

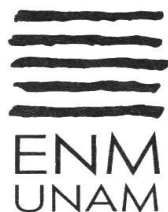


**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

**EL PROCESO CREATIVO DE LA PIREKUA:
UN ESTUDIO DE CASO**

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN ETNOMUSICOLOGÍA
P R E S E N T A
CECILIA REYNOSO RIQUE



ASESOR: DR. GONZALO CAMACHO DÍAZ

MÉXICO, D.F.

2011



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

A los hacedores e intérpretes de pirekuas cuya música fue reconocida como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO el 17 de noviembre de 2010.

Agradecimientos

A todos aquellos que de cerca o de lejos han estado conmigo en este largo camino: a mi madre, que me dio la oportunidad de elegir mi vida, a mis hermanos Marcia, Noel, Gabriela y a mis cuñados Lupillo, Ricardo y Rosy; a Tere Riqué; a Francisco Riqué (†). A mi inseparable hermana Claudia, a mi hermana en espíritu Frania Mayorquín y a mi compañero de casi toda una vida Wilfrido Terrazas, gracias por su apoyo, paciencia y oídos para escuchar mis reflexiones.

A mis compañeros de generación cuyas pláticas en torno a la Etnomusicología fueron muy enriquecedoras: Daniel Gutiérrez, Aurora Valderrama, Camilo Camacho, Gonzalo Sánchez, Lénica Reyes y Roberto Campos. A mis compañeros de oficio que en distintos momentos también aportaron sus buenos puntos de vista sobre la materia: Pablo Márquez, Ricardo Flores, Carina Serrano, Edgar Serralde, Patricia García, Carlos Ruiz y Natalia Arroyo.

A mis maestros, quienes desde su perspectiva me enseñaron el fascinante mundo de la Etnomusicología y de la música mexicana: Rolando Pérez Fernández, Guillermo Contreras Arias, Mario Stern, Hiram Dordelly y Felipe Ramírez. Y en especial quiero agradecer al maestro y asesor de esta tesis, al Dr. Gonzalo Camacho Díaz, por mostrar interés en el tema, por incitar a reflexionar en aspectos en los cuales yo no había reparado y por proporcionar su paciente guía en la realización de este trabajo.

También quiero agradecer a la Dra. Yvette Jiménez de Báez que en momentos difíciles me brindó sus palabras de apoyo.

A Ornella Delfino por su apoyo en el trabajo de copista en las partituras de esta tesis.

De manera especial, también recuerdo a las personas de Morelia que estuvieron conmigo en este andar, sin ellas este trabajo hubiera sido imposible: Candy Lucatero y Alberto Ramos, Alfredo Hernández, Víctor García Pichardo, Caty Ruelas, Luis Wence y familia, y Asunción Rodríguez.

Mi más sincera gratitud a la familia Bautista Rangel y en particular al maestro Francisco Bautista, a quien debo buena parte de mi conocimiento y guía sobre la música purépecha. También a la familia López Patricio de la comunidad de Jarácuaro que me permitió entrar en el mundo de la música purépecha a través de sus fiestas. Y aunque algunas pláticas se

realizaron por única ocasión pero de forma bastante sustanciosa, agradezco la atención que Rocío Próspero Maldonado, Bruno Caro, Pedro Dimas y Néstor Dimas Huacuz brindaron en su momento. Por último, pero no menos importante, al maestro José Evaristo Gabriel Cortés, por confiar su pensamiento y trabajo compositivo para la realización de esta tesis. A todos ellos gracias por su tiempo, apoyo, paciencia y por responder a mis insistentes (y a veces perdidas) preguntas.

INDICE

Introducción	3
Capítulo 1. Los procesos creativos en el ámbito de la tradición oral	18
1.1. Definición de tradición oral y sus formas de transmisión	18
1.1.1. La pirekua y la oralidad	24
1.1.2. Los hacedores e intérpretes de pirekuas	26
1.2. Composición e improvisación	29
1.2.1. La pirekua como composición e improvisación	36
Capítulo 2. De canto tarasco a pirekua	42
2.1. Definición	42
2.2. Antecedentes	46
2.3. Características musicales	53
Capítulo 3. José Evaristo Gabriel Cortés	61
3.1. De Urandén de Morelos, Michoacán a Naucalpan, Estado de México	61
3.2. Una <i>enciclopedia de costumbres sociales</i> a través de sus pirekuas	69
Capítulo 4. Los procesos creativos de la pirekua desde la perspectiva de José Evaristo Gabriel Cortés	88
4.1. El proceso de composición	88
4.1.1. “Qué te pide la música...”	91
4.1.2. De “Solo con la soledad” a “No te detendré”: la pirekua y su título	113
4.1.3. Una aproximación a “Me iré en silencio”	115
4.2. Letra y música: dos elementos entrelazados	122
4.3. Algunas reflexiones finales en torno a los procesos orales en la pirekua	124
Capítulo 5. Conclusiones	127
Apéndice	134
Transcripciones musicales:	139
1. <i>Caray mi suerte</i>	139
2. <i>Ya no tomes más</i>	145
3. <i>Himno a Tata Agustín García</i>	149
4. <i>Guarecita de Michoacán</i>	153
5. <i>La aconsejada</i>	158
6. <i>Tiempos aquellos</i>	164

Mapas	169
Bibliografía	172
Discografía	176
Direcciones electrónicas	177

Introducción

Durante el trabajo de campo que se realizó para este proyecto en la zona lacustre de Michoacán, se pudo constatar una gran actividad compositiva entre los músicos purépecha.¹ A través de las pláticas sostenidas con algunos músicos, también se observó que dicha actividad no sólo es común en la zona lacustre, sino también en otras regiones donde habita este grupo étnico.²

Para poder abordar este tema de estudio, había que tener un panorama de la cultura musical purépecha. Esto llevó a resumir que los purépecha practican distintos géneros musicales los cuales podrían ser divididos en instrumental y vocal.³ A los instrumentales pertenecen los sonecitos, abajeños y toritos, y a la música vocal, las pirekuas o canción purépecha. Sin embargo, las músicas dentro de las cuales los compositores se sirven para mostrar su creatividad y de esta manera incrementar el repertorio musical son específicamente de sonecitos, abajeños y pirekuas.⁴

Entre los temas que se abordaron en las entrevistas realizadas, los músicos también refirieron que la composición de obras musicales tiene dos tendencias: hay quien compone teniendo conocimiento del solfeo y hay otros que componen sin hacer uso de la escritura musical; ésta forma está más enfocada al trabajo “lírico” o al ámbito de la oralidad. Una relación interesante entre el repertorio musical purépecha y este conocimiento o uso y no uso del solfeo en la composición, es que tendencialmente quienes componen basándose en la notación musical son los músicos que pertenecen al mundo musical de la banda de viento, ya que este tipo de agrupación requiere de un conocimiento mínimo de orquestación para saber utilizar los distintos instrumentos, además de que dentro del repertorio musical

¹ Este gentilicio también puede encontrarse escrito como *p'urhépecha*; ambos son correctos y designan lo mismo por lo que aquí se utilizarán de manera indistinta. Otro gentilicio que se usó por varios siglos fue el de *tarascos*; no obstante, este nombre está cada vez más en desuso en virtud de que su origen parece estar ligado a una percepción lingüística eurocentrista derivada de la Colonia. Sobre este tema ver Márquez Joaquín, Pedro, 2007.

² El Estado de Michoacán comprende cuatro regiones purépecha conocidas como la región lacustre, la región de la sierra o meseta, la región de la cañada de los once pueblos y la región de la ciénaga o también ciénega. Estas regiones se ubican en la parte centro-norte del Estado. Para proporcionar un panorama más amplio de las sociedades étnicas, otros grupos que habitan Michoacán son los nahuas en la costa y los otomí-mazahua al oriente del Estado. Ver mapa 1, p.169.

³ Esta es una clasificación que se utiliza aquí para ejemplificar los géneros musicales que los purépecha acostumbran; no representa una clasificación consensuada por los músicos.

⁴ Los músicos purépecha tienen un amplio conocimiento de otros tipos de música; no obstante, menciono únicamente éstos en virtud de que son los que se consideran originarios de esta cultura.

que ejecutan se encuentran diversas obras provenientes de la música de concierto. Los compositores que pertenecen al mundo oral son los que tocan en las orquestas de cuerda; su oficio está enfocado a la ejecución de música instrumental purépecha, al acompañamiento de danzas y de cantantes de pirekuas. Cabe aclarar que, hasta donde en este proyecto se pudo comprobar, la música purépecha se transmite en forma oral, independientemente de que alguien componga basándose en la escritura musical o no.

Otro tema fundamental se refiere a las motivaciones que llevan a un compositor a crear una pieza musical. Dichas motivaciones se relacionan con temas propios del pensamiento purépecha y en el caso de la pirekua, se expresan distintos sentires sobre la vida, el amor, las costumbres, las experiencias, los problemas que aquejan a una familia o a una comunidad. De esta manera, existe toda una gama temática donde el pensamiento y sentir de una persona encuentra su cauce haciendo uso de la pirekua.

Cuando se formuló la pregunta “¿cómo le hace para componer?”, algunos de los músicos entrevistados mencionaron que: “es una idea que se me viene a la cabeza”. Esa idea puede ser una melodía que se origina por factores internos como un sentimiento, pero también pueden existir factores externos como un sonido del entorno. Los temas de las pirekuas también surgen de esta manera.

Todos estos elementos mencionados ayudaron a perfilar el tema de estudio. La dicotomía que se advirtió entre los compositores que conocen la notación musical y aquellos que no, fue un primer aspecto que generó la presente investigación. Tomando en cuenta a éste último tipo de compositores, otro de los aspectos de interés fue plantear cómo es que un compositor que se desenvuelve en el campo de la oralidad crea una composición. Y un tercer aspecto fue proponer una reflexión acerca de cómo es que se podría articular la lengua purépecha⁵ con la música.

En todo este camino recorrido conocimos al compositor purépecha José Evaristo Gabriel Cortés, músico originario de la Isla de Urandén de Morelos, Michoacán. El caso de este compositor es relevante ya que su actual domicilio no se encuentra en Michoacán sino en el Estado de México, lugar donde radica desde hace aproximadamente cuarenta años. En este sentido, su labor es apreciable puesto que a pesar de la distancia que lo separa de su tierra

⁵ Mi interés en las lenguas indígenas y en la canción como un medio de “informar algo”, se ha ido presentando a lo largo de esta labor etnomusicológica, ya que mi formación y mi entorno musical ha estado más enfocado a la música instrumental.

natal, él continúa haciendo lo que un día aprendió en su lugar de origen. Además, Gabriel Cortés forma parte de esa labor que actualiza e incrementa el repertorio purépecha, pues él compone tanto pirekuas como sonecitos y abajeños.

El objetivo de la presente tesis es mostrar el proceso de composición que dicho compositor lleva a cabo para la creación de la canción purépecha o pirekua. A partir del panorama mostrado anteriormente se planteó la siguiente pregunta que sirvió de apoyo a la investigación:

Pregunta eje

¿Cuál es el proceso creativo empleado por José Evaristo Gabriel Cortés en la composición de pirekuas?

Hipótesis

- El proceso creativo de Gabriel Cortés utiliza la escritura alfabética como mecanismo mnemotécnico. Este mecanismo lo ayuda a construir un “mapa compositivo”⁶ mediante el cual, obtiene una imagen concreta de la futura composición. El “mapa” se convierte en un modelo susceptible de ser modificado y transformado que se irá definiendo a través de su interpretación musical.

Además de estos planteamientos surgieron algunas preguntas adicionales que se relacionaron con el tema y ayudaron a redondear la pregunta eje:

Preguntas adicionales

- ¿Existe una sola forma de composición de la pirekua en el trabajo del maestro Gabriel Cortés?
- ¿Existen elementos de la improvisación musical en este proceso?
- ¿Qué motiva a este compositor a crear una pirekua?
- ¿Qué otros mecanismos mnemotécnicos existen para no olvidar una idea musical o una frase textual?

⁶ El término de “mapa compositivo” surgió de una necesidad personal de establecer una denominación para una fase importante del proceso de composición, el cual se consideró apropiado para explicar una especie de *plano* de trabajo que no representa una partitura como tal ni tampoco se utiliza para ser leído como texto, sino sólo para trabajar, como veremos específicamente en el capítulo cuarto de esta tesis.

Marco referencial

En un sentido general puede decirse que las investigaciones acerca de la música purépecha son nutridas. Sin embargo, en lo que concierne a la composición como tema de estudio, lo que se ha mencionado es la existencia de una gran actividad compositiva; se han estudiado aspectos biográficos de algunos compositores y se ha hecho mención a sus obras. La forma en cómo los músicos llevan a cabo el proceso creativo no ha sido realmente estudiada, aunque ha habido pocas referencias indicadas de manera tangencial como parte de otros temas.

Respecto al primer punto, a la existencia de la actividad compositiva en el Michoacán purépecha, ciertamente se puede encontrar que ésta es y ha sido una actividad muy arraigada. Esto puede ser observado en los trabajos de folklore escritos a partir de la década de los años veinte por Rubén M. Campos y Francisco Domínguez.⁷ Desde entonces se tiene conocimiento de que en las zonas serrana y lacustre existían músicos que componían para las orquestas de aquellos años. En la actualidad, varios músicos continúan refiriendo la existencia de una gran cantidad de orquestas y bandas de viento⁸ donde los compositores tienen el medio perfecto para estrenar sus creaciones, y cuya música tiene y ha tenido la finalidad de ser interpretada para las festividades religiosas que se celebran en las comunidades purépecha.⁹

El trabajo asiduo como compositor y como ejecutante de instrumentos musicales es un tema recurrente en el diálogo con los músicos. El maestro Francisco Bautista, uno de los músicos más reconocidos en la cultura purépecha, originario de Paracho e integrante del *Grupo P'urhembe*, refirió alguna vez en entrevista que “Jarácuaro fue un semillero de músicos”. Esta localidad, que pertenece a la zona lacustre, también fue tema de investigación en aquellos ayer en que Campos y Domínguez realizaron trabajo de campo;

⁷ Rubén M. Campos, *El folklore y la música mexicana*. SEP, México, 1928, p.86; *Sones, canciones y corridos michoacanos*, dos volúmenes recopilados por Francisco Domínguez.

⁸ La actividad musical mantiene una reciprocidad entre la existencia de compositores y de agrupaciones, es decir, un compositor generalmente es integrante de alguna banda, orquesta o ejecutante de su propia música. Es raro encontrar a algún compositor que no tenga el medio (el grupo) para que su música sea interpretada.

⁹ Existen varias crónicas de músicos purépecha, entre las cuales se encuentran las del maestro Salvador Próspero Román, compositor de Tingambato fallecido y conocido por su ardua labor en la investigación de su cultura. En ellas relata las costumbres musicales alrededor de las festividades de varios pueblos purépecha. Algunos de sus escritos fueron publicados en los *Cuadernos de musicología* de la *Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo*.

ambos mencionaron al compositor Nicolás Bartolo Juárez, músico cuyo nombre y obra aún perdura en la memoria de los músicos actuales.

No sería sino hasta los años noventa en que el etnomusicólogo Arturo Chamorro mencionaría el tema de los procesos creativos de manera más cuidadosa en *Sones de la guerra* (1994) y en *El discurso meta-musical en el español de los compositores y ejecutantes purépecha* (1996). El tema de dichos trabajos no tuvo por objetivo específico abordar los procesos de composición; sin embargo, a través de su tarea, cuya propuesta fue analizar el discurso que los músicos purépecha tenían acerca de diversas temáticas relacionadas con la música, uno de los tocantes fue el de la composición.

Arturo Chamorro expresó que más allá de la “puesta en escritura musical” de los tipos de música purépecha y de las técnicas compositivas mostradas en las partituras, uno de los factores más importantes para llevar a cabo una nueva obra eran las motivaciones que el compositor experimentaba. Partiendo de estas motivaciones, indicó, se pueden entender los “géneros regionales, ya que pueden advertirse factores emocionales, estados de ánimo, atributos y significados...” (1994:116). Este hecho es de suma importancia porque, en efecto, las motivaciones que llevan a un músico a componer son el primer paso para el acto creativo, por lo que no hay que dejar de lado este elemento. Más adelante, Chamorro habló del proceso compositivo que siguieron dos músicos fallecidos del pueblo de Quinceo (zona serrana): Juan Crisóstomo Valdez y Francisco Salmerón Equihua. Basado en el discurso que los músicos sostuvieron en aquel momento con el etnomusicólogo, éste describió que los compositores trabajaban de manera conjunta: Juan Crisóstomo, si bien sabía leer y escribir música, su forma de componer consistió en procesos orales; quien llevaba a la escritura y orquestación esa idea musical era Francisco Salmerón. Chamorro describió dos modelos de composición realizados por Juan Crisóstomo; ambos refieren el trabajo mental o “el advenimiento de una idea musical” cuyo resultado era una melodía que primeramente se llevaba a consideración de su familia para saber si se aprobaba y posteriormente su compañero la plasmaba en forma escrita y la orquestaba (*ibíd.* 118). La sola descripción de este proceso creativo resulta significativa, pero se desconocen más detalles y hasta ahora representa el único caso descrito.

Chamorro también indicó que no existe un modelo básico empleado en el proceso de composición (*loc.cit.*). Y lo que habría que agregar es que esos modelos posiblemente

también sean determinados por los elementos con los cuales se cuente, es decir, si se trata de alguien que conoce la escritura musical como fue el caso de estos compositores de Quinceo, o si se trata de alguien que prefiere trabajar de “oído” como ha sido el caso de un compositor a quien se entrevistó en 2005, Pedro Dimas de la localidad de Ichupio,¹⁰ quien considera que trabajar de oído tiene mejor eficacia para lo que él realiza. Otro compositor muy prolífico, originario de la comunidad de Jarácuaro llamado Atilano López, también piensa en los mismos términos. Estos dos compositores consideran que un músico que guarda en su memoria una buena cantidad de repertorio lleva ventaja sobre aquel que se atiene a la partitura, además de que es visto con mejor competencia o habilidad.

Conocer de la existencia de uno o varios modelos básicos del proceso de composición y de la relación o diferencia entre un músico que maneja la escritura y otro que no, será en todo caso, tema de un siguiente trabajo.

Otra investigación importante, aunque más bien desde los antecedentes y desarrollo temático de la *pirekua*, fue el libro *Temas y textos del canto p'urhépecha* (1995) del lingüista Néstor Dimas Huacuz.

Néstor Dimas mencionó, brevemente, que la composición de *pirekua*s, en la mayoría de los casos, llega a concebirse creando primero la música y posteriormente la letra. Si tomamos en cuenta la frase de Chamorro de que no existe un modelo básico para el proceso de composición, esta sería otra arista del problema también válida. Y para complementar esta idea, durante las pláticas sostenidas con el maestro José Evaristo Gabriel Cortés, se observó que los inicios de una composición pueden ser variados, ya que “la inspiración puede llegar primero en la música o en la letra, o a veces juntas...”¹¹

El trabajo de Néstor Dimas en este sentido aportó pocas opciones; sin embargo, como se dijo antes, en lo que se refiere a la historia de la *pirekua* como forma de expresión poética en lengua purépecha fue, junto con los de Chamorro, uno de los libros de cabecera.

Los *Cuadernos de musicología* publicados por la *Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo* (UMSNH) representan otro tipo de fuente documental. Estos materiales no hablan del proceso creativo pero sí muestran la forma escrita de la música purépecha.

¹⁰ Entrevista con el compositor, mayo de 2005.

