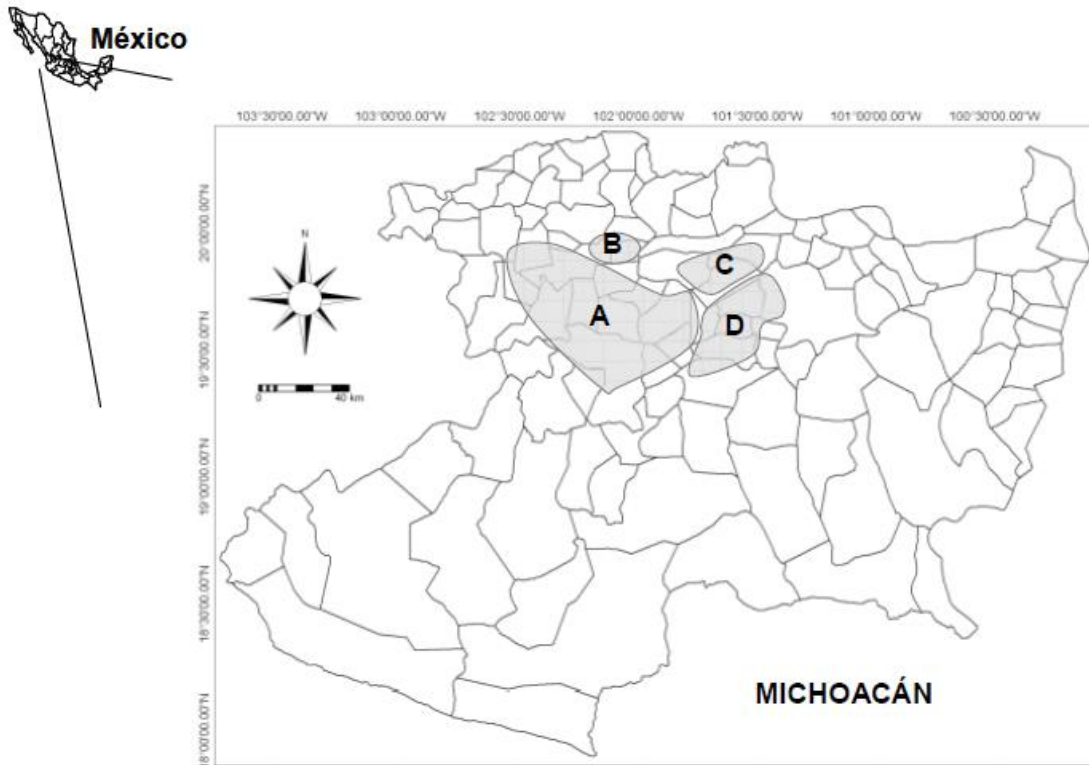


Figura 3. Regiones del territorio *P'urhe* actual (en Alarcón-Chaires, 2010).

Actualmente, a partir del medio ambiente natural (lago, bosques, vegetación secundaria etc.) y el medio ambiente transformado (áreas agrícola, ganaderas, etc.), la población *p'urhépecha* obtiene satisfactores o ingresos económicos. Del medio ambiente natural obtienen especies animales y vegetales a partir de la pesca, caza y recolección. También se obtiene resina, madera serrada y materia prima para los tres tipos principales de artesanía: la alfarería, la artesanía de madera y la de plantas acuáticas. Del medio ambiente transformado se obtienen cerca de 55 especies a partir de la agricultura, la horticultura y la arboricultura. También se crían cinco especies de animales menores. Todas estas prácticas proporcionan productos para el autoconsumo familiar y además permiten tener un ingreso económico a través de su venta (Caballero, 1982). Derivado de lo anterior, el conocimiento *p'urhépecha* de la naturaleza esta intrínsecamente relacionado con sus actividades productivas (Toledo y Argueta, 1992).

Desde el punto de vista social, se han dado grandes cambios en la región debido a la migración hacia los Estados Unidos de Norteamérica. En consecuencia Michoacán se ha convertido en uno de los principales estados de la República Mexicana que genera

migración, particularmente, la región *p'urhé* (Alarcón-Chaires, 2010). Desde el punto de vista ambiental, la zona *p'urhé* se enfrenta a la deforestación debido al cambio de uso de suelo para la producción aguacatera. También la pesca en el Lago de *Pátzcuaro* está siendo afectada, prueba de ello es la disminución de la talla de los peces capturados, ya que por ejemplo, el pescado blanco se pescaba hace 15 años con tamaños de 20 a 25 cm, mientras que ahora es de 10 centímetros y su abundancia ha disminuido, lo cual coloca a la especie en una situación de emergencia (Alarcón-Chaires, 2010).

Síntesis de la etnoecología *p'urhépecha*

A continuación se mostrara una síntesis de la etnoecología *p'urhépecha* en base a distintas fuentes documentales¹. Como productos de este esfuerzo realice tres figuras (Figura 4, 5 y 6) en donde retomo los aspectos que considero más importante como base para esta tesis. Estas figuras están compuestas por aspectos prehispánicos y actuales de la cultura *p'urhépecha* pues considero que ambas etapas son importantes a la hora de comprender el K-C-P de una cultura, y si bien hay deidades o personajes rituales que hoy en día ya no están presentes de forma explícita es importantes conocerlos así como las celebraciones de reciente creación.

En el caso del *kosmos* se muestran (Figura 4) aspectos de los tres planos del universo *p'urhépecha* que se encuentra dividido en: a) *Avándaru*, que representa el firmamento y donde se encuentran los astros y habitan las aves; b) *Echerendo*, el plano terrenal y donde están las cuatro fuerzas primarias de la naturaleza y; c) *Kumiechukuarhu*, la región de los muertos (Chavez, 2009; Corona, 1973). También se muestran los personajes principales asociados a los rituales, como son: el *Petamuti* cuya función era ser el gran sacerdote y que era conocedor de la historia del pueblo, la astronomía, la medicina y el idioma; los *axakpecha* quienes despachaban, expedían y mandaban mensajeros; los *kuripecha*, encargados de encender el fuego y mantener vivas las hogueras y; los *juripaticha*, encargados de mantener el fuego en el altar y conservarlo bajo las cenizas por

¹ Entra las fuentes consultadas están La Relación de Michoacán, Mitología Tarasca, Los saberes P'urhépecha: los animales y el dialogo con la naturaleza, Prologo: los cinco calendarios p'urhépecha en Arte y simbología del año nuevo P'urhépecha, Etnoecología P'urhépecha, La agricultura en una región indígena: la cuenca del Lago de Pátzcuaro

varios meses (Chávez, 2009), entre otros personajes también integrados en la figura 4. Están las deidades más importantes registradas en La Relación de Michoacán (1980) y algunas más que Corona Núñez (1973) rescata en su texto Mitología Tarasca: *Cuerauáperi*, creadora y madre de todos los dioses terrestres que representa las fuerzas que controlan la fertilidad; *Curicaueri*, gran dios ardiente y dios del fuego y que personificaba al sol; *Xarátanga*, diosa de la luna; *Uinturopati*, la deidad del maíz; *Mauina* que encarna a *Xarátanga* como diosa del amor; *Aucanime*, diosa del hambre; *Angamu-curacha*, dioses de los montes y pueden ser interpretados como los venados. Se muestra al poderoso viento que integran las grandes y poderosas fuerzas de la naturaleza (Chávez, 2009). Los cuatro calendarios que identifica Fabian-Ruiz (2008) que son: 1) el solar o *Juriata Miiukua*; 2) el agrícola lunar; 3) el astronómico y; 4) el ritual o festivo llamado *Miiuchu Kuaru*. Se presentan algunas de sus fiestas más importantes, una de ellas dedicada al maíz, otra al heno y una más a la cacería; la fiesta *Kaheri* también conocida como “El combate” está relacionada con la cosecha agrícola; la fiesta del *corpus* que es la mayor festividad de autovaloración y de los oficios y donde en cada localidad se destaca al gremio local preponderante; una de sus fiestas más importantes es el Año Nuevo *P'urhe*.

También se menciona a algunos de los animales importantes para el *kosmos p'urhépecha* como son las águilas, animales de estirpe solar, y los colibríes que son los mensajeros de los dioses; también forman parte importante del *kosmos p'urhe* animales como la tuza, que junto con el topo representan al dios del infierno; la serpiente, diosa principal de los ribereños de Jaracuaro; la comadreja representa a los dioses de la muerte; el venado representa al igual que en la mayoría de los pueblos mesoamericanos al sol resucitado; el pato, deidad de Pátzcuaro; el caracol; y la ardilla; entre otros (Argueta, 2008).

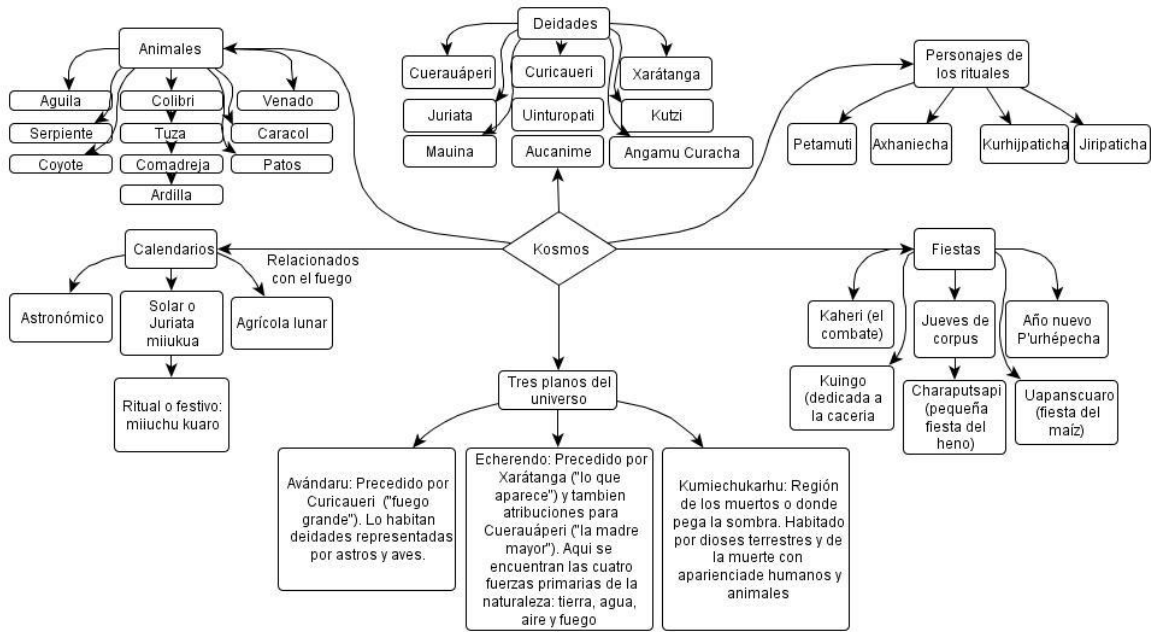


Figura 4. Síntesis de la etnoecología p'urhépecha: el Kosmos.

Para el caso del *corpus* (Figura 5) éste incorpora las estaciones del año basadas más en las condiciones climáticas que en fechas establecidas, por ejemplo, *Iakua* es la temporada de heladas y frío; *K'arhinguaro* es la época de secas; *Emenda* es la época de lluvias; *Hosta* la época de calor (Chávez, 2009)). Así mismo se menciona la clasificación de los seres vivos que identifican los *p'urhépecha*, principalmente plantaecha (plantas), animaliecha (animales) y k'uripurcha (humanos), cada cual con sus subclasificaciones (Argueta, 2008); y las clasificaciones específicas para el caso del maíz basadas en el origen de la semilla, el ciclo de vida y el color del grano (Mapes *et al*, 1990). También se reconocen los tipos de paisajes agrícolas, divididos en tierra fría, tierra templada y tierra caliente. Se hace también referencia a la gran clasificación que han desarrollado para suelos y hongos. En el caso de los primeros, los *p'urhépecha* tienen un conocimiento tan amplio que encuentran más subdivisiones que las encontradas por la FAO (Barrera-Bassols, 2008); en el caso de los hongos reconocen 18 clases, cuyo conocimiento incluye morfología, aspectos químicos, su hábitat, su ciclo de vida y sus características reproductivas (Díaz-Barriga, 1992).

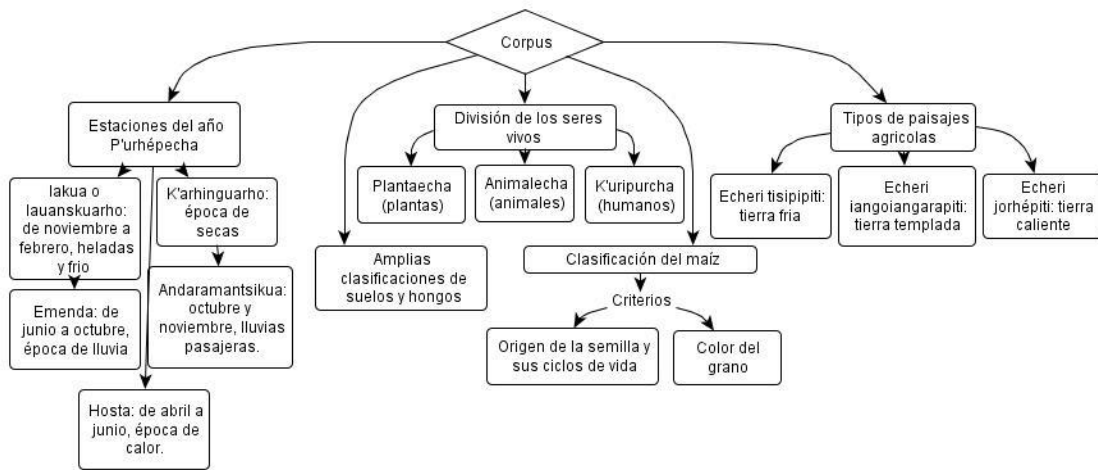


Figura 5. Síntesis de la etnoecología p'urhépecha: el corpus.

Para el caso de la praxis (Figura 6) se enlistan las principales actividades productivas dentro de las cuales se encuentran la pesca, recolección, cacería, ganadería, agricultura, forestaría y, artesanía, entre algunas otras. Estas prácticas se han desarrollado desde tiempos prehispánicos por los *p'urhépecha*. En La Relación de Michoacán (1980) se menciona que había diputados para oficios como la caza de animales del monte como venados y conejos, la caza de aves como patos y codornices que eran ofrendados a la diosa Xaratanga, para los pescadores que utilizaban red, para quienes pescaban con anzuelo, para quienes recogían el “axi” y las semillas, para quienes cosechaban miel, para quienes cuidaban el monte y que además tenían el cargo de cortar vigas, tablas y otras maderas, para quienes se encargaban de coleccionar el maíz y las mazorcas para el Caltzontcin, para pintores, para quienes hacían jarros y platos, para quienes “hacían” flores y guirnaldas para la cabeza, etc. Cada una tiene sus técnicas y tecnologías propias de la zona *p'urhe*. También se menciona el caso del ekuaro o solar *p'urhé* en donde se cultivan cerca de 50 especies tanto vegetales como animales y que además es un espacio de experimentación para los *p'urhepecha*, ya que allí los campesinos mejoran su conocimiento sobre las especies y ha facilitado la domesticación de estas (Alarcón-Chaires, 2010).

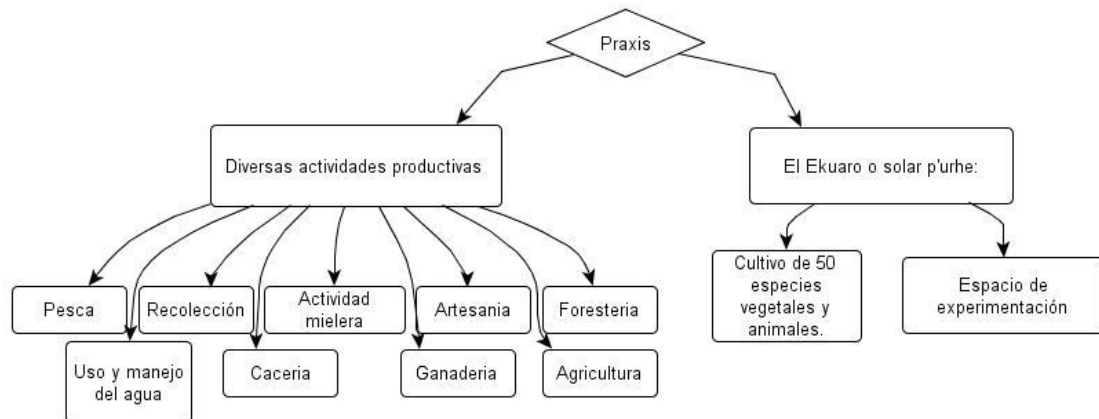


Figura 5. Síntesis de la etnoecología p'urhepecha: la praxis (elaboración propia en base a la obra de Alarcón-Chaires, 2010).

Etnomusicología

Cada cultura cuenta con formas de expresión distintas según el contexto en que se desenvuelva. Estas expresiones encuentran lugar en aspectos cotidianos que van desde la vestimenta hasta la música que se escucha. Así, se puede decir que con el proceso de diversificación biocultural también han llegado a diversificarse estas expresiones que caracterizan a cada cultura. En el caso de los pueblos originarios muchas veces sus expresiones artísticas son parte de una simbiosis entre culturas dominantes o colonialistas con su propia cultura, lo que las puede enriquecer. Para el caso de este estudio nos centraremos en la música.

La música siempre ha acompañado a la humanidad. Es una de las expresiones más antiguas de nuestra especie que refleja y expresa nuestras emociones pasiones y sentimientos (Glowacka-Pitet, 2004). No se sabe muy bien por qué la humanidad comenzó a hacer música pero sí está claro que es un medio para percibir y expresar el mundo, un potente instrumento de conocimiento (Hormigos, 2010). No hay vida cotidiana sin música, las diferentes culturas han logrado ordenar el ruido y crear melodías, ritmos y canciones que han desempeñado un papel trascendental en el desarrollo de la humanidad (Hormigos, 2008). Tradicionalmente nos hemos socializado a través de la música; nuestros deseos, valores, creencias e ideas comunes han encontrado un canal de expresión a través de los

sonidos; además, cada obra musical es un conjunto de signos, inventados durante la ejecución y dictados por las necesidades del contexto social (Hormigos, 2010). La música recibe múltiples estímulos ambientales y crea, a su vez, nuevas relaciones entre los humanos (Fubini, 2001)

En este caso, para abordar la música tradicional de algún pueblo o región es necesario utilizar el enfoque de la etnomusicología. Según el *New Grove Dictionary* la etnomusicología es el estudio de la música de tradición oral, o sea, la música folclórica de todo el mundo. Por su parte Hood (1971) menciona que la etnomusicología es un fenómeno musical, pero también físico, psicológico, estético y cultural, el cual abarca todas las variantes musicales: clásica, popular, etcétera. Kunts ya en 1959 afirmaba que el objeto de la etnomusicología es la música tradicional y los instrumentos de toda la humanidad.

La etnomusicología es una disciplina basada en el trabajo de campo y en los métodos de la antropología cultural y de la musicología, y que pretende estudiar la música como producto cultural y en la cultura (Miñana, 2000).

La etnomusicología como tal es una disciplina relativamente joven. Por ello es que se encuentra en un proceso de desarrollo donde existen fuertes discusiones sobre cuál debe ser su objeto, su método y su teoría (Olmos-Aguilera, 2003). En este sentido, durante la década de los años 80's del siglo pasado hubo un incremento en el interés por parte de etnomusicólogos de estudiar la música como un proceso y no como un producto, en otras palabras, hay más interés en saber cómo suceden las cosas que en saber cómo son. Esto rompió con la forma en que se había llevado a cabo la etnomusicología durante un par de décadas pues lo que se buscaba principalmente era obtener una muestra característica de la música de una cultura, describir su estilo de una forma que pudiese ser aplicado a la mayoría de las músicas del mundo y hacer transcripciones en notaciones de música occidental, lo cual a final de cuentas lo que buscaba era realizar comparación con la música occidental (de tradición europea), esto con el fin último de desarrollar un modo único de abordar todas las músicas del mundo (Nettl, 2001).

De las principales críticas que desarrollo la primera forma de hacer etnomusicología fue que tan posible es comprender un sistema musical fuera de la cultura que lo posee realizando un trabajo esencialmente comparativo. Fue entonces que surgió el interés por los procesos y se desplazó del lugar principal a las formas (Nettl, 2001). Pero como mencioné

hoy en día esta es una disciplina en medio del debate de hacia dónde debe canalizar sus esfuerzos, por eso es que ambas formas de hacer etnomusicología se llevan a cabo y ambas tienen aceptación según la tradición académica y el contexto social e institucional específicos de donde parta el estudio (Olmos-Aguilera, 2009).

Como ejemplo de los trabajos realizados por esta disciplina, en los siguientes párrafos se expone el trabajo realizado por Olmos Aguilera (2003) en el noroeste de México. Para empezar, el autor destaca la importancia de la poca precipitación pluvial de la América árida, ya que ésta interviene y determina el tipo de representaciones musicales y artísticas de las culturas que la habitan. Por tanto, en las culturas del noroeste mexicano, las representaciones artísticas y musicales cuentan con gran influencia del entorno desértico.

Los géneros musicales del noroeste mexicano están asociados a prácticas dancísticas que se llevan a cabo en los rituales. Muchos de estos géneros son escenificados durante las fiestas patronales de cuaresma y semana santa. Las piezas de mayos, yaquis, tarahumaras y guarijíos para la danza de pascola o la de matachines son ejemplos de géneros expandidos en el noroeste desde el interior de la región.

La mayoría de las culturas en esta zona poseen cantos de creación, cuna, guerra, caza y ritos funerarios. Ejemplo de esto son los cantos para la danza del venado Bura entre pápagos que evocan el mar, la naturaleza y la creación del mundo, los cuales también realizan otros pueblos originarios en todo el país. También, en el texto del canto yúmaritarahumara se indican peticiones para curar alguna enfermedad y agradecimientos por haber obtenido cosechas abundantes. Otro ejemplo son algunos cantos kiliwas, cucápas y tarahumaras donde se habla de la creación del universo y sobre personajes que dieron sentido a su cultura como el coyote.

En la cultura musical referida en el estudio Olmos Aguilera (2003) existe un esquema de interpretación temporal relacionado con el movimiento de la luna y el sol durante el ciclo festivo. La hora de la noche o del día determina las cualidades del animal de la naturaleza evocado en la pieza. También según la posición del sol es el nombre de la pieza que se está interpretando.

Dentro de los instrumentos que utilizan estas culturas para interpretar su música están: violín, guitarra, arpa, tambores de doble parche, monocordios, enneg, ténoboim o

sartales de capullo de mariposa, cascabeles, cinturón de pezuñas de venado o de carrizos, el tambor de agua, idiofonos de conchas y raspadores.

Expuesto lo anterior puedo concluir que un abordaje etnomusicológico puede ser un ámbito de investigación que permita comprender la forma en que la música de una cultura se ve influenciada por la naturaleza.

Tradición

Puesto que uno de los elementos a explorar en esta investigación es la tradición musical como medio de reproducción del complejo K-C-P es necesario definir qué se entiende por tradición. Lo primero que mencionare al respecto es que el origen etimológico de tradición, *tradito*, significa entregar o transmitir. El agente transmisor es el humano. Puesto esto sobre la mesa, el sentido de esta transmisión es el de preservar la cultura a pesar del transcurrir del tiempo, conservando las mismas características primigenias del grupo cultural, o sea, su identidad y siempre permitiendo la posibilidad de dinámicas de cambio para garantizar su adaptabilidad y con ello su sobrevivencia. En resumen, el sentido último de la tradición es el de prolongar indefinidamente a un grupo social, preservando su identidad y su diversidad (Herrejón, 1994)

Como en toda transmisión existen tres elementos esenciales: el transmisor, el mensaje y el receptor. Es de lo anterior de donde parte Herrejón (1994) para definir los cinco elementos de la tradición: 1) el sujeto que transmite o entrega; 2) la acción de transmitir o entregar; 3) el contenido de la transmisión: lo que se transmite o entrega; 4) el sujeto que recibe; 5) la acción de recibir. Los elementos mencionados interactúan dentro de un ciclo que inicia con la acción de transmitir seguido de la acción de recibir, a continuación viene la asimilación con la cual la tradición empieza a ser parte del destinatario y que al mismo tiempo la amolda y recrea. Después viene la posesión, etapa donde continúa la asimilación y lo que ocurre es que lo recibido es apropiado y considerado como un patrimonio, generando identidad, pero a su vez, por el mismo carácter dinámico de la tradición esta puede ser enriquecida, reducida o modificada. Por último la posesión ya fortalecida es proyectada por lo que se vuelve a transmitir, comenzando de nuevo el ciclo.

Aunado a lo anterior la tradición, a través del tiempo, puede ser recurrente de tres formas. La primera de ellas es un continuo de entregas dentro de la historia cuyo vehículo son la tradición oral que va de generación en generación, las vivencias y las costumbres. La segunda forma es cuando el continuo de entregas se interrumpe y entonces el transmisor de la tradición puede ser un texto o alguna obra plástica, así el continuo se rehace. La tercer forma es cuando coinciden las dos anteriores, en diversos grados y proporciones.

La tradición entre los *P'urhépecha*

Es importante intentar comprender el concepto expuesto de tradición dentro del mundo *p'urhépecha*. La tradición entre los *p'urhépecha*, como lo expresa Franco-Mendoza (1994), es transmitida de forma oral desde tiempos anteriores a la colonia. El encargado, antes de la conquista, de portar la tradición y expresarla en forma oral era el sumo sacerdote o *petamuti*, cuya función denominada *petamuni* era la de “dejar salir por la boca el interior o el pensamiento”, sobre todo en la fiesta llamada *Equata Consquaro*. Actualmente en las comunidades existen personajes cuyo papel se reconoce como transmisores orales de la tradición: el *Diosiri uandiri* (o *Diosiri guandiri* en algunos pueblos) y el *pireri*. El primero, entre las varias funciones que tiene, es reconocido por manejar la palabra con arte, elegancia, claridad, soltura y precisión, por ello tiene la función dentro de algunas ceremonias importantes de transmitir la tradición; el segundo es el cantor de las *pirekuas*, arte popular al que toda la comunidad tiene acceso y cuyos contenidos son diversos. Los personajes aquí mencionados tienen una gran capacidad de transmitir la tradición, aunque a través de lo que más adelante se define como “el costumbre” toda la comunidad *p'urhépecha* puede ser parte de la reproducción de la tradición.

Un aspecto interesante sobre la tradición *p'urhépecha* es que si bien su transmisión implica una entrega y una recepción, ellos mismos no lo conciben totalmente de esta forma. Ellos entienden a la tradición más que nada como una “prolongación” en donde toman el pasado para dirigirse al futuro, partiendo de sus orígenes. Esta prolongación es la que les da tanto al individuo como a la comunidad su identidad. Esta identidad les permite reconocerse como *p'urhépecha* y a lo no *p'urhépecha* se le conoce como “el otro”. Cuando “el otro” perturba o agrede al *p'urhépecha* este realiza la prolongación por medio de la

resistencia, como un reconocimiento de su honorabilidad, lo cual es un reclamo de su dignidad. Esto desemboca en la búsqueda, reclamo y reconocimiento de su autonomía.