¹¹ Entrevista realizada en abril de 2009.

La publicación de estos *Cuadernos* se inició en los años ochenta con la intención de dar a conocer la actividad compositiva de los músicos de las distintas regiones purépecha, principalmente de la lacustre, la de la sierra y la de la cañada de los once pueblos. En estas publicaciones se muestran diversas partituras de sonecitos y abajeños e inicialmente la música estuvo transcrita para piano, como era la costumbre hace décadas. Posteriormente, las transcripciones fueron realizadas considerando a los instrumentos con los cuales se ejecuta la música purépecha, y cuyos grupos eran representados por la banda de viento y la orquesta tradicional. Ninguno de estos *Cuadernos* está dedicado a la pirekua; sin embargo, otro libro de partituras titulado *Obras del maestro Salvador Próspero Román* publica algunas pirekuas transcritas para voz y piano; la melodía generalmente se encuentra traducida al español, o bien algunas canciones se indican como “pirekua de ambiente p’urhépecha” lo que incita a pensar que no es una pirekua como tal.¹²

Para resumir, la importancia de estas publicaciones reside en que se muestran las características más relevantes de la música, tal y como los músicos purépecha la conciben, y ello ha contribuido a dar una idea general del mundo escrito de la música purépecha.

En cuanto a la pirekua como una actividad que se enfatiza desde su poética oral, los Cuadernos antes mencionados también son una muestra de breves crónicas que, a manera de introducción, hablan sobre las fiestas de algunas comunidades y de lo que se ha venido transmitiendo oralmente sobre las costumbres, entre ellas la música. Esta información recreada oralmente es reproducida en forma escrita por músicos purépecha que describen eventos de la cultura que tienen en su memoria.

El *Cancionero michoacano 1830-1940* es otro estudio que menciona a la pirekua como una manifestación oral. En dicho estudio Álvaro Ochoa Serrano y Herón Pérez Martínez (2000) muestran un interesante trabajo acerca de la historia de Michoacán contada a través de sus canciones durante esos años. Por tratarse de una manifestación michoacana en cuyos temas lleva sucesos de este Estado, la pirekua forma parte importante de este cancionero.

¹² Cfr. *Obras del maestro Salvador Próspero Román, I. Sones y pirekuas; II. Costumbres Festivas de los P’urhépecha en Michoacán*. Gobierno del Estado, Instituto Michoacano de Cultura, 1990. Existen otras pirekuas transcritas pero en su versión instrumental, no vocal; en este caso ya no sería pirekua sino sonecito. También en el siglo XIX Vicente Riva Palacio publicó la letra de la *pirekua* “Flor de añil” en *México a través de los siglos*, aunque se desconoce la música de esta canción. Más adelante se verá en detalle este tema.

Y por último, pensamos que es esencial mencionar que la existencia de los diccionarios en lengua purépecha (Velásquez Gallardo, 1978; Medina Pérez, 2000) y los libros didácticos publicados por la UMSNH (Gómez Bravo *et. al.*, 1992; 2001), dan cuenta de la actualidad y actividad con que la lengua todavía se sigue practicando y escribiendo, con todo lo que esto implica. Creemos que la *pirekua*, en todo ello, viene a representar tan sólo una parte de esta continuidad comunicativa.

Marco teórico

A partir de esta revisión bibliográfica se buscó determinar cuáles serían los puntos a considerar para el marco teórico conceptual. De entrada, se presentaron varios términos que habría que definir. Uno de ellos que se juzgó pertinente fue el de transmisión oral. Definirla permitiría entender por qué la *pirekua* estaba siendo enmarcada en dicha tradición, más allá de considerarla como una actividad que se transmite y aprende por “observación y repetición”. También había que tomar en cuenta el hecho de que los procesos creativos en la música purépecha se establecían tanto en la tradición escrita como en la oral. La existencia de una no necesariamente excluye a la otra, por lo que la relación oralidad-escritura se antojaba más cercana de lo que podría observarse.

Para poder definir lo anterior y establecer dicha relación se tomaron en cuenta los estudios sobre oralidad de Graciela de Garay (1994), Vladimir Propp (1980), Roman Jakobson (1986) y, especialmente, el estudio de Walter J. Ong (2009) y Eric A. Havelock (2008) fueron cruciales para entender algunos procesos orales en términos de la creación de la *pirekua*.

Haber considerado algunas lecturas que contextualizaran a la oralidad, implicó tomar en cuenta un concepto acuñado por el filólogo Milman Parry: el de *formulario* (Parry: 1987; también citado en Leo Treitler, 1974 y Ong, 2002). Este concepto hace referencia a un proceso mental que las sociedades orales parecen manejar con entera destreza en la creación de poesía oral. Esto constituye el fundamento mismo de la creación artística. Una *fórmula*, según Parry, se refiere a una frase fija que él descubrió en los epítetos de la poesía Homérica. Si bien, el tema de los aspectos *formularios* se ha aplicado a la poesía improvisada, cabría preguntarse si en otras manifestaciones como la *pirekua*, dicho comportamiento también pueda ser analizado tanto en la poesía como en la música. Se

sobreentiende que para determinar con precisión estos procesos *formularios* sería necesario analizar ambos elementos de manera más cuidadosa.

Los estudios antes mencionados también abordan la definición de composición e improvisación, aunque en términos de la poesía oral; no obstante, tanto una como otra son temas que se encuentran emparentados con la música. De esta manera, para abordar estas actividades desde la música, las lecturas que sirvieron fueron las de Alan Merriam (1964), Stephen Blum (2001; 2004), Bruno Nettl (2005), Stephen Slawek (2004) y Anderson R. Sutton (2004). Estos trabajos aportaron un punto de vista más amplio y mostraron que para definir a la composición e improvisación en el campo de la oralidad se necesitaba más que un concepto académico, pues otro factor que los define es también el cultural.

En virtud de que el énfasis de este trabajo se encuentra en el proceso de composición y en la transformación de los mapas compositivos,¹³ no se consideró el análisis musical como parte del trabajo; no obstante, se mencionan algunas características que proporcionan una idea general de la estructura de la *pirekua*; se identificaron las partes, las características de sus frases, el ritmo, etc. Básicamente la importancia del resultado de una *pirekua* se encuentra en función del proceso creativo.

Métodos y técnicas

Para contextualizar los estudios orales también se requirió de la acotación de algunos términos como el de historia oral, historia de vida o entrevista biográfica y estudio de caso. Este grupo de términos habla de distintos tipos de enfoques metodológicos cuyos usos provienen de campos disciplinarios como la historia, la antropología, la sociología y la psicología. No obstante, en el caso de la historia oral, la historiografía es la que inicialmente produjo una fuerte tendencia a la creación de “fuentes vivas” (Garay, 1994).

La historia oral es definida como:

...una metodología creadora o productora de fuentes para el estudio de cómo los individuos (actores, sujetos, protagonistas, observadores) perciben y/o son afectados por los diferentes procesos históricos de su tiempo [...] La historia oral es fundamental para el análisis de la época contemporánea cuando el investigador busca testimonios distintos a los que

¹³ Ver nota 6 de esta Introducción.

proporciona el material documental. Así, construye las vivencias y percepciones de actores sociales que, por distintas razones, no las consignan en forma escrita, o procesos que por su naturaleza tienen poca o nula presencia en los testimonios tradicionales (Garay, 1994:13-14).

Una característica esencial de la historia oral es que se trata de una actividad de carácter colectivo, pues lo que busca es contrastar la información obtenida desde varias fuentes orales (Altamirano, 1994:66). La historia de vida pertenece al campo de la historia oral en términos de que busca la experiencia individual además de las características antes citadas (*ibíd.*22). Si bien la historia de vida también puede llevarse a cabo de manera colectiva, lo que busca es la exploración específica y profunda de un tema particular, con el fin de lograr un acercamiento asiduo al sujeto de estudio (Aceves, 1994:40).¹⁴

Sobre el estudio de caso Robert K. Yin identificó las siguientes características: se trata de “una investigación empírica en la cual se abordan fenómenos contemporáneos en el contexto de la vida actual, cuando las fronteras entre fenómeno y contexto no son claramente evidentes y en el que el uso de varias fuentes de evidencia pueden ser utilizadas” (2003:23). No obstante, el estudio de caso también puede ser individual o *único* y colectivo o *múltiple*. Es importante aclarar que el “caso”, según Yin, puede ser tanto el estudio de un individuo como también un evento o una entidad, por lo que su enfoque es mucho más amplio que el sólo hecho de aplicarlo a individuos (*ibíd.*, 31).

Todos estos enfoques son de carácter cualitativo y la estrategia utilizada es la entrevista. Para los fines del presente trabajo se requirió tomar algunos aspectos de cada una de estas metodologías dada la naturaleza del tema: es historia oral desde el punto de vista en que se buscó construir un testimonio oral sobre un tema del que no se ha hablado ni tampoco ha sido registrado en forma escrita en un trabajo etnomusicológico; es historia de vida en el sentido en que se aborda la particularidad de un tema, donde la persona involucrada narra y profundiza en un aspecto de su vida y expone su testimonio desde su posición; y es estudio de caso en términos en que el planteamiento metodológico se fundamenta en el establecimiento de un problema, en la propuesta de una hipótesis, en la recolección de

¹⁴ La historia oral y la historia de vida plantean diversos aspectos técnicos para llevarse a cabo en un trabajo de investigación; aquí se implementaron algunos de ellos, como se explicará más adelante. Para obtener un panorama general de estas metodologías véase a Graciela de Garay, 1994.

datos, en su análisis e interpretación desde un enfoque *único*. El estudio de caso abarca la complejidad de un caso en particular y su objetivo consiste en llegar a explorar una actividad en su propio contexto.

El presente trabajo ha estado acompañado de una revisión y recopilación documental constante cuya labor, desde que se inició el trabajo de campo en Michoacán, se ha venido efectuando de manera intermitente desde el año 2002.

Para llevar a cabo esta investigación se procedió a efectuar un plan de trabajo que ayudara a establecer las tareas para las sesiones o entrevistas etnográficas con el compositor. Inicialmente se pensó en realizar de 8 a 10 sesiones aunque al final se trabajaron 12 sesiones. La primera entrevista se realizó en noviembre del 2007 en Urandén de Morelos, Michoacán; las siguientes once se efectuaron de abril a octubre del año 2009 en la ciudad de México. Las tareas que se cumplieron en cada una de esas sesiones fueron las siguientes:

- 1) Las primeras tres entrevistas estuvieron enfocadas a resolver preguntas generales sobre los antecedentes musicales de José Evaristo Gabriel Cortés. El objetivo fue conocer el panorama acerca de su experiencia como compositor para llegar, posteriormente, a cuestiones más específicas.
- 2) En las entrevistas correspondientes a las sesiones cuatro y cinco se realizaron las transcripciones y revisiones de las letras de sus *pirekuas*, con el fin de conocer aspectos más específicos acerca de su quehacer compositivo.
- 3) A la par de esta revisión de las letras, se inició la transcripción musical de las mismas, con el objetivo de ahondar también en los aspectos musicales de las *pirekuas*.
- 4) Las sesiones de trabajo seis, siete y ocho tuvieron por objetivo la traducción y descripción temática de sus *pirekuas* así como también la descripción del proceso de composición musical.
- 5) Las entrevistas que correspondieron a las sesiones de trabajo nueve a la doce, estuvieron dedicadas a la grabación y registro del proceso compositivo.
- 6) Con el fin de darle más redondez a este trabajo, de julio a octubre de 2009 se cursó la materia en lengua *Purépecha* impartida en la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH). La materia, más que enseñar a hablar la lengua, consistió en un breve estudio

sobre su gramática; sin embargo, esto permitió obtener otra perspectiva del proceso creativo.

7) Finalmente se procedió a la redacción de la tesis.

Justificación

Este trabajo constituye un tema de interés en virtud de que no existen investigaciones sobre música purépecha en las cuales se haya abordado los procesos compositivos. Proponer un estudio donde además convergen dos elementos esenciales del canto, como lo es la lengua purépecha y la música, representa otro aspecto de importancia.

Como se habrá podido observar, esta investigación se enfocó a un sólo compositor. La razón de ello es porque el proceso creativo, al menos en esta cultura, es un trabajo personal e íntimo. Registrar un trabajo de este tipo requiere de la consolidación de un *rapport* o buen nivel de confianza entre entrevistador y entrevistado. No obstante, este sólo ejemplo brindó las herramientas y el conocimiento para entender una forma específica de pensar y de crear la canción purépecha visto desde su particularidad.

Objetivos

Según la hipótesis propuesta los objetivos a alcanzar son:

- 1) Conocer y describir el proceso creativo de la pirekua.
- 2) Comprender la función de los mapas compositivos.
- 3) Observar la función de la interpretación musical en este proceso.
- 4) Observar el proceso de composición desde una perspectiva del bimusicalismo con la finalidad de crear una pirekua en forma colectiva.
- 5) Proponer un modelo de investigación que permita realizar este estudio en otros compositores.
- 6) Conocer el proceso creativo de Gabriel Cortés y escuchar la experiencia de cómo hace y piensa su oficio.

Delimitación

Como ya se observó, este estudio se centró únicamente en el proceso creativo de Gabriel Cortés. Como una forma de proporcionar más contexto temático y musical sobre las pirekuas, incluimos otras de sus composiciones cuyo *corpus* sirvió de apoyo a la investigación. En el capítulo 3 de esta tesis se incluyen quince pirekuas de las cuales ocho de ellas están en el compás de 3/8 y siete en 6/8. Las pirekuas que se muestran en dicho capítulo ofrecen una serie de información acerca de cómo fueron creadas y sobre la temática que esa canción expone. Para hacer un análisis de su proceso creativo y de sus temáticas, esas quince canciones fueron revisadas y transcritas para este trabajo. La transcripción se realizó en purépecha y se tradujeron al español por el propio compositor.

De estas quince pirekuas se hizo, a su vez, una selección de seis canciones más para incluirlas en el Apéndice como partituras, esto con el objetivo de mostrar algunas de las particularidades que las constituyen musicalmente.

Todo este *corpus* se obtuvo mediante unas grabaciones que Gabriel Cortés ya había realizado con anterioridad en los años 1982 y 2004. Las quince pirekuas fueron importantes porque constituyeron el *corpus* para iniciar el diálogo sobre los procesos de composición.

Para observar el proceso de composición, se realizaron otras grabaciones haciéndose un registro *in situ* de dos pirekuas más, cuyos títulos son *No te detendré* y *Me iré en silencio*. Del primer ejemplo se describe el proceso de composición en su totalidad, esto es, desde la fase en que se concibe una idea para la composición hasta su fase terminada, y del segundo se describe su fase de inicio hasta una primera versión de su ejecución.

Las partituras del proceso creativo mostradas en el capítulo 4 corresponden únicamente al primer ejemplo en virtud de que éste fue un trabajo completo. La segunda pirekua quedó muy fragmentada aunque se trató de proporcionar una descripción detallada de su proceso.

A continuación se muestra una lista de estas quince pirekuas del maestro Gabriel Cortés que sirvieron para abordar el tema de estudio; se anota el año de creación y la instrumentación de sus obras:

En 3/8

- 1) *Caray mi suerte* (1974) para voz y guitarra
- 2) *Ya no tomes más* (1974) para voz y orquesta

- 3) *Silbando por el camino* (1980) para voz y guitarra. (J. Fausto-J. Evaristo Gabriel C.)¹⁵
- 4) *Sábado de Gloria* (1983) para voz y guitarra
- 5) *Cuando yo era niño* (1983) para voz y guitarra; versión en 6/8 para voz y guitarra (2003)
- 6) *Tere, Tere, Teresita* (1984) para voz y guitarra
- 7) *Sin dinero* (1989) para voz y guitarra
- 8) *Himno a Tata Agustín García* (1997) para voz, guitarra y bajo

En 6/8

- 9) *Mi buen amigo* (1974) para voz y orquesta
- 10) *Flor michoacana* (1975) para orquesta
- 11) *Pensamiento* (1981) para voz y orquesta
- 12) *Guarecita de Michoacán* (1981) para voz y orquesta
- 13) *Tiempos aquellos* (1982) para voz y orquesta
- 14) *La aconsejada* (1982) para voz y orquesta
- 15) *Mujeres purépechas* (1984) para voz y orquesta

Las pirekuas que se registraron durante el proceso creativo son:

- 1) *No te detendré* (2009) para voz y guitarra (J. Evaristo Gabriel-Cecilia Reynoso)¹⁶
- 2) *Me iré en silencio* (2009) para voz y guitarra

Capítulos

La tesis se encuentra dividida en cinco capítulos y en cada uno de ellos se procuró atender a aspectos relevantes que pudieran redondear el tema de este trabajo.

El primer capítulo aborda el marco teórico que fundamenta lo aquí expuesto. Interesa definir qué es la oralidad y exponer de qué manera la pirekua cumple con los rasgos para ser una tradición oral. También interesa definir la composición y la improvisación musical y, de la misma manera, establecer la relación de la pirekua con estas dos actividades. En el segundo capítulo se intenta exponer las definiciones que hasta la fecha se han escrito acerca de la pirekua, dando cuenta de sus concordancias y discordancias para saber qué es lo que

¹⁵ Composición colectiva

¹⁶ Composición colectiva realizada durante la investigación, septiembre-octubre de 2009.

se ha mantenido en esta manifestación musical. También se hace una breve descripción de los antecedentes y de los tipos de pirekua existentes en función del ritmo, no del tema como ya lo ha hecho Néstor Dimas (*op. cit.*). En el tercer capítulo se muestra la biografía de José Evaristo Gabriel Cortés, compositor sobre el cual versa esta tesis. Se hace referencia a sus antecedentes musicales tanto en su lugar de origen como en su residencia actual y también se exponen los textos en purépecha y en español de sus pirekuas, tal como las refirió durante las entrevistas etnográficas. A la vez, se hace una breve descripción de las motivaciones que lo llevaron a componer estas canciones. El capítulo cuarto, objetivo central de esta tesis, describe el proceso de composición que el maestro siguió durante las sesiones de trabajo; también se abordan, aunque de manera breve, las relaciones existentes entre la letra y la música y algunas reflexiones en torno a la pirekua como proceso creativo oral. Y por último, en el capítulo quinto se exponen las conclusiones de este trabajo.

Capítulo 1. Los procesos creativos en el ámbito de la tradición oral

1.1. Definición de tradición oral y sus formas de transmisión

Durante la revisión documental para esta tesis se identificó que varios trabajos de investigación han dado por sentado el carácter oral de la pirekua. Algunos de ellos han mencionado que esta particularidad consiste en que la pirekua se transmite y aprende mediante la observación y la imitación. Estos mecanismos de aprendizaje, si bien son importantes, ha generado, en lo personal, la inquietud de saber qué hay más allá de dichos actos. El objetivo del presente capítulo es aproximarse a esta relación entre la pirekua con la oralidad y explicar qué la hace insertarse en este ámbito que es su constante campo de creación. Pero antes de esto habrá que definir qué es la tradición oral y cuáles son sus formas de transmisión.

La tradición oral¹⁷ es una *memoria colectiva* que emana de la necesidad que las sociedades tienen de transmitir mitos, leyendas, gestas o sucesos de una comunidad; se transmite de generación en generación con la finalidad de mantener la cohesión social y una autoconciencia colectiva (Garay, 1994:15). Es un cuerpo de conocimientos que no ha sido plasmado en forma escrita y sus formas de comunicación son diversas. La transmisión de viva voz constituye una de ellas.¹⁸

Walter Jackson Ong indicó que la comunicación entre los seres humanos se establece de diversas maneras y se adquiere por los sentidos: se vale del tacto, del gusto, del olfato y especialmente de la vista y del oído (Ong, 2009:16). Desde este punto de vista la gesticulación también es considerada otro tipo de lenguaje no verbal que se concibe como una manera de comunicación eficaz sin la necesidad de emitir palabra alguna. No obstante, Ong le otorga especial importancia al *sonido articulado* pues muestra las formas de expresión y del pensamiento mismo (*loc. cit.*).

¹⁷ Los términos “oralidad” y “tradición oral” hablan de una misma forma de pensamiento; la primera muestra una memoria colectiva vista desde su generalidad, mientras que la segunda lo hace desde su particularidad y como ejemplo consideramos a la pirekua. Por razones de redacción en este estudio se emplean como sinónimos.

¹⁸ Se tiene una idea un tanto romántica de que la oralidad es una enseñanza donde el “viejo” le transmite su conocimiento al “joven” que se encuentra sentado frente a él. Si bien este acto puede ser una forma completamente válida, la oralidad es algo más profundo donde intervienen varios factores, como se verá a lo largo de este capítulo.

También Eric Havelock expone que la transmisión y aprendizaje de conocimientos, costumbres, artes u oficios en una cultura oral se realiza a través de elementos visuales y lingüísticos. El individuo observa con el fin de imitar lo que otros hacen y mediante la lengua, cumple con una serie de instrucciones especificadas por una *voz colectiva* que le transmite, mediante un lenguaje codificado, una información que debe transportar lo más fiel posible para garantizar su estabilidad. Si esto se tergiversa, la cultura no sólo pierde coherencia consigo misma, sino que también pierde memoria histórica (Havelock, 2008:109).

Esto parecería muy sencillo de entender, pero en realidad constituye el núcleo mismo de la estabilidad de una cultura oral. La recreación de costumbres como las canciones mismas no es más que la constante remembranza de lo que el individuo es para una cultura en particular; le recuerda de dónde viene pero también hacia dónde se dirige. Además, es importante aclarar que esta remembranza no es estática: su dinamismo en el devenir histórico es uno de los factores que le permite seguir adaptándose y, por lo tanto, seguir existiendo.¹⁹

Las culturas escritas también se fundamentan en leyes, normas, valores, etc. que en esta forma les recuerdan, todo el tiempo, su lugar en la sociedad a la que pertenecen. Según Ong, mientras las culturas con grafía obtienen el conocimiento mediante la escritura y la lectura, y específicamente existe una forma de estudio basada en ellas, las culturas orales no son propiamente “estudiosas” en el sentido estricto de la palabra. Éstas, mediante la “observación, el entrenamiento, escuchando, por discipulado, por repetición, por el dominio de los proverbios, por participación, por asimilación de elementos formularios” (Ong, *op. cit.*, p.18) transmiten y adquieren ese cuerpo de conocimientos valiéndose de los sentidos.

Lo importante aquí es atender al carácter evanescente de la palabra. El lenguaje cuando es “hablado, espontáneo, movible o improvisado, es evanescente” (Havelock, 109). De esta manera, un planteamiento importante es, si una cultura oral necesita transmitir sus conocimientos sociales, políticos y culturales, los elementos esenciales del lenguaje y su

¹⁹ No es este el espacio para hablar acerca de los patrones positivos y negativos que también se aprenden por generaciones, donde los individuos se arraigan a ciertos hábitos sin emplear criterios que les permita actualizarse diacrónicamente, y donde dicho sea de paso, este hecho representa, a mi parecer, una realidad tanto para las culturas orales como escritas.

transmisión serán la repetición y el uso de fórmulas rítmicamente dispuestas (Ong, 2009:41; Havelock, 2008:111, 116).

La función que el uso de la repetición y de fórmulas rítmicamente dispuestas desempeña en la tradición oral es mucho más significativo que el sólo hecho de servir como una mera reiteración y guía: funciona como una estrategia mnemotécnica que permite, por decirlo de alguna manera, una estructuración mental que ayuda a la fácil recuperación de una historia dada, y mediante la regularidad los individuos experimentan una sensación placentera ya que el ritmo, más cuando se expresa a través de la música y la danza, se asocia biológicamente con el placer (Havelock, p.116). La regularidad es un medio eficaz para que la población, tanto oral como escrita, recuerde lo que se le dice.

Ahora bien, el concepto de *fórmula*²⁰ dentro de los estudios de oralidad fue desarrollado en el campo de la literatura, especialmente con el trabajo del filólogo Milman Parry (1902-1935), quien abordó el estudio de los versos de la *Ilíada* y la *Odisea*; a la muerte prematura de éste, Albert Lord, compañero y colaborador de Milman Parry, continuaría dicho trabajo.

Básicamente lo que Parry planteó fue que las obras homéricas estaban basadas en fórmulas, las cuales permitían a los poetas recrear una serie de versos partiendo del hexámetro griego²¹. La discusión que se inició a partir de esta afirmación fue polémica en su época, ya que la obra homérica de ningún modo podría considerarse “formularia”, según se pensó. Fuera de la discusión acerca de si Homero fue un poeta inusitado o alguien que hizo uso de *frases formularias*, *lugares comunes* o *frases dadas* —teniendo la percepción además de que este tipo de creación poética es poco imaginativa, en lugar de verlo como el manejo de una gramática cuya creación consiste en jugar con esas fórmulas²²— la idea central del estudio de Parry²³ fue que, pensar oralmente y fuera de toda suposición basada en la escritura sería el punto de partida para abordar la oralidad de la poesía homérica.

²⁰ A través de los años ha habido otros estudiosos de la poesía oral que han modificado, diversificado y actualizado este concepto. El término es amplio y hay quien establece diferencias si, por ejemplo, usa el concepto “formulario” o “frase formularia”. Puesto que este trabajo no plantea estudiar el aspecto formulario de la poesía sino sólo estudiar el proceso de composición musical de la *pirekua*, con algunas relaciones hacia texto, tomaré de Walter Ong “fórmula, formulario y formulaico como términos genéricos que hacen referencia a frases fijas que tienen la cualidad de usarse repetidamente” (*ibíd.*, 33).

²¹ Combinación rítmica de seis pies: los cuatro primeros son espondeo o dáctilo; el quinto es dáctilo y el sexto espondeo. Espondeo es la combinación de dos sílabas largas, por ejemplo “ma-no”; y dáctilo es la combinación de una sílaba larga y dos cortas, por ejemplo “tér-mi-no”.

²² El término *fórmula* en los estudios de la música occidental ha tenido la misma suerte que en la poesía oral, véase la pág.34 de este capítulo.

²³ Acerca del trabajo de Parry véase a Adam Parry (1987) y el estudio sobre oralidad de Ong, *op. cit.*, p.29.

Puesto que lo único que este filólogo tenía para estudiar y profundizar en el tema de la epopeya griega eran las publicaciones que se realizaron posteriormente, decidió iniciar su investigación partiendo de los poetas de tradición oral de la Yugoslavia de principios del siglo XX, país contiguo y sobrepuesto a la antigua Grecia. Tanto Parry como Lord encontraron que dichos poetas, además de ser analfabetos, componían versos²⁴ métricos y formulaicos y que el hecho de aprender a escribir y leer los imposibilitaba para componer ya que: “introduce en su mente el concepto de un texto que gobierna la narración y por lo tanto interfiere en los procesos orales de composición, los cuales no tienen ninguna relación con textos sino que consisten en la **remembranza de cantos escuchados**” (citado en Ong, 64-65). Además encontraron que las narraciones, a pesar de estar métricamente organizadas, nunca eran cantadas de la misma forma. Se hacía uso de las mismas fórmulas y temas, pero cada poeta hacía su propia interpretación, inclusive un mismo poeta podía interpretar su poesía cada vez de distinta manera y ello dependía del cantor, su disposición, la reacción del público, la ocasión y otros factores sociales y psicológicos (*loc. cit.*).

El hecho es que el uso de frases formularias permitía recordar aquello a lo que se refería la poesía, y este elemento suponía ser, en realidad, más antiguo de lo que se creía. En este sentido Ong apuntó que:

Los griegos de la edad de Homero valoraban los lugares comunes porque no sólo los poetas sino todo el mundo intelectual oral o el mundo del pensamiento dependía de la constitución formularia del pensamiento. En una cultura oral, el conocimiento, una vez adquirido, tenía que repetirse constantemente o se perdía: los patrones del pensamiento formularios y fijos eran esenciales para la sabiduría y una administración eficaz (*op.cit.*, 32).

Si bien la existencia de frases formularias es necesaria en una transmisión oral, esas estructuras en realidad se conforman a partir de una variedad de posibilidades que pueden ser combinables o intercambiables. Parry notó inclusive que son idiosincráticas y Ong apuntó que “La originalidad no consiste en la introducción de elementos nuevos, sino en la

²⁴ Roman Jakobson (1986:19) prefiere usar el término de “esquema rítmico” para designar la composición en la tradición oral, ya que el término habla de la “función mnemotécnica” que le es propia, y deja el término “verso” y “poesía” como géneros propiamente de la literatura.

adaptación eficaz de los materiales tradicionales a cada situación o público único e individual” (*op.cit.*, 64-65).

Otro aspecto de suma importancia que garantiza la estabilidad y comunicación fiel de las frases formularias, es el carácter *ritual*²⁵ de la transmisión de un conocimiento dado (Ong, *op.cit.*, 69; Havelock, *op.cit.*, 110). Tanto Ong como Havelock establecen que para garantizar la permanencia de la “información transmitida”, se requiere de un *habla ritualizado y repetible*, donde dicho habla no es igual al coloquial, por lo tanto su permanencia no se encuentra al mismo nivel. Su expresión tampoco es *verbatim* (palabra por palabra), sino que a través de su contenido, estilo, estructura formulaica o enunciados fijos, que no obstante tienden a la flexibilidad, mantiene la transmisión de una generación a otra. La ritualización ayuda a la memoria y esas memorias son personales, pero el contenido y su lenguaje (codificado) es colectivo; por lo tanto, lo que se expresa son las costumbres y una identidad histórica (Havelock, *loc.cit.*).

La composición musical también se encuentra insertada en esta memoria colectiva, ya que las estructuras musicales, las melodías, los sonidos, los timbres, las formas de ejecución de instrumentos, las formas de danza, etc. son parte de un conocimiento que de la misma forma, se adquiere mediante los sentidos basándose en el uso de fórmulas.

Los primeros cantos cristianos de occidente, por ejemplo, se transmitían mediante la oralidad y se memorizaban en su totalidad. Según apuntó el musicólogo Giulio Cattin (1999:60), el estudio de Paolo Ferretti intitulado *L'estetica gregoriana* (1934) muestra que, a pesar del constante proceso de memorización de una cantidad de cantos cada vez mayor, ninguna composición musical era una

...novedad absoluta: el cantor no se abandona a la inspiración personal, pero está vinculado a una tradición en cuya base se encuentran unas fórmulas melódicas. Éstas, como potenciales núcleos de apoyo, se engarzan entre sí, se desarrollan o se comprimen, en una aparente variedad infinita, aunque están limitadas por leyes precisas y previstas que el cantor ha aprendido a manejar y aplicar en su justa concatenación, según su naturaleza de células introductorias, mediadoras y conclusivas (*loc. cit.*).

²⁵ Giulio Cattin (1999:60) habla de *sacralidad*, como veremos más adelante.

A la invención de la notación musical, la transmisión de los cantos litúrgicos se fue fundamentando en la idea de que existían escuelas de composición cuyas instituciones se decían poseer el secreto de la creación musical, tradición que además se convertiría en algo universal puesto que se adoptó por toda Europa. El aspecto sagrado de este fenómeno fue representado de dos maneras: por un lado, el hecho de que tales cantos fueran usados para la liturgia le restaba permisibilidad para modificar las reglas de composición; y por otro, la influencia que San Gregorio Magno aportó a la concepción y función del canto litúrgico del Medievo fue también un factor decisivo que lo marcó como una forma de canto estable (*loc.cit.*). Si bien, lo “sagrado” y lo “ritual” se refieren a elementos distintos aunque dentro de un mismo plano consuetudinario, lo que interesa remarcar aquí es que para garantizar una enseñanza dada en una cultura oral se requiere de componentes que sean formularios y mnemotécnicos, pues éstos constituyen el proceso mismo de retención y repetición inmediata donde el pensamiento puede seguir temas, fórmulas equilibradas y rítmicas. La utilización de fórmulas, de regularidad y de procesos mnemotécnicos permite vivir una “experiencia intelectualizada mnemotécnicamente” (Ong, *op.cit.*, 42).

Por último, es importante señalar que en la Edad Media la relación entre la oralidad y la invención de la escritura fue más estrecha de lo que aconteció posteriormente. La invención del alfabeto y la notación musical vinieron a formar parte de un nuevo proceso mnemotécnico donde, al menos en un inicio, se tuvo la intención de ayudar a la memoria y no de sustituir a la tradición oral, como lo aseveraron los autores ya citados (Cattin, 1990:61; Ong, 1996:19). Por el contrario, conformaban parte de un mismo proceso de aprendizaje en el que se requería el uso equilibrado de los sentidos visual y auditivo.

Actualmente este fenómeno puede observarse a través de otros tipos de estrategias mnemotécnicas: si antes la notación neumática y el movimiento quironómico²⁶ representaron estrategias de memorización, en la actualidad una oralidad secundaria ha venido a formar parte importante de este mismo proceso.

²⁶ Estrategia para aprender los cantos religiosos, basados en la notación de neumas, que consiste en mover la mano para indicar la dirección de la melodía, con movimientos hacia arriba o hacia abajo, con los acentos y signos de puntuación de la palabra. Esta estrategia ayudó a favorecer la transmisión y memorización de esos cantos (Cattin, *op. cit.*, p.61).

1.1.1. La pirekua y la oralidad

Los procedimientos sobre oralidad antes planteados no son ajenos al caso de la música purépecha, y uno de los aspectos más evidentes para considerar a la pirekua como una manifestación proveniente de la tradición oral es, de entrada, su escasa representación en una escritura musical.²⁷ Como se mencionó en un inicio, existen publicaciones de pirekuas desde el siglo XIX, pero sólo se conoce la letra, no la música. Es el caso de *México a través de los siglos*, de Vicente Riva Palacio, en cuyo segundo tomo se encuentra la pirekua “Flor de añil”.²⁸ En contraste, la existencia de grabaciones en la actualidad es bastante frecuente y una forma para la transmisión de este canto es mediante lo que Walter Ong denominó oralidad secundaria.

Walter Ong ha indicado que en la actualidad muchas culturas han entrado en contacto con los avances tecnológicos cuyos desarrollos han avanzado, además, a pasos agigantados en las últimas décadas. Es por ello que hablar de una *oralidad primaria* o de una cultura que no conoce la escritura o la impresión resulta algo difícil (*ibíd*, p.20). Más bien, dice Ong, se experimenta una *oralidad secundaria* en la que, si bien se mantiene el uso de la oralidad, requiere de la escritura y la impresión para su existencia y funcionamiento. En este tipo de oralidad se encuentra el uso del teléfono, la radio y la televisión (*ibíd.*, p.20). Estos medios de comunicación han influido de manera decisiva en la cultura purépecha; la radio y las grabaciones de música purépecha que se empezaron a comercializar a partir de los años setenta han adquirido la función de servir como estrategias de difusión, así como de material “didáctico” para el aprendizaje musical. Un ejemplo de ello es la experiencia misma del maestro Gabriel Cortés, quien comentó que durante su juventud se convirtió en un coleccionista de grabaciones de música purépecha, las cuales le permitieron ampliar su panorama musical al escuchar las interpretaciones de músicos de otras comunidades y regiones. De la misma manera, un compositor que posee una radio grabadora con cassette o

²⁷ Ver la Introducción acerca de los *Cuadernos de Musicología*, p. 9.

²⁸ El texto de esta pirekua se puede consultar de forma gratuita por internet en <http://www.archive.org> *American Libraries*, en el tomo II, Historia del Virreinato, p.32, edición de 1890.

de reportero, en varios casos utilizará estos aparatos como el medio mnemotécnico para registrar ideas musicales, las cuales representarán potencialmente una nueva pirekua.²⁹

En cuanto a la práctica de la pirekua como una transmisión mediante la vía oral, Néstor Dimas Huacuz indicó que consiste en

...una serie de conocimientos de la música, canto y lenguaje que se van transmitiendo de generación en generación de oído y por la vía de una práctica no escrita, en la que interviene sobre todo el uso de la oralidad para explicar y transmitir los textos y la manera de hacer el canto o la manera de acompañarlo. En este sentido, la música también se explica con la palabra, aunque además de lo verbal interviene el sentido del oído” (1995:32-33).

Aquí es importante recalcar la frase “la manera de hacer el canto o la manera de acompañarlo”, ya que en ella se expresa la esencia del contenido de lo que significa la transmisión oral. Veamos por qué.

Albert Lord escribió que el modo de composición del canto yugoslavo, que es improvisado, “depende de los hábitos inculcados y de las asociaciones de sonidos, palabras, frases y líneas que un cantor aprende a efectuar. Ese aprendizaje de hábitos y asociaciones es uno de los mecanismos de la tradición oral” (citado en Leo Treitler, 1999:357). Dichos hábitos y asociaciones, los creadores de cantos los adquieren durante su crecimiento y lo van perfilando en la práctica de su oficio. La frase “la manera de hacer el canto o la manera de acompañarlo”, hace referencia a esos hábitos y asociaciones que los músicos aprenden desde pequeños. Al respecto, Dimas Huacuz también indicó que “el conocimiento de la interpretación de la pirekua se logra, primeramente, observando, escuchando y repitiendo cómo se afina la guitarra y las posiciones; luego se practican los círculos armónicos básicos.³⁰ El canto se aprende solamente cantando, sin otra escuela que la “espontaneidad”; la melodía se practica de oído, se memoriza la letra y luego se practican las voces primera y segunda (Dimas, 1995:52).

²⁹ La oralidad secundaria plantea otra problemática: ¿qué tan arraigados se encontrarán los mecanismos de la escritura en una cultura oral secundaria? Aún no tengo respuesta para ello, pero tal vez pueda pensarse que existen diversos tipos de oralidades secundarias y que las fronteras entre ellas no son fácilmente identificables.

³⁰ Saber afinar el instrumento es un requisito importante para componer e interpretar las pirekuas, según lo apuntó también el maestro Gabriel Cortés.