La idea de prolongación los *p'urhépecha* la expresan con el vocablo *siruki* (o *sirukua* dependiendo donde se use). Este vocablo tiene a su vez otro significado: la prolongación genética, de linaje o parentesco y en otra acepción hace referencia a la hormiga. El *siruki* y su forma de dinamizar y activar la prolongación es lo que le da sentido a la vida, a la muerte, a la religión, la política, etc. El *siruki* también define la forma de responder a “los otros”, así como a la naturaleza respetándola y sirviéndola.

Por su parte el modo de vivir, de existir y, en cierta forma, de ser *p'urhépecha*, en cuanto a acción, es “el costumbre”. Una de sus funciones es la de ser el vehículo donde se actualiza la tradición y, al mismo tiempo, la exhibe en actos concretos en tiempo y espacio. Es la manifestación de la tradición, como puede ser la celebración de alguna fiesta.

La tradición en la pirekua

Entrando en la materia que le concierne a esta investigación hablare un poco de la tradición alrededor de una de los géneros de la música tradicional de los *p'urhépecha*: la pirekua. Como se ha comentado y como se volverá a exponer en el siguiente apartado son los *píreris* los interpretes de este género musical caracterizado por sus cantos en lengua purépecha.

Es pertinente comenzar hablando del canto entre los *p'urhépecha*. Dimas Huacuz (1994) expone sobre la tradición del canto *p'urhépecha* que ha sido difícil para los historiadores documentar como es que éste se desarrolló antes de la conquista, pero algunos registros de términos en diccionarios del siglo XVI sugieren que además de los cantos ceremoniales había cantos líricos populares entre gente común. Ya durante la evangelización en lo que hoy es Michoacán, los frailes usaron todos los medios a su alcance para llevar a cabo su cometido, dentro de estos estaba la música, el teatro, la danza y el canto. En este contexto fue que los nativos aprendieron cantos que se utilizaban en capillas e iglesias.

La afición por el canto se fue haciendo más popular y se comenzó a practicar fuera de las capillas con temáticas distintos a los cantos cristianos. Huacuz supone que los *p'urhépecha* al dominar y aprender a fabricar los instrumentos europeos pudieron haber

retomado algunos modelos musicales y de canto incorporados a los repertorios de las fiestas. Si el autor tuviera razón, y como el mismo concluye, entonces la pirekua sería un sincretismo entre la música y los cantos europeos con los relictos de la música y los cantos prehispánicos, usando principalmente la lengua purépecha.

Las temáticas que aborda la pirekua han evolucionado. Los registros más antiguos de pirekuas contienen una lírica filosófica que habla de lo cosmogónico-teogónico y de lo efímero de la vida. También hay registros que tratan de amoríos, pasiones y sentimientos. Es importante destacar la recurrencia de títulos de pirekuas con nombres de flores y de mujeres en diminutivo como Josefinita y Luisita. Hacia finales del siglo XIX y principios del XX se empiezan a abordar problemas que aquejan a la población *p'urhépecha*. Las pirekuas más contemporáneas y de reciente creación respetan la estructura antigua pero innovan en una amplia gama de temáticas.

La pirekua es una expresión de los *p'urhépecha* que ha sabido adoptar y adaptar otras expresiones culturales de diversa índole. Entre ellas están los corridos, los vales europeos y la forma de cantar de los villancicos más antiguos. Esto nunca ha sido una copia fiel, los intérpretes siempre han sabido crear sus propios modelos creativos, usándolos según su propia visión del mundo y sus sentimientos.

La música *p'urhépecha*

En el ámbito musical, los *p'urhépecha* cuentan con una riqueza considerable. Dentro de los géneros más representativos de los *p'urhépecha* se encuentran: el son o sonecito, el abajeño y como se ha mencionado la pirekua (recientemente declarada como patrimonio cultural intangible de la humanidad). Estos géneros son utilizados en el contexto de las fiestas religiosas, que son una de las ocasiones de mayor expresión artística. Aunque también están los toritos que se ejecutan para la época de carnaval o para los santos patronos. Otro género dentro de la tradición *p'urhépecha*, que forma parte importante de su repertorio festivo es la denominada (por los propios músicos *p'urhépecha*) “música clásica”, que abarca oberturas, vales, pasos dobles, polkas y marchas (Reynoso, 2007). Por último es importante mencionar que los *p'urhépecha* tienen su particular estilo en cuanto a géneros como cumbia, balada, norteña y rock y que están inmersos en la cotidianidad de este pueblo.

En el caso de la zona *p'urhépecha*, el son puede considerarse un género musical instrumental en *tempo* lento, que bien puede ser ejecutado con una pequeña orquesta de cuerdas o con banda de viento, que tiene un uso específico dentro de las festividades y que no necesariamente tiene una coreografía fija (Reynoso, 2007).

El *abajño* es otro género instrumental y parece ser más reciente que el soncito y la *pirekua*. Se ha dicho que es un género que deriva de la música practicada en la región de la Tierra Caliente ubicada en las tierras bajas de Michoacán. La palabra hace alusión a que el “*abajño es un son de allá abajo*” (Chamorro, 1985). El *abajño* también se trata de un género instrumental que se ejecuta con orquesta de cuerdas o con banda de viento y su uso dentro de las fiestas es en el momento del baile, o más específicamente, cuando se zapatea. A diferencia del soncito, el *abajño* es de *tempo* rápido y su carácter vivo (Reynoso, 2007).

El término *pirekua* es una palabra purépecha que significa canción. Es una composición literario-musical en lengua *P'urhé*, se ocupa de temas tanto líricos como épicos, tiene una magnitud desigual, aunque tiende a la brevedad. La *pirekua* puede cantarse de manera individual, en grupo, a “capella”, acompañada con guitarra, orquesta de cuerdas y aun con orquesta de viento, ritmo de son, valseado o *abajño* (Ochoa y Perez, 2000).

A las personas que componen e interpretan el género de la *pirekua* suelen denominárseles *pireris*. Este título es especialmente valorado en la música tradicional *p'urhépecha* ya que se considera una gran cualidad el crear un texto, musicalizarlo, y además cantarlo y acompañarse (Reynoso, 2011).

Hace ya un par de décadas se publicó un artículo titulado “La ecología en la música purépecha” hecho por Dimas Huacuz (1989), en el cual comienza haciendo una pequeña reflexión de la magnitud que cobran las *pirekuas* entre los *p'urhépecha*, ya que en ellas se ven reflejados sentimientos como el amor, la melancolía y el sufrimiento. Menciona que la *pirekua* es uno de los medios con el cual los *p'urhépecha* intentan preservar su identidad y sus recursos comunales. Posteriormente menciona que en cada región *p'urhépecha* se hacen *pirekuas* donde se mencionan los problemas que les aquejan, entre ellos, los de índole ambiental. El autor hace un listado de seis *pirekuas* que él reconocía hasta ese momento en donde se trataban estos temas. Los temas generales que registran estas *pirekuas* son

deforestación, degradación del Lago de Pátzcuaro y el llamado al trabajo conjunto para resolver estos problemas.

PLANTEAMIENTO DE LA INVESTIGACIÓN

Hoy en día estamos inmersos en un mundo globalizado que ha influenciado los sistemas naturales y las culturas en prácticamente todo el planeta. La globalización está sumamente influenciada por una racionalidad tecnológica unidimensional y por una racionalidad económica que busca el mayor beneficio económico a corto plazo que ha traído como consecuencia la crisis ambiental (ecológico-social) (Leff, 2000). Por su parte los pueblos originarios han desarrollado estrategias de subsistencia que afrontan el riesgo mediante la creación, mantenimiento y mejoramiento de la complejidad geográfica, ecológica y la diversidad biológica, genética y paisajística (Toledo y Barrera-Bassols, 2008). Por esta razón es necesario voltear la mirada a formas alternativas a las que nos ofrece la globalización para aprovechar, valorar, conocer y conceptualizar nuestro entorno natural y social, como sucede con los pueblos originarios.

Como se ha mencionado, los estudios etnoecológicos son una ventana a estas visiones alternativas del mundo, mediante su acercamiento al conocimiento tradicional de los pueblos originarios, que forman parte de un entendimiento amplio sobre las estructuras naturales, sus relaciones y dinámicas ecológicas, siempre cambiantes e inciertas. Esto se expresa en un profundo entendimiento y respeto hacia la naturaleza (Toledo y Barrera-Bassols, 2008).

En base a lo anterior es que surge el interés personal por estudiar, qué tanto estos saberes se ven reflejados en la música tradicional *p'urhépecha*. Esto por considerar a la música como una expresión artística que encuentra formas particulares en cada cultura y que puede albergar tradición y conocimiento, a la par que genera identidad y un disfrute estético. Al mismo tiempo considero que la música es un vehículo de transmisión de conocimientos y reproducción cultural, que inserto en la tradición oral representa una estrategia de enseñanza-aprendizaje práctica de los conceptos de la cultura. Considero que la música (y otras expresiones artísticas) pueden servir como un vehículo para el estudio del complejo K-C-P de una cultura.

Esta investigación, además del aporte teórico que pudiera llegar a ofrecer busca forjar un modelo de educación en base a las tradiciones orales de los pueblos originarios, dentro de los que pueden incluirse la música. Lo que se pretende es que sea en base a las

mismas tradiciones se comience un proceso de empoderamiento de los pueblos, basado en el poder identitario de la tradición oral, siendo el principal motor el análisis de la realidad local para identificar problemas y construir soluciones.

Pregunta general de investigación

A partir de lo anterior, la pregunta general que guía la presente investigación es ¿Qué elementos del *kosmos*, el *corpus* y la *praxis* se ven reflejados en la tradición musical *p'urhépecha*?

De manera específica nos hemos preguntado ¿de qué forma la naturaleza está presente en la música tradicional *p'urhépecha*? ¿La música tradicional *p'urhépecha*, sintetiza en si los tres componentes del K-C-P volviéndose así un referente importante del estudio etnoecológico de esta cultura?

Supuestos de investigación

El estudio de la música de una cultura puede llegar a ser una forma directa de estudiar el complejo K-C-P. La música refiere a las creencias que algún pueblo tiene acerca de la naturaleza. También alberga el conocimiento generado sobre sus recursos bióticos y abióticos, e incluye las prácticas realizadas por este pueblo en cuanto a aprovechamiento de recursos naturales. Por lo anterior es posible que en la música se llegue a sintetizar el complejo K-C-P de un pueblo al ser una práctica donde se resguarda conocimiento y que a la vez tiene fines prácticos particulares (rituales, practicas, fiestas, etc.). Así, la música es una ventana hacia el *umbilicus* de los pueblos originarios.

En el caso de los *p'urhépecha* al ser un pueblo originario ha establecido una relación estrecha con el contexto natural que le rodea. Esto ha enriquecido su complejo de creencias, su conocimiento sobre la naturaleza y les ha permitido generar y llevar a cabo prácticas de aprovechamiento. Éstos, al ser aspectos esenciales para el desarrollo de esta cultura, se ven reflejados en sus expresiones musicales. Basándonos en el párrafo anterior podemos decir que las expresiones musicales son parte del *kosmos* al ser utilizadas en fiestas de arraigo en los *p'urhépecha*, pero también pueden mencionar deidades importantes

para su concepción del mundo natural como *Tariata K'eri* (“el poderoso viento”). Para el caso del *corpus* es posible que la música sea un medio en el que se menciona el complejo sistema de clasificaciones que han desarrollado en diversos aspectos de la naturaleza, además de mencionar los conocimientos que han generado sobre las estaciones del año, el viento y los ciclos lunares para la producción agrícola, etcetera. La música también puede mencionar aspectos de las actividades productivas, así como puede ser utilizada a manera de ritual durante el desarrollo de ellas. La música se convierte entonces en una estrategia de investigación del K-C-P. Por último, es posible que a partir del estudio de la música se encuentren puentes entre las esferas del K-C-P y a través de ella se pueda ver la integralidad de este complejo, o como se le ha llamado, el *umbilicus*.

Objetivo general

Documentar la música tradicional *p'urhépecha* en la región de la cuenca del lago de Pátzcuaro (Zona Lacustre), con el fin de analizar el complejo K-C-P expresado en ésta y determinar en qué medida en ella se encuentra un vehículo para el conocimiento de la relación que los *p'urhépecha* han establecido con su entorno natural. De esta forma se busca entender el papel de la música como medio de transmisión de conocimientos, valores, actitudes.

Objetivos particulares

- Ubicar músicos y grupos musicales tradicionales, que interpreten *pirekuas*, *son* y *abajеños* en la cuenca del lago de Pátzcuaro y en la meseta *p'urhépecha*.
- Buscar piezas o composiciones musicales ya sea como material grabado, *cancioneros* y *bibliografía* de los géneros musicales antes mencionados, que hagan referencia a la *cosmovisión*, *conocimientos* y *prácticas* de la naturaleza por la cultura *p'urhépecha*.
- Clasificar y analizar el acervo del repertorio musical de los grupos seleccionados así como de los *cancioneros* y *bibliografía* seleccionada en términos del K-C-P.

- Analizar la visión e interpretación de los músicos sobre las piezas musicales que hacen referencia al K-C-P.
- Discutir sobre la pertinencia de utilizar la música como medio para la educación ambiental en talleres que se basen en la tradición oral como medio de análisis de la realidad.
- Proponer un modelo de educación mediante talleres donde a partir de la tradición oral se analice la realidad, para proponer soluciones a los problemas ambientales de las comunidades.

ÁREA DE ESTUDIO, MÉTODOS Y TÉCNICAS DE INVESTIGACIÓN

Zona de estudio

Actualmente, el área cultural *p'urhépecha* ocupa la parte noroeste del estado de Michoacán y se divide en cuatro regiones: la zona lacustre, la sierra o meseta, la cañada de los once pueblos y la ciénaga de Zacapu (Reynoso, 2007).

- Zona lacustre

La región del Lago de Pátzcuaro es una cuenca endorreica formada por diversos sistemas serranos. Abarca una superficie de 1000 km² de la cual un 10 % corresponde al lago (Caballero, 1982). A pesar de la aparente homogeneidad que presenta la cuenca hay variaciones importantes en la topografía, en el mesoclima y en los suelos lo cual determina la existencia de diferentes ecosistemas así como una considerable riqueza florística y faunística. Si bien la vegetación está representada fundamentalmente por los bosques de pinos y encinos, existen diferencias notables en cuanto a su distribución, composición y estructura (Caballero, 1982).

El lago es abastecido principalmente por precipitación pluvial, escorrentías superficiales y los manantiales que afloran en su interior. Tiene una superficie actual de 9,000 ha., aproximadamente, y un volumen de agua variable dependiendo de las aportaciones y usos, tanto de sus fuentes de abastecimiento, del agua del propio lago y de las condiciones climatológicas, de evaporación, así como de las extracciones que se realizan (Información obtenida de la NOM: PROY-NOM-036-PESC-2005).

El lago representa un importante ecosistema con una rica biodiversidad, caracterizada por especies de plancton, insectos, moluscos, crustáceos, peces, anfibios, reptiles, aves acuáticas residentes y migratorias y vegetación acuática (Información obtenida de la NOM: PROY-NOM-036-PESC-2005).

En el lago la vegetación está representada por distintas comunidades de hidrófitas entre las que se destacan los tulares de *Scirpus sp* y *Typha sp*. Al igual que la vegetación terrestre, la acuática está frecuentemente modificada (directa o indirectamente) por la actividad humana (Caballero, 1982).

En cuanto a fauna diversas investigaciones realizadas desde finales del siglo XIX, principios del siglo XX y más recientemente en los años 80's y 90's, han determinado o ratificado la existencia de una amplia diversidad íctica de especies nativas y endémicas, registrándose la presencia de: pescado blanco (*Chirostoma estor*), charal blanco (*Chirostoma grandocule*), charal pinto (*Chirostoma Pátzcuaro*), charal prieto (*Chirostoma attenuatum*), acumara (*Algansea lacustris*), tiro (*Goodea luitpoldi*), chegua (*Allophorus robustus*), choromu (*Allotoca diazi*) y un anfibio conocido como achoque (*Ambystoma dumerilli*) (Información obtenida de la NOM PROY-NOM-036-PESC-2005).

La pesca representó hasta hace un par de décadas una actividad de gran importancia económica y cultural en esta región. Desafortunadamente debido a una serie de acontecimientos (introducción de especies exóticas, contaminación, bloqueo de manantiales) tanto la diversidad como el volumen de peces en el Lago de Pátzcuaro disminuyó sustancialmente. Esto ha llevado a que otras actividades como la artesanal empiecen a cobrar una importancia más relevante en el ámbito económico.

También es importante por festividades de gran arraigo que si bien se celebran en toda la zona *p'urhépecha*, en esta región en particular toman relevancia especial por la presencia del lago y sus islas. Un ejemplo de estas tradiciones es la festividad del 2 de noviembre, que además de representar un ritual prehispánico llamado *kehtsitakua* que es el acto de ofrendar a los muertos con comida, también marca en el calendario agrícola el fin de labores y el inicio de la bonanza con la cosecha (Alarcón-Chaires, 2010), siendo la isla de Janitzio que se encuentra dentro del lago uno de los lugares en donde más se reconoce esta celebración. De esta forma en esta región se encuentra una gran riqueza biológica y cultural que nutre al proyecto pues se conjuga la expresión cultural con la naturaleza y las actividades productivas.

Directorio de músicos

La manera en que se contactó con los músicos para realizar esta investigación fue de dos formas: 1) a través de informantes clave y 2) directamente en las comunidades donde sabíamos viven los músicos. Uno de los informantes clave fue Alejandro Colella Forzatti, director del Estudio de Investigación Sonora Ollinteotl, ubicado en el municipio de

Erongaricuaro, Michoacán, y a través de él obtuvimos el contacto de un par de conjuntos musicales dedicados a interpretar música tradicional *P'urhépecha*: el grupo Tarhimu de Ihuatzio y Los Ribereños de Jarácuaro, del pueblo que también lleva el nombre de Jarácuaro. A través de Andrés Camou Guerrero logramos entrar en contacto con Don Genaro Camilo Varela. A quien fuimos a buscar directamente a su comunidad fue a María Guadalupe Hernández de Santa Fe de La Laguna y gracias a ella pudimos contactar con el Profesor Benjamín Gonzales Urbina. Otro de los entrevistados que buscamos directamente en su comunidad fue a Atilano López de Jarácuaro. Una vez hecho el contacto acordamos encuentros para realizar una entrevista organizada en dos partes: la primera, general, en donde se les preguntó a los músicos aspectos relacionados con su historia y práctica musical; la segunda, sobre el repertorio musical, nos permitió identificar las canciones en donde se hace referencia a alguno de los componentes del complejo K-C-P.

Entrevistas a músicos

Al ser esta una investigación de corte cualitativo, se empleó la entrevista² como técnica de recogida de datos.

² La entrevista, según la definen Khan y Cannell (1977) es una situación construida con el fin de que un individuo pueda expresar, durante una conversación, ciertos aspectos esenciales sobre su pasado, presente, así como lo que planea para su futuro. En base a esta definición, la entrevista es una forma de hacer que fluya información de un entrevistado a un entrevistador, pero el flujo no debe ser necesariamente unidireccional, también es posible que la información vaya del entrevistador al entrevistado, volviéndose así en un intercambio de ideas y vivencias.

Las entrevistas, según el grado de libertad y profundidad que se desee alcanzar se pueden dividir en estructuradas, semiestructuradas y no estructuradas (Vela, 2004). Las entrevistas estructuradas se realizan preguntando al entrevistado una serie preestablecida de preguntas, con un conjunto limitado de respuestas. En este primer tipo de entrevista se hacen las mismas preguntas en el mismo orden a todo los entrevistados (Fontana y Frey, 1994). Este tipo de entrevista es muy rígida, por lo que su profundidad y libertad son muy bajas. En el caso de las entrevistas no estructuradas, estas se basan más en una conversación libre que en una serie de preguntas preestablecidas (Brimo, 1972). Este tipo de entrevista es empleada cuando se busca generar un ambiente más propicio para tocar temas delicados, en donde el cuestionamiento directo puede inhibir la participación de los entrevistados. Por último, la entrevista semiestructurada es aquella en donde el entrevistador cuenta con algunas preguntas preestablecidas o temas importantes a tocar, pero el flujo de la plática puede desviarse de ello o indagar más a profundidad sobre temas relevantes salidos de la charla.

Puesto que este trabajo buscaba conocer a fondo algunos aspectos del quehacer de los músicos tradicionales *p'urhépecha*, pero además indagar en puntos específicos que tienen que ver con su conocimiento sobre el complejo K-C-P, la entrevista semiestructurada fue la utilizada para la realización de esta investigación. Como se mencionó en la sección anterior, la entrevista estuvo conformada de dos partes: la primera que toco temas generales del oficio y conocimientos del músicos; la segunda que trato de conocer cuánto del K-C-P *p'urhépecha* se ve reflejado en su música.

La primer parte de la entrevista indagó en aspectos como el tiempo que se habían dedicado a la música, la forma en que aprendieron, lo que significa para ellos la música, sus composiciones, si en su familia continuara la tradición musical, entre otros temas.

La segunda parte preguntaba si había canciones que hablaran de animales, de los cerros, del bosque, como se cosecha la milpa, como se pesca, etc. También se preguntaba de canciones para los santos o los dioses, la música tocada en las fiestas, si se hablaba de algunas deidades como Juriata o Kutsi, entre algunos temas más.

La totalidad de preguntas que se realizaron se encuentran en el Anexo 1.

La forma en que se capturó la información fue en base a anotaciones en libreta de campo y grabaciones de audio.

En total se realizaron 10 entrevistas. En la tabla 1 se encuentra el nombre de cada uno de los entrevistados y su lugar de procedencia.

Tabla 1. Músicos entrevistados

Nombre	Lugar de procedencia
María Guadalupe Hernández Lino	Santa Fe de la Laguna
Serafín Teodoro Domínguez	Jarácuaro
Genaro Camilo Varela	Uranden
Benjamín Gonzales Urbina	Pichátaro
Atilano López	Jarácuaro
Oscar Valdovinos Marcelino	Ihuatzio
Eduardo	Ihuatzio
Lucas	Ihuatzio

Oscar Hernández Gonzales	Ihuatzio
Ismael García Marcelino	Ihuatzio

Sesión de trabajo con el taller Tarhimu.

Para el caso de los integrantes del taller Tarhimu que son Oscar Baldovinos Marcelino, Eduardo, Lucas, Oscar Hernández Gonzáles e Ismael García Marcelino, decidí realizar un taller previo a la entrevista para conocer aspectos sobre el K-C-P que se manejan en la música tradicional *p'urhépecha*. Este taller constó de tres partes. La primera de ellas consistió en presentar las generalidades del proyecto, como lo son nuestra disciplina (etnoecología), nuestro objeto de estudio, una breve justificación del proyecto, objetivos y breves expectativas del trabajo. Una vez explicado esto pasamos a la segunda parte de la exposición en donde les platicamos de forma muy breve las tres esferas de la etnoecología (complejo K-C-P). Les presentamos esta parte con ejemplos dentro de la cultura *p'urhepecha* de cada una de las esferas. La información presentada fue la siguiente:

- *Kosmos*: Sistema de creencias o cosmovisiones. En los pueblos indígenas la naturaleza es venerada y respetada. Cada acto de apropiación de la naturaleza tiene que ser negociado con todas las cosas existentes (vivas y no vivas) mediante diferentes mecanismos como festividades y actos chamánicos.

Los ejemplos que les presentamos fueron: Tariata K'eri: El poderoso viento. Integra las cuatro fuerzas de la naturaleza: tierra, agua, aire y fuego.

Fiestas: *Uapanscuaro* (fiesta del maíz), *Kuingo* (dedicada a la cacería), Jueves de Corpus y Año nuevo *p'urhépecha*.

- *Corpus*: Conocimientos ecológicos generalmente locales y colectivos. Transmitidos de generación en generación y generalmente de forma oral.

Los ejemplos de este eje fueron: Estaciones del año: *Iakua* (de noviembre a febrero, heladas y frío), *K'arhingarho* (época de seca), *Hosta* (abril a junio, época de calor), Emenda (junio a octubre, época de lluvias), *Andara mantsikua* (octubre y noviembre, lluvias pasajeras).

Clasificaciones del maíz: Clasificación según el color de las semillas y su origen.

- *Praxis*: Practicas productivas incluyendo usos y manejos de los recursos naturales. Los ejemplos que les presentamos fueron: recolección, artesanía, forestería, uso y manejo del agua, pesca, cacería y ganadería.

La tercer parte fue una discusión acerca de las piezas musicales que a consideración de los músicos plasmaban de algún modo cada esfera del complejo K-C-P. Durante esta parte se escribió en papelógrafos las piezas musicales que los músicos nos mencionaban. Posterior a esto realizamos la entrevista descrita en la sección anterior.

El taller se realizó de la forma y orden antes descrito pues había la intención de dibujar junto con los miembros del taller un esquema donde se ubicaran, en el momento, la música relacionada con cada esfera del K-C-P. Por ello consideré necesario generar primero un lenguaje común y posteriormente dibujar el esquema. Finalmente el esquema quedo pendiente pues hubo que aclarar conceptos y lo mejor fue hacer una lista con las canciones que pudieran identificar y que mencionaran algún elemento natural.

Búsqueda de material grabado y bibliografía.

La búsqueda del material grabado se llevó a cabo en fonotecas, tiendas de música, internet y con conocidos. Para el caso de la bibliografía fue necesario indagar en libros de historia musical de Michoacán. En la Tabla 2 se encuentran los materiales bibliográficos y audios utilizados en la investigación.

Tabla 2. Bibliografía y audios consultados.