Aquí se sugiere hacer una aclaración en relación a dicha espontaneidad, ya que esta actividad bien podría no considerarse mecánica ni espontánea, antes bien, es una forma de ir definiendo la capacidad en que una persona se encargará de llevar aquellas “instrucciones provenientes de la voz colectiva”. Este acto es un acto de crecimiento cultural que define a la persona social e individualmente. Un ejemplo concreto de ello puede ser el siguiente: en alguno de los trabajos de campo que realicé en Michoacán tuve la oportunidad de presenciar un ensayo de la “Danza de viejitos” con niños. Ellos bailaron y adoptaron muy bien “la actitud de viejito”; usaron el bastón con mucho dominio; zapatearon con bastante fuerza y precisión. Yo pensé: “deben tener ya algunos meses ensayando”. No me quedé con la duda y pregunté. La respuesta fue que los niños tenían dos semanas aprendiendo la danza de viejitos, “y con mucho trabajo porque lo que quieren es jugar, no estudiar”.³¹ Quedó claro que todo este bagaje cultural, las personas lo van aprendiendo desde pequeños, de manera que lo viven y participan de él; se crea un nivel de interiorización musical y dancístico donde la experiencia entra por los sentidos. Quedó claro que un proceso de aprendizaje de este tipo facilita la *traducción* de ese conocimiento a un instrumento, al canto o a la danza.³²

1.1.2. Los hacedores e intérpretes de pirekuas

Durante las entrevistas realizadas en la zona lacustre y en la cañada de los once pueblos se identificó que es más común encontrar compositores de sones y abajeños que de pirekuas, por lo que la composición del canto no es una actividad que hagan todos los compositores. Varios de ellos consideran que es toda una cualidad el poseer la capacidad de crear un texto, musicalizarlo y además cantarlo y acompañarse.³³

Néstor Dimas ya había hablado de un porcentaje desigual de creadores de cantos en cada una de las regiones purépecha mencionadas al inicio. Dicho porcentaje se originó del *corpus* que recabó y de su procedencia. Asignó el 63% de las composiciones de pirekuas a

³¹ Ensayo en casa del maestro Atilano López y sus nietos, Jarácuaro, Michoacán, junio de 2006.

³² Alan Merriam dedica un capítulo entero a los procesos de aprendizaje; aborda los aspectos técnicos, los medios y contenidos de enseñanza según lo establece cada cultura. Alan Merriam. *The Anthropology of Music*, Northwestern University Press, Evanstone, Illinois, 1964, Capítulo VIII, p.145.

³³ Entrevista con Néstor Dimas Huacuz, Morelia Michoacán, octubre de 2007; y con Genaro Jesús Gregorio de la comunidad de Ichán, zona de la Cañada de los once pueblos, noviembre de 2009. También ver N. Dimas, *ibíd.*, p.53.

la *subregión* de la sierra; el 25% al lago; el 7% a la cañada de los once pueblos y tan solo el 5% a la Ciénega de Zacapu (1995:29).³⁴ También indicó que existen varios músicos que, si bien no componen *pirekuas*, son especialistas en cantarlas y/o ejecutar el acompañamiento (*ibíd.*, 53).

Anteriormente la composición de *pirekuas* y su interpretación era una actividad enfocada a la población masculina, su función era la de ser músicos itinerantes, músicos que circulaban por las calles generalmente en la noche y cuyas relaciones sociales con la comunidad se establecían sólo entre hombres (*loc.cit.*). Pero desde hace algunos años las mujeres han empezado a incursionar en la interpretación de *pirekuas* y los lugares más comunes para escucharlas cantar son los festivales, como los realizados el día de muertos. En cuanto a la actividad compositiva, no existen datos de mujeres compositoras; tampoco he tenido la oportunidad de saber de alguna mujer que se interese por la composición, aunque sí he sabido de mujeres interesadas en aprender algún instrumento o el canto. Esta sí es una actividad que cada vez está más presente en la población femenina.³⁵

A la par de los hacedores está quien transmite el canto, y sobre este tema se ha dicho que quien transmite la *pirekua* es el experto, sea el compositor o el cantante de *pirekuas*; y como lo indicó Dimas, no hay institución ni método alguno para el aprendizaje de la *pirekua*. Su transmisión, como ya lo anotamos, se establece mediante la práctica cotidiana y su función se ha diversificado bastante. Actualmente a la *pirekua* se le escucha en un evento privado, en el recital público, en eventos de tipo social o relacionado con la bienvenida o despedida de un párroco (*loc.cit.*). Si bien, las grabaciones no son el medio idóneo para apreciarla, parece que éstas han venido a representar una parte importante para aquellos músicos que desean ver plasmada su obra y también para que dichas obras puedan circular dentro y fuera de Michoacán.

En cuanto al tipo de lenguaje que se utiliza en la *pirekua* y sus argumentos, existen también algunos elementos importantes. El lenguaje tiene la particularidad de ser muy propio, no se habla en doble sentido ni se mencionan palabras altisonantes, nunca. Al

³⁴ Véase Mapa 4, p.171.

³⁵ Desde hace algunos años las bandas de viento de mujeres han empezado a tomar mucho auge y también hay quien ejecuta la guitarra o el violín, aunque en mucho menor grado. Es el mismo caso para las danzas: existen unas para hombres y otras para mujeres; ellas poco a poco han empezado a formar parte de los grupos dancísticos masculinos, aunque las razones, en este caso, son por la migración masculina a E.U.

contrario, más bien se buscan las palabras adecuadas para decir lo que se quiere manifestar de manera apropiada y sencilla.

Los argumentos han variado con el paso de los años y los músicos purépecha han establecido que el tipo de *pirekua original* es aquella que habla del amor hacia una mujer, pero en la actualidad existe una gran diversidad de temáticas como ya lo ha abordado Néstor Dimas Huacuz, quien identificó dieciséis tipos de temas que hablan sobre 1) las flores, 2) la idealización de la mujer, 3) el llanto, 4) la ecología, 5) sobre algunos personajes importantes, 6) la migración, 7) la muerte, 8) la educación, 9) las querencias, 10) la pobreza, 11) los medios de comunicación, 12) el bilingüismo, 13) el patriotismo nacional, 14) el curanderismo y la suerte, 15) sobre los concursos de *pirekuas* o alguna otra manifestación artística y 16) las desgracias naturales (*ibíd.*, 40).

La intención de los argumentos es “bifocal” en el sentido de que sirve para el esparcimiento, pero también tiene la función de ser una “enciclopedia de costumbres sociales,”³⁶ puesto que lo que se transmite es una serie de normas sobre valores morales (la lealtad, el respeto, la honestidad, la coherencia), se exponen los problemas que aquejan a una persona o comunidad (el alcoholismo, la falta de oportunidad educativa o de recursos naturales), se habla de la falta de trabajo y una “posible solución” (la migración), se habla sobre los aprendizajes y experiencias de la vida (la amistad, el compromiso social o a una persona), se habla sobre el amor (específicamente hacia la mujer, aunque más bien se trata de un amor idealizado), se recuerdan las costumbres sociales (las fiestas y sus actividades; el cortejo).³⁷ Por lo tanto, su temática habla de acciones más que de ideas o principios (*ibíd.*, 118) y este es otro importante factor que determina su posición y funcionalidad como manifestación oral.

Este trabajo no pretende hacer un análisis del texto de las *pirekuas*, como ya se mencionó; no obstante, el hecho de que los temas sean *repetitivos* y exista una gran cantidad de cantos que hablan “sobre lo mismo”, manifiesta una cierta *ritualidad* que consiste justamente en recordarle al pueblo purépecha quién es, de dónde viene y hacia

³⁶ “Bifocal” y “enciclopedia de costumbres sociales” son términos que pertenecen a E. Havelock. Este estudioso descubrió que la poesía homérica abordaba una serie de temáticas que hablaban de normas políticas, sociales y culturales; el hecho de que la poesía era cantada por el rapsoda le proporcionaba una cierta particularidad que la hacía percibirse no sólo como esa *enciclopedia de costumbres* sino también como una actividad que formaba parte de un *arte recreativo*. De ahí su enfoque bifocal, *op. cit.*, pp.94-95.

³⁷ Estos temas fueron los que se identificaron en las *pirekuas* de Gabriel Cortés.

dónde se dirige como parte de una sociedad que lo identifica individual y colectivamente. Se habló acerca de que una cultura oral transmite sus conocimientos de diversas formas y lo hace con el fin de recordar esa “enciclopedia de costumbres sociales”; lo efectúa mediante la repetición constante de sus saberes y no como una simple reiteración; su transmisión es formularia, a la vez que se actualiza, es flexible y no estática. Una prueba de ello es la diversificación de los argumentos en los temas de las *pirekuas*.

Ahora bien, otro elemento que hace que el canto permanezca y sea vigente es el juicio estético y la aprobación que la voz colectiva le otorga (Nettl, 1996:13; Jakobson, 1986:8-9; también ver Merriam, 1964:174; Propp, 1980:8). La transmisión del canto en una cultura requiere de la constante interpretación y esta constancia va a estar determinada por el juicio del público. Cuando un compositor purépecha crea una *pirekua*, su primera prueba es la familia, de allí viene la comunidad y cuando dicha creación ha logrado salir del “seno familiar” hacia otras comunidades, donde otros grupos la aprenden e interpretan, o inclusive, cuando se llega a grabar y se transmite por radio, todo esto constituye uno de los mejores logros que un músico purépecha pueda realizar.³⁸

1.2. Composición e improvisación

Para poder definir la *composición* y sus *procesos* también es necesario pensar en estas dos perspectivas, a las que se ha hecho alusión en este trabajo, es decir, la tradición oral y la escrita. Asimismo, al hablar de composición, muy a menudo se encontrará con el término de *improvisación*, tipo de creación que se encuentra muy ligada a las culturas orales aunque no es exclusiva de éstas. También habría que partir de la idea de que cada cultura musical concibe los procesos creativos, la composición y la improvisación de manera particular, según una variedad de circunstancias que se relacionan con su idiosincrasia.

Antes de entrar en materia convendría hacer algunas aclaraciones.

La composición y la improvisación son dos actividades que han formado parte de la música y de la poesía. Sin embargo, cada una de estas áreas ha utilizado términos similares para definir el acto de crear. Esta particularidad probablemente se ha originado porque los estudios sobre poesía oral —aunque se tratara de una poesía cantada y acompañada— han

³⁸ Entrevistas con Gabriel Cortés; véase también Chamorro, *Sones de la Guerra*, p. 118.

sido más estudiados desde la literatura y la lingüística que desde la música, por lo que no ha habido un acercamiento paralelo desde estas dos artes.

En la música occidental, por ejemplo, la composición es considerada básicamente como aquella “obra terminada” cuyo proceso y resultado tuvo que haber utilizado la escritura como una estrategia imprescindible, trátase de la notación musical o algún otro tipo de escritura. Pero esta concepción es un tanto cerrada. Stephen Blum, por ejemplo, la definió en términos más generales tratando de abarcar otras dimensiones; de esta manera dice que la composición es “la actividad o el proceso de crear música y el producto de tal actividad” (2001:86), sin delimitar cómo es que se lleva a cabo. Por otro lado, la improvisación se considera como una actividad distinta a la composición escrita, aunque no excluyente de ésta, en la que en base a una guía parcialmente escrita, la inventiva se establece en el momento de la ejecución.

Para la poesía oral se usan comúnmente los términos de *creación* o *acto creativo* y, por supuesto, también el de improvisación como una forma de “inventar” en el momento de la versificación (Treitler, 1974:355).

Otra tendencia que al parecer crea una oposición de manera innecesaria entre el ambiente académico y el “no académico”³⁹ es la de relacionar la composición con la escritura y la improvisación con la oralidad, o bien, considerar como opuestos los procesos creativos. Se parte de la idea de que todos estos términos pueden hablar de procesos distintos mas no opuestos, pues finalmente hablan de resultados artísticos que muchas veces pueden tener similitudes, pueden estar emparentados o ser complementarios.

También es importante mencionar que los estudios sobre la música oral se encuentran en función de la poesía oral, esto es, que las investigaciones sobre música instrumental de tipo oral, no son tan frecuentes como aquellas en las que se relaciona la música con la versificación improvisada.⁴⁰ De todo ello habría que pensar, sin embargo, que son actividades creativas cuyo campo de acción es mucho más amplio y probablemente la solución a la problemática de definir qué es la composición y la improvisación será más

³⁹ Por ahora no entraré en detalles acerca de cómo nombrar la música que se ejecuta en estos contextos, de esta manera, con “ambiente académico” me referiré a la música que proviene específicamente de la cultura europea, mientras que “no académico” será aquella que se produce fuera de dicho ambiente.

⁴⁰ Stephen Blum también identificó esta desproporción, aunque él habló de que la composición y la improvisación se han estudiado más en el campo de la poesía y la oratoria que en la música vocal e instrumental (2004:35).

afortunada si se piensa culturalmente, ello sin demeritar que es necesario partir de una base teórica que permita entender los procesos creativos por los cuales la composición y la improvisación se desarrollan según el tipo de cultura musical.⁴¹

Finalmente, para los fines de este trabajo, todos estos términos mencionados se tomarán como sinónimos.

Algunos etnomusicólogos han abordado el estudio de la composición partiendo del pensamiento musical que cada cultura posee. Steven Feld, en su trabajo sobre los cantos kaluli, indica que la noción de composición de este grupo étnico de Nueva Guinea se basa en establecer una distinción entre melodía (*gisalo*) y texto (*sa-gisalo*). Dichos componentes provienen de patrones externos a la creación individual: existe el concepto de que la melodía como sonido, es un *patrón melódico* derivado del canto de los pájaros, en tanto que el texto es un *patrón hablado* que se ha tomado también prestado de los pájaros. De esta manera Feld establece que la composición de canciones implica patrones sonoros y lingüísticos que simbolizan la comunicación de las aves (Feld, 1990:165).

Por su parte, Bruno Nettl menciona que los pimas consideran que las composiciones ya existen en algún lugar del cosmos y la tarea del compositor consiste en “descifrar” dichas composiciones con el fin de poder obtener una nueva creación. Los inuit también piensan en los mismos términos cuando dicen que todas las composiciones ya están hechas y lo que hace el compositor es tomar elementos de ellas y le agrega algo suyo, algo de su propia creación. Otro ejemplo es el de los iraníes, quienes mediante el aprendizaje de los *radif* o cuerpo de conocimientos musicales, llegan a experimentar la inspiración para practicar la improvisación y la composición. Con estos ejemplos Nettl quiso explicar que, si bien la composición funciona de distintas maneras en cada cultura, podría decirse que “a los músicos se les da o proporciona algo de su música, luego éstos tienen la labor de agregar algo más. Pero existen diversas maneras de dar y agregar” (2005:33-33).

Y para hablar del campo del folklore, Vladimir Propp también ha hecho notar que la creación no implica algo nuevo en su totalidad. Él refiere que “lo nuevo nace con

⁴¹ En el libro editado por Bruno Nettl y Melinda Russell, *En el transcurso de la interpretación. Estudios sobre el mundo de la improvisación musical* (2004), sus autores abordan la problemática que implica definir y distinguir la composición y la improvisación vista no sólo desde el mundo escrito y oral sino también desde distintas culturas musicales; en lo que se refiere a la música instrumental, este libro representa una de las aportaciones más precisas sobre el tema.

regularidad de lo viejo”; este es el comportamiento natural de las composiciones folklóricas. Sin embargo, también dijo que el proceso compositivo no es arbitrario y que por lo tanto existen ciertas leyes que rigen dicho proceso de composición (1980:161).

Similar a lo que Propp muestra, María Esther Grebe Vicuña menciona que la creación musical no consiste solamente en escoger una serie de elementos musicales dentro de una gama de posibilidades, sino que también el proceso de creación se establece en base a un conjunto de procesos generativos (o lingüísticos) donde se inmiscuyen estructuras racionales, simbólicas, intuitivas, afectivas, comportamientos y pautas culturales compartidas socialmente (1981:54). De esta manera, la composición es una actividad que requiere del aprendizaje, del entrenamiento, del entendimiento del entorno, de la condición para la inspiración o para el afanoso trabajo creativo y eventualmente de un conocimiento que le permitirá al compositor desarrollarse en esta actividad.

Otra forma de entender la composición es desde la definición misma de *canción*, ya que la *palabra cantada* tiene una importancia fundamental en términos de una “narración”. Alan Merriam indica que el concepto esquimal de canción hace referencia a una forma de pensar y de concebir un tipo de lenguaje que no se establecería en el habla común. Al respecto dice: “Las canciones son pensamientos, cantadas con el aliento cuando las personas son movidas por una gran fuerza, cuando el discurso ordinario ya no es suficiente.”⁴² En este mismo sentido, la etimología de la palabra griega *rapsoda* nos proporciona otra visión. Este término, que se relaciona más con el tema que aquí nos ocupa, significa “coser un canto” (Ong, 2009:30). Esta definición tiene sentido con la acción de crear e interpretar el canto y recuerda a ese poeta o cantor de versos popular que iba de pueblo en pueblo cantando fragmentos de poemas o improvisándolos, con el fin de hacerle recordar a la población una diversidad de temas como los históricos, los eventos cotidianos, los amorosos, etc.

Ahora bien, la práctica de la improvisación plantea un punto interesante de intersección entre la música y la poesía oral, como veremos a continuación.

Una de las definiciones más comunes de *improvisación* es la que hace referencia a la creación en el momento mismo de la ejecución, sea esta en la música o en la poesía, basada

⁴² Traducción de quien esto escribe. La cita original dice lo siguiente: “*Songs are thoughts, sung out with the breath when people are moved by great forces and ordinary speech no longer suffices.*” (1964:175).

en una guía parcialmente escrita o en la tradición oral, como ya se mencionó. Sin embargo, cabría preguntarse si la improvisación consiste en las mismas actividades en todas las culturas musicales.

Dos estudios cuyos títulos resultaron muy sugerentes a este respecto son los de R. Anderson Sutton y Stephen Slawek en: *¿Improvisan realmente los músicos del gamelán javanés?* (Sutton, 2004:71) y *'No parar': términos, prácticas y procedimientos de improvisación en la música instrumental hindustaní* (Slawek, 2004:317). Dichos trabajos plantean puntos clave para entender la complejidad del término y es interesante advertir que cada uno de ellos muestra concordancias sobre la práctica improvisatoria, uno desde la música del *gamelán* de Java y otro desde la música de cuerda pulsada del norte de la India.

El punto de partida de ambos autores es el siguiente: Sutton explica que la controversia no está en saber qué hacen los músicos javaneses sino en saber cómo designan lo que hacen (*loc.cit.*) y Slawek reflexiona en que *No parar* durante una ejecución musical tiene, en realidad, distintas aristas (*loc.cit.*).

Sutton plantea que hablar de improvisación implica establecer una serie de elementos a los que algunos estudiosos de la improvisación han llamado *modelo* (Nettl, 2004:20). El modelo se conforma de una serie de *constreñimientos* como la melodía, el patrón rítmico, una progresión de acordes, etc. cuyo uso se introduce en ciertos momentos de la interpretación o *puntos de referencia*. Ese modelo tiene un cierto grado de inventiva y la inventiva se expresa a través de *bloques de construcción* o *fórmulas*⁴³ musicales que hay que saber cuándo y dónde usar. Por lo tanto, el autor indica que la improvisación es una actividad que combina libertad y constreñimiento (impone reglas, ciñe), y que para llevarla a cabo exitosamente requiere de práctica (*ibíd.*, p.73-74), es decir, no es espontánea.

En este mismo sentido, Slawek habla acerca de la existencia de una *dialéctica entre lo flexible y lo rígido* cuando explica que los músicos hindúes tienen libertad de interpretación musical mientras no rompan con la *raga* o la *tala*. La libertad interpretativa es amplia pero lo que se considera más importante es *no parar de tocar durante la ejecución*, pase lo que pase, y ello implica saber qué se hará a continuación. A su vez, saber qué se hará a continuación requiere del uso de herramientas (o “fórmulas”) que provienen de dos fuentes: de la improvisación o de la memoria. Este momento es el que justamente identifica como la

⁴³ Recordar el término de *fórmula* de Milan Parry, véase p.20 de este capítulo.

dialéctica entre lo flexible y lo rígido (*ibíd.*, p.318). En cuanto a dichas herramientas, Slawek dice que el músico hindú constantemente ensaya, practica y memoriza varias frases melódicas y rítmicas; saber cómo es que combinará dichas frases, es el punto en cuestión (*ibíd.*, p.319). Por lo tanto, el uso de estas herramientas en la música hindú tampoco es arbitrario.