Título	Autor / Interprete / Recopilador	Fuente
Una bandolita de oro, un bandolón de cristal... Historia de la música en Michoacán	Jorge Amos Martínez Ayala	Libro
Temas y Textos del Canto P'urhépecha	Néstor Dimas Huacuz	Libro
La ecología en la música purépecha	Néstor Dimas Huacuz	Articulo
Michoacán: Sones de tierra caliente	INAH	Audio / Libro

Título	Autor / Interprete / Recopilador	Fuente
Aires de Nuestra Tierra	Grupo Pindekuecha	Audio
Antología de música P'urhépecha Vol. VII	Roció Prospero	Audio
Abajeños y sones de la fiesta Purépecha	INAH	Audio / Libro
Danzas, sones y jarabillos	Banda antigua Lago Azul de Zirahuen, Michoacán	Audio
Canciones regionales en la voz Purhépecha	Banda Nuerience	Audio
Las pireguas folklore Michoacano	Coro Tarasco Zezangari	Audio
Grupo Purhembe	Grupo Purhembe	Audio
La música tradicional en Michoacán		Audio
Las más hermosas pireguas	Hermanas Pulido	Audio
...te vengo a bailar	Los hermanos Ramos de Mexiquillo, El Colegio de Michoacán A.C	Audio
Danzas de Michoacán	Los nietos del Lago	Audio
Pireguas de siempre	Los Chapás de Comachuen	Audio
Maestros del Folklore Michoacano Música Indígena Purépecha		Audio
Mirando al Lago		Audio
Homenaje a grandes compositores de la meseta Purépecha de Michoacán	Los Nietos del Lago de la Isla de Uranden	Audio
Orquesta Flor de Jarácuaro		Audio
Sones de la Tierra Michoacana	Conjuntos de Arpa Grande de Tierra Caliente	Audio
Música tradicional Instrumental de bandas de aliento de la región Purhépecha		Audio
Fiesta y tradición	Orquesta Lago Alegre de la	Audio

Título	Autor / Interprete / Recopilador	Fuente
	isla de Uranden	
Música tradicional P'urhépecha: píreris y orquestas		Audio

Sistematización y análisis.

Para esta parte se realizó una base de datos adaptada de una tabla de registros bibliográficos etnoecológicos diseñada por Pablo Alarcón Chaires, en la que se capturó la siguiente información: Nombre de la canción; Dimensión etnoecológica subdividida en *kosmos*, *corpus* y *praxis* y a su vez cada uno de estos campos subdividido en campos de estudio: *kosmos*: Cosmos, Mitos, Ritos; *corpus*: Astronomía, Botánica, Edafología, Hidrología, Micología, Zoología, Ecología, Clima, Taxonomía, Geografía, Problemas ambientales; *praxis*: Agrícola, Ganadería, Forestal, Pesca, Artesanía, Medicina, Agua, Vivienda, Recolección, Caza, Acuacultura, Extractiva, Pastoreo, Alimentación; Autor, Fuente, y Descripción / Contenido.

Criterios de clasificación.

Las canciones encontradas se clasificaron según los campos antes mencionados y según su concordancia con la siguiente tabla de enfoques (Alarcón-Chaires, 2010) (Tabla 3).

Tabla 3. Campos de clasificación de canciones y enfoque de cada campo.

TEMA	CAMPO DE ESTUDIO	ENFOQUE
KOSMOS	Cosmos	Representación y función de deidades.
	Mito	Tradición histórica sobre dioses, héroes y diferentes elementos del ambiente.
	Rito	Prácticas de vinculación con diferentes entidades

TEMA	CAMPO DE ESTUDIO	ENFOQUE
		divinas.
	Otros	Cuentos, fabulas, anécdotas.
CORPUS	Astronomía	Dinámica lunar, de la tierra y constelaciones.
	Botánica	Características, ecología, dinámica, uso de la flora.
	Edafología	Características y dinámica de los suelos.
	Hidrología	Características y dinámica de ríos, mar, lagos, etc.
	Micología	Características, ecología, dinámica, uso de los hongos.
	Zoología	Características, ecología, dinámica, uso de la fauna.
	Ecológico	Distribución y abundancia de especies, comunidades y poblaciones. Estado del ecosistema.
	Clima	Patrones de lluvias, temperaturas, sequias, etc.
	Taxonomía	Clasificación de elementos vivos y no vivos.
	Geología	Caracterización y dinámica de rocas.
	Problemas Ambientales	Problemáticas que afectan a los recursos naturales.
PRAXIS	Agrícola	Agricultura principalmente enfocada a cultivos tradicionales.
	Ganadería	Producción animal de especies menores y mayores.
	Forestal	Conservación, manejo y uso de bosques y selvas.
	Pesca	Peces, reptiles, invertebrados y mamíferos. Prácticas de pesca.
	Artesanía	Producción de utensilios de uso doméstico y de arte con fines comerciales.
	Medicina	Uso de flora y fauna, así como prácticas tradicionales (chamanismo) como terapia
	Agua	Manejo de cuerpos de agua, lluvia.
	Vivienda	Materiales utilizados para la construcción de

TEMA	CAMPO DE ESTUDIO	ENFOQUE
		vivienda.
	Recolección	Principalmente flora (semillas, frutos, vainas, raíces, etc.); estacionalidad, técnicas.
	Caza	Técnicas de captura, conservación y manejo de especies animales.
	Acuicultura	Técnicas y especies producidas bajo sistemas de producción acuícola tradicional.
	Extractiva	Actividades como la minería.
	Pastoreo	Estacionalidad, recursos, distribución de trabajo.
	Alimentación	Tipo de insumo, su origen y procesamiento.

Es importante destacar que puede haber canciones que tengan relación con dos o más ámbitos de los anteriormente mencionados.

Análisis de contenidos musicales.

Se realizó a través del análisis de las letras de las canciones, su título o el contexto en que son representadas. Este proceso se realizó de dos formas distintas, según la forma en la que se obtuvo la canción. Cuando se obtuvo mediante entrevista se realizaba en dos tiempos: el primero, al momento de hacer la entrevista y si el entrevistado era el autor de tal canción se le preguntaba más acerca del sentido de ella, además de que en la mayoría de los casos ellos mismo cumplían el papel de traductores en caso de que la canción tuviera lírica en lengua *p'urhe*; el segundo, tenía lugar a la hora de hacer el análisis en escritorio según el contexto y la información proporcionada por los entrevistados.

Cuando la canción fue obtenida mediante discografía el trabajo fue un tanto más difícil y se realizó una interpretación personal. En el caso de piezas meramente instrumentales se analizaba mediante el título y la música, en el caso de piezas con lírica en español se escuchó y se realizó una evaluación para ver si encajaba en alguno de los

campos antes dispuestos, en el caso en que contara con lírica en *p'urhépecha* se tomaba en cuenta el título y la música.

Decidí incluir canciones que únicamente hacen referencia en el título pues considero que son un reflejo del conocimiento de elementos naturales en su entorno. En los casos que fue posible se integró el contexto de utilización.

Para el caso de un par de pirekuas se contó con la colaboración de Luz Karapan Santos Erape como traductora. Ella es una estudiante *p'urhépecha* de la Universidad Intercultural Indígena de Michoacán, quien habla su lengua materna.

RESULTADOS Y DISCUSIÓN

El conocimiento tradicional en la música.

En general los entrevistados mostraron una muy buena disposición para platicar no solo sobre la relación que existe entre la música tradicional *p'urhépecha* y la naturaleza, si no también se abrieron a platicarnos sus experiencia de vida, su historia como músicos y un poco sobre sus visiones a futuro de esta actividad. También se indagó sobre la música tradicional *p'urhépecha* relacionada con el K-C-P. Se preguntó a los músicos sobre su oficio y cómo han adquirido el conocimiento que ahora poseen.

Como pude apreciar después de realizar las entrevistas, existen diferencias y similitudes en los discursos de los entrevistados. Estas diferencias son notables, entre otros, en los mensajes de índole ambiental, sobre todo al ser expresados en las composiciones musicales. Ante esta circunstancia es pertinente realizar una clasificación para ubicar a los músicos. Las categorías que considero más apropiadas para ubicar a los entrevistados son: Músicos Interpretes (MI), Músicos Intérpretes y Compositores (MIC) y, Músicos Intérpretes y Compositores de Alguna(s) Canción(es) con Temática Ambiental (MICCTA). Dentro de la clasificación MI están: Eduardo y Lucas; en MIC están: Oscar Valdovinos Marcelino, Oscar Hernández Gonzales y Genaro Camilo Varela; en categoría MICCTA se encuentran: María Guadalupe Hernández Lino, Serafín Teodoro Domínguez, Benjamín Gonzales Urbina, Atilano López e Ismael García Marcelino. Cabe mencionar que en la última categoría están cinco de los seis músicos con mayor edad, por lo que ellos cuentan con mayores experiencias en distintos ámbitos como cargos públicos, participar en Organizaciones No Gubernamentales, actividad docente, entre otras, y por supuesto mayor trayectoria musical, por lo tanto sus composiciones abarcan un espectro de temas mayor.

De entre los diez entrevistados nueve tocan instrumentos. La excepción fue María Guadalupe Hernández debido a que ella se dedica a cantar, que es generalmente el papel que tienen las mujeres, ya que ellas son parte de grupos corales, aunque en las últimas décadas han surgido diversos grupos de pireris mujeres. Ocho de los diez entrevistados pertenecen a familias que se dedican a la música o familiares que tocan algún instrumento y es a raíz de esto que ellos también comienzan a involucrarse en la música. Los dos

entrevistados que no tienen familiares músicos (Ismael García y Eduardo) comenzaron a involucrarse en la música debido a que en su círculo de amigos había personas que tocaban algún instrumento.

Un aspecto que deriva de las entrevistas es que existe una tendencia entre los músicos entrevistados a componer sus propias piezas (seis músicos). En general refieren que comienzan a hacerlo por la necesidad de expresar sentimientos o situaciones cercanas. Los músicos que componen, en su mayoría solo interpretan sus propias composiciones, en raras ocasiones interpretan música de otro autor.

Todos los músicos entrevistados realizan o han realizado otras actividades para subsistir además de la música. Esto se debe principalmente a que las contrataciones para tocar son ocasionales y es difícil obtener el sustento necesario solo de ellas. Dentro de las actividades desarrolladas están la agricultura, pesca, docencia, pintura, artesanía, literatura, albañilería, entre otras. Cabe destacar que más de la mitad de los entrevistados se ha dedicado a actividades productivas en algún momento o ahora, por lo que tienen un amplio conocimiento de las *praxis* en el campo.

La forma en que han aprendido el arte musical ha sido en su mayoría “al puro oído” como lo menciona Don Serafín:

“... no tuve maestro yo para la música [...] yo nadamas oír los compases de las grabaciones que están tocando los discos, pues ahí voy aprendiendo el tiempo, porque hay muchos que conocen la nota, pero no conocen el tiempo, están tocando al puro fregadazo (sic)”.

Esto también ocurre cuando en su círculo de amistades o familiar alguien conoce la forma de tocar algún instrumento, entonces surge el interés y comienzan a tocar el instrumento de la forma en que se lo van indicando. Conocen muy bien las estructuras musicales de la pirekua, el son y los abajeños a raíz de escucharlos y tocarlos, pero la mitad de los entrevistados no lee partituras. Es después de algún tiempo de tocar un instrumento “al puro oído” que algunos deciden entrar a alguna escuela de música, por ejemplo, Oscar Hernández González estudio en la escuela de música de Tingambato, o la escuela España-México, donde el maestro Benjamín Gonzales Urbina recibió clases de música.

La mayoría de los entrevistados ven en la música (y en el arte en general) una forma de generar reflexiones e inducir a cambiar hábitos perjudiciales, esto para mejorar el estado del medio ambiente (y en consecuencia de la comunidad en donde habitan o viceversa). Sobre esto María Guadalupe nos dijo:

“Y bueno, pues como no, también proponer este tipo de cantos (la pirekua titulada “Nuestro Lago”) ayudan para reflexionar juntos entre nosotros, y nosotros también de las comunidades porque yo no digo que solamente se ha perdido el rumbo los otros si no que también en nuestras comunidades se ha estado perdiendo, por muchas razones (sic)”.

Por su parte Ismael García Marcelino comento

“...hay que utilizar a la pirekua y la música tradicional P’urhepecha como un instrumento de conciencia, de resistencia y lucha social (sic)”.

Si a esto le agregamos que géneros como la pirekua, que tienen gran arraigo y generan un gran sentido de identidad entre los *p’urhépecha*, son uno de los principales medios para difundir estos mensajes, encontramos que se forma un binomio muy idóneo para llegar a un amplio número de personas entre la comunidad *p’urhépecha*.

La música tiene un gran significado para todos los entrevistados. Es una forma de expresar sentimientos, describir situaciones, un medio de “escape” para los problemas que viven día a día, un pretexto para convivir, incluso lo llegaron a considerar una especie noticiario de las comunidades. Sobre esto Don Serafín mencionó:

“No pues yo me siento a gusto, me siento alegre, como le digo, cuando a veces hay algunos problemitas, porque siempre en los hogares hay problemas pequeños, pero los hay en donde quiera, y en la música se le olvida a uno, o si va uno en alguna reunión con algunos amigos, o a alguna pachanga por ahí sin tocar también uno se alegra un poquito, y mayormente pues en la música ahí se le olvida a uno todo lo que tenga uno, si estás enfermo vas por allá y se te olvida lo que estas sintiendo (sic).,

María Guadalupe comento más en específico sobre la pirekua lo siguiente:

“La pirekua es el canto y también es la manera de expresarnos [...] de lo que uno siente y de lo que uno piensa por que en el centro de la cultura hay pocos espacios donde uno puede expresarse, entonces la pirekua es una manera de expresarnos también con los otros, [...] cuando pasa algo inmediatamente uno compone una pirekua, es como la noticia, ahí andan pirekuas que inmediatamente pasó y pues se compone inmediatamente algo [...] y todos así como ¿qué dijo?, ¿qué dice ahora?, como que es la nota del día. Entonces también, pues no tenemos periódico, ahora ya tenemos también altavoz que anuncia, pero hay hartos que no se dice, pero alguien que escuchó y vio algo pues inmediatamente compone una pirekua, y ya salen en la plaza o en alguna esquina y se sacan con ya te fijaste lo que dice, lo que pasó...(sic)”,

y Benjamín González Urbina dijo: *“La música es poesía, es hermosa”*. Les genera gran satisfacción el tocar y que las personas aprecien y respeten este oficio. A pesar de que la música es una forma de complementar los ingresos económicos que obtienen, la mayor importancia no se la dan a esta parte.

Todos los entrevistados tienen gran conciencia de los problemas ambientales que existen en sus comunidades. Ellos, hasta el punto que pueden, lo expresan en su música y hacen todo lo que está a su alcance para revertir estas situaciones, muestra de esto es lo que el maestro Benjamín nos comentó:

“...yo soy muy amante del bosque y de todo eso, yo tengo un bosquecito, trasplanté treinta y cinco mil pinitos, y bueno pues ahí va, y me da sentimiento cuando me los cortan, [...] y pues estamos yendo constantemente pero sentimos pues que de alguna manera debemos de contribuir para que el bosque pues florezca, crezca y este muy bien. Hace 16 o 17 años empecé a reforestar y ya el pinito más pequeño pues esta por aquí así (señala a una altura como de metro y medio aproximadamente) y el más grandecito apenas tiene este grosor (con ambas manos forma un círculo de 20 cm. aproximadamente) (sic)”.

La historia de los músicos.

Es importante hablar de la historia de vida de cada uno de estos músicos, ya que a pesar de tener mucho en común, sus historias personales y la forma en que comenzaron a involucrarse con la música, en algunos casos difiere bastante. También, en lo personal, es una especie de pequeño homenaje que les puedo ofrecer, ya que estos músicos, a pesar de tener una excelente capacidad como ejecutantes y en algunos casos como compositores, no se les reconoce su gran labor y trayectoria, no solo musical, sino como personas que mantienen viva su cultura. Por ello, a continuación se presentan los puntos más significativos de cada entrevista. El orden en que aparecen las entrevistas es conforme a la secuencia en que se realizaron, primeramente está el conjunto de entrevistas con el taller Tarhimu y después continúan las entrevistas a músicos pertenecientes a otros grupos. Junto al nombre de cada músico esta entre paréntesis la categoría a la que pertenecen según mi clasificación de entrevistados.

- El Taller Tarhimu

El taller de investigación de la música *p'urhepecha*, Tarhimu, nació hace 25 años con el grupo musical Voces del Lago. Como se mencionó en la metodología, realizamos entrevistas con varios de los integrantes de este taller. A continuación lo que platicamos con ellos.

❖ Ismael García Marcelino (MICCTA)

Músico, educador, escritor y maestro de lengua purhépecha para la Universidad Intercultural Indígena de Michoacán, además de fundador del taller Tarhimu. Radica en Ihuatzio.

La curiosidad por la música le empezó gracias a su vecino Felipe, quien le prestaba su guitarra, pero fue hasta que en una despedida de la secundaria cuando aprendió a tocarla. Fue en la preparatoria cuando por la cercanía con sus compañeros *P'urhepecha*, empezó a

tocar pirekuas y a llevar serenatas. Al asistir a fiestas en las comunidades llegó a conocer a grandes pireris.

Formó parte de una orquesta que tocaba canciones nortañas y las pirekuas no eran muy bien aceptadas en el momento en el que él se integró a ella. Algunos de los miembros de ese grupo componían abajeños, y así fue como nació el grupo Voces del Lago. Al juntarse con ellos forjaron un estilo personal, comenzó a componer para el grupo, e impartió conciertos didácticos para la SEP. También formó parte de la banda Zirahuen, pero se separó de ellos por el estilo musical que la banda había adoptado. Al relacionarse con músicos importantes en los circuitos culturales como Bola Suriana, empezó a componer pirekuas para ellos y ahora muchos tocan sus composiciones.

El taller de investigación de la música *P'urhépecha*, Tarhimu, nació hace 25 años con Voces del Lago. Respecto a los cambios en la tradición musical, él opina que la pirekua se ha transformado en forma y estructura, en aras de lo mercantil y que es importante la innovación pero en aras del arte y la cultura, menciona que “hay que utilizar a la pirekua y la música tradicional *P'urhépecha* como un instrumento de conciencia, de resistencia y lucha social”.

Algunas de las pirekuas que ha compuesto son: “Balona” que hace referencia al bicentenario, “El Olivo” que es un poema de conciencia y “La canción del lago a Yunuen” que muestra percepciones sobre la problemática ambiental del lago. Con motivo de la declaratoria de la pirekua como patrimonio cultural de la humanidad por parte de la UNESCO, Ismael Hernández considera que:

“ello no ayudará a su conservación como una tradición viva, sino como un objeto de museo [...]mientras siga existiendo la transmisión del conocimiento entre distintas generaciones, la música tradicional va a seguir siendo (sic)”.

❖ Oscar Hernández González (MIC)

Músico de Ihuatzio y miembro del taller Tarhimu. Tiene 25 años. Su acercamiento a la música comenzó porque sus tíos, vía materna, que viven en San Andrés, son músicos y al visitarlos, él empezó a tomarle gusto a la música. Por la cercanía con ellos, tomaba sus

instrumentos y así empezó a tocar la guitarra. Fue gracias a tocar la guitarra que conoció a los demás integrantes del taller. Al principio querían tocar rock, pero por medio del papá de Tomás (otro miembro del taller) que tocaba ritmos regionales encontraron en la música *p'urhépecha* el camino.

En Morelia empezó a tocar el violín enseñado por un músico de Janitzio. Tomás y él formaron una agrupación hace 12 años tocando la guitarra. Después entró a la escuela de música de Tingambato, donde terminó de aprender a tocar el violín. Eduardo su primo se integró tocando el chelo y Oscar el violín, recién formada la agrupación empezaron cobrando muy poco, participaban en concursos e imitaban el canto de otros pireris. El taller les permitió acercarse a la música, cultura y lengua *p'urhépecha*, ya que a él no le fue enseñada la lengua de pequeño.

En Ihuatzio se tocan sones y abajeños, pero estos se han transformado bajo la influencia de la música de banda sinaloense. Para él la música es un pretexto para convivir y pasarla bien, interpretando no sólo música tradicional de la cuenca sino también música de Tierra Caliente.

❖ Eduardo (MI)

Músico de 25 años. Aprendió a tocar con un grupo de amigos quienes, lo invitaron a participar en una banda, en un principio eran veinte, pero solo quedaron dos. Fue aprendiendo sobre la marcha durante un año, después tomó cursos en la escuela de música y aprendió a tocar el clarinete.

Tocó en Banda Ventura, Banda Cascada y Banda San Francisco. Actualmente es músico de tiempo completo y tocan diferentes estilos musicales, según se lo pidan, generalmente música popular mexicana, fantasías y música *p'urhépecha*. Respecto a los cambios que observa en la música *p'urhépecha*, él opina que se ha transformado por los jóvenes que migran a la ciudad y al volver imponen modas, vulnerando los espacios de reproducción de la música tradicional. Estos cambios son percibidos como negativos porque perjudican la dinámica social de los pueblos y su autonomía.

Él ha notado que los lugares donde aún se conserva la pirekua son principalmente las zonas que están pegadas a la sierra, pues a pesar de que se ha perdido la parte original

transformándose en “techno pirekuas” (se utilizan instrumentos electrónicos) la mayor parte de la estructura original se ha conservado.

❖ Lucas (MI)

Él tiene 24 años. Aprendió a tocar bajo la enseñanza de sus papás, pues ellos tenían el mismo oficio. Empezó a los doce años a tomar cursos en una escuela de música, así aprendió a tocar el clarinete.

Además de ser músico, también se dedica a elaborar artesanías de chuspata. Respecto a los cambios que observa en la música *P'urhépecha*, él opina que dichas transformaciones han estado influenciadas por la música sinaloense, volviéndose más pegajosa y popular.

- Don Serafín Teodoro Domínguez (MICCTA)

Don Serafín es un músico de Jaracuaro con 67 años de edad y que lleva gran parte de su vida dedicándose a esa actividad. Don Serafín cuenta que cuando era niño pertenecía a una familia con muchas precariedades

“...crecimos muy atrasados. Ya cuando tuve 12 años ya fue cuando tuve más, como le dijera, tuve conocimientos, a la edad de 12 años yo ya anduve en la escuela, nadamas estude hasta tercero de primaria, por falta de apoyo, pues mi papa era una persona, muy desobligado, le gustaba mucho el vino, tomaba mucho y nunca tuve oportunidades de que me dieran el apoyo para el estudio (sic)”.

El alcoholismo de su papá le impidió tener el apoyo para terminar la primaria,

“a los 15 años, ya andaba trabajando yo en el campo. Sembraba maíz, trabajaba yo ajeno. Cumplí los 16 años, a los 17 años me case (sic)”.

Fue a los 22 años cuando sus hermanos comenzaron a decirle que si no quería aprender a tocar el acordeón,

“...empezaron a decirme, se oye muy bonito el acordeón y cuando escuchamos, no quisieras aprender eso, vamos a comprarnos uno aunque sea de segunda mano (sic)”.

Don Serafín se negó en un principio, pues a él le gustaba mucho el campo, y no creía que estuviera apto para tocar un instrumento. Después de mucha insistencia lo convencieron:

“...me llevaron, fuimos a comprar un acordeón de segunda mano en aquel entonces nos costó 900 pesos, empecé a aprender. En unos 15 días aprendí las mañanitas. Ya seguimos y formamos un grupo ya para música norteña. Ya andábamos por ahí haciendo ruido. Ya aprendí muy bien el acordeón y ya fuimos por ahí a navegar algo (sic)”.

Con este grupo viajaron a distintas partes de Michoacán como Apatzingán, Nueva Italia y Lázaro Cárdenas. Con el tiempo se convirtió en una actividad que Don Serafín disfrutaba mucho, y que de paso le daba ingresos económicos:

“...me gusto porque pues últimamente ganábamos algo de dinero, ahí me aliviame un poquito (sic)”.

El campo se le empezó a olvidar. Duro en la actividad musical con este grupo 30 años.

Después de ese periodo dedicado completamente a la música es elegido Jefe de Tenencia de Jarácuaro,

“...algunos trabajos que hice fue el empedrado aquí en toda la comunidad, gracias al ingeniero Cuauhtémoc Cárdenas, el me dio el apoyo, [...] enseguida mandé a hacer el libramiento, que ahorita nos está sirviendo mucho, fue el gobierno que nos apoyó un poquito para el pavimento. [...] Eso trabajé cuando fui jefe de tenencia y fui dejando la música (sic)”.

Terminado su periodo como Jefe de Tenencia, pasan 3 años y es elegido como Comisariado de Bienes Comunales,

“...yo acepte y pues seguí trabajando. Trabajé la clínica, trabajé el ruedo, no todo lo que está hecho verdad pero fui yo el que empecé para completar el terreno. Ahí trabajé todo eso y también asistí mucho a las reuniones y me dieron este, el puente que está sirviendo ya ahorita por donde pasa uno, era puro pedregal, no había puente, entonces ahí me apoyaron los ingenieros y dijeron nosotros te vamos a dar un puente donde este, circule el agua, pues si, ahí está sirviendo, [...] otros trabajos más en la iglesia (sic)”.

Después de ese periodo en que tuvo cargos públicos, son sus sobrinos quienes lo animan a continuar tocando. Ellos querían aprender a tocar y él les enseñó:

“tons ahí mis sobrinos vinieron y me dijeron, bueno tío que no piensa seguir adelante con la música. Les dije, ¿les gusta la música?, -si hombre queremos aprender, nosotros ya andamos en la banda pero no podemos aprender pues bien, a lo mejor contigo podemos aprender pues mejor-, pues órale vamos a seguirle (les dijo Don Serafín). Ahí empecé otra vez con la música. Ya formamos este la orquesta Los Ribereños de Jarácuaro y es lo que estamos siguiendo ahorita (sic)”.

En este proyecto musical Don Serafín alterna la música tradicional con la música nortea.

Desde que comenzó a componer, este músico de Jarácuaro ha hecho entre 50 y 60 canciones y ha grabado 3 discos y tiene 2 en proceso. Su proceso de aprendizaje y composición musical ha sido totalmente de “oído”:

“no tuve maestro yo para la música. Hubo un compadre que era maestro de la música y me invitó bastante, me dice compadre véngase para que aprenda usted la nota, aprendiendo todo eso tú vas a ser muy importante en la música. Pues le dije si compadre, si voy a venir, pero como no me daba lugar tantos trabajos que tuve, trabajo yo en la máquina para hacer sombreros, trabajo la soldadura, trabajo en el campo y trabajaba también en la construcción de las casas. [...] Trabajaba en cinco cosas, yo nunca carecía de trabajo o

nunca carezco pues de trabajo siempre tengo trabajo, pero ni por eso soy rico, estoy igual de jodido (sic)”.

Lo único que pudo aprender fue un poco de solfeo.

Es de admirar que este músico toque una gran variedad de instrumentos:

“toco el acordeón, toco la guitarra, toco el violín, toco el bajo sexto, toco la vihuela, bueno todo, todo lo que es de la cuerda, yo puedo tocar todo eso menos los metales, pero lo que es la cuerda eso sí y el tololoche (sic)”.

Sus composiciones las sabe tocar todas de memoria, dice que con solo recordar una palabra empieza a recordar toda la canción, en sus palabras: *“...las traigo todas en mi sentido”.*

Para Don Serafín la música se ha vuelto una forma de olvidar los problemas que puede tener en el día a día:

“...como le digo, cuando a veces hay algunos problemitas, porque siempre en los hogares hay problemas pequeños, pero los hay en donde quiera, y en la música se le olvida a uno, o si va uno en alguna reunión con algunos amigos, o a alguna pachanga por ahí sin tocar también uno se alegra un poquito, y mayormente pues en la música ahí se le olvida a uno todo lo que tenga uno (sic)”.