Aquí conviene hacer una pausa para hablar del punto de intersección entre la música y la poesía oral y su relación con la improvisación y la práctica formularia.

Según lo anotó Sutton, los estudios musicales en occidente también han considerado el concepto de *fórmula* como la manera *más fácil y cómoda* de crear música. En consecuencia, su contenido musical también ha sido visto como *falta de creatividad* (2004:75), tal como lo advirtieron Milman Parry y Albert Lord en los estudios académicos sobre la poesía oral. A su vez, la *originalidad* se ha llegado a considerar “mejor” que lo *familiar*, como también lo hizo notar Walter Ong en los estudios sobre oralidad y escritura en la poesía griega.⁴⁴ Sin embargo, el trabajo de Sutton muestra que los músicos de la actual isla de Java concuerdan en que lo familiar se valora, porque es una forma de partir, finalmente, de lo conocido. En la música hindú Slawek también habla del *bandis* o de las *unidades musicales fijas*, tipo de música que mantiene su versión básica estable con la finalidad de que se transmita de esta manera durante la enseñanza (o recordemos la frase: *lo más fiel posible*), aunque posteriormente estas unidades fijas sean susceptibles de ser modificadas (*ibíd.*, 345).

Por lo tanto, estos actos de “libertad-constreñimiento”, o la “dialéctica entre lo rígido y flexible”, lo “formulario-creativo” y lo “familiar-novedoso”, no son más que las dos caras de la misma moneda.

Ahora bien, ¿qué implica la “novedad e improvisación” en la ejecución del *gamelán* y en la música hindú? Sutton menciona que los músicos javaneses consideran más importante el evento sonoro en su conjunto y no tanto al factor novedoso de un solo músico, es decir, es esencial la comunicación musical grupal y no la individual (*ibíd.*, p.75), aunque este tipo de acto podría suceder.⁴⁵ Al respecto, Slawek menciona que *no parar* también se refiere a la interacción establecida entre el solista y el acompañante: la comunicación es visual,

⁴⁴ Todas estas argumentaciones ya habían sido mencionadas en la poesía oral y en los trabajos sobre oralidad y escritura. Cf. Walter Ong, *op.cit.*, p32.

⁴⁵ Según Sutton, un factor que puede generar una situación como ésta es cuando los músicos jóvenes que se estrenan en la ejecución del *gamelán*, y que todavía no tienen bien aprendida una pieza, tenderán a improvisar más que los que ya son experimentados (véase Sutton, *ibíd.*, p.88).

corporal y musical. Por ende, *no parar* habla de una interacción entre y de los músicos hacia el público, y mientras mejor se domine esta situación y el acto comunicativo, la creatividad fluirá sin esfuerzo (*op.cit.*, p.320-321).

Otro sentido de la improvisación es la que se establece cuando los músicos tocan durante muchas horas, o en situaciones festivas que duran toda la noche. En estas circunstancias el cansancio, la desconcentración y la equivocación pueden ser inevitables. En tales situaciones los músicos buscan encarrilarse dentro de lo que ejecutan y este procedimiento requiere de un cierto grado de conocimiento que indudablemente llevará al acto de la improvisación.

Con términos distintos estos autores exponen ideas y acciones similares entre una cultura musical y otra. Y de hecho, esta combinación entre *libertad* y *constreñimientos* de Sutton y esta *dialéctica entre lo flexible y lo rígido* que describe Slawek, es lo que Bruno Nettl propone como parte de un mismo *continuum* cuando se refiere al acto de componer y al acto de improvisar —o como lo fue en algún momento la oralidad y la escritura en el transcurso de la historia de ambas tradiciones—. ⁴⁶

Nettl analiza el hecho de que los procesos de composición e improvisación que se han llevado a cabo, tanto en la música occidental como en culturas no occidentales, no son realmente opuestos y además representan dos versiones del mismo proceso (2005:29).

Finalmente, a la pregunta del título *¿Improvisan realmente los músicos del gamelán javanés?* Sutton concluye que los músicos conocen el término y usan la improvisación en diversos casos, pero el objetivo de la música del *gamelán* no es ser improvisatoria (*ibíd.*, p.90). Esta conclusión es relevante, puesto que para la música purépecha el caso es muy similar.

Mediante términos como “dar y agregar”, la “no arbitrariedad de la composición”, esta relación entre “libertad y constreñimiento”, la “dialéctica entre lo rígido y lo flexible” o este “continuum”, se verá que en la música purépecha también hay una correspondencia.

⁴⁶ Un interesante libro sobre el proceso de composición que llevaban a cabo los compositores renacentistas que trabajaban entre la oralidad y la escritura es el de Jessie Ann Owens, *Composers at Work: The Craft of Musical Compositions 1450-1600*. Oxford University Press, 1997.

1.2.1. La pirekua como composición e improvisación

Antes de abordar a la pirekua y su relación con la composición y la improvisación, hay que recordar que esta actividad ha pertenecido tanto al mundo oral como al escrito. También hay que mencionar que actualmente la ejecución de esta música puede encontrarse tanto en el ambiente académico como en el seno de la propia cultura, que es donde se crea y recrea. En cuanto a lo académico básicamente me refiero a un aspecto que habla de una cierta vinculación y reciprocidad entre algunos músicos purépecha con las instituciones musicales.

Los músicos purépecha que han tenido la oportunidad de educarse en alguna institución musical han aprovechado estas circunstancias para aplicar su conocimiento a la música; otro caso es, por ejemplo, el de la *Orquesta Sinfónica de Michoacán*, donde entre sus miembros se encuentran algunos músicos de origen purépecha y en cuyo repertorio orquestal ha llegado a incluir sonecitos y abajeños que se consideran clásicos. De esta manera, no es raro encontrar compositores e instrumentistas —especialmente jóvenes— que se formen, ya sea en la academia, en su propia cultura o en ambos espacios. Hay quienes encuentran esta combinación formativa provechosa y hay quienes prefieren mantenerse sólo dentro de los cánones que establece la propia cultura.

Parecería que este *continuum* del que habló Nettl, aplicado a la cultura purépecha es un encadenamiento que se extiende no sólo a nivel creativo sino también a nivel educativo. Sin embargo este factor, más que verse como un *continuum*, en ocasiones ha generado una dicotomía entre lo que es la *oralidad-escritura*, *memoria-lectura* y *educación académica-tradicional* que no habría que dejar de lado.

Los antecedentes de la oralidad y la escritura en la música purépecha se han considerado como una contradicción, justamente porque se ha mantenido la creencia de que “los compositores de antes” sí sabían leer y escribir notación musical a diferencia de los actuales. La época a la cual hacen referencia algunos músicos es de finales del siglo XIX y principios del XX.⁴⁷

⁴⁷ En efecto, existe un álbum de 1865 que contiene una compilación de partituras escritas por Jesús Valerio Sosa, músico originario de Paracho que tuvo la idea de escribir una serie de piezas para cada una de las festividades anuales celebradas en los pueblos purépecha. También se ha hablado sobre los primeros músicos que aprendieron la música en los curatos durante la Colonia, aunque, desafortunadamente, en este caso no hay prueba alguna que muestre la existencia de algún tipo de partitura o conjunto de ellas de ese periodo, véase Dimas, 1995, p.49.

De esta manera, cuando algunos músicos hacen referencia al oficio de compositor, varios de ellos marcan la diferencia entre aquéllos que sí sabían “esta parte de la música” y los que no. Y un músico que sabe “esta parte del oficio” es considerado con bastante respeto. No obstante, también han dicho que alguien que no lee música logra una gran capacidad de memorización y adaptación a distintas circunstancias, como cuando hay que tocar con otros músicos o acompañar a danzantes, y donde, en lo personal agregaría que, la capacidad auditiva y visual es distinta a los que tienen la partitura frente a ellos.⁴⁸

De aquí se origina esta otra contradicción ya mencionada de manera breve —y que no es una regla pero se puede considerar actualmente casi una referencia— cuando se piensa que las orquestas de cuerda componen de forma oral y las bandas de viento lo hacen en forma escrita. La banda de viento aprende a leer partituras porque en sus interpretaciones musicales incluyen repertorio *clásico* que “necesita ser leído”.⁴⁹ Entre estas interpretaciones están obras como *Poeta y campesino* (1846) y *Caballería ligera* (1886) ambas obras de Franz von Suppé (1819-1895). Además de este repertorio se encuentra el purépecha para el cual no necesitan partitura alguna. Se ha hablado también acerca de que las orquestas de cuerda anteriormente interpretaban una variedad de repertorio que oscilaba entre la música clásica (como valeses y oberturas); polkas y pasos dobles, e invariablemente sonecitos y abajeños purépecha. También se ha hecho referencia a que dicho repertorio se ejecutaba en un espacio de competencia musical en donde las orquestas tenían que demostrar un amplio conocimiento del repertorio, y cuando esto se hacía de memoria, causaba más aprobación que aquellas que leían.⁵⁰

Esta dicotomía, generada por aspectos que aparentemente resultan ser opuestos, no es exclusiva de la cultura purépecha.

Algunos estudiosos han indicado que la oralidad *versus* escritura se fue originando con el surgimiento de la imprenta. Mientras la escritura llegaba a predominar sobre la oralidad, el sentido del oído fue también perdiendo preponderancia con respecto a la información que se percibía mediante la vista. Posteriormente la oralidad llegó a considerarse como una manera inferior de comunicación (Garay, 1994:28). Walter Ong también mencionó,

⁴⁸ Entrevistas con los compositores de la región lacustre Pedro Dimas, mayo de 2005; y Atilano López, junio de 2006.

⁴⁹ Entrevista con el compositor Eloy Zamora Magaña de la cañada de los once pueblos, noviembre de 2009.

⁵⁰ Entrevista con Atilano López, junio de 2006.

basándose en el trabajo de Albert Lord, que los poetas analfabetos de la cultura yugoslava admiraban y consideraban con mejores aptitudes para hacer lo que ellos hacían —en forma oral— a las personas que tenían conocimiento de la escritura y la lectura. De esta manera, se ha pensado que saber leer y escribir da la posibilidad de reproducir prácticamente cualquier cosa de manera más sencilla que no saberlo. En consecuencia, dice Ong que: “Así como los instruidos atribuyen a los cantores de una cultura oral logros que implican una instrucción, así ellos atribuyen a los que saben leer logros que corresponden a una cultura oral” (Ong, 2009:65-66). Es una total confusión y creo que el problema se genera justo en este punto.

En el ámbito de la música —pienso especialmente en México— también se ha considerado que la escritura constituye una forma más eficaz de aprendizaje que los mecanismos orales. Inclusive se tiende a manifestar una cierta desacreditación cuando los músicos de tradición oral consideran que los músicos con lectoescritura tienen “mejor conocimiento” que ellos mismos; o cuando los músicos de tradición escrita consideran —cuando reconocen la dificultad que la oralidad implica— que difícilmente podrán hacer lo que los músicos orales realizan. Hoy se puede saber que no hay cosa más falsa en estas ideas, aunque el tema aún no está aceptado ni ha sido discutido en el ámbito académico ni en conjunto con las culturas orales que nos rodean. Pero es importante aclarar, desde ahora, que ambas tradiciones plantean mecanismos distintos de aprendizaje y de transmisión de conocimiento; el conocerlas y reconocerlas ayudaría, en primera instancia, a entender el problema que genera lo equívoco de considerar a la oralidad “versus” escritura.

Con todo lo anterior, el uso del concepto “composición” en la música purépecha no es una arbitrariedad. El término es del todo conocido por los músicos y se utiliza para referirse a toda aquella pieza musical que llega a concebirse ya sea en forma oral o escrita. Pero también es muy usual que se llegue a identificar una composición por el tipo de música, esto es, si se trata de una *pirekua*, un *sonecito* o un *abajeño*; o también pueden referirse al título específico como la *Josefinita*, *Flor de canela*, *Cara de pingo*, etc.

Más allá del uso del término composición y hablando específicamente de los procesos creativos, los compositores tienen como importante punto de partida “el sentirse motivado a componer”, como ya bien lo había hecho notar Arturo Chamorro.⁵¹ No obstante, esta

⁵¹ Véase Arturo Chamorro, 1994, p.116 y la Introducción de este trabajo.

motivación es detonada por otros factores como la contemplación, algún sonido cotidiano, un sentimiento, la experiencia personal, familiar o comunitaria donde, en el caso específico de la pirekua, estos son un motivo esencial por el cual la voz cantada encuentra su medio de expresión.

Al hablar someramente de los procesos compositivos con algunos músicos, varios refirieron que para no olvidar la idea que llegaba a su mente procedían a la grabación de ideas musicales (esto como una estrategia mnemotécnica).⁵² Esta estrategia probablemente representa una constante en otros músicos, pero aquí hay un punto muy interesante que también habría que hacer notar: cuando en la zona del lago de Pátzcuaro se instaló la luz eléctrica, este hecho vino a representar un cambio muy significativo en la vida de los isleños, pues no sólo les permitió tener otro tipo de conexión con las comunidades de otras regiones purépecha y de saber qué estaban haciendo otros músicos, sino que también el hecho de poseer una radio-grabadora vino a representar un forma de re-aprender un oficio que ya de antiguo venían realizando. Saber cómo es que trabajaban los compositores antes de tener luz eléctrica y de poseer una grabadora es un punto interesante para conocer los procesos creativos, que por lo pronto queda pendiente.

Y respecto a la improvisación, hay que decir que los músicos purépecha conocen el término y han llegado a hacer uso de esta actividad con algunos matices. El objetivo de la música purépecha no es ser realmente improvisatoria, no obstante, ante cualquier circunstancia tampoco paran de tocar y “no parar” también se refiere a una “dialéctica entre lo flexible y lo rígido.” Mediante el uso de la memoria y la inventiva, las circunstancias en que la improvisación se usa en la música purépecha pueden estar relacionadas con el proceso creativo, el de aprendizaje de una pieza o por tocar muchas horas. Las partes que pueden ser improvisadas —según el proceso creativo visto en este trabajo— son: la introducción, el bajeo de la guitarra, los puentes —de la música que queda entre estrofas—; y en la inventiva de algún adorno, aunque dichos adornos pueden estar determinados con anticipación (observar las partes de violín solo en las partituras incluidas en el Apéndice de este trabajo). Estas pueden ser, hasta donde se ha podido observar, las partes inestables de

⁵² Entrevistas con los compositores Pedro Dimas, mayo de 2005; y Atilano López, junio de 2006. Posteriormente José Evaristo Gabriel Cortés también refirió esta estrategia, además de escribirlas en cifrado, como se verá más adelante. Al respecto dijo: “...a veces la inspiración me agarra a medio camino y no tengo nada con qué escribir, y la melodía me llega a la cabeza y la tengo que estar repite y repite hasta que llego a la casa pues, ya la escribo...”, entrevista con el compositor, abril de 2009.

la música. Por el contrario, las partes que no se prestan a la improvisación son la melodía, la letra, el ritmo y la armonía. Un momento de equivocación también se presta para la inventiva y ello se relaciona, nuevamente, con “no parar” de tocar.

Sin embargo una composición sea escrita o creada mentalmente, requiere de un proceso más o menos prolongado de trabajo. Al momento de su ejecución, existe la idea de presentar una forma más bien “terminada” de este proceso, al menos hasta donde se ha podido constatar. Pero valdría la pena observar con detenimiento hasta qué punto la creación o ejecución de una *pirekua* implica la improvisación. Este tema se verá de manera somera en el capítulo 4 de los procesos creativos desde la perspectiva del compositor.

Después de este panorama acerca de la oralidad, de los elementos que la constituyen y sus formas de aprendizaje, por un lado, y la composición y la improvisación en este quehacer musical purépecha por el otro, se puede concluir lo siguiente: la escasa manifestación escrita de la canción purépecha habla ya de un aspecto importante. Si se estableciera una comparación entre la cantidad de *pirekuas* que se componen con la que se realiza en la música instrumental, muy probablemente el resultado no sería menor. Es decir, la *pirekua* se ha mantenido en la tradición oral no porque las canciones sean pocas comparado con los sonecitos o los abajeños, sino porque sus patrones de transmisión de pertenecen a ese ámbito. Su creación se lleva a cabo cuando el compositor la ha aprendido por los sentidos y de esta manera la transmite con el objetivo de que la población también la experimente como suya. Este acto no es espontáneo ni mecánico, ya que la voz colectiva será quien la evaluará y permitirá su constante recreación. Los temas de las *pirekuas* son *bifocales* en términos de que pertenecen tanto al ámbito del esparcimiento⁵³ como al de esta *enciclopedia de costumbres sociales* o valores morales, y que constantemente le enseña y recuerda al individuo purépecha su posición dentro de la cultura. Los temas también son “repetitivos” y es posible que este carácter hable de lo *formulario* en el sentido en que Milman Parry lo encontró en la poesía homérica. Por lo tanto, su habla muy probablemente también podría ser definido como ritual.⁵⁴

⁵³ “Música de esparcimiento” se considera aquélla que se usa como recreo; es una actividad que se realiza en el tiempo libre o que dentro de las festividades de tipo religioso no necesariamente están programadas como parte esencial de la celebración.

⁵⁴ Néstor Dimas ya ha abordado ciertas recurrencias de la poesía purépecha que pueden analizarse como elementos formulaicos y “rituales” en el sentido en que se usan términos que no pertenecen al habla cotidiano. Véase su libro, especialmente el capítulo cuarto que corresponde al término *Male* (1995:75).

La música purépecha es una actividad conocida tanto en el ambiente académico como fuera de él. Su adaptación a una orquesta como la *Sinfónica de Michoacán* no es mas que otra prueba de la reciprocidad existente entre lo académico y lo no académico; entre la oralidad y la escritura. En este sentido, los términos composición y creación se convierten en palabras sinónimas y su uso tiene que ver más con las asignaciones académicas que con el uso que los propios músicos pertenecientes a lo no académico le asignan. También conocen y usan el término improvisación, pero ésta no representa una forma de creación o interpretación musical relevante. Finalmente, en la composición y la improvisación, existe un juego entre lo flexible y lo rígido que será observado en el capítulo cuarto.

Capítulo 2. De *canto tarasco* a *pirekua*

2.1. Definición

En el capítulo anterior se hizo una revisión sobre los mecanismos de la transmisión oral y se trató de examinar la *pirekua* en este contexto. Se observó que uno de los aspectos importantes de la creación e interpretación de *pirekua*s reside en la repetición de una poesía cantada que ayuda a la remembranza de un canto que expresa una serie de consideraciones culturales que van dirigidos al pueblo purépecha.

Ahora bien, abordar la definición de *pirekua* y de las características que la constituyen desde un contexto académico ha tenido sus dificultades, pues recordemos que se trata de una manifestación proveniente de la tradición oral. La búsqueda por definir un canto que no había sido descrito ha generado entre académicos y músicos purépecha varias discusiones. El presente capítulo tiene la intención de mostrar este panorama; con el fin de obtener un contexto más completo se expondrán las diversas definiciones, ya que cada una de ellas, lejos de aportar elementos que se contradigan, ha aportado características que han ido completando el significado de *pirekua* y sus elementos musicales.