Nos contó que incluso la música se ha vuelto una terapia que le reduce las dolencias provocadas por la diabetes que padece. Dice que al tocar y hacerlo muy bien se da cuenta como la gente se emociona, y él también se emociona mucho con eso y también se esfuerza más para “tocar más pulido”.

El percibe muchos cambios en la música.

“Las canciones aquellas pues los que cantaban anteriormente, eran muy emocionantes, muy, como le dijera, muy bonitas las canciones. Hoy en día pues es puro tamborazo, es puro ruido, definitivamente a mí no me gusta porque [...] está tocando la música pero pura música a tamborazo o mentadas de madre, [...], y eso a mí no me ha gustado pues haz de

cuenta que lo está insultando uno a una persona [...]. Ta bien pues que uno sepa la música, pero no pa' pasarse pues de la raya, porque eso ya, ya no hay respeto (sic)''.

Pero a pesar de todo él ve cómo la música regional sigue muy arraigada y le sigue gustando mucho a la gente, pues nos dijo que nada más comienzan a tocar algún abajeño y toda la gente se amotina y empieza a zapatear.

- María Guadalupe Hernández Dimas (MICCTA)

María Guadalupe es una luchadora por los derechos de las mujeres y del pueblo *p'urhépecha*, de Santa Fe de la Laguna, que además en su momento perteneció a un grupo coral. María Guadalupe proviene de una familia de músicos y por ello aprendió a cantar desde muy pequeña.

“Mi mamá canta y todos en la familia los hombres tocan algún instrumento y las mujeres pues siempre cantamos (sic)''.

En esto tuvieron mucho que ver sus abuelos:

“de hecho anteriormente a los hombres se les enseñaba algún instrumento, ellos aprendieron porque mis abuelos les enseñaban a tocar el piano [...] que teníamos en la casa y les decía que tenían que aprender el solfeo para poderlo tocar. Y ya las mujeres pues si nos enseñaban los cantos (sic)''.

Fue la mamá de María Guadalupe quien le enseñó lo que hoy en día sabe sobre el canto e incluso actualmente ensayan a dueto.

Esta vocalista es invitada a participar en un coro de su comunidad, Santa Fe de la Laguna,

“...me acuerdo como a los 14 años que empecé a participar. Me invitaron ahí en la comunidad las mujeres y me integré al coro (sic)''.

El coro era femenino y se llamaba Tata Vasco.

“Al principio nosotros cantábamos como les decía las alabanzas que dejó Vasco de Quiroga del siglo XVI y después pues bueno los cantos parroquiales, todo lo que se canta por temporadas en el año que va cambiando. Pero después pues nos decían canten una pirekua no, entonces así como que nos pedían canten una pirekua siempre que íbamos a cantar en una comunidad y estaban después de la misa nos invitaban alguna comida y pues nos decían -ahí está el coro, si ahí está el coro, a ver coro a ver que canten-, ¿qué vamos a cantar? y entonces -como que una pirekua, una pirekua ¿no?-, y pues las más conocidas la “Josefinita” y la “Flor de Canela” y otras por ahí y entonces empíezale tu y yo te sigo y así no. Ya pues se vio la necesidad de que teníamos que aprender pirekuas no, que nos pedían mucho (sic)”.

A partir del momento en que empiezan a cantar pirekuas el coro comienza a sobresalir, a tal grado que llegaron a competir con los coros de las rosas y llegaron a viajar a Estados Unidos.

Son pocas las pirekuas que ha compuesto pues ella hace poesía principalmente. De entre las pirekuas de su autoría están una en donde propone hacer una educación planteada desde la lengua *p'urhépecha*, y otra en donde habla de la degradación del lago de Pátzcuaro llamada “Nuestro Lago”.

También nos habló de la importancia del respeto en su comunidad.

“Nosotros dentro de nuestra vida comunitaria nos inculcan también el respeto, primero entre nosotros y ese respeto lo debes demostrar cuando saludas, saludo como debe de ser, y bueno, en segundo lugar es la naturaleza, o a lo mejor va incluido el hombre como parte de la naturaleza (sic)”.

por lo que el respeto para humanos y naturaleza está en un mismo nivel. Es por lo anterior que:

“a nosotros nos duele tanto cuando alguien está tumbando un árbol, por ejemplo, que no sea en, así como nos han enseñado el día que tiene que ser, o sea no tiene que ser cualquier día, tiene que ser un día especial y tiene que ser un árbol que cumpla con todo lo que dió, no cualquiera. Cuando uno ve que es un árbol que lo cortaron sin ningún respeto, sin ningún diálogo con el árbol, con la naturaleza, de hablarle y decirle me das permiso para cortarte, te necesito y yo te usare muy bien, tiene que haber una comunicación entre lo que va (sic)”.

Uno de los problemas que ella identifica es que muchas veces no comprendemos la manera de pensar que tienen en las comunidades como Santa Fe de la Laguna.

“Eso es también lo que nosotros vemos que los otros no conocen de nuestra manera de pensar. Como desechan todo en el lago, eso para nosotros no tiene perdón, o no tiene, es algo así como imperdonable, entonces tú como entiendes eso lo que pasa, y son las autoridades, y son los que están al frente, es como lo sentimos. Como salen a relucir la cara con la sociedad si están haciendo tanto mal para nosotros, así lo entendemos, si están haciendo tanto mal por qué no hacen nada si están tirando todos los desperdicios al lago (sic)”.

Por ello, es que en su comunidad ven que existe una gran necesidad de hacer algo contra la degradación ambiental.

“Y pues bueno, desde esa manera de ver nosotros todo esto pues pensamos que se tiene que hacer algo. No sabemos cómo, ya tenemos años y ha habido muchas investigaciones con respecto al lago y no vemos resultados (sic)”.

Por esto es que ella cree que los cantos como el que compuso ayudan para que reflexionemos todos juntos.

“Pues como no, también proponer este tipo de cantos ayudan para reflexionar juntos entre nosotros y nosotros también de las comunidades porque yo no digo que solamente se ha

perdido el rumbo los otros, sino que también en nuestras comunidades se ha estado perdiendo (sic)”.

Pero María Guadalupe dice:

“...tenemos que hablar más fuerte aun. A la mejor en el canto no lo decimos tan fuerte, pero a lo mejor ya tenemos que decir algo más fuerte para que el gobierno (haga algo), y para que vean como nosotros, tanto los que vivimos ahí como todos (sic)”.

En la plática con María Guadalupe también se tocó el tema del papel de la mujer en el gremio de los músicos.

“Dentro de los compositores, la mujer no es tomada en cuenta, la mujer se queda en un lugar donde discuten nada más los hombres y la mujer no. Pero hay un despertar y un nuevo cambio en los últimos años, donde por toda una serie de leyes y de difusión de los derechos de las mujeres como que también ha entrado y como que también empiezan a decir las mujeres”.

Sobre el reciente reconocimiento que se ha hecho de la pirekua como “Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad” ella cree que tiene una parte buena pero es algo que no termina de comprender y le parece insuficiente.

“Para nosotros que sea reconocido a ese nivel no lo sé si cumple..., porque para una que te reconozca la humanidad realmente, para mí que yo he vivido una discriminación, es difícil entender ahora como a nivel internacional se reconoce. Entonces yo digo, bueno pues cuando te reconocen algo, ojalá sea para bien, para bien no solamente o no precisamente de la pirekua. [...] Para mí el ser humano es lo más importante y la pirekua o alguna pieza interesante que hable de un artesano, pues sí, pero la persona es lo más valioso atrás de lo que hay, y ustedes van a encontrar a estos autores de estas pirekuas y a lo mejor van a buscar al maestro Benja y (están) por demás abandonados, sin ningún apoyo, lo digo en el sentido de que te reconozcan como autor, reconocieron a la pirekua

pero al autor no lo reconocen, y para mí primero lo que tiene que ser (es) esto, a mí lo que me gustaría (es que le dieran) a estos (músicos), porque yo los he visto en una pobreza tremenda como Ismael Bautista en los últimos años y a mí lo que me gustaría que él tuviera distinción o que no le den diploma, [...] (pero que) tenga los servicios básicos y que yo no lo vea en la última fila, haciendo fila para que lo atiendan en una clínica. Eso es lo que me hace recordar y como les digo por una parte está bien que reconozcan la pirekua, pero hace mucha falta mucho por hacer y pues yo creo que este instrumento que ya fue reconocido pues lo tenemos que hacer valido nosotros (sic)”.

Acerca de su lengua, el p'urhépecha, mencionó que:

“...pues en purépecha, que te diré, pues es mi lengua y mi origen, es como un préstamo, algo que te prestan para usarlo. La lengua es parte de todo lo que se dice, como está llena la cosmovisión de entender el mundo indígena, las personas que conocen y o que conocemos poco de la lengua y amamos esa lengua, pues cuando escuchamos te transportas inmediatamente al origen de donde viene esta palabra p'urhépecha, a la raíz, y esa raíz tiene su origen a través de los sonidos también y entonces es una gran riqueza, cuando hablamos, así entendemos y te ubicas donde estás, está donde estoy hablando, a veces no me ubico (risas), trato de ubicarme porque estoy fuera de mi territorio pero bueno (sic)”.

Para ella la música es una forma de estar bien, de tener más presentes los sentimientos y lo que se piensa, también es forma de expresión. En su caso particular también representa su formación como persona, pues desde muy pequeña en su familia la educaron en la música y a base de ella.

- Maestro Benjamín Gonzáles Urbina (MICCTA)

El maestro Benjamín de Pichátaro además de dedicarse a la docencia, tiene un taller de tradición oral y cuando joven se dedicó a la música. El maestro Benjamín comenzó contándonos como eran antes las bandas.

“El trabajo no consistía en ir a tocar fuera si no el trabajo estaba en el estudio constante. Por eso es que siempre las bandas de los pueblos eran grandes con los instrumentos más necesarios que eran las cañas, los trombones, las percusiones y pues se escuchaba una cosa muy hermosa, que en la actualidad pues ya, eso está desapareciendo, al paso del tiempo, al paso de los años (sic)”.

El cree que los jóvenes actualmente estudian poco y tocan y pitan fuerte, pero se necesita mucho más que eso.

Antes en los pueblos había encuentros de bandas en donde todas querían ser la mejor.

“Anteriormente las bandas se daban unos agarrones tremendos, a partir desde la noche, y bueno pues no querían soltar, hasta que alguna de las dos bandas o tres bandas terminara el archivo y ya decían pues ya, pero eran las 10 u 11 de la mañana (sic)”.

Cuenta que en lugares como Quinceo y Cherán

“hay mucha gente que se interesa por la buena música, porque en esos lugares donde le estoy mencionando pus van bandas buenas y pues uno va a deleitar, va a recrearse con lo mejor de la música, ve como ejecuta, como se escucha (sic)”.

Su padre fue un músico de filarmónica. El maestro Benjamín nos contó que:

“...ahí estuvo en la banda de Estados Unidos treinta años en principal, fue subdirector de la banda, fue buen elemento y pues él me inicio en el clarinete (sic)”.

También influyó en su formación musical el hecho de que él estudió en la escuela España-México,

“...y ahí había una bandita y con esa bandita pues íbamos a muchos lugares (sic)”.

Después dejaría la música para dedicarse a la carrera magisterial. Con el paso del tiempo comenzó a escribir,

“escribo lo que huelo, lo que escucho, lo que veo y lo convierto en cuentos, pero en idioma purhépecha y después los traducimos al español”.

Él ha compuesto unas 4 ó 5 pirekuas. Al intentar traducirlas al español se le dificultó, pues nos cuenta que:

“distan mucho, este, lo que decimos en español, lo que es en purhépecha, porque el purhépecha pues se escucha bonito tiene sentido, y ya pasado del purhépecha al español pierde toda esencia. Pero en si el P’urhépecha pues es muy bonito (sic)”.

La finalidad de sus composiciones es de hacer conciencia. Una de sus pirekuas que habla del bosque, de nombre Reflexión nació del amor que él le tiene al monte, al respecto comento:

“...yo soy muy amante del bosque y de todo eso, yo tengo un bosquecito donde trasplante treinta y cinco mil pinitos, y bueno pues ahí va, y me da sentimiento cuando me los cortan, [...] y pues estamos yendo constantemente pero sentimos pues que de alguna manera debemos de contribuir para que el bosque pues florezca, crezca y este muy bien. Hace 16 o 17 años empecé a reforestar y ya el pinito más pequeño pues esta por aquí así (señala a una altura como de metro y medio) y el más grandecito apenas tiene este grosor (con ambas manos forma un círculo de 20 cm) (sic)”.

Cuenta que anteriormente la fiesta del Corpus era amenizada por bandas muy buenas, pero con el paso del tiempo se han ido terminando. Antes

“era muy hermoso por que venían orquestas a amenizar la fiesta, la fiesta del Corpus, pero ya poco a poco se ha ido degradando y en la actualidad así que haya músicos

compositores ya sobre sonos, abajeños todo eso pus también se están acabando, ya por el paso del tiempo. Hay bastantes pero pus ya como que si vamos perdiendo ya el interés. Pireris que hablen de la naturaleza pues ya tampoco no hay (sic)”,

desgraciadamente muchos de ellos ya han muerto.

A partir de los resultados presentados en esta sección se observa como la tradición musical, particularmente la de los músicos entrevistados, se transfiere de manera empírica, oral, trans e intergeneracional, es decir, el individuo puede recibir el conocimiento musical desde algún familiar mayor como el padre, tíos o abuelos (transgeneracional) o desde algún hermano o amigo con edad similar a él (intergeneracional). No hay de por medio un método escrito para el aprendizaje dado que es en base a las experiencias del individuo que se depura este conocimiento y aumenta el repertorio de canciones (Figura 7). En este sentido, la forma en que se aprende a tocar algún instrumento y más tarde formar parte de un colectivo musical es muy similar a la forma de transmisión del conocimiento y las prácticas de manejo del K-C-P, pues como lo expresan Toledo y Barrera-Bassols (2008), el conocimiento que está en la mente de un productor tiene tres orígenes: 1) la experiencia histórica acumulada y que se transmite de generación en generación; 2) la experiencia compartida por los miembros de una misma generación; y 3) la experiencia personal y particular de cada productor y su familia. Así, es posible que ambos conocimientos, tanto el artístico como los referidos en el K-C-P, dos elementos importantes del entramado cultural, vayan de la mano, siendo el primero un vehículo del segundo.

Ligado a lo anterior es posible ver con ayuda de mis categorías como el conocimiento, repertorio y experiencia musical van aumentando junto con la edad del músico. Los músicos perteneciente a la categoría MI presentan la similitud de ser los músicos más jóvenes, por lo que han tenido pocas experiencias de composición o comienzan a acercarse a ella, por lo que aún no han llevado al lenguaje musical las experiencias que han vivido y con ello sus inquietudes o percepciones del ambiente que les rodea. Los MIC son jóvenes e incluso persona de edad mayor, yo atribuyo a que su repertorio propio aun no llega a desarrollarse del todo y que por ello aún no han comenzado a integrar la parte ambiental a sus composiciones. En MICCTA ya se encuentran los

músicos de mayor edad y a su vez de mayor repertorio. Estos músicos además tienen en común el hecho de haber tenido algún cargo público, han sido o son docentes, han viajado a muchos lugares dentro del territorio nacional y al extranjero, son participes activos de ONG's y continúan desarrollando sus actividades de subsistencia como trabajar el campo o en la manufactura de artesanías. Esto se nota en sus composiciones y en amplia gama de temas que tratan en ellas, dentro de las que esta la temática ambiental. Sin duda los músicos jóvenes ya han tenido muchas reflexiones sobre su entorno ecológico, social y político y están desarrollando repertorio musical que les permita expresar estas inquietudes en su música propia. Por lo tanto creo que los músicos jóvenes tienen un gran potencial para en algún momento estar dentro de la categoría MICCTA y que cada vez encontraremos más canciones con temática ambiental entre muchos otros temas.

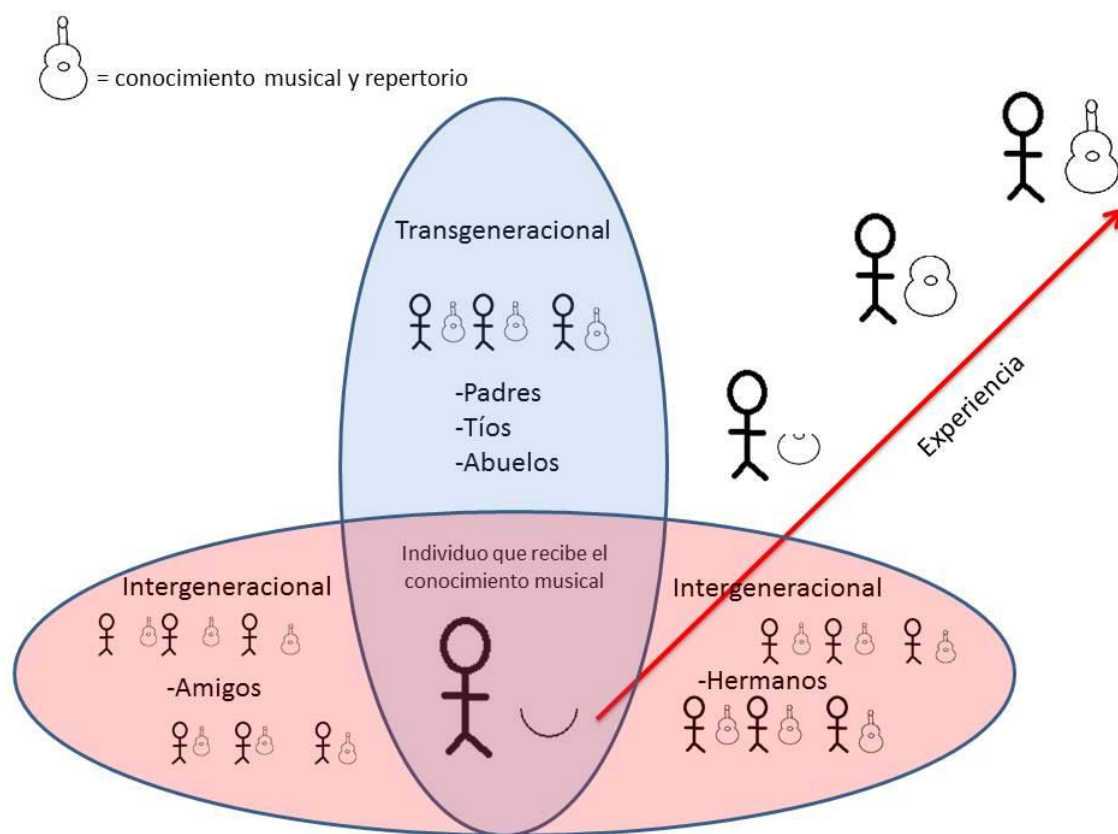
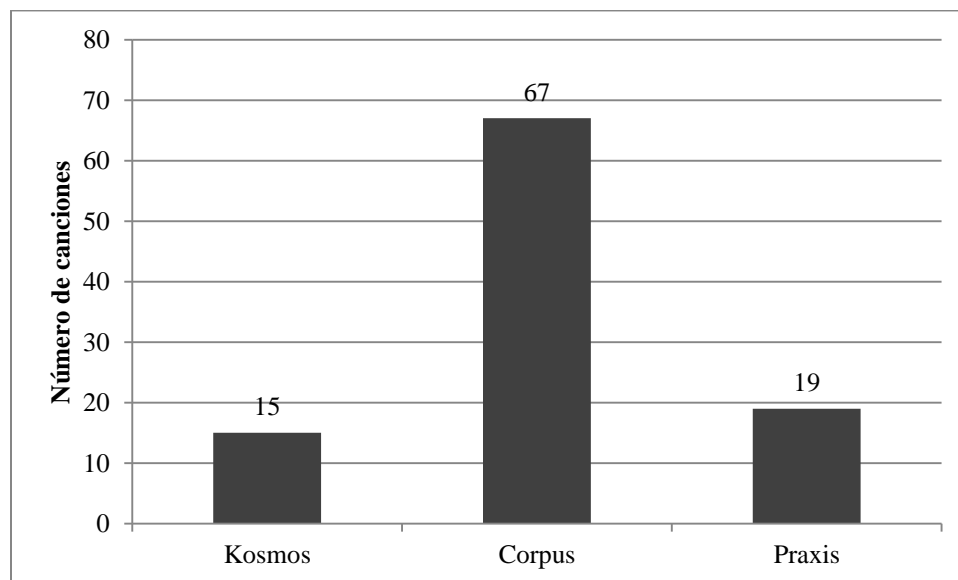


Figura 7. Forma de transmisión del conocimiento de la música tradicional.

El complejo K-C-P en la tradición musical *p'urhépecha*

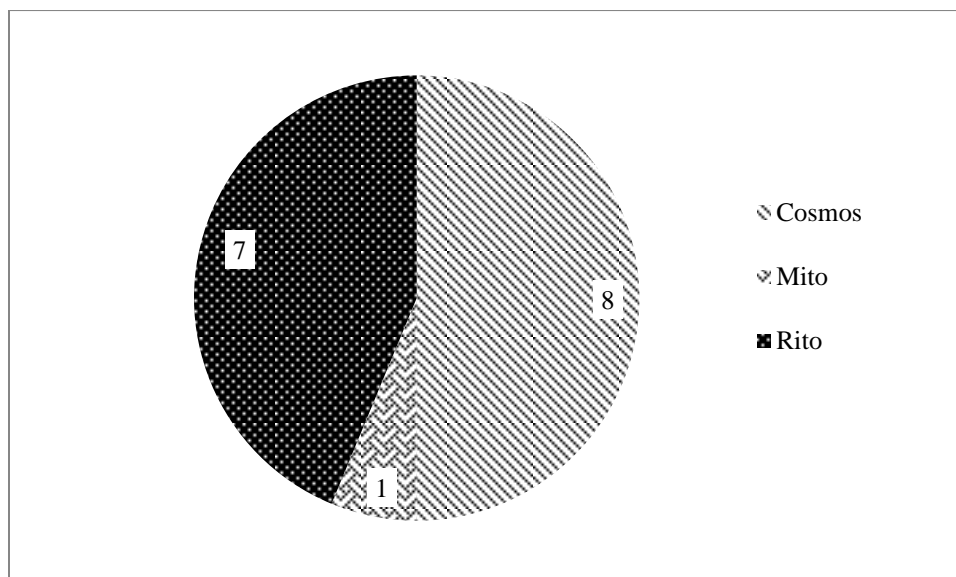
A partir de las entrevistas realizadas y la revisión de materiales de audio y bibliográfico se documentaron 85 canciones que dado su título, contenido y/o contexto de uso, reflejan de alguna forma el complejo K-C-P *p'urhépecha* (Anexo 2). De estas 85 piezas, quince están relacionadas con el *kosmos*, 67 con el *corpus* y diecinueve con la *praxis* (Gráfica 1).



Gráfica 1. Numero de canciones relaciones con cada esfera del K-C-P.

- *Kosmos*

En cuanto a las piezas que están relacionadas con el *kosmos*, los principales referentes están ligados al cosmos (ocho canciones) y al rito (siete canciones) y tan sólo fue registrada una canción relacionada a los mitos (Gráfica 2).



Gráfica 2. Canciones relacionadas con el *kosmos*.

En cuanto al cosmos (representación y función de deidades) las piezas registradas fueron: La Mar Bella (audio en Anexo 4), Tata Sol (instrumental), *Acha Kuera'piriri* (canto del señor creador), Danza de tata Juriata y Nana Cutzi (instrumental), Mi Oración, Thamo Hoscu(cha) (Cuatro Estrellas) y dos relacionadas con el señor de la lluvia *Tata Janikua* (audio en Anexo 4) y *Tata Janikua Ninta'ti Ménteru*.

La pirekua titulada La Mar Bella, compuesta por Don Serafín Teodoro, se integra en esta categoría pues habla del Dios. Esto a pesar de no responder al cosmos *p'urhépecha* responde al sincretismo religioso que ha vivido este pueblo. Un fragmento de esta pirekua que refiere a lo anterior dice:

*Yo me siento muy a gusto aquí en este mundo,
 porque dios nuestro señor
 nos ha dado muchas cosas aquí en esta vida*

(Traducción del *p'urhépecha* al español por Serafín Teodoro Domínguez, autor de la pirekua)

Por su parte, la pirekua titulada *Tata Janikua*, compuesta por Ismael Rueda, está íntimamente relacionada con el *kosmos p'urhépecha*. Janikua es el señor de la lluvia para los *p'urhépecha* y María Guadalupe Hernández nos comentó al respecto de esta pirekua que:

“...ahí el maestro Ismael habla del dios de la lluvia, como dios y [...] habla muy bien de cómo se invoca, de cómo le dice, cómo platica con el dios (sic)”.

En la música de esta pirekua se hace referencia a la lluvia utilizando los palos de lluvia para simular tormentas. Gracias a la colaboración de Luz Karapan Santos Erape, obtuvimos la siguiente traducción de esta pirekua.

Señor lluvia

Hay señor lluvia vienes sonando bien cada año,

a la flor de Dalia echándole agua señor lluvia,

*Que bonita chupa rosa cariñosa tan alegre no se cansa aquí en este mundo, todas las flores
brotando.*

Un rayo y sonando, todas las flores chiquitas floreciendo luego luego floreciendo.

En la otra pirekua relacionada con el Señor de la Lluvia, *Tata Janikua Ninta'ti Ménteru*, además de mencionar a esta deidad del *kosmos p'urhépecha* también se habla del término de la temporada de lluvias y que el canto del gallo blanco es una especie de indicador de los cambios de temporada. En la pirekua lo dice de la siguiente manera:

Se ha ido nuevamente el Señor Lluvia

Los esperaremos el año que viene

Si no llega nos moriremos

El gallo blanco canta muy triste

Anunciando los tiempos del año

(Transcripción y traducción en Dimas-Huacuz (1995))

En la pirekua Acha Kuera'piriri (Canto del Señor Creador) se hace una alabanza. No se especifica a que deidad se refiere, por lo que podría ser una de tradición *p'urhépecha* o el Dios cristiano, aun así cabe la posibilidad que sea a ambos debido al sincretismo religioso. De cualquier forma representa una deidad del *kosmos p'urhépecha* en donde además se invita a otros seres vivos a unirse a la alabanza. Una traducción de esta pirekua dice:

*Así, por la madrugada
Te venimos a cantar
A ti, señor creador
A ti, señor creador
Y todos los que estamos aquí
Todos (pajaritos) vengan, y ustedes
Te cantamos (en la madrugada) frente a tu morada
A ti, señor creador*

(Traducción de Valente Soto Bravo en Dimas-Huacuz (1995))

Siguiendo en esta sintonía de cantos o alabanzas hacia deidades está la pirekua Mi Oración. En ella además de hacer una ofrenda se hace una petición de lluvia para tener buenas cosechas de los productos que pudieran obtenerse de los traspatios o solares *p'urhépecha*. La lirica dice lo siguiente:

*Agua te pido dios mi señor
Para la milpita que tengo en mi solar
Quiero ofrecerte mi oración
Porque quiero darte entero corazón*

(Transcripción y traducción de Dimas-Huacuz (1995))

En Thamo Hoscu(cha) (Cuatro Estrellas), el autor Dimas-Huacuz (1995) relaciona su lírica con la cosmogonía *p'urhépecha*. A la letra dice:

*¡Qué recuerdos le traen
A mi corazón, la vista
De las cuatro estrellas
Y su reverberante faz!*

(Transcripción y traducción de Dimas-Huacuz (1995))

Estas cuatro estrellas a las que se refiere la *pirekua* bien pueden ser los cuatro hermanos de Curicaueri, ubicados cada uno en un punto cardinal que simbolizaban las cuatro divisiones del mundo partiendo del centro cósmico que era Pátzcuaro (Corona, 1973).