Una de las primeras definiciones formales de *pirekua*, así como de las características de su ejecución, fue expuesta por Henrietta Yurchenco, etnomusicóloga norteamericana fallecida en el 2007 que dedicó varios de sus trabajos al canto purépecha a partir de los años cuarenta. Su definición ha sido tomada como base por varios estudiosos de esta cultura tanto en la música como en lingüística y literatura. Yurchenco definió a la *pirekua* [sic] o *canto tarasco*⁵⁵ como

...un canto estrófico en tiempo ternario, generalmente en dos frases de extensión desigual. Se canta en tarasco y es interpretada en ‘tempo medium’ a manera de solo o dueto, en terceras paralelas [...] con acompañamiento de guitarra. La melodía en tonalidad mayor es

⁵⁵ Todavía prevalece una discusión en torno al origen y uso correcto del gentilicio “tarasco” y “purépecha”. Si bien ambos términos han formado parte de la historia de esta cultura michoacana, en lo que respecta a la música, actualmente no es tan común encontrar que alguien exprese la frase “canto tarasco”; ello resultaría algo impreciso, ya que “*pirekua*” parece englobar mejor lo que es el canto expresado en lengua purépecha. Véase también la nota 1 en la Introducción de esta tesis.

básicamente diatónica, la forma más característica es una secuencia de unidades melódicas de 2, 3, 4 ó 5 notas frente a patrones firmes en el acompañamiento, los cuales crean multirritmos (Yurchenco, 1983:158).

En esta definición se describe principalmente a un tipo de pirekua clásica⁵⁶ como algunos músicos purépecha lo han mencionado. Se refiere al tipo de canción de carácter melancólico cuya temática esencial es el amor y la pasión por la mujer expresada a través de la metáfora, relacionándola con la belleza de las flores. Es interpretada por un solo cantante o en dueto y el instrumento clásico de acompañamiento es la guitarra sexta, como también lo indicó Arturo Chamorro (1994:175).

Otra definición fue la que expuso el lingüista y también cantor de pirekuas, Néstor Dimas Huacuz. Si bien este investigador realizó un importante estudio acerca del origen de la pirekua y su desarrollo en *Temas y textos del canto purépecha*, la siguiente definición pertenece a un artículo anterior, el cual se utiliza en virtud de que en ella se muestran las características más relevantes de todo lo que comprende esta manifestación:

La pirekua es una composición literario-musical con la que se expresa el pueblo purépecha. Tiene diversos matices y contribuye a la identidad y cohesión étnica. No sólo es la música lo que contribuye un rasgo de identificación, sino fundamentalmente el lenguaje que se utiliza. Pirekua es un vocablo en lengua purépecha que quiere decir canto o canción. Las pirekuas son cantadas en purépecha de manera individual, en dueto, trío o en grupos corales; pueden acompañarse con una guitarra o dos, con orquesta de cuerdas, o ser cantadas a capela [sic]. Existen dos ritmos: el son o sonecito y el abajeño. El primero es un ritmo de 3/8, suave, pausado, melancólico, casi parecido a un vals; el abajeño es un ritmo de 6/8, más alegre, con más movimiento y que se utiliza en las diferentes danzas de la región. Cabe aclarar que la pirekua se canta con cualquiera de los dos ritmos (Dimas, 1989:59; también ver 1995:24).

⁵⁶ Pirekuas cuyos títulos hacen referencia al tema de la mujer y las flores en contraposición a los actuales temas muy diversificados y estudiados por Néstor Dimas (1995). Entrevista con el maestro Gabriel Cortés, junio de 2009; con el maestro Pedro Dimas, mayo de 2005.

En su libro *Temas y textos del canto p'urhépecha*, Dimas Huacuz también habla acerca del origen del vocablo *pirekua*. El autor indicó que se construye del verbo *pireni* que significa *cantar* y del sufijo que sustantiva *-kua*⁵⁷ que indica *canto* o *canción* (1995:24). Otros vocablos relacionados que se pueden derivar de *pirekua* son *pirekuecha* formada con el sufijo que pluraliza *-echa*, y que significa *canciones*; y *pireri*, que se ha traducido como *cantor o intérprete de canciones* (*loc.cit.*).

También el lingüista Fernando Nava ha mencionado que “quienes entonan dichas formas musicales cantadas de tradición p'urhépecha, son llamados genéricamente *piréricha*, ‘cantadores’... ” (1999:72), esto es, *pireri* con el sufijo pluralizado en la forma *purépecha*. No obstante, estos términos se utilizan pluralizados como en el castellano, agregando sólo el fonema “s”. De esta manera *pirekuecha* y *pirericha* son pluralizadas como *pirekuas* y *pireris*, siendo estos los vocablos más divulgados o por lo menos que se manejan tanto en el *purépecha* y español de Michoacán (*loc.cit.*), como entre los estudiosos de esta cultura.

Una última definición de *pirekua* proviene de Álvaro Ochoa y Herón Pérez. En ella se confirman algunos datos mencionados y se agregan otros que interesan al objetivo de este trabajo:

Se suele llamar *pirekua* a una composición literario-musical en lengua *purépecha* que llega hasta nosotros a lomos de la tradición oral, se ocupa de temas tanto líricos como épicos, tiene una magnitud desigual, aunque tienda a la brevedad y generalmente está estructurada en dos partes; empero, no faltan *pirekuas* en que es posible distinguir una tercera parte, consistente en un estribillo de dos o tres versos. La *pirekua* puede cantarse tanto de manera individual como en grupo, ya sea ‘a capella’, ya acompañada con guitarras, orquesta de cuerdas y aun con orquesta de viento, a ritmo de son valseado o de abajeño (2000:57).

Cada una de estas definiciones ha sido expuesta en distintas etapas de estudio. En la siguiente lista se pueden observar dichas etapas, a las cuales han contribuido varios investigadores, aunque especialmente las que se han tomado como base han sido la de Yurchenco, inicialmente, y posteriormente la de Dimas:

⁵⁷ El *purépecha* es una lengua aglutinante y sufijal. Esto quiere decir que a la raíz de una palabra se le pueden agregar varios sufijos y cada sufijo agregado cambia el significado de la palabra. En este sentido, decir “que sustantiva” o “que pluraliza” es debido a esta modificación.

- ❖ Yurchenco (1983)
- ❖ Dimas (1989)
- ❖ Chamorro (1994)
- ❖ Dimas (1995)
- ❖ Nava (1999)
- ❖ Ochoa-Pérez (2000)

En cuanto a la definición musical, Dimas, Chamorro y Ochoa-Pérez se basaron en la de Yurchenco; posteriormente Nava reafirmó la de Dimas quien, después de Yurchenco, la habría ampliado y conformado como una definición más completa. Es importante decir que todas ellas muestran puntos de acuerdos o similitudes y una característica interesante es que en vez de mostrar desacuerdos, lo que ha sucedido es que han ido agregando particularidades tanto musicales como de los campos de donde provienen sus estudios (lingüística, literatura, etnomusicología), conformando poco a poco el significado del canto purépecha como expresión colectiva.

Entre los puntos de acuerdo más relevantes se encuentra el hecho de que el canto ha sido una expresión enteramente en purépecha a pesar de que las traducciones o usos de algunos préstamos del español tuvieron un importante apogeo a principios del siglo XX (Dimas 1995:51), hecho que probablemente se halló relacionado con el ideal de Nación que se pretendía construir en México a raíz de la Revolución Mexicana. Actualmente, esta visión de cantar las pirekuas en forma bilingüe parece tener otro significado, como veremos más adelante.

Otro punto de acuerdo es que la canción se ejecuta con dos tipos de ritmo, lo que Dimas mencionó como el de *sonecito* y *abajño*, o en el caso de Ochoa-Pérez *son valseado* y también *abajño*, de cuyas características musicales se hablará en el apartado 2.3. Y más que una definición de la pirekua al estilo abajño, Yurchenco la mencionó brevemente afirmando que:

El emparentado abajño [con la pirekua en 3/8], más fuertemente encontrado en la sierra, se aprecia en un vigoroso tiempo de 6/8. Estrechamente relacionado con los cantos de la tierra caliente, cambia con frecuencia de tiempo binario a ternario, quizá una característica hispana, pero también incluye los patrones melódicos de la pirekua. (1983:158).

Acerca de los aspectos que han sido agregados a la definición —o tal vez los aspectos cambiantes del canto— está el hecho de que la canción ha ganado terreno en otros tipos de agrupaciones como las orquestas de cuerda y de viento; el que la estructura de la canción continúe su diversificación con el objetivo de ser novedoso a los oídos actuales; y el que su desarrollo temático se haya ampliado de lo lírico a lo épico; a la educación, a la migración, etc. Más adelante se hablará en detalle sobre este tema.

Hasta aquí se ha procurado exponer lo que es la *pirekua* según distintos trabajos realizados. Varios de los puntos mencionados requieren más amplitud, por lo que se abordarán en el apartado 2.3.; antes se mencionarán breves antecedentes que ayuden a contextualizar el tema de la presente tesis.

2.2. Antecedentes

En el libro de Néstor Dimas Huacuz (1995) se abordó una amplia investigación acerca del origen y desarrollo temático de la canción purépecha, por lo que aquí se limitará a mencionar algunos aspectos de sus antecedentes —obtenidos de dicho libro— con el fin de darle redondez al presente apartado.

Algunos de los investigadores antes mencionados (Dimas, 1995:25; Ochoa, 2000:48), han apuntado que el canto entre los purépecha es una actividad que se ha venido documentando desde la *Relación de Michoacán*,⁵⁸ la crónica más antigua que se conoce sobre el origen del Imperio P'urhépecha, su culminación y derrocamiento por Nuño de Guzmán en el siglo XVI. Pero vale la pena destacar dos documentos mencionados por Dimas (*ibíd.*, 46-47) posteriores a la *Relación*, que fueron escritos por dos frailes y donde las palabras derivadas del verbo *pireni* son mencionadas como una actividad que fue conocida en aquella época. Esta breve mención es sólo a manera de ejemplo para mostrar la recurrencia de la actividad vocal y la magnitud de las derivaciones de dicho verbo. Tales documentos son el *Diccionario de la lengua Tarasca de Michoacán* escrito por Maturino Gilberti en 1559 y el *Arte y Diccionario* escrito por Juan Baptista de Lagunas en 1574. A la primera fuente corresponden las siguientes palabras:

⁵⁸ Según la edición de Leoncio Cabrera Fernández (2003), esta *Relación* de 1541 es anónima; no obstante, estos datos aún son variados. Lo que sí se sabe con certeza es que esta *Relación* se escribió a petición del Virrey Antonio de Mendoza.

Pireni..... cantar
Pirepiremuni..... cantar chanzonetes
Pireratahpeni..... hacer cantar
Pirequa..... canto
Pirequareni..... cantar como borracho
Piremuni..... cantar de coro o pronunciar lo que se lee
Pirehchacuni..... cantar o bendecir la mesa

(Gilberti, 1559:89)

Pireni..... cantar el hombre
Piretspeni..... cantar a otro
Piretatspeni..... canto levantar
Thiuaquanhas, aspequanhas pireni.... cantar suavemente
Hurimbeti pirequa.....canto llano
Thamaq[ua] pirequa.....canto de órgano
Tzihuintza pirequa..... canto de hombre
Piretsperaqua.....canto que se canta a otro
Pireri..... cantor
Pirequa upe[n]stani..... canto componer sobre lo acaecido a otro

(*Ibíd.*, 239-240)

Pirequa hurenga..... música arte de cantar
Pirequa hurendacata..... músico enseñado en este arte

(*Ibíd.*, 413-414)

Y a la segunda fuente las que siguen:

Pireponi..... venir cantando en diversas partes o lugares
Piretani..... *hazer* cantar a los otros

(Lagunas, 1574:191; 341)

Como lo sugirió Dimas, llama la atención que varios de estos términos parecen hablar de una actividad cantada que no tenía que ver precisamente con lo ceremonial purépecha, sino con lo “lírico popular entre la gente común” (*ibíd.*, 47; Ochoa, *op.cit.*). Los vocablos que

hacen referencia a esa posible lírica son **tzihuintza pirequa** (canto de hombre), **piretspeni** (cantar a otro), **piretsperaqua** (canto que se canta a otro), **pirequareni** (cantar como borracho), **thiuquanhas, aspequanhas pirení** (cantar suavemente) y **pirequa upenstani** (canto componer sobre lo acaecido a otro). Todos estos términos incitan a pensar que la actividad creativa en la música era algo sabido, si no es que común.⁵⁹ Tres de los términos resultan relevantes. El primero de ellos es “cantar como borracho”. Ochoa Serrano indicó que “*charapí*” es un término que también viene registrado en el Diccionario de Gilberti y que significa “vino de miel” (Ochoa, 2000a:44). La bebida embriagante formaba parte del Michoacán antiguo, tal como lo indica la misma *Relación de Michoacán*. A principios del s. XX, se transcribieron varias canciones michoacanas que indican el “género” de “*canción charapera*”; no obstante, no se ha hablado acerca de si este tipo de canción tiene algún parentesco con la pirekua o si la canción charapera es otro tipo de canción que en la actualidad parece ser ya poco practicada. De este tipo de canciones existen algunas partituras. Por su sonido, estructura melódica y tema, más bien recuerdan al tipo de canción popular de desprecio amoroso que no es un tema tan recurrente en la pirekua. Sin embargo, no hay información sobre si existe algún tipo de relación entre la canción charapera y la pirekua.

El segundo es “cantar suavemente” que igual pudo ser un término utilizado para los cantos religiosos católicos. Pero en lo que aquí respecta tiene su importancia, ya que los intérpretes de pirekuas o *píreris* hablan de una forma antigua de ejecutar la pirekua, hablan de algo que tiene que ver con un sonido “suave o melancólico” y donde el uso de dinámicas musicales es requerido para la mejor ejecución de la pirekua en 3/8. Y el tercero, es “canto componer sobre lo acaecido a otro”, importante punto de partida para suponer que la existencia de la composición vocal pudo tener raíces más profundas y anteriores al siglo XIX, aunque desafortunadamente se quede sólo en suposiciones, ya que no existen partituras de pirekuas tan antiguas. Sin embargo, existe otro punto interesante al respecto, del cual ya ha hablado Néstor Dimas.

Dimas Huacuz mencionó que la inexistencia de partituras de música purépecha de los siglos XVI al XVIII representa una contradicción porque las crónicas han hablado de la habilidad que los músicos purépecha adquirieron para la lectura y la escritura musical

⁵⁹ Véase Ochoa, 2000b, p. 50.

(*ibíd.*, 49). Pero tampoco es aventurado pensar que tal vez esta habilidad se llevó a cabo, más bien, en el ámbito religioso y no en lo popular. Recordemos que la enseñanza musical se enfocó para los servicios de la iglesia. En este sentido, es posible que la *pirekua* se haya mantenido auténticamente como una manifestación oral y no como parte de un repertorio digno de enseñarse para cantarle a Dios, si bien también existen alabanzas cantadas en *purépecha*.⁶⁰

El origen de la *pirekua*, tal y como la conocemos actualmente, es difícil de ubicar. Se ha comentado que el sincretismo musical acaecido a raíz de la Conquista española produjo, entre muchas otras manifestaciones, a la *pirekua*, y que ésta alcanzó su madurez hacia el siglo XIX (Dimas, *loc.cit.*; Chamorro, 1992:52).

Retomando las crónicas publicadas en los *Cuadernos de musicología*, de las que se habló inicialmente, el maestro Salvador Próspero (compositor, investigador y promotor de la música *purépecha*), manifestó que en la zona lacustre y en la sierra nacieron varias orquestas típicas durante el siglo XIX; dichas orquestas ejecutaban repertorio muy variado, el cual requería de bastante dedicación a sus ejecutantes:

...obligados los nuevos músicos a estudiar mucho para dominar cada uno de sus instrumentos, es seguro que también nacieron en distintos curatos o en las casas de estudio de la música, los nuevos compositores de *pirekuas* (canciones) con el estilo tan peculiar del ritmo del *cuatrillo* que se supone éste es de origen prehispánico [...] Seguramente que pronto proliferaron los compositores *p'urhépecha* ya no sólo de *pirekuas*, sino también de *sones dulces y melódicos*, instrumentados equilibradamente en el timbre de las propias orquestas y en el ritmo del *cuatrillo* perfectamente combinado con los cantos de bajos que también desde entonces crearon.⁶¹

Pocas pero importantes fuentes del s.XIX publicaron *pirekuas*. Desafortunadamente, de ellas sólo se conoce su texto; no se tiene conocimiento de la música ni existe referencia

⁶⁰ Véase Néstor Dimas, *op.cit.*, p.48.

⁶¹ Citado en Pablo González Alonso, *Cuaderno de musicología 11*, p.8. Fuente original titulada *La música p'urhépecha de Michoacán*, artículo que acompaña a un disco LP llamado "Lo mejor de la música tradicional de Michoacán", con la Orquesta Antigua de Quinceo, Centro de Estudios de la Cultura P'urhépecha de la UMSNH, 1987. En las entrevistas realizadas, varios músicos recuerdan cómo era la actividad musical tanto en la zona lacustre como en la serrana, haciendo especial énfasis en esta dedicación que "los músicos de antes" tenían hacia el estudio de su instrumento y el repertorio.

alguna a la forma de ejecución. Nuevamente a manera de ejemplo, cito las referencias obtenidas en Dimas (*op.cit.*) de las pirekuas publicadas durante el XIX: *T'amu jóskuecha*, publicada en Ramón Martínez Ocaranza; *Súmakua tsitsiki* o *Flor de añil*, publicada en Vicente Riva Palacio;⁶² *Tsitsiki urápiti* después conocida como *Flor de canela* publicada en *El odeón Michoacano*, periódico de Mariano de Jesús Torres del año 1900; y *Flor de canela* versión de Francisco Domínguez, primera publicación con partitura en *Mexican Folkways* en el año de 1925.

A partir de la década de los años veinte y treinta, se realizó una serie de publicaciones musicales a cargo del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública y del Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP).⁶³ En estas antologías se transcribieron varios “sones y canciones michoacanas” para piano, tal como era la costumbre en aquel tiempo. Estas publicaciones contienen algunos ejemplos del tipo de pirekua que aquí se alude por las características rítmicas y melódicas, aunque la denominación de “pirekua” aún no es utilizada. Para identificar a estos géneros se usó el de “canción isleña” puesto que las composiciones provienen de la zona lacustre. La transcripción que contiene la publicación de la SEP es la pieza titulada “Ya no recuerdas” del autor Emigdio López, con letra en español y en purépecha. Y el que corresponde al DAPP contiene dos canciones tituladas *Hachá Lázaro Cárdenas* [Señor Lázaro Cárdenas] y *Huachicha sesi jangaricha* [*muchachas bonitas*] del compositor Nicolás Bartolo Juárez, con letra solamente en purépecha. Estas canciones fueron transcritas para voz y piano y probablemente son las primeras transcripciones musicales de pirekuas.

Estos trabajos de transcripción musical fueron realizados por Francisco Domínguez y Rubén M. Campos y, además de las canciones isleñas antes citadas, estos investigadores recopilaron una gran cantidad de canciones a las que se clasificó como “canción charapera” como ya se mencionó. Volviendo a este tipo de canción, Ochoa Serrano indicó que Rubén M. Campos escribió en la introducción de dos álbumes titulados *Aires de la Sierra* y *Sonecitos* lo siguiente:

⁶² Véase la nota 12, p.24 del capítulo 1.

⁶³ *Sones, canciones y corridos michoacanos* [vol. I], recopilados, armonizados, arreglados y transcritos por Francisco Domínguez. Ediciones de la SEP, México, s/f; *Sones canciones y corridos michoacanos vol. III*. [Francisco Domínguez, transcripción], Ediciones de la SEP, México, s/f; *Canciones isleñas del lago de Pátzcuaro, Mich.* Por Nicolás B. Juárez. DAPP, México, s/f.