Por otra parte, las piezas de Tata Sol y la Danza de Tata Juriata y Nana Cutzi, son piezas instrumentales y sobre las cuales no se pudo documentar el contexto en el cual son utilizadas.

En cuanto a los ritos (prácticas de vinculación con diferentes entidades divinas) se mencionó que existen piezas muy arraigadas en el contexto de las celebraciones religiosas y fueron registradas seis canciones en este sentido: Flor de Canela, *K'an Pikikua* (cortar la hoja del maíz) (audio en Anexo 4), El Kuerepo, Flor de Tule y Flor de Frijolito, Al pie del Volcán, Dominkuita y Tata Janikua (audio en Anexo 4).

Estas en su mayoría son piezas instrumentales utilizadas en el contexto de celebraciones religiosas. Flor de Canela se utiliza a manera de ofrenda para los santos durante las fiestas. *K'an P'ikikua* (cortar la hoja del maíz) se toca el 15 de Agosto para la fiesta de la Virgen de la Ascensión. El Kuerepo se toca durante la festividad de El Señor del Rescate en Tzintzuntzan. La pieza titulada Flor de Tule y Flor de Frijolito son dos unidades musicales enlazadas que se utilizan para la entrada de la Danza de Carnaval conocida como *Chanantzcuá* de la población de Jarácuaro y también se tocan en ocasiones festivas dentro de la *uatapera* en el momento de la presentación y cambio de cargueros. Al Pie del Volcán es un abajeño compuesto para la Danza de los Viejitos registrada durante las festividades de Santo Tomás de Aquino en la población de Cocucho.

En la pirekua Dominkuita se menciona que la chuparrosa (colibri) puede ser empleada como amuleto para atraer el amor una vez que tiene una preparación especial. En la lírica menciona:

*Siento mucho por lo que me pasa:
Ya no tengo suerte con las muchachas
Ya ninguna quiere platicar conmigo
Voy a visitar a Dominquita para comentarle todo lo que me acontece
Y que me dé una chuparrosa curada para la suerte
O algún polvo de amor*

(Transcripción y traducción de Dimas-Huacuz (1995))

Finalmente solo se encontró una pirekua vinculada al mito (tradición histórica sobre dioses, héroes y diferentes elementos del ambiente), en la cual se narra el Mito de la Creación pero visto desde el catolicismo, mencionando a Dios como el creador. Esta pirekua es la ya referida La Mar Bella, compuesta por Serafín Teodoro Domínguez. El siguiente fragmento de la pirekua refiere a lo anterior:

*Yo me siento muy a gusto aquí en este mundo,
porque dios nuestro señor
nos ha dado muchas cosas aquí en esta vida,
el hizo la tierra, el hizo el cielo,
el mar que está en todo el mundo
y la tierra para sembrar
y las nubes para la lluvia*

La música más allá del disfrute estético que puede proporcionar, ha acompañado distintas expresiones culturales de las civilizaciones humanas, entre ellas están los rituales y las celebraciones religiosas (Hormigos, 2010). En el caso de los *P'urhépecha*, antiguamente

ya se rendía culto a Curicaueri³ con cantos, música y la presencia del fuego sagrado (Dimas, 1989). Actualmente en las celebraciones religiosas es donde se encuentra más claro el vínculo entre música y el kosmos. Cuando sucede alguna celebración relacionada con el festejo al santo patrono de algún pueblo o cuando se celebra una fiesta tipo boda, bautizo, confirmación, etcétera, la música forma parte de la ofrenda que se le da al santo o en su caso a Dios. En estos contextos la música utilizada pertenece a los géneros del son, abajeños, valeses, marchas, alabanzas y toritos.

El son se utiliza principalmente en el contexto de las ceremonias religiosas, y al respecto María Guadalupe Hernández nos dijo:

“...el son se usa principalmente porque dentro de las ceremonias también se baila, pero debe de ser un son el que se va a bailar y se baila, [...] y entonces son los sones que se usan para bailar, así como más ceremonioso es el son (sic)”.

Un ejemplo de esto son algunos de los bailes realizados durante la celebración del Corpus que son en honor al dios de la lluvia, pues como nos explicó María Guadalupe:

“...se le baila al dios de la lluvia, el Corpus va relacionado que tiene que bailar al dios de la lluvia (sic)”

y esto se realiza acompañados de sones. En el caso de los abajeños, nuestra entrevistada dijo:

“...y el abajeño es cuando hay fiesta, una boda, hay que bailar en la comunidad el día de la fiesta, mucho más alegre, esa es la que se baila, se dice, afuera de algún lugar sagrado (sic)”.

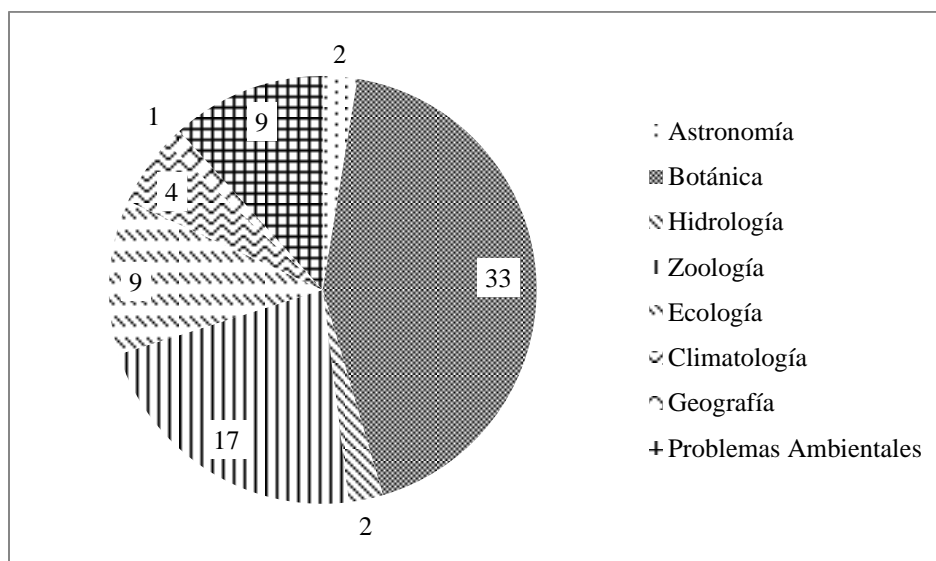
³ Curicaueri es también conocido como Kurhika K'eri y Kurhikaueri. En esta ocasión decidí utilizar el primer nombre porque es el utilizado por el texto de referencia con el que realice la figura de síntesis del K-C-P P'urhépecha al inicio de esta tesis.

Por su parte, los toros o toritos son piezas musicales que se utilizan en la celebración de las fiestas y forman parte de la música más importante para tocarse en este contexto y los cuales no fueron incluidos en este estudio.

Las ceremonias y celebraciones están enmarcadas dentro del sincretismo religioso que ocurrió cuando se colonizó a los pueblos originarios. Por tanto, estas celebraciones se realizan en honor a algún santo cristiano, pero a la vez se realizan peticiones a deidades *p'urhépecha* para tener una buena temporada de lluvia o una buena cosecha, esto no de manera directa, sino a través de las fiestas de los santos patronos. A excepción de los registros presentados, se encontraron pocas pirekuas, sones o abajeños que explícitamente estuvieran inmersas en el ámbito del *kosmos*.

- *Corpus*

En el caso del *corpus*, los aspectos que están relacionados con la música tradicional *P'urhépecha* son el botánico (33 canciones), el zoológico (17 canciones), el ecológico (9 canciones), hidrológico (dos canciones), climático (tres canciones), astronómico (dos canciones), geográfico (una canción) y sobre problemas ambientales (nueve canciones).



Grafica 3. Canciones relacionadas con el *corpus*.

En cuanto al conocimiento botánico generalmente sólo se menciona el nombre de algunas flores o plantas, pero fueron colocadas en esta sección ya que eso es un reflejo de la cantidad de especies que identifican. Las piezas documentadas que hacen referencia a algún elemento botánico, sólo a nivel del título fueron: Amapolita Morada, Amapolita Urapiti, Dalia Tzitziki, Flor de Aguacate, Flor de Tule y Flor de Frijolito, Flor Blanca, Flor de Durazno, Flores de Lluvia, Flores de Santa María, Florecita Alia roja, Kamelina Tsitsiki, Las Flores de Lexington, Locoya Urapiti (Gladiola Blanca), Lokoi Urapiti (Gladiola Blanca), Magnolia, ¡Qué Chulada de Maíz Prieto!, Rosa de Castilla, Tsitsiki Sapichu Ralia Charhapiti, Tzitziki Cupanderi (Flor de Aguacate), Tzitziki Sapichu. Otras canciones documentadas en donde no sólo interviene el título sino también su contenido son: A Que Tiempuecha, Anatapu Tsitsiki, Clavel Color de Rosa, Dalia Tsitsiki, Elvirita, Tirinkini Tsitsiki, La Mar Bella, Male Faustinita, Nor Hi Hua Quitzeman, Rosa de Castilla, Súmerua Tsitsiki y Tsitsiki Ts'irapikorhetarhu Anapu.

En A Que Tiempuecha (¡Ah Qué Tiempos!) se menciona que las flores, no especifica cuales, son plantas perennes, es decir, que retoñan en ciertas temporadas del año. Lo menciona de la siguiente forma:

Ah qué tiempos y las flores retoñan cada año con el tiempo

(Transcripción y traducción de Dimas-Huacuz (1995))

En este sentido la pirekua Male Faustinita menciona que el clavel blanco es una flor de temporada:

Pues tu semilla no puede terminarse nomás por que sí

Pues has vuelto a renacer con el tiempo

Como cuando retoña el clavelito blanco y él sí es de temporada

(Transcripción y traducción de Dimas-Huacuz (1995))

La canción Anatapu Tsitsiki (Árbol Tan Precioso) referencia a un árbol que es utilizado para tomar la sombra y que siempre tiene flores amarillas, por lo que se reconoce que es una especie perenne. Dice:

*...la lluvia y las heladas vienen
y la flor amarilla siempre floreciendo
permíteme cobijarme bajo tu sombra*

(Transcripción y traducción de Dimas-Huacuz (1995))

La pirekua titulada Clavel Color de Rosa habla de que el tiempo de floración de esta flor es en los meses de abril y mayo. En sus versos menciona:

*Tan hermosa que eres florecita
Eres un clavelito color de rosa
Tan bella que floreces
En abril y en mayo*

(Transcripción y traducción de Dimas-Huacuz (1995))

Dalia Tsitsiki menciona los distintos colores que la flor de Dalia puede tener como:

*¡Ay qué Dalia flor! Tan bella que floreces
De color rosa, blanca y en ocasiones de color Carmesí*

(Traducción y transcripción de Dimas-Huacuz (1995))

Tirinkini Tsitsiki hace referencia al momento en que se debe sembrar la flor de cempazuchitl al decir:

*Flor de tirinkini
¿será muy cierto que tú eres naturalita?*

*Pues nosotros los p'urhépecha no nos cansamos transplantarla
Alégrate alégrate querida al esperar las primeras lluvias*

(Transcripción y traducción de Dimas-Huacuz (1995))

Para el caso de la canción Elvirita, en ella se menciona el mes de floración de flores con un olor particular, lo cual nos dice del conocimiento de las características de esas flores:

*esta flor de octubre, que bonito aroma tiene
y Elvirita tanto que sonrío*

En un sentido similar en la pirekua Rosa de Castilla se habla de la floración de esta planta en un par de sus versos:

*En las aguas o en las secas,
todo el tiempo florecida estas...*

En La Mar Bella se menciona al zacate, planta que se utiliza para diversos fines y a las flores como especies de ornato:

*aquí en esta tierra todo nace,
el zacate verde que se ve muy bonito,
las flores de diferentes colores
que también se ven muy bonito...*

Súmakua Tsitsiki referencia en el título a la "Flor de Añil" y habla de cómo la aparición de esta planta puede marchitar a otras a su alrededor, cuestión que se usa como metáfora amorosa. La mención dice:

*Cuidado, cuidado, cuidado, cuidado
Con la flor de añil*

*No te envuelva, no te envuelva
Y allí quiera florear
Y la flor blanca se enojara
Y la flor amarilla se marchitara*

(Traducción y transcripción de Dimas-Huacuz (1995))

La pirekua Tsitsiki Ts'irapikorhetarhu Anapu habla de aspectos como la floración y la actividad de regar la "Flor de la Sierrra" todos los días para que siempre este floreada.

Es importante mencionar que las especies mencionadas son tanto silvestres (flor de lluvia, amapola morada, flor blanca, gladiola blanca) como cultivadas (frijol, maíz, durazno, aguacate) y con fines ornamentales, alimenticios y como sombra.

En cuanto al *corpus* zoológico al igual que con el conocimiento botánico, la música *p'urhépecha* lo aborda mayormente mencionando solo los nombres de animales, que van desde tipos de peces, animales silvestres y domesticados. Reiterare que esto es importante ubicarlo en el *corpus* pues es un reflejo de las especies que identifican. De las canciones que únicamente evocan en el título a los animales están: Danza de las Mariposas, Danza del Pescado Blanco, El Caballito, El Chapulín, El Kuerepo, El Pichoncito, Gallo Giro, Korkobi, La Güilota, La Lechuza, Pescadito, Pescado de Zirahuen y Toro Negro..

Dentro de las pirekuas que ademas mencionan en el título a algún animal o en el cuerpo de la lírica existen referencias están: El Tecolote Viejo, La Laguna de Pátzcuaro, La Reginita y Tecolotito.

En El Tecolote Viejo esta uno de los mejores ejemplo de que el K-C-P sí está en la música tradicional *p'urhépecha*. Además del título que referencía al tecolote, en el cuerpo de la pirekua se mencionan aspectos de los sonidos que emiten los animales e incluso la forma de cantar. Dice:

*Cada animalito tiene su sonido
ellos vienen con el tiempo, algunos cantan asi:
chachalaca, chachalaca, cuando quiere lloviznar.*

(Transcripción y Traducción de Dimas-Huacuz (1995))

La Reginita reconoce la presencia de aves como jilgueros y colibris, estos últimos son muy importantes dentro del conocimiento *p'urhépecha* de los recursos naturales que los rodean, tanto que Tzintzuntzan refiere a lugar de colibris. Algunos versos dicen:

*Mi Reginita florecita
Del campo con perfumes
Y con cantos de las aves
Y jilgueros y con muchos colibrí*

(Transcripción y Traducción de Dimas-Huacuz (1995))

Tecolotito menciona a esta ave y su forma de cantar:

*Tecolotito, tecolotito eres muy travieso
Tú le dijiste a Estelita que me dejara
Por las noches yo te canto ku, ku, ku*

(Transcripción y traducción de Dimas-Huacuz (1995))

La pirekua “La laguna de Pátzcuaro”, compuesta por Serafín Teodoro Domínguez, tiene una parte donde menciona dos especies de peces:

*y todos los pescados que habían anteriormente,
acúmara, pescado blanco, ya todo se acabó...*

En cuanto al conocimiento ecológico se tiene conocimiento de una pirekua que habla de la migración de aves al lago de Pátzcuaro, específicamente los patos que vienen de Canadá, en donde se menciona las fechas en que estas aves llegan y vuelven a emigrar a su lugar de origen. También en la pieza llamada Abajeño a la Juventud se hace referencia a

esta temática al mencionar el lugar donde se distribuyen una especie de palmas y una de flores. Los siguientes versos lo demuestran:

*Por eso yo no alcanzo ir a casa llevar leña
El domingo 19 de marzo fui al palmar a cortar palmas
Para que me creyera mi querida María Marisela
Que pues yo me la quería llevar a casa
Por eso yo también fui al cerro de la Aguja
A cortar una flor*

(Transcripción y traducción de Dimas-Huacuz (1995))

Otra pirekua que menciona el conocimiento ecológico en una visión histórica es Paricutín. Se menciona que en la zona donde hizo erupción este volcán había muchos huertos de frutas, por lo que la pirekua refleja el conocimiento histórico que tienen sobre sus recursos y como ha sido resguardado en cierta medida en las pirekuas.

Existen más pirekuas que tocan la temática ecológica pero considero más pertinente abordarlas junto con el tema de la problemática ambiental el cual expongo a continuación, ya que son temas íntimamente relacionados y que en ocasiones es difícil disociar. Esto además tiene el fin de no ser reiterativo en la mención de las piezas seleccionadas.

En la categoría de problemas ambientales, las canciones documentadas que tratan este asunto explícitamente son: ¡A que canalla este gringo!, Cantares de mi lago, Canto del lago a Yunuen (audio en el Anexo 4), Comadre Elvia, Nuestro lago, Juchari Japonta, Jue Pirekuni Japontani, P'ukuri Ch'aapari (Los talamontes) (audio en el Anexo 4), Reflexión y La Laguna de Pátzcuaro (audio en el Anexo 4). Básicamente son dos temas los que se tocan en estas canciones, deforestación y degradación del lago de Pátzcuaro, dos problemas que como vimos en los antecedentes de esta tesis son los que más aquejan a los *p'urhépecha* hoy en día. Estas canciones sintetizan en si otros aspectos del *corpus p'urhépecha*.

En ¡A que canalla este gringo!, pirekua de autor anónimo, trata la llegada de un canadiense de nombre Santiago Isley que se dedicó a hacer una tala inmoderada en la zona del lago. Esto sucedió pues en tiempos del porfiriato se aprobó la Ley No. 34 en la que se

concedían facilidades y garantías a inversionistas nacionales y extranjeros para explotar los recursos naturales de Michoacán. Aunado a lo anterior, la expansión de las vías férreas en la región de Pátzcuaro y Uruapan permitió que contratistas norteamericanos comenzaran la explotación maderera de la cuenca del Lago de Pátzcuaro y La Sierra, formándose la empresa Compañía Nacional de Maderas de la Región de Uruapan, en donde Santiago Isley era uno de los administradores. La letra de la pirekua dice:

*“¡Ah que canalla este gringo!
Ahora sí entro por Pichataró.
Empezamos a oír el tren,
cuando menos nos acordamos
ya estaba aquí.
Cerro grande, cerro azul
yo te tenía mucha lastimá
por que eras tan bonito
cerro azul por eso le gustaste
tanto a Santiago Isley
¡Ah que canalla este gringo!”*

En la pirekua “Cantares de mi Lago” los hermanos Atilano y Pedro López denuncian la situación de degradación del Lago de Pátzcuaro. Atilano en entrevista comento que la pirekua nació cuando observaron el vertiginoso cambio que vivió y vive el lago, como cada vez es menor la superficie acuática, el incremento cada vez mayor de lirio en todas partes y la desaparición de varios tipos de peces que ellos recuerdan eran muy abundantes. La pirekua dice:

*“...el lago de nosotros se está secando
y los peces también se acabaron ya.”*

*“...se echó a perder nuestra laguna
por el lirio que daña tanto,*

*cómo le haremos para que estuviera mejor nuestra laguna,
porque ya hay mucha contaminación.”*

La pirekua titulada *P'ukuri Ch'aapari* (Los Talamontes) de Luis Zacarías Bautista, denuncia la tala irracional del bosque en la zona de la sierra de Michoacán. Esta pirekua fue hecha con el fin de denunciar esta actividad que recientemente ha generado movimientos sociales de tal magnitud como el ocurrido en la comunidad de Cherán, Michoacán. Es importante decir que si se ha generado este tipo de denuncias se debe al conocimiento ecológico que tiene el pueblo *p'urhépecha* sobre el bosque, en el que identifica que de seguir así la disminución de la superficie arbórea se llegará a un colapso ecológico en la zona.

En La Laguna de Pátzcuaro, Don Serafín Teodoro mencionan aspectos ecológicos de las especies de peces que habitan el lago, al mencionarse la disminución de las poblaciones en estas especies:

*y todos los pescados que habían anteriormente,
acumara, pescado blanco, ya todo se acabó,
ya en esta laguna, ya no hay nada de este tipo de pescados*

Reflexión, pirekua compuesta por Benjamín Gonzales Urbina. El mismo autor nos comentó que en ella hace

“...referencia a que hagamos conciencia de ya no ir a tumbar los pinos, ya no ir a derribar árboles y de manera metafórica le decimos a la hormiga, está canija esta hormiga, así está yendo, va con el hacha en el hombro, subiendo hacia las cuestas para derribar arboles (sic)”.

Lo anterior es un reflejo del conocimiento que tiene sobre el estado de los bosques.

En “Comadre Elvia”, también compuesta por el maestro Benjamín nos habla de la problemática del Lago de Pátzcuaro:

*“Comadre Elvia de la isla de Janitzio
avísame tantito, donde quedo nuestro lago,
ese lago que era tan hermoso,
que ahorita en la actualidad se esta secando,
o a caso tu también sientes lastima por él,
o tu también lloras por que el lago ya se esta extinguiendo,
ese lago que era tan bonito,
que en la actualidad poco a poco va muriendo”*

Otra pirekua enlistada es “Nuestro lago”, compuesta por María Guadalupe Hernández, en donde en algunos fragmentos de la letra se mencionan problemas como el azolve y la paulatina disminución del pescado blanco, muy famoso en el lago de Pátzcuaro. La letra de la pirekua dice así:

*“Del cerro viene la tierra que está azolvando
y de las ciudades las agua negras que contaminan.
Vean al lago ya no tiene manantiales que le den agua
porque los arboles ya se acabaron.”*

*“Nuestro pescado blanco más chico ya se ha ido
y nuestro pescado blanco ya se está acabando.”*

*“...cómo hacerle, donde exponer nuestro problema,
Cómo hacerle para cuidar nuestro lago.”*

En la pirekua Canto del Lago a Yunuen, de Ismael Hernández, se habla de la degradación que ha sufrido el lago de Pátzcuaro en los últimos años. También se menciona la disminución de algunas poblaciones de animales, como peces y aves. El siguiente fragmento ilustra lo anterior:

*Ya no hay peces y las garzas se van
mi yunuencita,
ya los patos volando dan su adiós...*

Juchari Japonta se hace una invitación a cuidar el Lago de Pátzcuaro y los arboles de la siguiente manera:

*Cantando les voy a comentar que:
Nuestro lago es mucho muy valioso
Vamos todos a cuidar nuestro lago y tambien los arboles*

(Transcripción y traducción de Dimas-Huacuz (1995))

La canción Jue Pirekuni Japontani habla de la necesidad de organización para reclamar al gobierno apoyo para hacer cosas para salvar el lago.

En otras áreas del corpus *p'urhépecha* son mínimas las menciones. En cuanto a conocimiento hidrológico hay piezas donde se mencionan ríos, como Cupatitzio Río que Canta y ojos de agua como Ojo de Agua el Siriri.

En cuanto al clima únicamente hay cuatro piezas, Tata Janikua Ninta'ti Ménteru, La Mar Bella, El Tecolote Viejo y La lluviecita. Un fragmento de La mar bella dice:

*porque si no hubiera nada en la lluvia,
no brotara nada en la tierra*

Por su parte Tata Janikua Ninta'ti Ménteru se habla del término de la temporada de lluvias y que el canto del gallo blanco es una especie de indicador de los cambios de temporada:

*Se ha ido nuevamente el Señor Lluvia
Lo esperaremos el año que viene
Si no llega nos moriremos*

*El gallo blanco canta muy triste
Anunciando los tiempos del año*

(Transcripción y traducción de Dimas-Huacuz (1995))

Y en El Tecolote Viejo se dice que cuando esta ave canta es por que va a lloviznar:

*algunos cantan así:
chachalaca, chachalaca, cuando quiere lloviznar.*

En cuanto al conocimiento astronómico esta la ya citada *pirekua* *Thamu Hoscu(cha)*. En ella se menciona a cuatro estrellas muy importantes, las cuales, según se entiende en la *pirekua*, pueden volver a ser ubicadas en el cielo por el protagonista de la canción. Esto insinúa que son estrellas importantes para el pueblo *p'urhépecha* y que pueden identificar en el cielo fácilmente. En una de las varias versiones de esta *pirekua* se menciona que es la cruz del sur.

En cuanto al conocimiento de la geografía en la ya citada *pirekua* *Paricutin* se menciona este volcán y el acontecimiento de su erupción.

El *corpus p'urhépecha* es muy basto y por ende su conocimiento del entorno natural es muy profundo. Pero en esta esfera del complejo K-C-P, las piezas musicales descritas no reflejan o expresan todo el conocimiento desarrollado por los *p'urhépecha* sobre la naturaleza. En el caso del *corpus* son las *pirekuas* el género que logra capturar más a fondo el cuerpo de conocimientos de los *p'urhépecha*. Anteriormente y ahora también parte del *corpus* en la música *p'urhépecha* estaba y está relacionado con el conocimiento botánico que tiene este pueblo (ver Alarcón-Chaires, 2010 y Caballero, 1982). Existe una gran cantidad de canciones, *pirekuas* sobre todo, que en el título hacen referencia a alguna flor o planta, pero como lo menciono María Guadalupe:

“...la pirekua habla de la mujer pero no lo dice directamente, entonces habla de una flor, la dalia, la rosa, pero habla de una cierta mujer (sic)”.

También se menciona en algunas pirekuas la temporada en que florecen ciertas plantas.

En cuanto al conocimiento zoológico, al igual que con el botánico, la música lo refleja principalmente en títulos de pirekuas, sones y abajeños e inclusive con su propio género que son los toritos. Los animales que se mencionan pueden ser domésticos, como el gallo, la güila y el caballo; también se mencionan algún insecto como el chapulín y la mariposa; varias aves como el pichin, el tecolote, el jilgero y el colibrí; finalmente, aunque el lago es muy importante, en muy pocas piezas se menciona el pescado. En entrevista con Don Genaro Camilo Varela, nos comentó que:

“...anda un sonecito que habla de las aves, de los patos, del tiempo cuando llegan aquí, a esta laguna de Pátzcuaro y el tiempo que se van, se reconocen a su lugar. Dicen que esos patos venían de Canadá (sic)”,

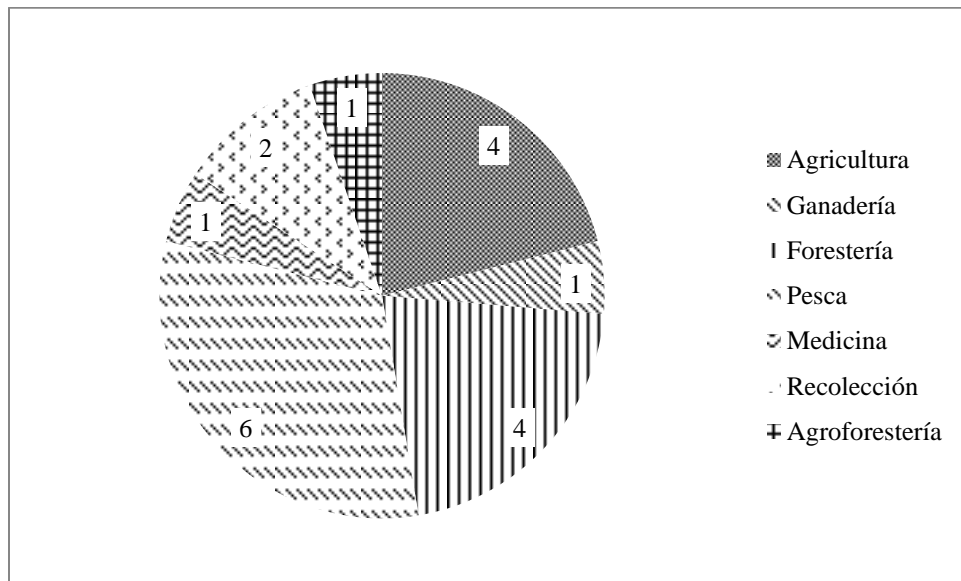
lastimosamente el no pudo dar el nombre o el autor de esta pieza.

. Sobre el deterioro ambiental las pirekuas hablan sobre los problemas que ha presentado el lago de Pátzcuaro de unas décadas a la fecha (Canto del Lago a Yunuen; La Laguna de Pátzcuaro, Cantares de mi Lago, Nuestro Lago), mencionando muchas de las causas que han ocasionado este deterioro. También existen pirekuas que han tocado el tema de la deforestación que ha sufrido el territorio *p'urhe*, mencionando que han sido tanto extranjeros (en la pirekua ¡A que canalla este gringo!) como lugareños (en la pirekua Reflexión) los que han causado este problema, hoy en día muy grave para los *p'urhépecha*.

En cuanto a conocimiento ecológico, éste se liga mucho con la categoría de problemas ambientales donde se menciona la disminución de individuos de alguna población, que puede ser de alguna especie de pescado o en los bosques. Finalmente, en la música *p'urhépecha* se hace mención a cuestiones climáticas e hidrológicas, pero no se documentó alguna canción a profundidad en estos temas dentro de su expresión musical.

- *Praxis*

Los registros documentados para la *praxis* en la música tradicional *p'urhépecha* nos dan referencias en la agricultura (cuatro canciones), la pesca (seis canciones), la actividad forestal (cuatro canciones), la recolección (dos canciones), medicina (una canción), ganadería (una canción) y agroforestería (una canción) (Grafica 4).



Grafica 4. Canciones relacionadas con la *praxis*.

Las canciones relacionadas con la agricultura (agricultura principalmente enfocada a cultivos tradicionales) son: Anima Tsitsiki, K'an P'ikikua (Cortar la Hoja de Maíz), La Mar Bella y Tirinkini Tsitsiki.. En el caso de *K'an P'ikikua* (cortar la hoja de maíz) es una pieza instrumental cuyo título es muy explícito en la *praxis* a realizar: cortar la hoja del maíz. Además es una pieza que se toca el 15 de agosto a la Virgen de la Ascensión, para pedir buenas cosechas durante el mes de septiembre y octubre, meses en que se realiza la cosecha de este grano.

Volviendo a referirnos a la *pirekua* de Serafín Teodoro, La Mar Bella, en ella hace una breve referencia a la agricultura al mencionar que el fin de la tierra es para ser

sembrada y aunque no abunda en ello, es una mención importante. Lo que dice la pirekua es:

*Yo me siento muy a gusto aquí en este mundo,
porque dios nuestro señor
nos ha dado muchas cosas aquí en esta vida,
él hizo la tierra, él hizo el cielo,
el mar que está en todo el mundo
y la tierra para sembrar
y las nubes para la lluvia,
porque si no hubiera nada en la lluvia,
no brotara nada en la tierra,
aquí en esta tierra todo nace,
el zacate verde que se ve muy bonito,
las flores de diferentes colores
que también se ven muy bonito...*

Anima Tsitsiki menciona la colocación de altares de día de muertos, una tradición que entre otras cosas está ligada al final de la temporada de cosechas e indica el inicio del tiempo de abundancia en cuanto a productos agrícolas para el consumo.

La pirekua Tirinkini Tsitsiki referencia una práctica del cultivo actual de cempazuchitl, como lo es el trasplante, al decir:

*Flor de tirinkini
¿Será muy cierto que tu eres naturalita?
Pues nosotros los p'urhépechas nunca nos cansamos de trasplantarla
Alégrate alégrate querida al esperar las primeras lluvias
Pues nosotros los p'urhépechas nunca nos cansamos de trasplantar la flor de
tirinkini*

Las canciones relacionadas con el ámbito forestal (conservación, manejo y uso de bosques y selvas) son: *P'ukuri Ch'aapira* (Los talamontes), Reflexión, ¡A que canalla este gringo! y Anatapu Tsitsiki. En las tres primeras piezas se toca el tema de la tala inmoderada, es decir, se denuncia cómo no se ha llevado a cabo la praxis de una manera correcta. Como ejemplo este fragmente de la *pirekua* Reflexión:

*Canija esta hormiga,
así está yendo,
va con el hacha en el hombro,
subiendo hacia las cuestas para derribar árboles*

Anatapu Tsitsiki habla de un árbol que es utilizado para tomar la sombra y que siempre tiene flores amarillas. Dice:

*...la lluvia y las heladas vienen
y la flor amarilla siempre floreciendo
permíteme cobijarme bajo tu sombra.*

Las relacionadas al ámbito de la pesca (peces, reptiles, invertebrados y mamíferos. Prácticas de pesca) son: El Kuerepo (audio en el Anexo 4), La Laguna de Pátzcuaro, El Pescador, Pescadores de Zirahuen, Las Mariposas (audio en el Anexo 4) y Nuestro Lago. En el caso de las relacionadas con la pesca, la mayoría son piezas utilizadas en danzas que hacen referencia a esta actividad. Don Genaro Camilo Varela cuenta que cuando se realiza la Danza de las Mariposas se utiliza la pieza Las Mariposas, y se hace una representación de cómo se lleva a cabo la pesca en el lago de Pátzcuaro con la red de mariposa. En las *pirekuas* La Laguna de Patzcuaro y Nuestro Lago se menciona como esta actividad ha cambiado debido a la disminución de las poblaciones de peces en el Lago de Pátzcuaro.

Sobre la recolección hay un par de *pirekuas* que hablan de esta actividad. Una es Male Paulita, donde menciona que las muchachas colectan amapolas blancas para usarlas de adorno. La otra es Abajeño de la Juventud en donde menciona la recolección de palmas y una actividad que consiste en ir a colectar flores al cerro de la Aguja a cambio de que con

el paso del tiempo se "corresponda" esta acción con un beso, o sea, con una relación amorosa. Algunos versos de la pirekua son:

El domingo 19 de marzo fui al palmar a cortar palmas

Para que me creyera mi querida María Marisela

Que pues yo me la quería llevar a casa

Por eso yo también fui al cerro de la Aguja

A cortar una flor

...

Si vas, tráeme un ramo de flores

Crece en el cerro de la Aguja

Para que yo también te pueda regalar un beso con el tiempo

En el ámbito de la agroforestería está la pirekua Mi Oración, en donde se menciona que en los solares se realiza la siembra de la milpa. Sobre medicina está Dominkuita en donde se menciona uso del colibrí como remedio. En cuanto a ganadería se menciona a la Gallina Blanca en el título de una pirekua, misma que menciona a esta ave como el patrimonio de una familia, lo cual deja ver la importancia de la cría de animales.

Una de las prácticas que se menciona en la música tradicional *p'urhépecha* es la pesca, habiendo piezas instrumentales, de sones principalmente, que en el título hacen referencia a ella y a quienes la realizan. Por su parte, la agricultura y prácticas vinculadas a ella también son mencionadas en algunas piezas, ya sea en el título o en algunos de sus versos, por ejemplo, la pirekua que lleva por nombre Cortar la Hoja del Maíz y que a su vez es interpretada durante la fiesta de la Virgen de la Ascensión el 15 de agosto.

La actividad forestal es otra de las prácticas que podemos encontrar en la música *p'urhépecha*. Esta actividad se aborda con un poco más de profundidad, pero la forma en la que se habla de ella es para tratar aspectos de cómo no ha sido bien desarrollada, en el sentido de que existen casos en los que se ha dado tala excesiva de los bosques. El maestro Benjamín comentó:

“...pero es necesario que nosotros reflexionemos que nosotros veamos que ya no es..., que si es necesario matar arboles pero que debemos de racionalizar todo eso y que lo hagamos pues de manera racional pero plantamos muchos más, porque si deberás también es una necesidad, porque aquí no tenemos muchas fuentes de trabajo (sic)”.

Esto, como ya se mencionó en la sección del corpus, está muy ligado con el conocimiento de sus ecosistemas, por tanto han percibido que existe una mala praxis y lo han expresado en algunas piezas musicales.

En cuanto a la pesca, existe una danza llamada Las Mariposas, acompañada de un son del mismo nombre que se usa para representar la práctica pesquera de la población que habita en las islas del lago de Pátzcuaro.

Cabe destacar que la mayoría de los entrevistados han llevado a cabo actividades productivas agrícolas, forestales o pesqueras. Aunque esto aparentemente no ha enriquecido el que se hable de la praxis en la música *p'urhépecha*, sí deja ver como la actividad musical es un complemento importante de otras prácticas, al ser una fuente de ingresos importante para los que la practican. También la música es una práctica con un rol importante dentro del pueblo *p'urhépecha*, ya que es utilizada en diferentes contextos y sirve como una especie de indicador de que evento está aconteciendo en cierto pueblo.

- **La música como un vehículo del K-C-P**

Una forma de hacer un estudio etnoecológico de cierta cultura generalmente ha sido indagando cada esfera del K-C-P por separado. Esto nos muestra una visión global de la etnoecología de un pueblo. Pero el complejo K-C-P también se compone de la interrelaciones entre las diversas dimensiones que lo componen, el concepto que se ha denominado *umbilicus*. En la tradición musical *P'urhépecha* es posible percibir estas interrelaciones. Para ilustrar esto utilizaré algunos ejemplos.

El primero, cuando existe alguna celebración a algún santo patrono, en ella se hacen mandas para que ciertas prácticas productivas se lleven a cabo de una manera satisfactoria, en este caso la música es parte de la ofrenda que se le da al santo para que ocurra lo que se pide. Así el *kosmos* se liga con la *praxis*, siendo la música una práctica mediante la cual

ocurre cierta conexión entre una esfera y otra. En este mismo sentido hay canciones que tratan temas vinculados fuertemente con actividades productivas, como la llamada “Cortar la hoja del maíz” que es tocada en el día de la Virgen de la Asunción. El segundo ejemplo en el que se puede ver el vínculo entre una esfera y otra es cuando desde el *corpus* se sabe que alguna *praxis* está siendo mal hecha o está generando daño al medio ambiente. En este caso la música cumple un papel muy importante en el vínculo entre *corpus* y *praxis*, pues es un medio con el cual se hacen denuncias, llamadas de atención e incluso es una especie de noticiero con el cual se informa de ciertos acontecimientos que están ocurriendo u ocurrieron. Así se puede llegar a considerar un transmisor del conocimiento para que ciertas prácticas cambien o se dejen de llevar a cabo.

El tercer ejemplo liga las tres esferas del K-C-P y tiene que ver con la fiesta del Corpus, una de las más importantes para el pueblo *p'urhépecha*. Esta celebración cristiana asociada a la diosa *p'urhe Xaratanaga* (Alarcón-Chaires, 2010) se lleva a cabo en el mes de junio, fecha en la cual ya fue realizada la siembra de la mayoría de los cultivos de temporal y se han cosechado algunos, y en donde todos los productores y artesanos ofrendan los productos de su trabajo e inclusive también los músicos ofrecen su arte. Así, la celebración que es parte del *kosmos*, se realiza en una fecha que es de suma importancia para la actividad agrícola por las características meteorológicas de este periodo del año, siendo esto último parte del *corpus* y la *praxis*, y es aquí donde se enlazan las tres esferas del K-C-P, y es la música junto con las danzas un elemento importante no solo como algo que se ofrenda sino un complemento de los otros productos ofrendados al volverse un elemento infaltable durante la celebración. En palabras de María Guadalupe:

“Es parte de la ofrenda que se le ofrenda, pues no solamente es la ofrenda, si no todo un conjunto de lo que se da en ese día (sic)”.

También la canción llamada “Tata Janikua” (Señor de la lluvia) es un diálogo con la deidad de la lluvia lo cual deja suponer que también es una pieza usada en el contexto agrícola para pedir una buena temporada de lluvias y a su vez demuestra el conocimiento meteorológico, con lo cual una vez más la música es un puente entre el *kosmos*, el *corpus* y la *praxis*.

Por ultimo la pirekua llamada Mi Oracion narra una forma en que se solicita a Dios una buena temporada de lluvias para obtener buenas cosechas en el solar que pudiera tener alguna familia. Esto liga la esfera del *kosmos* con la de la *praxis* de una forma muy clara. La música es por tanto un elemento presente en el momento en que se vinculan diferentes esferas del K-C-P, pero también y tal vez más importante, es capaz de generar puentes conectores entre una dimensión y otra, como en el caso del ejemplo de la unión *corpus* y *praxis*, donde sirve como medio de reflexión y denuncia, y un transmisor del conocimiento.

En conclusión, la música tal vez no llegue a ser el gran eje conector del que se sustenta el *umbilicus*, pero si es un medio articulador. También puede considerársele una ventana al *umbilicus*, y seguramente el arte en general de los pueblos originarios lo sea, basta ver las tablas de estambre, las pulseras y collares de chaquira de los wixarika para darnos cuenta de la cantidad de símbolos que hacen referencias a las esferas del K-C-P y cuan relacionados están. Entonces el arte sería una forma de expresar esta interrelación K-C-P o mejor dicho el *umbilicus*.

SINTESIS Y CONCLUSIONES GENERALES

Una vez obtenidos los resultados de la investigación es posible ver que la etnoecología *p'urhépecha*, basándonos en la información presentada, está representada o se expresa de alguna manera a través de la música, existiendo algunos referentes importantes en la música tradicional *p'urhépecha*. Es necesario comenzar por el *kosmos*. Para esta parte principalmente se encontró música utilizada en fiestas patronales y fiestas como bodas, bautizos, cambio de santo, etc., cuya función principal es ser una ofrenda para algún santo de la tradición católica. Esto como se ha mencionado puede deberse al sincretismo vivido por la cultura *p'urhépecha* (Alarcón-Chaires, 2010). Sin embargo, en estas celebraciones también suelen existir referencias a deidades *p'urhépecha*, la más mencionada fue Tata Janikua o el Señor de la Lluvia durante la fiesta del Corpus. Más en el terreno de piezas dedicadas a deidades *p'urhépecha*, están cuatro, Tata Janikua, Danza de Tata Juriata y Nana Cutsi, Acha Kuera'piriri (canto del señor creador) y Tata Sol. No existen más piezas en donde se mencione a otras deidades *p'urhépecha*. Este resultado no es el esperado pues el pueblo *p'urhépecha* cuenta con una amplia tradición de celebraciones arraigadas a su pasado prehispánico (como S'kundiro relacionada con el año nuevo P'urhé o Kaheri relacionada con la cosecha agrícola) (ver Alarcón-Chaires, 2010), lo cual haría suponer que hay más piezas que hablen de manera directa sobre sus deidades, o piezas específicas para ellos. Probablemente sea necesario indagar más a fondo sobre la música utilizada en estas celebraciones con personas muy ligadas a ellas, además de los músicos, para encontrar más referencias.

En cuanto al *corpus*, si bien es la esfera del K-C-P que tiene más canciones ligadas a ella, no existe gran profundidad en la mayoría de los temas. Abro un paréntesis para mencionar que este resultado lo obtuve seguramente por una cuestión metodológica, en donde decidí integrar canciones aunque solo hicieran referencia en el título. Esto lo considero importante, pues al ser mi primer acercamiento con esta tradición musical estas canciones me dan pistas de por dónde guiar investigaciones futuras orientadas sobre todo al contexto de utilización de estas piezas instrumentales.

Continuando con el *corpus* se encuentran muchos referentes a nombres de plantas y animales, tanto silvestres como domesticados, pero no se mencionan más conocimientos

sobre estas especies, que seguramente el pueblo *p'urhépecha* tiene dentro de su *corpus*. Lo que logra alcanzar una gran profundidad en esta parte es la percepción de la degradación de su entorno natural. Para poder alcanzar esta noción es necesario haber conocido diferentes estatus de sus recursos en diferente momento en la historia, lo cual denota que conocen la naturaleza a su alrededor, como funciona, el grado de “salud” que tiene y los problemas presentados. Para esta parte el resultado fue similar al esperado pues generalmente los conocimientos de la naturaleza se transmiten de forma oral, de manera generacional y de individuo a individuo, por lo tanto, la necesidad de un vehículo como podría ser la música o alguna otra expresión se reduce de manera importante. Por otro lado, el resultado en cuanto a la percepción de problemas en el ambiente, causas y cómo enfrentarlos fue mayor a lo esperado, pues el número de piezas que tocan estos temas se ha incrementado en los últimos años y esto ha servido como un llamado de atención a las autoridades y a los habitantes de los pueblos para hacer algo.

Para el caso de la *praxis*, se encontraron piezas en donde se mencionan varias de las actividades productivas más importantes entre los *p'urhépecha*: la agricultura, la pesca, la recolección y la forestería. En ninguna se menciona con palabras la forma de realizar dichas actividades, pero en el caso de algunas piezas, que están acompañadas de danzas, son las danzas las que representan la manera, por ejemplo, de realizar la pesca con la red de mariposa. Para el caso de la *praxis* esperaba resultados de piezas que se usaran durante las actividades productivas pero en ninguna fuente de información se mencionó algo así. Es importante mencionar que también buena parte de las piezas ligadas a la *praxis* se tocan en el contexto de *kosmos*, siendo ofrendas antes de realizar actividades productivas. En este caso, si bien no se encontró un gran número de piezas, si se encontraron referentes importantes, como las danzas que acompañan ciertas canciones y que ilustran la manera de realizar algunas actividades. Tal vez el número sea reducido debido a que la transmisión de información para esta esfera tampoco requiere un vehículo pues sucede de manera similar que en el *corpus*.

En base a la información mostrada en los capítulos anteriores fue posible generar esquemas en donde se sintetiza la información encontrada en las fuentes revisadas para cada esfera del K-C-P *p'urhépecha*. La figura 7 muestra la síntesis de la esfera del *kosmos* en la música tradicional *p'urhépecha*. La comparación realizada con la síntesis del *kosmos*

p'urhépecha de la figura 4, nos deja ver que la música tradicional de este pueblo sí menciona a dos de sus deidades principales: Juriata y Kutsi. En otros aspectos del *kosmos p'urhépecha* no hay demasiadas similitudes, aunque es importante mencionar que en el caso de los ritos, donde se engloban las fiestas, es imposible separar a la música de ellas, por lo tanto existe música relacionada con las festividades mencionadas. Sin embargo para las festividades referidas en la figura 4 no se identificaron piezas musicales utilizadas en ellas. Podemos suponer que el género musical de los toros o toritos pueden estar vinculados a estas festividades, así como piezas específicas para esas festividades, para lo cual sería necesario indagar sobre cada festividad en específico.

En la figura 8 se muestra el *corpus* encontrado en la música tradicional *p'urhépecha*. Si hacemos la comparación con la figura de síntesis del *corpus p'urhépecha* de la figura 5, encontraremos similitudes básicamente con la división de los seres vivos que reconoce el pueblo *P'urhépecha*, así como con los animales y plantas que se mencionan en la música *p'urhépecha* y los que reconocen dentro de su *corpus*.

En el caso de las plantas, que los *p'urhépecha* engloban dentro de la clasificación *Plantaecha*, ellos reconocen subclasificaciones donde se encuentran flores (*Tsitsikicha*) y árboles (*Anhatapuecha*) (Argueta, 2008), mismos que como se puede apreciar en la figura 6, están mencionados en la música tradicional con diferentes especies de árboles y flores principalmente.

Para el caso de la clasificación *Animaliecha*, varios de los animales mencionados en sus subclasificaciones son mencionados en la música *P'urhépecha*, por ejemplo, el pescado blanco, la lechuza, las mariposas, pichincitos, la lechuza, el tecolote y chapulines. Seguramente si mi muestra de música fuera más grande la lista de similitudes hubiera crecido.

En cuanto a la praxis no hay mayor similitud que la mención de actividades productivas como la pesca, la agricultura, la recolección, una referencia a los solares y la actividad forestal (Figura 8). No se profundiza en las formas en que se llevan a cabo estas actividades.

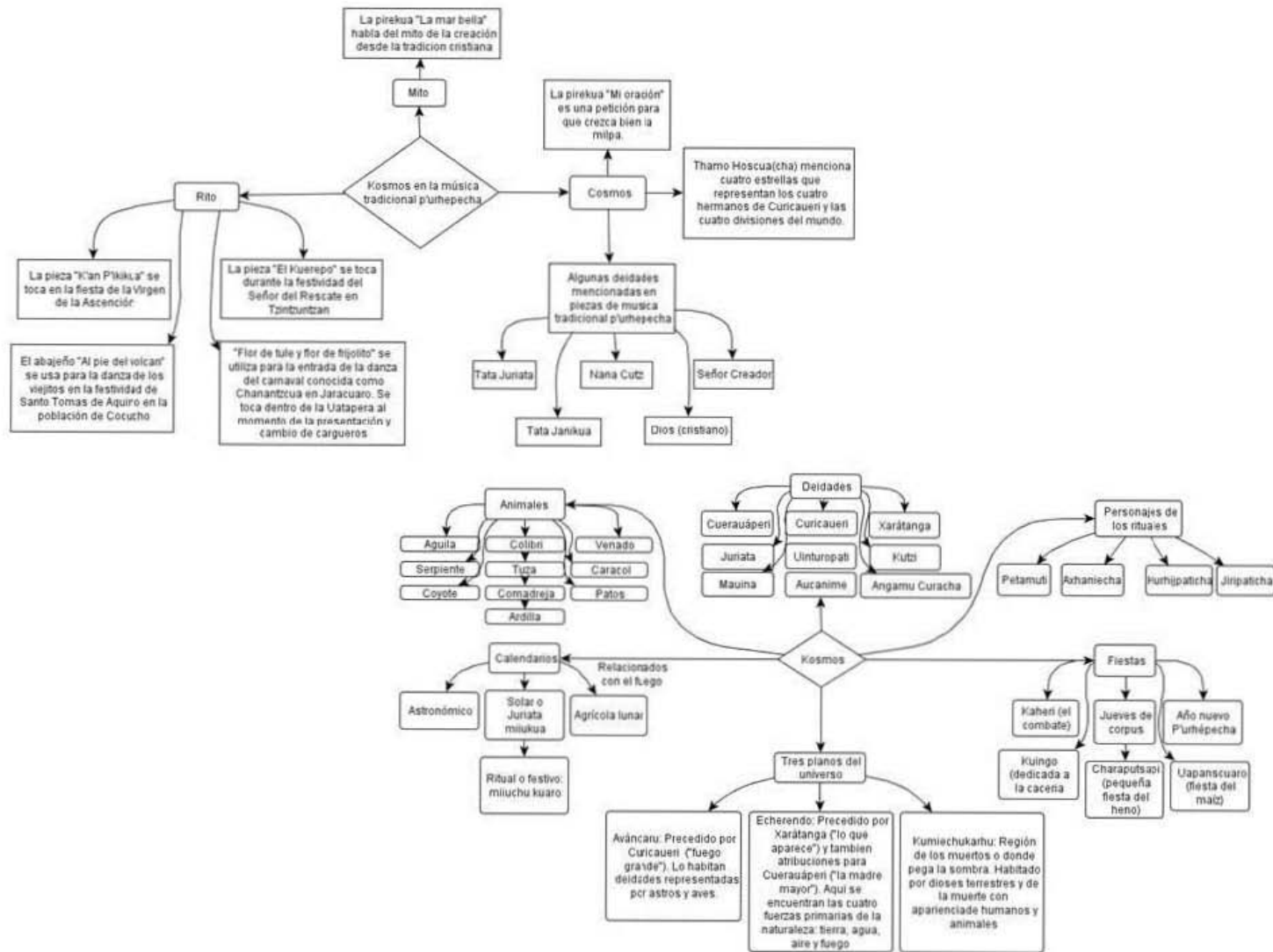


Figura 7. Comparación entre la síntesis del *kosmos p'urhépecha* y el *kosmos* en la música tradicional *p'urhépecha*.

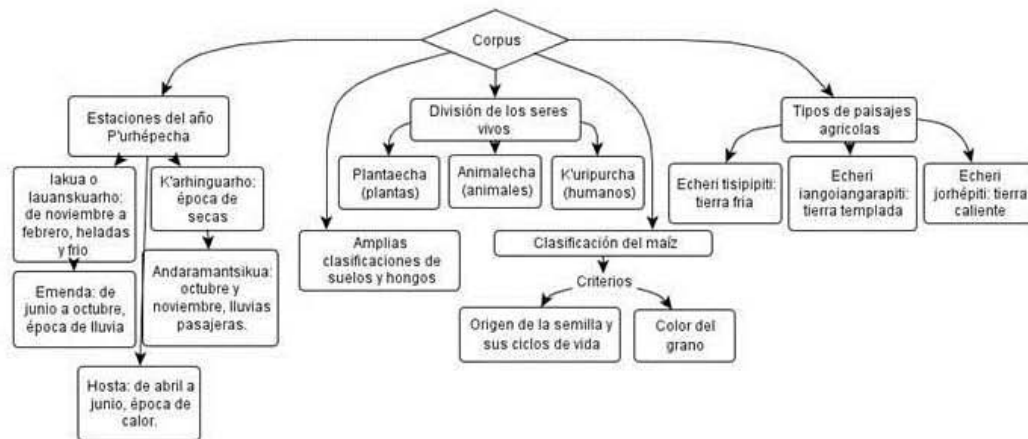
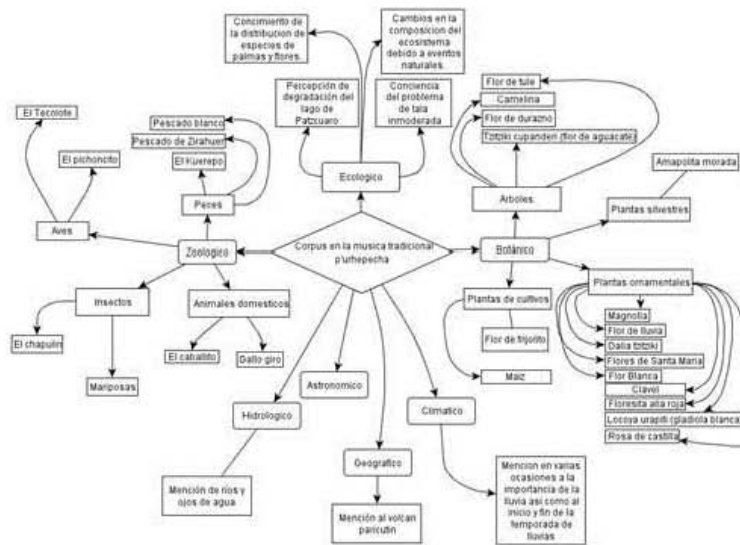


Figura 7. Comparación entre la síntesis del *corpus p'urhépecha* y el *corpus* en la música tradicional *p'urhépecha*.