Hacia 1866 fue la edad de oro de la música serrana de Paracho. La gente tenía una colección completa de sones y canciones para las fiestas a lo largo del año –para las de los santos patronos, levantamientos en Navidad, bautizos y bodas. Las mejores canciones y sones de la sierra se compusieron en Paracho en ese tiempo. Algunas eran “canciones charperas”, cantadas mientras se tomaba charape, una bebida favorita en Michoacán. (Ochoa, [1994]:44).

Esta “colección completa de sones y canciones” a que hace referencia Campos en dicha introducción, es el *Año musical de la sierra tarasca*, libro del siglo XIX que reúne varias composiciones del músico parachense Jesús Valerio Sosa y que efectivamente, escribió y reunió con la finalidad de que se utilizaran en cada una de las fiestas anuales de los pueblos p’urhépecha.⁶⁴

Tanto Domínguez como Campos recopilaron sones y canciones de compositores lacustres y serranos. Aquí es importante mencionar un aspecto referente a los títulos de la música que ellos documentaron.

Dentro de los eventos festivos religiosos, los purépecha ejecutan varios tipos de música como los sonecitos, abajeños, toritos, valeses, pasos dobles, etc. La pirekua es un tipo de música que por lo regular se toca dentro de ambientes más íntimos o que convoca a un pequeño grupo de personas y su carácter es secular. Es un tipo de música que invita a la intimidad o a la reflexión. Sin embargo, se da el caso que durante una fiesta de tipo religioso se puede ejecutar una pirekua de manera instrumental, no vocal. Si la melodía que se interpretó fue de una pirekua en 3/8, se le llamará *sonecito* y si fue en 6/8 será *abajeño*, pero nunca pirekua. Pirekua es únicamente cuando se canta. En este sentido, los datos y los títulos que Domínguez recopiló en la zona lacustre hacen alusión a la mujer y ello lo ejemplificó con el trabajo del compositor Crispín Tinajero de Erongarícuaro, diciendo que: “compone sones nuevos con frecuencia, que son tocados en las festividades de carácter religioso (Corpus, Navidad, etc.). Todos sus sones tienen nombre de mujer: Consuelo, Anita, Luz, Esperanza...” (Domínguez, s/f, s/p, notas preliminares). El nombre de mujer es un título muy recurrente de la canción purépecha. Tal vez podría considerarse que estas hayan sido “pirekuas hechas sonecitos”, como ahora se acostumbra. Un caso común actualmente es el de *Flor de canela*, una de las pirekuas que ha trascendido fronteras

⁶⁴ Citado en Gabriela Díaz y Jorge Amós Martínez, 2006, p.89.

michoacanas y que es considerada como un himno para los pobladores de este Estado aunque no se trate de habitantes purépecha. *Flor de canela* con letra es una pirekua mientras que cuando se ejecuta en forma instrumental es un sonecito.

Otro tema importante sobre los antecedentes de la pirekua es en cuanto a su relación con el *vals*, palabra que ha formado parte de la definición de pirekua para especificar un tipo de carácter interpretativo, especialmente para la de 3/8, como ya se ha podido notar en las definiciones mostradas al inicio de este capítulo.

Dimas hace una reflexión al respecto. Él habla de que el canto purépecha sufrió una primera influencia proveniente de las alabanzas e himnos cristianos durante la Colonia. Una segunda oleada que acabó por darle forma a la expresión vocal en Michoacán fue la llegada del vals europeo en el s. XIX. El vals fue recibido con gran aceptación en Michoacán y se dice que varios compositores purépecha escribieron sus propios vales para las orquestas formadas en aquellas épocas (Dimas, 1995:314). También indicó que algunos musicólogos han hablado de la filiación que la música purépecha y el vals pueden tener si se pone atención a los bajeos, a la estructura rítmica y melódica (*ibíd.*, 23). Sin embargo, en una entrevista posterior que se sostuvo con el lingüista en el año 2007, éste parece expresar un sentido cuestionable acerca del tema, la cual no sólo es reflexionada por Dimas Huacuz, sino también por varios músicos más.⁶⁵

El compositor Ubaldo Morales, de la comunidad de San Ángel Surumucapio, también habló de que tal relación parece no ser muy correcta ya que el son purépecha, y por ende la pirekua, tiene su propia rítmica, distinta al vals (1990:16).

Sin embargo, no habría que descartar que el sincretismo musical en el México Colonial fue un fenómeno que por supuesto se dio, y que además las músicas continúan modificándose por diversas razones, es posible que esta idea de relacionar el vals con la música purépecha se haya derivado de las investigaciones realizadas por los mismos académicos y tal vez sea muy arriesgado decir que dicha relación provenga de Henrietta Yurchenco. En su artículo titulado *Estilos de ejecución en la música indígena mexicana con énfasis particular en la pirekua tarasca*, hizo una comparación de la irregularidad rítmica

⁶⁵ Entrevista con Néstor Dimas, octubre de 2007; el músico de Ichán, Francisco Granados Rubio, también habló sobre el tema e hizo hincapié en que la interpretación del sonecito lleva una especie de “aspiración” al ser ejecutado, lo cual rompe con la acentuación del primer tiempo fuerte y los dos siguientes débiles característicos del vals. Noviembre de 2009.

entre la pirekua y el canto seri. Ella concluyó que las características estructurales eran comunes entre los dos cantos; no obstante, la herencia española de la pirekua es contundente: “revela la herencia europea del s. XIX en melodías altas, en el tiempo de vals, en el uso de la guitarra y las dos partes de armonía en 3as. y 6tas.” (*ibíd.*, 159). Es importante destacar que cuando se habla de algo que en primera instancia resulta desconocido, lo primero a lo que se recurre son a elementos conocidos. Puede ser que el canto purépecha que Yurchenco escuchó a partir de los años cuarenta le haya recordado al vals, pues finalmente es en tiempo ternario, mas no “valseado”, que es en lo que muchos músicos han hecho hincapié. La relación entre la música purépecha y el vals es un tema que aún permanece en discusión.

Un último, otro punto que conviene tratar es en cuanto al idioma. Se presume que desde la primera o segunda década del siglo XX la pirekua se cantó en purépecha añadiendo algunos préstamos del español, dando paso poco a poco a traducciones completas, como se mencionó anteriormente. Esta forma de interpretarla adquirió gran popularidad, e inclusive se dice que proporcionaba prestigio a quien cantara o compusiera una pirekua en forma bilingüe (Dimas, 1995:51). En la actualidad esta actividad representa, al menos para el maestro Gabriel Cortés, un trabajo más consciente que requiere de la reflexión y del análisis para determinar si una pirekua podrá o no ser traducida al español. Este tema se abordará con más detenimiento en el capítulo 4.

Una vez expuestos algunos antecedentes de la pirekua pasaremos a abordar las características musicales que la constituyen.

2.3. Características musicales

Una de las discusiones que más se han generado dentro de la música purépecha es en cuanto a las particularidades rítmicas y la denominación de esas particularidades. Antes de hablar al respecto es importante recalcar que estas características musicales no pueden tratarse de manera fragmentada o individual; hay que considerar a la pirekua como parte de

un sistema musical⁶⁶ que no es independiente de los otros tipos de música utilizados en esta cultura, como tampoco sus componentes.

La *pirekua* toma su ritmo de dos músicas básicas y distinguibles que forman parte esencial del sistema musical purépecha (Dimas, 1989:59-60). Dichos tipos de música son el *sonecito* y el *abajéño*. El primero de ellos es un tipo de son en tiempo ternario (3/8), de velocidad lenta y carácter melancólico. El segundo es en tiempo binario compuesto (6/8+3/4), de velocidad rápida y de carácter más bien alegre. De esta manera, existe una correspondencia rítmica entre la *pirekua* en 3/8 con el *sonecito* y de la *pirekua* en 6/8 con el *abajéño*. En cuanto a los argumentos de las *pirekuas* con dichas particularidades musicales, se puede adelantar que esto no necesariamente es correspondido, es decir, una *pirekua* que se encuentra en 3/8 no siempre indicará que su temática será triste o en el caso de la *pirekua* en 6/8 tampoco indicará que su temática será siempre alegre. Este último tema se retomará más adelante.

Varios trabajos han descrito la particularidad rítmica purépecha. Un primer artículo proviene de un reportaje para el periódico *El Nacional*⁶⁷ escrito por Nabor Hurtado en enero de 1943. En este reportaje Hurtado describió un concurso del *arte purembe* que se llevó a cabo en el 32° Aniversario de la Revolución Mexicana celebrada en noviembre de 1942 en Uruapan, Michoacán. En ese evento participaron “músicos de chirimías, de instrumentos antiguos, orquestas típicas, bandas y danzas”. Al describir el son purépecha o *sonecito* Hurtado explicó:

La construcción del son *phur'embe* [sic] es original y no tiene igual entre ninguno de los sones que se estilan en otras partes del país. Un sello particular le da la combinación rítmica de grupos de cuatro corcheas en el compás de 3/8 así como las negras con puntillo, usadas como mitad de unidad [...] Ejecutar el son con ritmo de vals es impropio, como lo es también el imprimirle un movimiento vivo que encuadra solamente con los llamados gustos o sones *abajéños*.

⁶⁶ El término es definido por Gonzalo Camacho (1996:503) como “...un conjunto de manifestaciones musicales que se encuentran organizadas en una estructura que permite incorporar información codificada. Desde este punto de vista, los sonidos se encuentran organizados de acuerdo a ciertos códigos, es decir, existen ciertas formas gramaticales que funcionan como organizadores del fenómeno sonoro y que, a través de dicha organización, las secuencias sonoras [...] transmiten información y son reconocidas por la comunidad de procedencia”.

⁶⁷ Véase *Cuaderno de musicología no.7*, p.16

Dos detalles serán una constante aquí. Por un lado está la descripción del ritmo y por otro la relación correcta o errónea que, nuevamente, se hace del son purépecha con el vals.

En el primer caso, la “combinación rítmica de grupos de cuatro corcheas en el compás de 3/8” será una de las características que más notarán los investigadores y al igual que algunos músicos purépecha, se interesarán por definir. Si volvemos a la definición de *pirekua* expuesta por Yurchenco, notaremos que ella también advirtió esta característica cuando dijo que “la melodía de la *pirekua* se caracteriza por la secuencia de unidades melódicas de 2, 3, 4 y 5 notas frente a patrones firmes en el acompañamiento, los cuales crean multirritmos”. Tanto la descripción de Hurtado como la de Yurchenco hablan de lo que posteriormente se dio por nombrar *cuatrillo* (Próspero, 1987:5), término que a partir de su utilización será mencionado por otros músicos como una manera de denominar a esta particularidad musical purépecha.

El término se originó, según indicó el maestro Francisco Bautista Ramírez, de una propuesta iniciada por el maestro Salvador Próspero Román de darle nombre a tal particularidad.⁶⁸ De esta manera, el mismo Próspero Román escribirá que los sonecitos son un tipo de música “donde predomina el cuatrillo rápido o lento, [y donde] siempre se da el ritmo de 4 contra 3” (Próspero, *loc.cit.*); Domingo Ramos hablará de “sones con ritmo de cuatrillo de 3/8 y de sones antiguos de 3/8 y de cuatrillo” (1988:3); Ubaldo Morales referirá que

...han pasado por alto el ritmo correcto del son p'urhépecha, haciéndolo completamente valseado y empleando en la melodía cuatrillos en $\frac{3}{4}$ en lugar de la combinación rítmica de semicorchea-corchea-semicorchea-corchea en el compás de 3/8, que caracteriza a nuestros sones (1990:16).

y más adelante, Arturo Chamorro mencionará que las

...características musicales comunes en las *pirekuas* y los sones regionales son el compás de 3/8, el tiempo lento y la presencia del cuatrillo que consiste en una cuarteta de figuras de corchea dentro de un pulso ternario, lo que puede traducirse en realidad, en un efecto

⁶⁸ En una entrevista realizada en marzo de 2005, el maestro Francisco Bautista indicó que él y Salvador Próspero estudiaron música con el músico michoacano Bonifacio Rojas, de ahí sus reflexiones al respecto.

sincopado de figuras de corchea y semicorchea. Desde luego que este tipo de estructura corresponde al tipo de pirekua-vals que es más antigua... (1992:55).

Todas estas descripciones coinciden en la existencia de un patrón rítmico de cuatro notas contra tres a excepción de Yurchenco quien señaló un comportamiento más diverso. Además de la investigadora, y ya transcurrido el tiempo, puede decirse que tal diversidad no se ha escuchado mencionar entre los músicos purépecha, ni en la música misma, como tampoco se ha leído en otros estudios. Pero a la vez, lo que Yurchenco probablemente quiso decir, y que además percibió como una de las características esenciales de la pirekua en 3/8, es un juego rítmico que ocurre entre tres elementos importantes dentro de la música purépecha de 3/8, esto es, para el sonecito y para la pirekua:

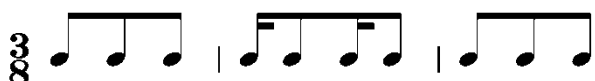


O lo que Hurtado también agregó como “negras con puntillo, usadas como mitad de unidad” (*op.cit.*) para explicar el dosillo. Si bien, esta “secuencia de unidades melódicas” no llega a ser de “cinco notas frente a patrones firmes en el acompañamiento” como lo indicó Yurchenco, sí habría que reconocer que tanto la etnomusicóloga como Hurtado advirtieron uno de los aspectos más relevantes del canto purépecha donde, en efecto, estos patrones rítmicos se intercalan tanto en la melodía como en el acompañamiento para formar una variedad rítmica. Del cuatrillo habría que agregar que no es un ritmo regular, sino que se trata de una figura conformada por un dieciseisavo-octavo-dieciseisavo-octavo —como se ve en la figura— dando por resultado una rítmica sincopada *sui generis*.

Ahora bien, el uso del término cuatrillo ha sido objeto de varias controversias. Bautista comentó que dicho término no ha sido del todo aceptado principalmente porque no engloba lo que sonoramente sucede: semicorchea-corchea-semicorchea-corchea. Asimismo, durante el propio trabajo de campo realizado en estos años, se observó que los músicos purépecha tampoco conocen la palabra para identificar a esta figura rítmica, pero tampoco se pudo obtener alguna otra definición, fuera en español o en purépecha. Es así que el término

“cuatrillo” se ha convertido, mal que bien, en la denominación aceptada, al menos en el ámbito académico (ver Arturo Chamorro, 1994:175 y Néstor Dimas 1995:136).

Y nuevamente, en relación al vals, se habrá podido observar que el carácter *valseado* representa la otra discusión. En los antecedentes de la pirekua de esta tesis se comentó que dicha relación tal vez representó una forma de darle nombre a algo que “sonó parecido a un vals”, esto con el afán de explicar particularidades musicales que no habían sido nombradas. Pero también se habló de que el vals había sido un tipo de música muy bien aceptado por los músicos purépecha (Dimas, 1995:). Al margen de esto, actualmente se puede escuchar a los músicos mismos decir que la interpretación correcta del sonecito no es como la del vals (tal como lo indicaron Hurtado y Morales al hablar hasta de “impropiedad”). En el vals es esencial marcar tres tiempos, el primero fuerte y dos débiles, mientras que en el sonecito, si bien está en tres, lo esencial es lo siguiente:



Por otro lado, algunos músicos han hecho referencia a que el vals representa un “sentimiento”, dando a entender que el sonido o carácter de éste recuerda a un tipo de sonecito antiguo. La siguiente cita engloba bastante bien esta representación del son-vals o pirekua-vals:

Entre los compositores purépecha, el vals ha tenido una influencia definitiva en la música de los abuelos, por lo que el ‘sonecito’ guarda una estructura similar en cuanto al ritmo o la forma y advierte una intención similar que persiste en cierto tipo de atributos que los músicos purépecha dan a las piezas musicales de tiempo lento. Al parecer, los sones o ‘sonecitos’, pero esencialmente los compuestos para orquestas de cuerdas, forman parte de los testimonios más antiguos de la música purépecha con influencia europea que todavía circula en algunas fiestas de la Meseta Tarasca y que guardan un profundo sentido de nostalgia (Chamorro, 1996:535).⁶⁹

⁶⁹ Véase también Próspero (1987:5); y definiciones de pirekua de Dimas y Ochoa-Pérez, capítulo 2.

Al igual que el uso del término “cuatrillo”, el de “vals” ha quedado adaptado en el discurso de algunos músicos, probablemente no de todos, pero sí de aquellos que encuentran a través de estos vocablos la forma de identificar un sentir que hasta la fecha no ha sido descrito con otros términos.⁷⁰

Vayamos ahora con el abajeño, para entender la *pirekua* de tipo abajeño.

Según Chamorro, la palabra abajeño ha sido registrada desde los años cuarenta por Yurchenco, en los setenta por Francisco Elizalde y en los ochenta por Próspero. Estos precursores de la recolección de datos y grabaciones en Michoacán indicaron que, basándose en las concepciones de los propios músicos purépecha, el abajeño es un tipo de música que proviene del “son de allá abajo” haciendo referencia a los que se ejecutan en la tierra caliente michoacana (Chamorro, 1994:143). Pero no es sólo el nombre lo que hace esta correspondencia sino, como también lo indicó el compositor Ubaldo Morales, el “abajeño p’urhépecha” es una forma musical más reciente que el sonecito, en cuya rítmica se encuentra la influencia de esos sonos de la tierra caliente michoacana, esto es el ritmo *sesquiáltero*:



Con la intención de explicar las particularidades rítmicas de la música purépecha, Chamorro hizo una comparación entre ésta con la *hemiola*. Específicamente habló del comportamiento del “bajo acompañante y del cuatrillo”, y a ello agregó que tanto la música purépecha de 6/8 como la de 3/8, tienen un sentido *hemiolístico* (1994:174). No obstante, cabe hacerse la pregunta si el cuatrillo tiene un carácter de *hemiola*.

Este término implica una alternancia de dos tiempos, o de dos tipos de acento. *Hemiola* y *sesquiáltera*⁷¹ hacen referencia a la misma cosa: a la relación 2:3 ó 3:2. El cuatrillo, no implica ni cambio de tiempo ni de acento, como sí lo implica la *sesquiáltera*. Por lo tanto,

⁷⁰ El maestro Gabriel Cortés es otro de los compositores que usa el término *vals* para referirse a la melancolía. Entrevista, noviembre de 2007.

⁷¹ La palabra *hemiola* es de origen griego mientras que *sesquiáltera* es latín. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie, vol.8, 1993, p.472-473.

parecería más correcto pensar que el abajeño tiene un ritmo *sesquiáltero*, mientras que el sonecito simplemente es ternario con una adición rítmica particular, pero no *sesquiáltero*.

Yurchenco, además de percibir “la combinación de tiempo binario a ternario”, también afirmó que el abajeño presenta el patrón rítmico del sonecito: el cuatrillo, aunque no de la misma forma debido a que el abajeño tiene otro tipo de compás. De esta manera, el patrón fundamental de la pirekua de tipo abajeño es el siguiente:



Tanto el sonecito como el abajeño y su aplicación a la pirekua implican hablar de un complejo rítmico en donde los tres tipos de música se corresponden. Se mencionó que la pirekua toma prestado el ritmo del sonecito y del abajeño y que éstos dos son los tipos de música purépecha instrumental. La diferencia entre éstos dos con la pirekua es que ésta última siempre será cantada.