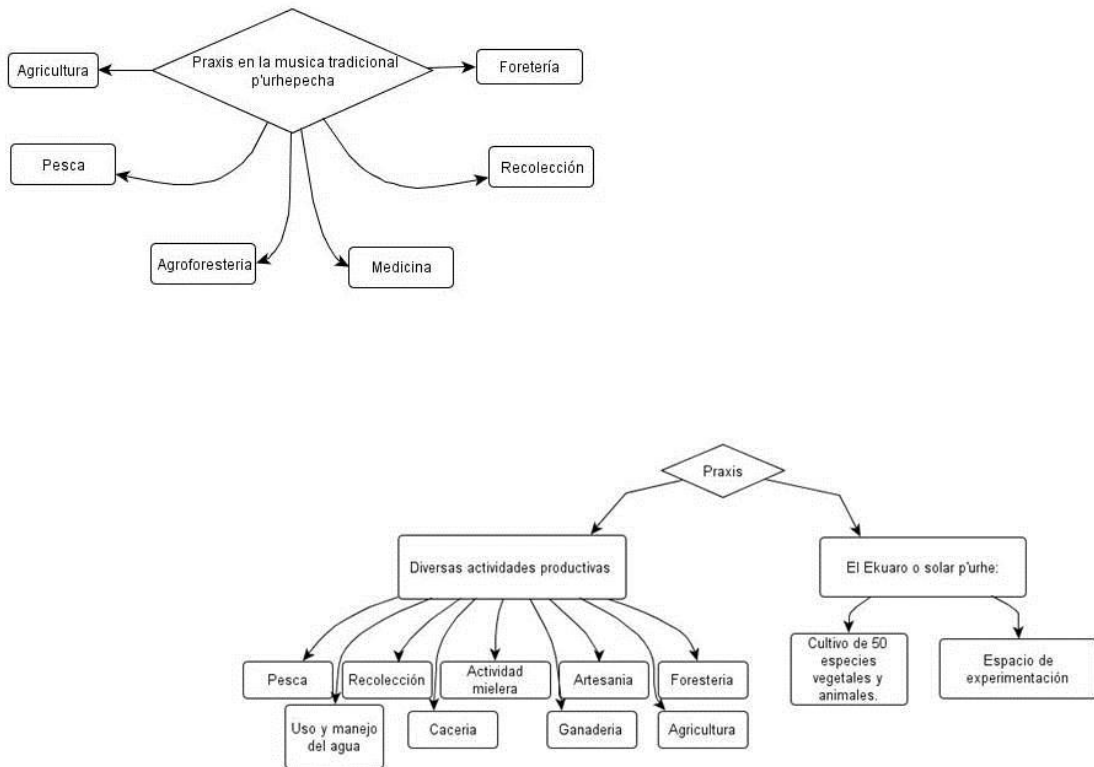


Figura 8. Comparación entre la síntesis de la *praxis p'urhépecha* y la *praxis* en la música tradicional *p'urhépecha*.

Por su parte, es posible afirmar que la naturaleza si se encuentra presente en la música tradicional *p'urhépecha* de manera importante. Si bien no hay gran cantidad de referentes etnoecológicos, si existe gran cantidad de referencias a flora, fauna, el bosque, el lago, ríos, clima e incluso a un volcán, entre otros. Esto deja ver que la naturaleza es parte importante de la cultura *p'urhépecha* y se nota en las menciones a los aspectos antes señalados. En este caso los resultados fueron como se esperaba, con una gran cantidad de menciones a elementos naturales y, como ya dije, casi se puede afirmar que si continuara la indagación con más fuentes la lista seguiría aumentando.

En cuanto a si la música es capaz de sintetizar el K-C-P se puede decir que solo en algunos casos sucede esto. Hay ocasiones en que la música une dos esferas del K-C-P, y salvo en un par de ocasiones se encontró que aspectos de las tres esferas se vieran unidos y expresados mediante la música. Es necesario llegar a un nivel de análisis muy fino para

encontrar esta síntesis del K-C-P en la música, además de tener un conocimiento profundo de la cultura *p'urhépecha*. Por ahora es posible afirmar que sucede y seguramente si se llegara a tener más profundidad sobre todo en el contexto de utilización de la música, se encontraría más relación entre las tres esferas del K-C-P dentro de la música.

En base a lo anterior se puede decir que la música sí puede ser una forma de conocer la etnoecología de alguna cultura, pero debe ser usada como fuente complementaria una vez teniendo información general del K-C-P de esa cultura. Desde este estudio se puede ver que el principal aporte que ofrece la música es empezar a encontrar relaciones entre las esferas del K-C-P, pues generalmente éstas se han estudiado por separado, pero como se mencionó en el párrafo anterior, hay piezas en las que se unen de manera natural dos esferas o incluso podrían unirse las tres.

La importancia de talleres en base a la tradición oral y musical

De acuerdo a lo referido en el planteamiento de la investigación, además del aporte teórico que pudiera surgir, se pretende comenzar a construir un modelo de talleres en base a la tradición oral dentro de la cual se incluyen canciones, para el análisis de la situación ambiental y cómo atacar los problemas que pudieran llegar a identificarse (Anexo 3). La importancia de utilizar la tradición oral radica en que los mitos de la naturaleza, por ejemplo, otorgan arraigo a un sitio y a todo lo que lo compone, lo cual crea un ambiente donde lo natural importa, generando una relación humano-naturaleza de interdependencia y no de oposición (Durand, 2005). Por su parte el sonido es un elemento fundamental para recibir y transmitir información. Las canciones y la música han sido utilizadas por diversas culturas como un agente de socialización, que siempre ha tenido un poder y una vocación educativa importante que ha sido fundamental para la construcción de identidades y estilos culturales colectivos e individuales. El discurso musical se abre hasta verse implicado con concepciones singulares sobre cómo nos relacionamos unos con otros y con el mundo (Hormigos, 2010).

REFLEXIONES FINALES

Una vez dicho lo anterior, esta investigación resultó exitosa al cumplir todos sus objetivos y permitir responder las preguntas de investigación. Es necesario puntualizar que hace falta indagar en muchas más fuentes, entrevistar a más músicos y personas relacionadas con el complejo K-C-P *p'urhépecha* y analizar más bibliografía sobre el tema. Durante este trabajo esto no se pudo realizar completamente pues esa tarea podría llevar varios años y da incluso para una tesis de la magnitud de un doctorado.

Otro punto importante es que si bien es necesaria la investigación documental y la charla con los músicos, la música tradicional (y la música en general desde mi experiencia) es un todo que solo se puede vivir al momento de ser tocada en vivo. El transgredir este análisis en gabinete me hubiera permitido conocer de una forma más integral los significados, mensajes e intenciones transmitidas además de la forma en que son apropiados. Este punto es muy importante para próximas aproximaciones a elementos musicales.

Algo que no me gustaría dejar pasar de largo es el panorama de la música tradicional hoy. Al inicio de mi investigación me lleve una gran sorpresa cuando en mis primeras entrevistas salió a colación mencionar las techno-pirekuas. Estas en realidad guardan la misma estructura lírica y musical solo que integran sonidos de instrumentos musicales eléctricos como pueden ser bajos, guitarras, teclados y cajas de ritmos. Esto confirma unos de los puntos mencionados en el apartado tradición: lo tradicional se renueva, se adapta, pero nunca pierde su origen, sus raíces. La techno-pirekua, así como otros géneros musicales híbridos entre los *p'urhépecha* como el *p'urhé-rock*, el *p'urhé-jazz*, el hip-hop *p'urhé* o el que yo llamo rap-pirekua responden a las influencias que todos tenemos al vivir en un mundo globalizado. Estos géneros que se han ido integrando a la tradición musical de este pueblo son la voz de las nuevas generaciones y expresan sus reflexiones ecológicas, sociales y políticas, por ello me parece que merecen la misma atención que la pirekua “originaria”. Y es que es muy probable que en estas expresiones encontremos referentes etnoecológicos, pues por ejemplo, Tata Janikua, una de las pirekuas que aparecen en mi Anexo 4 es una techno-pirekua y habla en varios sentidos del complejo

K-C-P. La música tradicional que hoy en día permea a los pueblos puede ser una ventana a la forma en que se adaptan en un mundo globalizado sin dejar de lado su esencia originaria.

También por mi parte se espera que haya más trabajos con una orientación similar a este. Se encontraron resultados bastante interesantes con una metodología innovadora para la etnoecología que es necesario continuar experimentando, pues recordemos que el complejo K-C-P en la cotidianeidad de las personas difícilmente ocurre por separado y tal vez con más trabajos parecidos a este logremos un entendimiento cabal de este complejo enlazando sus tres esferas en un mismo tiempo. Es necesario darle continuidad a este trabajo pero también sería interesante hacer el mismo ejercicio desde otras expresiones artísticas, con otras culturas y otros géneros musicales. El terreno ahí está, sólo falta comenzar a explorarlo.

Sigo con la ferviente creencia de que el arte es una gran pieza del motor de cambio del mundo actual. Esta investigación permite ver como las expresiones artísticas están fuertemente cargadas de creencias y conocimientos, pero además de mensajes para proteger el medio natural que nos rodea. Ahora que se tienen identificadas piezas con mensajes concretos de los problemas ambientales cercanos a los *p'urhépecha*, sus causas y consecuencias, sería importante intentar que éstas lleguen a buena parte del pueblo *p'urhépecha*. Con esto no se pretende que los problemas se solucionen, pero como dijera Benjamín González Urbina uno de los objetivos al componer pirekuas que hablen de estos temas es generar reflexiones sobre nuestro actuar.

Por otra parte también es necesario reconocer el trabajo de los artistas. Con la reciente declaración de la pirekua como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad es necesario no solo reconocerla en abstracto, es necesario que los autores, los pireris, tengan mejores condiciones para su vida diaria, condiciones más dignas. Esta declaración también debería redoblar esfuerzos para que esta expresión se mantenga viva desde su cultura y dentro de sus comunidades y que va de la mano con el respeto a la cultura *P'urhépecha*, con su propia decisión de hacerlo o no.

Por último, es importante mencionar que este tipo de estudios, o por lo menos este en particular, pretende trabajar desde una perspectiva participativa, es decir, en conjunto con las comunidades en donde se realizó, para que se genere un flujo que se retroalimente de ambas partes para así apoyar y ser apoyados. El pueblo *p'urhépecha* es un compañero

con el cual se espera compartir experiencias y con quien se quiere trabajar codo a codo rumbo a un futuro mejor.

REFERENCIAS

Aguilera, R. M., A. Durand-Smith, E. M. Rodríguez y M. Romero-Mendoza. Veinticinco años de investigación cualitativa en salud mental y adicciones con poblaciones ocultas. *Salud Mental*, Vol. 26, N.6. pp 76-83

Alarcón-Chaires, P. 2010. *Etnoecología de los indígenas P'urhépecha*. Morevallado Editores. Morelia, Michoacán, Mexico.

Arévalo, J. 2004. *La tradición, el patrimonio y la identidad*.

Argueta, A. 2008. *Los saberes P'urhépecha: los animales y el dialogo con la naturaleza*. UMSNH/UNAM/JP/PNUMA/Universidad Intercultural de Michoacán / Gobierno de Michoacán. Casa JP. México. 241 pp.

Ayala, O. D. A. 2007. *Entre la desestructuración y la multifuncionalidad: la paradoja de la agricultura campesina en México*. Tesis de Doctorado. Centro de Investigaciones Económicas, Sociales y Tecnológicas de la Agricultura y la Agroindustria Mundial, Universidad Autónoma Chapingo. Chapingo, México.

Barrera-Bassols, N., V. M. Toledo. 2005. Ethnoecology of Yucatec Maya: Symbolims, knowledge and management of natural resources. *Journal of Latin American Geography*. 4 (1): 9-41.

Barrera-Bassols, N. 2008. *Symbolism, knowledge and management of soil and land resources in indigenous communities: ethnopedology at global, regional and local scales*. Vol. I y II. ITC, The Netherlands, 815 pp.

Boege, E. 2008. *El patrimonio biocultural de los pueblos indígenas de México*. INAH: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas. México.

Brimo, A. 1972. Les méthodes d'observation des individus. En Les méthodes des sciences sociales. Editions Montchreistein. Paris. pp. 206-221.

Caballero, J. 1982. Notas sobre el uso de los recursos naturales entre los antiguos purépecha. Biotica. Vol. 7:1.

Caballero, J. 1992. Maya homegardens: Past, Present and Future. Etnoecológica, Vol. 1, No. 1.

Casas, A., M.C. Vázquez, J.L. Viveros y J. Caballero. 2000. Plant Management among the Nahua and the Mixtec of the Balsas River Basin: An Ethnobotanical Approach to the Study of Plant Domestication, en *Human Ecology*, 24 (4), pp. 455-478.

Catalogue of Life. 2011. Visto en: <http://www.catalogueoflife.com/info/ac> el 16 de agosto de 2011.

Chamorro, A. 1985. Orquesta de Quinceo, en Julio Herrera (coord.), Cinco décadas de investigación sobre música y danza indígena. INI. México. 2002, Vol. 1.

Chamorro, A. 1986. Sincretismo y cambio en la formación de la música purépecha. En Pedro Carrasco (coord.), La Sociedad Indígena en el Centro y Occidente de México. El Colegio de Michoacán. Mexico. pp 149-168

Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas. 2005. Índice de Reemplazo Etnolingüístico. México.

Corona, J. 1973. Mitología Tarasca. Colección Documentos y Testimonios N° 6. Basal Editores, S. A. Morelia, Michoacán, México.

Convention on Biological Diversity. 1992. United Nations Environment Programme (UNEP). Nairobi, Kenya.

Cook, S. 2010. The forest and the traditional religion of the lacandon Maya: an example from the balche' ceremony. *Landscape*. Volumen II, Issue 6, Summer.

Chávez, R. 2009. Observaciones y correcciones al manuscrito Etnoecología de los indígenas P'urhépecha: una guía para el análisis de la apropiación de la naturaleza. Morelia, México. Inédito.

Díaz-Barriga, H. 1992. Hongos comestibles y venenosos de la Cuenca del Lago de Pátzcuaro, Michoacán. UMSNH-CIDEM-Inst. Eco. A.C.

Dimas Huacuz, N. 1989. La ecología en la música purépecha, en Julio Herrera (coord.), *Cinco décadas de investigación sobre música y danza indígena*, INI, México, 2002. Vol.1.

Dimas Huacuz, N. 1994. La tradición de la pirekua en la sociedad p'urhépecha. *Relaciones* 59, verano, Vol. XV. El Colegio de Michoacán. pp. 297-307.

Dimas-Huacuz, N. 1995. *Temas y Textos del Canto P'urhépecha*. El Colegio de Michoacán. Zamora, Michoacán.

Erwin, T. 1982. Tropical forests: Their richness in coleoptera and other arthropod species. *The Coleopterist Bulletin*, 36(1): 74-75.

Escobar M., D. A., Romero P., J., Agustín, J. A., Núñez V., M. A., Vence G., J. & D. Rivera M. 1997. *Las Regiones Agrícolas de Michoacán*. Ed. Universidad Autónoma Chapingo. Centro Regional Universitario Centro-Occidente. México.

Fabian-Ruiz, S. 2008. Prologo: los cinco calendarios p'urhépecha. En J-L Soto-González, *Arte y simbología del año nuevo P'urhépecha*. Casa Natal de Morelos/Taller de investigación plástica. Morelia, México: 5-7

Fontana, A. y J. H. Frey. 1994. Interviewing. The art of science. En Norman Denzin e Yvonna S. Lincoln (comps.), Handbook of qualitative research. Ed. Sage. Thousands Oaks. pp 361-376.

Franco-Mendoza, M. 1986. La desamortización de bienes de comunidades indígenas en Michoacán. En Pedro Carrasco (coord.), La Sociedad Indígena en el Centro y Occidente de México. El Colegio de Michoacán. Mexico. pp 169-188

Franco-Mendoza, M. 1994. Síruki. La tradición entre los p'urhépecha. Relaciones 59, verano, Vol. XV. El Colegio de Michoacán. pp. 209-238.

Franklin J.F., K. Cromack Jr., W. Denison, A. Mckee, C. Maser, J. Sedell, F. Samson y G. Juday. 1981. Ecological characteristics of old-growth Douglas-fis forest. USDA Forest Services, General Technical Report PNW 118, Portland.

Fubini, E. 2001. Música y lenguaje en la estética contemporanea. Alianza. Madrid.

Glowacka-Pitet, D. 2004. La música y su interpretación como vehículo de expresión y comunicación. Comunicar, 23: 57-60.

Gorenstein, S. y Pollard, H. P. 1983. The Tarascan Civilization: A Late Prehispanic Cultural System. Vanderbilt University Publications in Anthropology No. 28. Nashville.

Halffter, G. (compilador). 1992. La diversidad biológica de Iberoamérica I. Instituto de Ecología A. C.

Herrejon, C. 1994. Tradición. Esbozo de algunos conceptos. Relaciones 59, verano, Vol. XV. El colegio de Michoacán. pp. 135-149.

Heywood, V. y R. Watson. 1995. Global biodiversity assessment. UNEP. Cambridge University Press. Cambridge, Inglaterra. 5-28 pp.

Hood, M. 1971. *The ethnomusicologist*. Mc Graw Hill Book Co. New York.

Hormigos, J. 2008. *Musica y sociedad. Analisis sociológico de la cultura musical de la posmodernidad*. Fundacion Autor. Madrid.

Hormigos, J. 2010. Distribución musical en la sociedad de consumo. La creación de identidades culturales a través del sonido. *Comunicar*, 34, vol. XVII: 91-98.

INEGI. 2010. *Censo de Población y vivienda 2010*.

Kahn, R. y C. F: Cannel. 1977. Entrevista. *Investigación social*. En David Sills (comp.), *Enciclopedia internacional de la ciencias sociales*, t.5. Ed. Aguilar. Madrid. pp 266-276.

Kunts, J. 1959. *Musicología: un estudio de la naturaleza de la etnomusicología, sus problemas métodos y personalidades*. Amsterdam.

Ledig T. 1988. *Conservation of genetic diversity: the road to La Trinidad*. The LL Schaffer Lectureship in Forest Science. University of British Columbia, Vancouver.

Leff, E. 2000. Espacio, lugar y tiempo: la reapropiación social de la naturaleza y la construcción local de la racionalidad ambiental. *Desenvolvimento e Meio Ambiente*, 1: 57-69.

López-Austin, A. 1996. *Cuerpo Humano e Ideología. Las concepciones de los antiguos Nahuas*, Tomo 1. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas.

López-Austin, A. 2013. *Sobre el concepto Cosmovisión*. Visto en línea.

Manrique-Castañeda, L. 1994. *La población indígena mexicana*. INEGI. 98pp.

Mapes, C., V. M. Toledo, N. Barrera y J. Caballero. 1990. La agricultura en un región indígena: la cuenca del Lago de Pátzcuaro. En: T. Rojas (ed), Agricultura Indígena: pasado y presente. CIESAS: 275-341

Martínez Ayala, J. A. (coord.). 2004. Una bandolita de oro, un bandolón de cristal..., Historia de la música en Michoacán. Morevallado Editores. Michoacán, México. pp 415.

Menegus, M. 1986. La Parcela de Indios. En Pedro Carrasco (coord.), La Sociedad Indígena en el Centro y Occidente de México. El Colegio de Michoacán. Mexico. pp 103-128

Miñana, C. 2000. Entre el folklore y la etnomusicología. 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia. A Contratiempo Revista de música en la cultura. 11: 36-49

Mittermeier R. A. y C. Goettsch. 1992. La importancia de la diversidad biológica de México. En: J. Sarukhán y R. Dirzo (compiladores), México ante los retos de la biodiversidad. Comisión Nacional para el Conocimiento y Uso de la Biodiversidad. México.

Moreno, H. 1986. Un Documento Sobre las Comunidades Indígenas del Distrito de Zamora Durante el Segundo Imperio. En Pedro Carrasco (coord.), La Sociedad Indígena en el Centro y Occidente de México. El Colegio de Michoacán. Mexico. pp 213-235

Nettl, B. 2001. Últimas tendencias en etnomusicología. En F. Cruces (coord.), Las culturas musicales: Lecturas de Etnomusicología. Trotta. España.

Norse E., K. Rosenbaum, D. Wilcove, B. Wilcox, W. Romme, D. Johnston y M Stout. 1986. Conserving biological diversity in our national forests. The Wilderness Society. Washington, DC.

Ochoa, Á., y H. Pérez. 2000. Cancionero Michoacano 1830-1940. El Colegio de Michoacán, Zamora.

Olmos Aguilera, M. 2003. La etnomusicología y el noroeste de México. Revista Desacatos, Num. 12. pp 45-61. México D.F.

Pollard, H. P. 1993. Tariatari's Legacy: The Prehispanic State. Norman, University of Oklahoma Press.

Pollard, H. P. 2004. El imperio Tarasco en el mundo mesoamericano. Relaciones, verano, año/vol. XXV, número 099. Colegio de Michoacán. Zamora, México. pp. 115-145.

Quadratin. <http://www.quadratin.com.mx/sucesos/Michoacan-pilar-de-biodiversidad-mundial-Coeeco/> Visto el 26 de Septiembre de 2013.

Relación de Michoacán, La. 1980. Versión paleográfica, separación de textos, ordenación coloquial, "Estudio preliminar" y "Notas" de F. Miranda. Morelia, Fimax.

Reyes-García, V. y N. Martí Sanz. 2007. Etnoecología: punto de encuentro entre naturaleza y cultura. Ecosistemas 16 (3): 46-55. España.

Reynoso, C. 2007. Acercamiento a la música purépecha. Revista redes música: música y musicología desde Baja California. Vol. 2: 2

Reynoso, C. 2011. Tesis de licenciatura El proceso creativo de la pirekua: un estudio de caso.

Rocström, J, W. Steffen, K. Noone, Å. Persson, F. S. Chapin, III, E. Lambin, T. M. Lenton, M. Scheffer, C. Folke, H. Schellnhuber, B. Nykvist, C. A. De Wit, T. Hughes, S. van der Leeuw, H. Rodhe, S. Sörlin, P. K. Snyder, R. Costanza, U. Svedin, M. Falkenmark, L.

Karlberg, R. W. Corell, V. J. Fabry, J. Hansen, B. Walker, D. Liverman, K. Richardson, P. Crutzen, y J. Foley. 2009. Planetary Boundaries: Exploring the Safe Operating Space for the Humanity. *Ecology and Society*. 14 (2): 32

Rzedowski, J. 1978. *Vegetación de México*. Editorial Limusa, México.

Sarukhán, J. *et al.* 2009. *Capital Natural de México. Síntesis: conocimiento actual, evaluación y perspectivas de sustentabilidad*. Comisión Nacional para el Conocimiento y Uso de la Biodiversidad. México.

Solbrig, O.T. 1991. Biodiversity, A review of the scientific issues and a proposal for a collaborative program of research. *MAB Digest* 9, UNESCO.

Taylor, A. 1996. *Unnatural Inequalities: Social and Environmental Histories*. *Environmental History* 1. p. 6

Toledo, V. M. 1988. La diversidad biológica de México. *Ciencia y desarrollo* 8(14): 17-30.

Toledo, V. M. 1992. What is ethnoecology?: origins, scope and implications of rising discipline. *Ethnoecologica* 1: 5-21.

Toledo, V. M. 2001. Biodiversity and indigenous peoples. En: S. Levin *et al* (eds), *Enciclopedia of biodiversity*. Academic Press: 1181-1197.

Toledo, V. M. 2002. Ethnoecology: a conceptual framework for the study of indigenous knowledge of nature. En: J. R. Stepp *et al* (eds), *Ethnobiology and Biocultural Diversity*. International Society of Ethnobiology, Georgia, USA: 511-522.

Toledo V. M. y A. Argueta. 1992. *Cultura Indígena y Ecología*. Capítulo del libro *Plan Patzcuaro* 2000. Fundación Friedrich Ebert Stiftung. 9: 219-238.

Toledo, V. M. y N. Barrera-Bassols. 2008. La memoria biocultural: la importancia ecológica de las sabidurías tradicionales. Icara Editorial. Barcelona, 230 pp.

Toledo, V. M., E. Boege y N. Barrera-Bassols. 2010. The Biocultural Heritage of México: An Overview. *Landscape*. Volume II, Issue 6, Summer.

Toledo, V. M. y P. Alarcón-Chaires. 2012. La etnoecología hoy: Panorama, avances, desafíos. *Etnoecológica* 9 (1): 1-16.

Tree of Life Guardianship. 2012. The umbilicus: The fourth factor of etnoecological analysis. *Etnoecológica* 9 (1): 47-50.

UNESCO. 1972. Convención del Patrimonio Mundial.

Urquijo, P. S. y N. Barrera-Bassols. 2009. Historia y Paisaje. Explorando un concepto geográfico monista. *Andamios*, Vol. 5, No. 10. pp. 227-252

Valiente-Banuet, A. et al. 1995. Bases ecológicas del desarrollo sustentable en zonas áridas: el caso de los bosques de cactáceas columnares en el Valle de Tehuacán y Baja California Sur, México.

Varese, S. y G. Martin. 1993. Ecología y producción en dos áreas indígenas de México y Perú: experiencias y propuestas para un desarrollo culturalmente sustentable. En Leff y Carabias. V.2, p. 717-740.

Vázquez-Dávila, M. A. 2001. Etnoecología Chontal de Tabasco, México. *Etnoecología*, vol. VII: 42-60.

Vázquez-León, L. 1986. La Comunidad Indígena Tarasca, sus Recursos Naturales y su Adaptación Socio-Cultural El Caso de Santa Cruz Tinaco. En Pedro Carrasco (coord.), *La*

Sociedad Indígena en el Centro y Occidente de México. El Colegio de Michoacán. Mexico.
pp 263-284

Vela, P. F. 2004. Un acto metodológico básico en la investigación, la entrevista cualitativa.

Vitousek, P. M., H. A. Mooney, J. Lubchenco y J. M. Melillo. 2008. Human Domination of Earth's Ecosystems. Science, New Serie, Vol. 277, No 5325. pp. 494-499.

Anexos

Anexo 1. Entrevista que se realizó con los músicos.

1. Primera parte: Entrevista general (del oficio y conocimiento del músico).

Datos generales.

Nombre:

Edad:

Grupo musical:

Instrumento(s) que toca(n):

¿Desde cuándo hace música?

¿Su familia se ha dedicado a la música?

¿Cómo aprendió?

¿Para usted qué es la música?

¿Usted qué estilo de música toca? Y ese ¿Por qué es diferente la música de otros lados?

¿Qué siente al tocar su instrumento?

¿Por qué toca ese instrumento? O ¿Por qué le gustó ese instrumento?

¿Las canciones que toca cómo las fue aprendiendo?

¿Cómo le hace para que no se le olviden las canciones?

¿Sabe leer partituras?

¿Usted ha compuesto canciones?

¿Cuántos músicos hay en cada grupo?

¿Qué instrumentos utilizan los grupos?

¿Le enseña a sus hijos a hacer música?

¿Qué otros trabajos tiene aparte de la música?

¿Conoce canciones viejitas?

¿Qué canciones le gustan más, las de ahora o las de antes?

Segunda parte (de si hablan cosas de la etnoecología en su música).

¿En las canciones que toca hay canciones que hablen de animales? ¿Cuáles?

¿Hay canciones que hablen de los cerros o el bosque? ¿Cuáles?

¿Hay canciones que hablen del clima?

¿Hay canciones que hablen de los lagos?

¿Hay canciones que hablan de cómo se cosecha la milpa, como se pesca, como se ocupan los arboles?

¿Hay música especial para antes de sembrar la milpa, o para cuando ya se va a cosechar?

¿Hay música para antes de pescar o para después de que pescaron?

¿Hay canciones que digan cómo estaba antes la naturaleza y como está ahora?

¿Hay canciones para los santos o para los dioses?

¿En alguna canción se habla de los santos o los dioses?

¿En las fiestas que tipo de música tocan?

¿En qué fiestas es más importante la música? ¿Por qué?

¿En alguna canción se habla de las estrellas, del sol o la luna? ¿Se habla de ellos como juriata o kutsi?

Anexo 2. Compendio de canciones y piezas musicales que hacen referencia al K-C-P *P'urhépecha*.

Nombre	Género Musical	Autor	Fuente	Dimensión Etnoecológica	Descripción / contenido
1. ¡A que canalla este gringo!	Pirekua	Anonimo	Entrevista / Libro	C (10), (15), P (18)	Pirekua que habla del desmonte realizado por Santiago Isley en Pichataro.
2. A Ke Tiempuecha / Ah Qué Tiempos	Pirekua		Libro: Temas y textos del canto p'urhépecha	C (5)	Menciona que las flores son plantas perennes.
3. Abajeño a la Juventud	Abajeño	Juan Victoriano	Libro: Temas y textos del canto p'urhépecha	C (10), P (24)	Menciona una actividad de recolección de palmas a la que denominan "palmar". También menciona una actividad que consiste en ir a colectar flores al cerro de la Aguja a cambio de que con el paso del tiempo se "corresponda" esta acción con un beso, o sea, con una relación amorosa.
4. Acha kuera' piriri (canto del señor creador)			CD: La música tradicional en Michoacán	K (1)	Es una alabanza al señor creador. No se especifica a que deidad se refiere, por lo que podría ser una de tradición p'urhépecha o el dios cristiano, aun así cabe la posibilidad que sea a ambos debido al sincretismo religioso. De cualquier forma representa una deidad del kosmos p'urhépecha en donde además se invita a otros seres vivos a unirse a la alabanza.
5. Al pie del volcán	Abajeño	Miguel Sosa	CD: Abajeños y sonos de la fiesta purépecha	K (3)	Abajeño compuesto para la danza de los viejitos registrada durante las festividades de Santo Tomás de Aquino en la población de Cocucho.
6. Amapolita morada	Pirekua		CD: Las más hermosas pirekuas-Hermanas Pulido	C (5)	Referencia en el título, hace referencia a la amapola en el contenido a manera de metáfora amorosa.

7. Amapolita Urapiti	Pirekua	Heliodoro de la Cruz	Libro: Temas y textos del canto p'urhépecha	C (5)	Referencia en el título.
8. Anatapu Tsitsiki / Arbol tan precioso	Pirekua	Domitilo Alonso	Libro: Temas y textos del canto p'urhépecha	C (5), P (18)	Referencia a un arbol que es utilizado para tomar la sombra y que siempre tiene flores amarillas. Dice: ...la lluvia y las heladas vienen / y la flor amarilla siempre floreciendo / permiteme cobijarme bajo tu sombra.
9. Anima Tsitsiki / Flor de anima	Pirekua	Música de Teodoro Vicente Lemus y letra de José Dimas	Libro: Temas y textos del canto p'urhépecha	P (16)	Hace referencia a la colocación de los altares del día de muertos, fecha que esta relacionada con el fin del ciclo agrícola. Dice en uno de sus versos: hoy no está su mamá fue a Patzcuaro a comprar flores para la ofrenda de los muertos.
10. Cantares de mi lago		Atilano y Pedro López	Artículo	C (10), (15)	Pieza que habla de la degradación del Lago de Patzcuaro.
11. Canto del Lago a Yunuen	Pirekua	Ismael Hernández	Entrevista	C (10), (15)	La canción hace referencia a la degradación que ha sufrido el Lago de Pátzcuaro en los últimos años, además de mencionar como algunas poblaciones de animales han disminuido.
12. Clavel Color de Rosa	Pirekua	Antonio de la Cruz	Libro: Temas y textos del canto p'urhépecha	C (5)	Habla de que el tiempo de floración del clavel es en los meses de abril y mayo. Se refiere específicamente al clavel rosa.
13. Comadre Elvia	Pirekua	Benjamín González Urbina	Entrevista	C (15)	La pirekua dice (según el propio Benjamin): Comadre Elvia de la isla de Janitzio avísame tantito, donde quedo nuestro lago, ese lago que era tan hermoso, que ahorita en la actualidad se esta secando, o a caso tu también sientes lastima por el, o tu también lloras por que el lago ya se esta extinguiendo, ese lago que era tan bonito, que en la actualidad poco a poco va muriendo
14. Cupatitzio rio que canta	Pirekua		CD: Las pirecuas folklore Michoacáno	C (7)	Referencia en el título a un rio.

15. Dalia tzitziki	Pirekua		CD: Antología de música purépecha vol. VII-Roció prospero	C (5)	Únicamente referencia en el título, canción en P'urhepecha.
16. Dalia Tsitsiki / Flor de Dalia	Pirekua	Juan Victoriano	Libro: Temas y textos del canto p'urhépecha	C (5)	Habla de la flor de Dalia y de sus características como los distintos colores que puede tener.
17. Danza de las mariposas			CD: Danzas de Michoacán-Los nietos del lago	C (9)	Referencia en el título, pieza instrumental
18. Danza de Tata Juriata y Nana Cutzi			CD: Maestros del folklore Michoacáno	K (1)	Referencia en el título, pieza instrumental.
19. Danza del pescado blanco			CD: Danzas de Michoacán-Los nietos del lago	C (9)	Referencia en el título, pieza instrumental
20. Danza del sol y de la luna			CD: Danzas de Michoacán-Los nietos del lago	C (4)	Referencia en el título, pieza instrumental
21. Dominkuita	Pirekua		Libro: Temas y textos del canto p'urhépecha	K (3), P (21)	Se menciona que la chuparrosa (colibri) puede ser empleado como amuleto para atraer el amor una vez que tiene una preparacion especial.
22. El caballito			CD: Música tradicional P'urhépecha: pিরeris y orquestas	C (9)	Referencia en el título, pieza instrumental.

23. El chapulin			CD: Fiesta y tradición-Orquesta Lago Alegre	C (9)	Referencia en el título, pieza instrumental.
24. El Kuerepo			CD: Abajeños y sones de la fiesta purépecha	K (3), C (9), P (19)	Se toca durante la festividad de El Señor del Rescate en Tzintzuntzan. Es de autor anónimo y su temática alude a un tipo de pez conocido como charal pinto que se cría en el Lago de Pátzcuaro.
25. El pescador	Sonecito		CD: Danzas, sones y jarabillos-Banda antigua Lago Azul de Zirahuen	P (19)	Únicamente referencia en el título, pista instrumental.
26. El pichoncito			CD: Pirekuas de siempre-Chapas de Comachuen	C (9)	Referencia en el título, pieza en P'urhépecha
27. El Tecolote Viejo	Pirekua		Libro: Temas y textos del canto p'urhépecha	C (9), (11)	De las pirekuas que mejor ejemplifican que el K-C-P si esta en la musica tradicional p'urhépecha. El titulo referencia al "Tecolote Viejo" y en el cuerpo de la pirekua se mencionan aspectos de los sonidos que emiten los animales, tambien la forma de cantar y como estos son indicadores climaticos. Dice: Cada animalito tiene su sonido / ellos vienen con el tiempo, algunos cantan asi: chachalaca, chachalaca, cuando quiere lloviznar.
28. Elvirita		Agapito Secundino Faustino	CD: Agapito Secundino Faustino	C (5)	Abajeño que dice: flor chiquita, que bonita eres, ¿cómo te llamas?/ ¿Cómo le haría para cortarla?, pero ya no hay modo, ..., esta flor de octubre, que bonito aroma tiene y Elvirita tanto que sonrío.
29. Flor de aguacate			CD: Michoacán y su música	C (5)	Referencia en el título, pieza instrumental.
30. Flor blanca			CD: Mirando al lago	C (5)	Referencia en el título, pieza instrumental.
31. Flor de Canela			Entrevista	K (3)	Se utiliza a manera de ofrenda para los santos durante las fiestas.

32. Flor de durazno	Pirekua		CD: Las más hermosas pirekuas-Hermanas Pulido	C (5)	Referencia en el título, hace referencia a la flor de durazno en el contenido a manera de metáfora amorosa.
33. Flor de lluvia			Cassete	C (5)	Únicamente referencia en el título
34. Flor de tule y Flor de frijolito			CD: Abajeños y sones de la fiesta purépecha	K (3), C (5)	Piezas enlazadas que se utilizan para la entrada de la danza de carnaval conocida como chanantzcuca de la comunidad de Jaracuaro. Se tocan en ocasiones festivas dentro de la uatapera en el momento de la presentación y cambio de cargueros.
35. Flores de Santa María	Pirekua		CD: Las más hermosas pirekuas-Hermanas Pulido	C (5)	Referencia en el título, hace referencia a las flores de Santa María en el contenido a manera de metáfora amorosa.
36. Floresita alia roja			CD: Orquesta Flor de Jaracuaro	C (5)	Referencia en el título, letra en P'urhépecha
37. Gallo giro			CD: Canciones regionales en la voz purépecha- Banda Nuriense	C (9)	Únicamente referencia en el título
38. Juchari Japonta / Nuestro Lago	Pirekua	Manuel Rodriguez	Libro: Temas y textos del canto p'urhépecha	C (15)	Invita a cuidar el Lago de Pátzcuaro y los arboles.
39. Jue Pirekuni Japontani / Vamos a cantarle a nuestro lago	Pirekua	José Dimas Villa	Libro: Temas y textos del canto p'urhépecha	C (15)	Habla de la necesidad de organización para reclamar al gobierno apoyo para hacer cosas para salvar el lago.
40. K'an P'ikikua (Cortar la hoja de Maiz)			CD: Abajeños y sones de la fiesta purépecha	K (3), P (16)	Se toca el 15 de Agosto para la fiesta de la Virgen de la Ascensión y hace referencia al momento en que se corta la hoja del maíz.

41. Kamelina Tsitsiki / Flor de Camelina	Pirekua		Libro: Temas y textos del canto p'urhépecha.	C (5)	Referencia en el título a la flor de camelina.
42. Karmelina Tsitsiki / Flor de Camelina	Pirekua	Miguel Sosa Guerrero	Libro: Temas y textos del canto p'urhépecha.	C (5)	Referencia en el título a la flor de camelina.
43. Korkobi / Lechuza	Pirekua	Juan Crisóstomo	Libro: Temas y textos del canto p'urhépecha	C (9)	Se mencionan a la lechuza y al tecolote.
44. La Güilota	Sonecito		CD: Danzas, sones y jarabillos-Banda antigua Lago Azul de Zirahuen	C (9)	Únicamente referencia en el título, pista instrumental.
45. La laguna de Pátzcuaro		Serafín Teodoro Domínguez	Entrevista	C (9), (10), (15), P (19)	La pirekua dice (según el propio Don Serafín): la laguna de Pátzcuaro ya se encuentra muy sucia, ya no brilla como brillaba antes, toda el agua que cae, toda el agua sucia va cayendo aquí a la laguna, y en Pátzcuaro también cuando lavan los baños todo va bajando la suciedad y eso va cayendo aquí a la laguna, y todos los pescados que existen que tiene todavía ya no saben igual, ya no tienen el mismo sabor (...) Por que toda la laguna, ya se encuentra contaminada, y mayormente van soltando mucha gasolina los lancheros, y todos los pescados que habían anteriormente, acumara, pescado blanco, ya todo se acabo, ya en esta laguna, ya no hay nada de este tipo de pescados
46. La lechuza	Sonecito		CD: Danzas, sones y jarabillos-Banda antigua Lago Azul de Zirahuen	C (9)	Únicamente referencia en el título, pista instrumental.
47. La lluevecita			CD: Mirando al lago	C (11)	Referencia en el título, pieza instrumental. La música intenta imitar el sonido de la lluvia.

48. La mar bella	Pirekua	Serafín Teodoro Domínguez	Entrevista	K (1), (2), C (5), (11), P (16)	La pirekua dice (según el propio Don Serafín): yo me siento muy a gusto aquí en este mundo, por que dios nuestro señor nos ha dado muchas cosas aquí en esta vida, el hizo la tierra, el hizo el cielo, el mar que esta en todo el mundo y la tierra para sembrar y las nubes para la lluvia, por que si no hubiera nada en la lluvia, no brotara nada en la tierra, aquí en esta tierra todo nace, el zacate verde que se ve muy bonito, las flores de diferentes colores que también se ven muy bonito, las muchachas cuando se visten muy bonito también se ven muy bonito
49. La Reginita	Pirekua	Teodoro Vicente Lemus	Libro: Temas y textos del canto p'urhépecha	C (9)	Reconoce la presencia de aves como jilgueros y colibris, estos ultimos son muy importantes dentro del conocimiento p'urhépecha de los recursos naturales que los rodean, tanto que Tzintzuntzan significa lugar de colibris.
50. Las flores de Lexington			CD: Orquesta Flor de Jaracuaro	C (5)	Referencia en el título, letra en P'urhépecha
51. Las mariposas			CD: Fiesta y tradición-Orquesta Lago Alegre	P (19)	Referencia en el título, son ejecutado durante la danza de las mariposas. Esta danza es en honor a los pescadores y se hace referencia la forma de pescar con la red de mariposa en el Lago de Pátzcuaro.
52. Locoya urapiti (gladiola blanca)			CD: Música tradicional P'urhépecha: píreris y orquestas	C (5)	Referencia en el título, en el contenido de la canción se incluyen los siguientes versos a modo de metáfora: ¡Hay! Que bonita gladiola blanca, esta floreciendo dentro de una maceta, Yo pienso cortarmela yllevarmela, a esa florecita jamas la dejare.
53. Lokoi Urapiti / Gladiola Blanca	Pirekua	Benito Sierra	Libro: Temas y textos del canto p'urhépecha	C (5)	Referencia a que esta planta se suele sembrar en macetas para tenerla en el hogar. Dice: la gladiola blanca es muy hermosa / se ve preciosa en su maceta.
54. Magnolia			CD: Aires de nuestra tierra-Grupo Pindekuecha	C (5)	Únicamente referencia en el título, la pista es únicamente instrumental.

55. Male Faustinita	Pirekua	Ismael Bautista	Libro: Temas y textos del canto p'urhépecha	C (5)	Menciona que el clavel blanco es una planta de "temporada" que suele retoñar.
56. Male Paulita	Pirekua		Libro: Temas y textos del canto p'urhépecha	P (24)	Habla de que la amapola blanca la usan como adorno las muchachas en las fiestas.
57. Mi Oración	Pirekua		Libro: Temas y textos del canto p'urhépecha	K (1), (3), P (30)	En esta pirekua se tocan dos temas importantes. El primero menciona que en los solares p'urhépecha hay familias que tambien suelen cultivar milpa, lo cual es importante para una de las formas de aprovechamiento mas socorridas por los p'urhépecha. La segunda esta relacionada con el kosmos ya que la pirekua es una peticion de lluvia y una especie de ofrenda para Dios.
58. Mirando al Lago			CD: Mirando al lago		Referencia en el título, pieza instrumental
59. Nor Ni Hua Quitzeman / Vamos conmigo abajo	Pirekua		Libro: Temas y textos del canto p'urhépecha	C (5)	Hace referencia a que las plantas que dan flores se crecen de mejor manera en las macetas.
60. Nuestro Lago		María Guadalupe Hernández Dimas	Articulo	C (10), (15), P (19)	Pieza que habla de la degradación del Lago de Patzcuaro.
61. Ojo de agua el siriri			CD: Danzas, sones y jarabillos-Banda antigua Lago Azul de Zirahuen	C (7)	Únicamente referencia en el título, pista instrumental.

62. Paricutin	Pirekua		Libro: Temas y textos del canto p'urhépecha	C (10), (14)	El título menciona al volcán "Paricutin" y rememora el acontecimiento de la erupción de este volcán. También se menciona que en la zona había muchos huertos de frutas, por lo que la pirekua refleja el conocimiento histórico que tienen sobre sus recursos y como ha sido resguardado en cierta medida en las pirekuas.
63. Pescadito			Cassete	C (9)	Únicamente referencia en el título
64. Pescado de Zirahuen	Sonecito		CD: Danzas, sones y jarabillos-Banda antigua Lago Azul de Zirahuen	C (9)	Únicamente referencia en el título, pista instrumental.
65. Pescadores de Zirahuen	Sonecito		CD: Danzas, sones y jarabillos-Banda antigua Lago Azul de Zirahuen	P (19)	Únicamente referencia en el título, pista instrumental.
66. P'ukuri Ch'aapari (Los talamontes)	Pirekua	Luis Zacarias Bautista	Página del CDI	C (10), (15) P(18)	Pirekua que denuncia la tala irracional del bosque en la zona de la sierra de Michoacán.
67. Que chulada de maíz prieto	Pirekua		Cassete	C (5)	Referencia en el título, pieza instrumental.
68. Rosa de castilla	Pirekua		CD: Música tradicional P'urhépecha: pireris y orquestas	C (5)	Referencia en el título, la canción habla de algunas características de la rosa de castilla en algunos de sus versos: Rosa de castilla blanca, estas floreada aquí en la maceta, en las aguas o en las secas, todo el tiempo florecida estas...
69. Rosa de Castilla	Pirekua	Fernando Hernandez	Libro: Temas y textos del canto p'urhépecha	C (5)	Mención a la "Rosa de Castilla".

70. Reflexión	Pirekua	Benjamín Gonzales Urbina	Entrevista	C (10), P (18)	Extracto de entrevista que explica el contexto de la pirekua: "Hice otra pirekua en donde les digo, hago referencia a que hagamos conciencia de ya no ir a tumbar los pinos, ya no ir a derribar arboles y de manera metafórica le decimos a la hormiga, este, canija esta hormiga, así esta yendo, va con el hacha en el hombro, subiendo hacia las cuestas para derribar árboles, pero es necesario que nosotros reflexiones que nosotros veamos que ya no es, que si es necesario matar arboles pero que debemos de racionalizar todo eso y que lo hagamos pues de manera racional pero plantamos muchos más, por que si deveras también es una necesidad, por que aquí no tenemos muchas fuentes de trabajo y ... (llego su esposa diciéndole que tenía una llamada)".
71. Súmeru Tsitsiki	Pirekua		Libro: Temas y textos del canto p'urhépecha	C (5)	Referencia en el título a la "Flor de Añil" y habla de como la aparición de esta planta trepadora puede marchitar a otras a su alrededor, cuestión que se usa como metáfora amorosa.
72. Tata Janikua			Entrevista / Youtube	K (1), (3)	Referencia en el título, además la pieza hace referencia al "señor de la lluvia" en varios aspectos, es una especie de plática con él.
73. Tata Janikua Ninta'ti Ménteru / El Señor Lluvia se ha ido nuevamente	Pirekua		Libro: Temas y textos del canto p'urhépecha	K (1), C (11)	Se menciona en esta pirekua a el Señor lluvia (Tata Janikua). También se habla del término de la temporada de lluvias y que el canto del gallo blanco es una especie de indicador de los cambios de temporada.
74. Tata Sol			Cassete	K (1)	Únicamente referencia en el título
75. Tecolotito	Pirekua	Juan Crisostomo	Libro: Temas y textos del canto p'urhépecha	C (9)	Menciona al tecolotito y su forma de "cantar".

76. Thamo Hoscua [cha] / Cuatro Estrellas	Pirekua		Libro: Temas y textos del canto p'urhépecha	K (1), C (4)	Menciona a cuatro estrellas muy importantes, las cuales, según se entiende en la pirekua, pueden volver a ser ubicadas en el cielo por el protagonista de la canción. Esto insinúa que son estrellas importantes para el pueblo p'urhépecha y que pueden identificar en el cielo fácilmente y que en una de las varias versiones de esta pirekua mencionan la cruz del sur. También forma parte de su kosmos.
77. Toro negro			CD: Música tradicional P'urhépecha: píreris y orquestas	C (9)	Referencia en el título, la canción le dice al toro que no se deje montar para que lo respeten, probablemente esto sea a manera de metáfora.
78. Toros (Toritos)	Toritos		Entrevista	K (3)	Piezas que se tocan en el contexto de las fiestas y se ejecutan a manera de petición para los santos.
79. Tirinkini Tsítsiki / Flor de Tirinkini	Pirekua		Libro: Temas y textos del canto p'urhépecha	C (5), P (16)	Hace referencia al momento en que se debe sembrar al decir: alégrate alégrate querida al esperar las primeras lluvias; referencia una práctica del cultivo actual de cempazuchitl, como lo es el trasplante, al decir: Pues nosotros los p'urhépechas nunca nos cansamos de transplantar la flor de tirinkini.
80. Tsíkata Urapiti / La Gallina Blanca	Pirekua	Agapito Secundino	Libro: Temas y textos del canto p'urhépecha	P (17)	Hace referencia en el título a "La Gallina Blanca", la cual es considerada como un patrimonio por lo que se le da importancia a la práctica campesina de la cría de animales.
81. Tsítsiki Sapichu Ralia Charhapiti / Florecita Dalia Roja	Pirekua	Atilano Lopez	Libro: Temas y textos del canto p'urhépecha	C (5)	Mención en el título a la "flor de dalia roja".
82. Tsítsiki Ts'irapikorhetarhu Anapu / Flor de la Sierra	Pirekua	Juan Crisóstomo	Libro: Temas y textos del canto p'urhépecha	C (5)	Se mencionan aspectos como la floración y la actividad de regar la "Flor de la Sierra" todos los días para que siembre esta floreada.
83. Tzitziki cupanderi (Flor de aguacate)	Pirekua		CD: Las pirecuas folklore Michoacáno	C (5)	Referencia en el título. Pirekua en P'urhépecha

84. Tzitziki sapichu	Pirekua		CD: Antología de música purépecha vol. VII-Roció prospero	C (5)	Únicamente referencia en el título, canción en P'urhépecha.
85. Yunuen			CD: Homenaje a grandes compositores de la meseta purépecha de Michoacán-Los nietos del lago		Referencia en el título a la isla Yunuen que se encuentra en el Lago de Pátzcuaro

Simbología: **(K) Kosmos:** (1) *cosmos*, (2) *mitos*, (3) *ritos*. **(C) Corpus:** (4) *astronomía*, (5) *botánica*, (6) *edafología*, (7) *hidrología*, (8) *micología*, (9) *zoología*, (10) *ecología*, (11) *Climatología*, (12) *Taxonomía*, (13) *geología*, (14) *geografía*, (15) *problemas ambientales*. **(P) Praxis:** (16) *agricultura*, (17) *ganadería*, (18) *forestería*, (19) *pesca*, (20) *artesanías*, (21) *medicina*, (22) *agua*, (23) *vivienda*, (24) *recolección*, (25) *caza*, (26) *acuacultura*, (27) *extracción*, (28) *pastoreo*, (29) *alimentación*, (30) *agroforestería*.

Anexo 3. Propuesta de talleres.

La propuesta concreta de los talleres sería de la siguiente forma (debe tomarse en cuenta que me estoy limitando a plantear los talleres en la zona P'urhepecha, para realizarlos en otra región o con otro grupo cultural sería necesario hacer las adaptaciones pertinentes): serían sesiones semanales en fines de semana, en un espacio común de la comunidad (escuela, biblioteca, el atrio de la iglesia, un parque, etc.). No habrá restricciones de edad ni sexo para integrarse y se procuraría que participaran tanto niños, adultos y ancianos. Al iniciar la sesión se escucharía una canción de música tradicional, se leería algún cuento o mito de la localidad, o se invitaría a los asistentes a que platicuen alguna historia, cuento o leyenda que conozcan, todo relacionado con algún aspecto de sus recursos naturales. Después de ello el taller podría tomar dos vertientes. La primera de ella sería donde se identificaría si lo narrado o escuchado menciona algún problema que afecte a la comunidad, y en caso de que no mencione ningún problema se cuestionaría si lo narrado podría llegar a ser afectado en un futuro por nuestras actividades presentes. Una vez identificado el problema se invitaría a todos a que participen para proponer una solución conjunta, donde no se vea afectado nadie en el pueblo. También se cuestionaría porqué es importante resolver tal problema, con qué herramientas cuentan ellos para hacerlo y los beneficios que traerá a toda la comunidad. Por último, y si la primera parte no fue muy extensa, se invitaría a la creación conjunta de una historia o canción que hable de cómo se resolvió el problema, de lo que ganaron haciéndolo, que se mencione las características del recurso en cuestión y/o la importancia de mantener ese recurso.

La segunda vertiente sería una donde a partir de lo narrado al inicio se identifique un recurso y en una discusión colectiva se reconozcan todas sus características y beneficios que le traen al pueblo. Posterior a ello también se invitaría a la creación de una historia o canción que contenga todo lo vertido durante la sesión del taller.

En concreto lo que se espera es un análisis de los recursos naturales y los problemas que los rodean, así como promover la colectividad. La idea de la creación al final de los talleres es para invitar a que las personas generen sus propias historias y que se enriquezca la tradición oral.

Este modelo seguramente presentara muchas deficiencias, además de que es necesario perfeccionarlo con la práctica para que mejore, pero recordemos que apenas es un esbozo inicial que busca abrir una brecha a donde se sumen más esfuerzos tanto conceptuales como prácticos, además de que es indispensable planearlo en conjunto con personas de las localidades en donde se pretenda implementar.