A continuación se muestra un cuadro donde se exponen las características musicales mencionadas en este recuento histórico y que corresponden a la música instrumental; no obstante, también pueden relacionarse con las particularidades que conforman a la pirekua en sus dos versiones:

Pirekua	
De tipo sonecito	De tipo abajeño
“Clásica”	Reciente
Tipo de compás en 3/8	Tipo de compás en 6/8+3/4
Lento	Rápido
Melancólico por su sonido	Alegre por su sonido
Semicorchea-corchea-semicorchea-corchea o cuatrillo	Corchea-negra-corchea-negra
Dosillo	X
Vals como sentimiento puede ser correcto, como forma de ejecución no	Es sesquiáltero o hemiolístico
Puede ser triste o alegre por su temática	Puede ser triste o alegre por su temática

Hasta aquí podemos concluir que las distintas definiciones que se han venido realizando sobre la *pirekua* desde los años ochenta con Yurchenco —aunque ella iniciaría su trabajo en los cuarenta— hasta el 2000, año en que se muestra la más actualizada, muestran características que han venido a ampliar y completar la definición de *pirekua*. Esto es una muestra de la vigencia de este tipo de canción, que se sigue ejecutando y adaptando en la sociedad actual.

En los antecedentes se mencionó que el canto como una actividad artística y no sólo como actividad ceremonial, pareció ser algo que la cultura purépecha conoció antes de la llegada de los españoles al México antiguo. Existen elementos que podrían confirmar esta hipótesis —como los diccionarios en lengua purépecha del siglo XVI— aunque no exista material histórico que permita ver el desarrollo de esta manifestación a través del tiempo. No obstante, más que atender a los aspectos históricos de la *pirekua*, para quien Néstor Dimas Huacuz ya ha dedicado su labor, se trató de dar cuenta de la existencia de dichos documentos que de alguna manera han mencionado al *canto purépecha* o la palabra *pirekua* desde el siglo XVI.

Cabe destacar que el uso del vocablo *pirekua* para referirse a lo que se conoce actualmente, no parece retomarse sino hasta el trabajo de Henrietta Yurchenco, aunque ya se habían identificado algunas de sus particularidades.

Y en cuanto a las características musicales y la forma de nombrarlas, existe una falta de terminología musical en lengua purépecha que, como consecuencia, ha llevado a los académicos a aplicar términos occidentales que a la larga parecen no ser totalmente aceptados, porque no describen adecuadamente estas características. Sin embargo, sobre este aspecto habría que hacer una revisión a profundidad para saber hasta qué punto la terminología es o no necesaria para la cultura en cuestión, o tal vez si se piensa desde la lengua purépecha misma se podrá observar otra arista del problema.

Capítulo 3. José Evaristo Gabriel Cortés

3.1. De Urandén de Morelos, Michoacán a Naucalpan, Estado de México

En este capítulo conoceremos al compositor; abordaremos parte de su biografía musical que inició en su natal Urandén y ha venido continuando hasta su actual lugar de residencia en el Estado de México. También expondremos parte de su acervo *pirekuario*⁷² cuyo trabajo muestra una forma de pensar, de sentir y de expresar criterios sobre diversos temas en torno a la cultura purépecha. A través del capítulo veremos que el maestro Gabriel Cortés ha venido desarrollando este trabajo desde 1974, época en que inició su labor compositiva. El hecho de haberse mudado al Estado de México no ha implicado abandonar la creación de música purépecha, sino que la ha intensificado según las circunstancias se lo han permitido.

José Evaristo Gabriel Cortés nació en la isla de Urandén de Morelos,⁷³ municipio de Pátzcuaro, Michoacán, el 27 de octubre de 1950. Sus padres fueron Rufino Gabriel Flores y María Francisca Cortés Camilo. Tuvieron nueve hijos, de los cuales José Evaristo fue el octavo. De los integrantes de la familia, quienes se desempeñaron en la música fueron el señor Rufino Gabriel y tres de los hijos: Esteban, José Fausto y José Evaristo Gabriel Cortés.

Al señor Gabriel Flores se le reconoce el haber organizado el grupo para la *danza de viejitos* en la isla de Urandén de Morelos. Esta es una de las danzas más importantes en las comunidades purépecha y en la que José Evaristo comenzó a participar a la edad de 5 años. Dos años más tarde el señor Rufino Gabriel fallece y quien queda a cargo de la *danza* es Esteban, hermano del compositor.

⁷² Esta palabra la tomo prestada del título de un libro cuyo objetivo fue publicar la poesía de pirekuas, en forma bilingüe, de varios compositores. Incluye una breve biografía y un disco compacto de las canciones. La publicación es una muestra, nuevamente, de este aspecto oral y escrito de la pirekua. *Pirekuario vol. I. Varios autores. P'urhépecha-Español*. Consejo para el Arte y la Cultura P'urhépecha A.C., Ediciones Ikarani Uantakua, 2003.

⁷³ Es importante mencionar que existen tres localidades que llevan el mismo topónimo: Urandén de Morelos, Urandén de Morales y Urandén Carián. Las dos primeras son islas ubicadas en el lago de Pátzcuaro mientras que Urandén Carián es una población que se encuentra en la ribera. Véanse los Mapas 2 y 3. La palabra *urandeni*, según Melchor Ramos Montes de Oca, significa *batea* y es un recipiente de madera de uso cotidiano (2004:57). Otra palabra probablemente emparentada es *urháni* que significa *jícara*. El maestro Gabriel Cortés diferenció la *jícara* de la *batea*; la primera es un recipiente decorado mientras que la segunda es una especie de charola sin decorar.

El interés del maestro José Evaristo por la ejecución de la música comenzó a la edad de 9 años. Sobre ese recuerdo dice: “...cuando escuchaba tocar algún grupo musical en las fiestas, me acercaba para ver cómo tocaban, en especial me atraía la guitarra. Fue así como desde niño empecé a practicar la música”.⁷⁴

Su entusiasmo musical durante su niñez también lo llevó a fabricarse sus propios instrumentos a manera de juego:

...el violín lo armaba de rastrojo de la parte donde se da la mazorca, la guitarra era de tejamanil (madera muy delgada de pino que se usaba para el techo de las trojes [casa purépecha]), la armónica la formaba con un pedazo de carrizo, le hacía un agujero y por un lado le ponía un pedazo de papel de china amarrado con una liga, la tuba la formaba con el tallo y hoja de la calabaza y el tambor con madera y cuero de rana (*ibíd.*).

Aquí habría que hacer una pausa para destacar un dato importante. La armónica u órgano de boca y la mandolina, son otros instrumentos mencionados por Néstor Dimas Huacuz que se utilizaron para el acompañamiento de la pirekua. Estos dos instrumentos han sido sustituidos por la guitarra requinto, y además se ha agregado otro que es esencial en la parte acompañante: el contrabajo (Dimas, 1995:54).

Posteriormente, cuando José Evaristo tenía la edad de 12 años, sus hermanos Esteban y José Fausto le enseñaron las primeras posiciones en la guitarra. Al año siguiente participó en el festival de la escuela “Lázaro Cárdenas” de la isla de Urandén, donde cantó *Flor de Dalia*. A los 14 años formó parte de un grupo de cuerdas en la isla y más adelante conoció a Isaías Jacobo de la isla de Janitzio, músico que lo impulsó a conocer la música purépecha y profundizar en ella. Para los años sesenta participó en los concursos de danza en Uruapan, Michoacán, y formó un dueto junto con su hermano José Fausto con la finalidad de cantar pirekuas.

En 1967 el maestro José Evaristo viajó a la ciudad de México para visitar a su hermano Esteban, quien radicaba en dicha ciudad. Las condiciones económicas lo obligaron a tomar

⁷⁴ Cuadernillo del disco compacto *Música y canciones purhépecha, Los nietos del Lago de la isla de Uranden, Michoacán*. CDAR 3084.

la misma decisión; permaneció en el Distrito Federal de 1968 a 1974 y a mediados de este último año cambió su residencia al Estado de México. En un inicio José Evaristo trabajó como bolero, nevero y herrero y para 1970 un grupo de músicos purépecha llegó a la misma zona donde él vivió. Este hecho lo motivó a buscarse un lugar como músico. La idea no fue difícil de considerar ya que a dicho grupo le faltaba un integrante; de esta manera, la entrada del maestro Gabriel Cortés fue casi inmediata y con ellos trabajó durante un año.

En 1971 ingresó al mundo musical de la “Plaza Garibaldi” en la ciudad de México. No obstante, ya que el tipo de música que se ejecuta en esta plaza es la de mariachi, Gabriel Cortés tuvo que verse en la necesidad de apartarse por un tiempo de la música purépecha. Pero este desligamiento no duraría mucho, ya que para 1974 estrenó varias de sus primeras pirekuas: *Tata Dios (Señor Dios)* y *Caray mi suerte* y más adelante compuso *Tsitsiki sapichu (Mi florecita)*, *Mi vecinita* y *Juchiti amigu (Mi buen amigo)*. Ésta última pirekua fue la primera que la familia aceptó con agrado.

En 1981 conoció a otro músico purépecha, originario de Ichán, Michoacán, el señor Ruperto de la Cruz. Este compositor lo introdujo en el mundo del solfeo, momento que constituyó su primera etapa del aprendizaje de la escritura de la notación musical. Dicho aprendizaje sólo duró un año, debido al deceso del compositor. Una segunda etapa fue cuando inició estudios de violín en 1984 con el maestro Luis Guzmán en la ciudad de México; y una tercera fue en 1992 con el señor Pedro Ceballos, maestro de música y compañero de trabajo de la “Plaza Garibaldi”.

En 1982 el maestro Gabriel Cortés tomó la iniciativa de formar su propio grupo con el cual pudiera interpretar sus composiciones. Así fundó el grupo *Japonderi Nimakuecha*⁷⁵ (*Los nietos del Lago*) grupo que desde su formación ha tenido tres etapas, las cuales se han diferenciado por los integrantes. La primera de éstas fue con los hermanos Gabriel Cortés más otro paisano que era músico de mariachi. El maestro comentó que en esta primera etapa tenían como instrumentos acompañantes dos violines, una guitarra, una vihuela y un guitarrón, además de dos voces cantantes. Pero por sugerencia de varios músicos purépecha cambiaron el guitarrón por el contrabajo. Esta sugerencia hablaba de una búsqueda por un “sonido más purépecha”. El grupo así conformado trabajó durante tres años y realizó una

⁷⁵ Inicialmente se llamó *Itsiri nimakuecha*. Después el maestro se percató de que el nombre del grupo era incorrecto ya que *itsi* es agua, *japonda* es lago y *nimákua* es nieto. (Ibíd.).

primera grabación de pirekuas: *Itsiri Nimakuecha, Los nietos del lago*. FononMex, TAR-647. Cassette, Discos Kustakua Phorhepecha, 1983.



Itsiri Nimakuecha, Los nietos del Lago, 1983

La segunda etapa de *Japonderi Nimakuecha* la realizó José Evaristo con sus sobrinos, con quienes trabajó durante seis años, y realizaron una grabación compartida con otro grupo llamado “Los Gallitos”: *La Danza de los Viejitos. Los nietos del Lago y el Grupo Los Gallitos*. FononMex, TAR-676. Cassette, Discos Kustakua Phorhepecha, 1986.



La danza de los viejitos de Urandén. Los nietos del Lago y Grupo Los Gallitos, 1986

La tercera de estas etapas estuvo inicialmente formada por José Evaristo, su hermano José Fausto y los hijos del compositor; con este grupo grabaron una serie de *Danzas de Michoacán* (1990). Finalmente, *Japonderi Nimakuecha* quedó conformado por padre e hijos: José Evaristo en el primer violín, Jesús Gabriel Cristóbal en el segundo violín, Luis Alberto en la guitarra, José Refugio en la vihuela y Rigoberto en el contrabajo. Esta agrupación todavía se encuentra vigente y ha grabado los siguientes discos:

- *Mejores danzas de Michoacán con Los nietos del Lago*. Alborada Records, AREI-3019, 2000.
- *Abajeños y Pirekuas. Los Nietos del Lago*. Alborada Records, KGM-266, 2000.
- *Homenaje a Grandes Compositores de la Meseta Purépecha de Michoacán con Los nietos del Lago de la Isla de Urandén*. Alborada Records, AAR-1040, 2003.
- *Música y canciones purhepecha. Los Nietos del Lago de la Isla de Urandén, Michoacán*. Alborada Records CDAR 3084, 2004.



Homenaje a Grandes Compositores de la Meseta Purépecha de Michoacán con Los nietos del Lago, 2003



Música y canciones purhépecha. Los nietos del Lago de la Isla de Urandén, 2004

A diferencia de algunos otros músicos purhépecha que frecuentemente viajan a Estados Unidos con el fin de trabajar en distintas labores, o también para ir a impartir cursos de música y danza, Gabriel Cortés sólo ha estado una vez en aquel país. Esa ocasión fue en 1986 y fue por invitación. El contexto de esta invitación fue un festival de artesanos que se organizó en el Estado de Texas en donde *Los nietos del Lago* se presentaron como inauguradores del evento. De ese evento surgió una grabación de acetato en cuya contraportada viene una fotografía de *Los nietos del Lago* —segunda etapa— junto con el ex-presidente Ronald Reagan. Como se verá más adelante, este viaje incitó a Gabriel Cortés a componer varias de las pirekuas que aquí se muestran.

Para 1992 un sacerdote muy querido en las comunidades purépecha y conocido por su constante labor de apoyo a la cultura purépecha, llamado Agustín García,⁷⁶ le encargó a Gabriel Cortés la composición de los cantos del rito católico en lengua purépecha. De esta petición surgieron *Los Cantos Religiosos para la Misa P'urhépecha*, música que actualmente se interpreta en distintas celebraciones anuales como la del 12 de enero para la *Virgen de Guadalupe*,⁷⁷ para la fiesta del *Corpus Christi*, para la *Noche de Muertos* y para el 8 de julio en la *Basílica de Nuestra Señora de la Salud*, ubicada en Pátzcuaro. También en la *Basílica de Nuestra Señora de Guadalupe* en la Ciudad de México se han llegado a interpretar estos *Cantos*, cuando el 11 de octubre una gran comunidad purépecha originaria de Urandén realiza una peregrinación hasta este lugar.

Otras festividades importantes que se celebran en la isla de Urandén y que se mencionan por ser temas de referencia dentro de este *pirekuario*, son la fiesta del “Sábado de Gloria” en la que se realiza un evento muy conocido: la regata o concurso de canotaje,⁷⁸ de cuya fiesta habla la *pirekua* del mismo nombre; la fiesta del Santo Patrono, el “Sagrado Corazón de Jesús”; y los festivales para el “Día de muertos”. En estos festivales se ofrece una gran muestra de la música y la danza que se ejecuta en varias localidades purépecha. Aquí el intercambio de artistas de distintas comunidades se presenta como una de las características más relevantes de la convivencia cultural.

Este intercambio musical también ha llevado a los músicos a compartir sus composiciones; por ejemplo, cuando un grupo de una comunidad interpreta o realiza grabaciones de las composiciones de un compositor de otra localidad. Para el maestro Gabriel Cortés ambas situaciones se han presentado (su música se ha llegado a tocar en la sierra purépecha y el grupo *Tanimu Iretecha, Tres Pueblos*, de la isla de Urandén, le ha grabado algunas de sus composiciones).

Si bien este intercambio es una forma significativa de comunicación y de compromiso social entre los purépecha, también ha generado situaciones problemáticas, como el plagio musical. En este sentido, Gabriel Cortés constantemente se encuentra exhortando a los

⁷⁶ Originario de Zacapu, Michoacán se dice que ya grande aprendió a hablar la lengua purépecha. El *Himno a Tata Agustín García* que se incluye en este *pirekuario* fue dedicada a él a raíz de su fallecimiento.

⁷⁷ La isla de Urandén celebra a la Virgen de Guadalupe el 12 de enero en vez del 12 de diciembre. Esta es la usanza según Gabriel Cortés. Laboralmente representa más actividad ya que puede prestar servicios tanto en la ciudad de México como en Michoacán.

⁷⁸ El campeón mundial de canotaje José Everardo Cristóbal Quirino es originario de la isla de Urandén de Morelos.

músicos a reconocer la autoría de los compositores, sin importar de quién se trate. Esta cordialidad musical es para el maestro un acto de respeto que puede ser muy beneficioso si se tiene la consciencia del trabajo que cada quien realiza, pues también se establecen relaciones de trabajo entre la comunidad musical. El tema es aún delicado y discutido y, sin embargo, en palabras de Gabriel Cortés, el reconocimiento del autor es algo que por ética no se debe olvidar.

José Evaristo Gabriel Cortés ha pasado por distintas etapas de trabajo musical desde 1974. Durante esta labor no ha dejado de componer sonecitos, abajeños y pirekuas. En haber existen alrededor de ochenta composiciones enlistadas en su *cuaderno de obras* y alrededor de veinte que se encuentran en su memoria en proceso de llegar a concretarse; esto incluye composiciones tanto instrumentales (sonecitos y abajeños) como vocales (pirekuas). Cabe señalar que otra faceta del trabajo compositivo de Gabriel Cortés está en la composición de norteñas y boleros.

3.2. Una *enciclopedia de costumbres sociales* a través de sus pirekuas

...eso es lo que ahora yo entiendo que es una pirekua, es un sentimiento, el que uno siente, lo que trae una persona ¿verdad?, lo que uno quiere decir que veces uno no se anima a decir así en palabras...

José E. Gabriel C.

Para aproximarse al mundo compositivo de la pirekua se procedió a estudiar algunas de las canciones que Gabriel Cortés ya había grabado. Este estudio consistió en transcribir las letras en purépecha y en español; transcribir la música y, una tarea importante, describir los temas y las motivaciones que lo llevaron a componer esas pirekuas.

En este apartado se presentan quince de ellas; ocho fueron pensadas para interpretarse en 3/8 y siete en 6/8. Aunque en el Apéndice de esta tesis no se muestran las partituras de las quince pirekuas, vale la pena señalar algunas particularidades de dos de ellas.

La pirekua llamada *Cuando yo era niño* fue concebida inicialmente para ejecutarse en 3/8, pero el mismo compositor ha pensado en probarla en 6/8. Al respecto explicó que

existen pirekuas que por sus características, pueden ser cantadas en ambos compases. En esta pirekua, el efecto es que en vez de escucharse lenta y triste, adquiere un carácter rápido y alegre.⁷⁹

La otra es *Flor michoacana*. El compositor puntualizó que esta pieza, si bien fue pensada para ser cantada como pirekua abajeño, no pudo cantarla como tal, ya que durante el proceso creativo se le dificultó empatar la letra con la melodía debido a que había demasiadas palabras y la música era muy rápida. Finalmente, esta pieza se grabó como abajeño; aunque la letra aún existe y se tiene la idea de grabarla, en algún momento, como pirekua.

Tanto la instrumentación como las temáticas son variadas. En cuanto a la instrumentación, hay pirekuas interpretadas en la forma tradicional, esto es, para dos voces y guitarras sextas. La dotación de orquesta es con dos voces, dos violines, vihuela y contrabajo. Las temáticas dibujan aspectos de la vida social y cultural de los purépecha, como se observará más adelante.

Para ordenar las pirekuas seleccionadas se decidió hacerlo de manera cronológica; se verá que algunas de ellas representan las primeras composiciones de Gabriel Cortés.

A continuación se enlistan los títulos de las pirekuas aquí incluidas, sus años de composición e instrumentación. Posteriormente se describe lo que el compositor expresó acerca de su motivación para concebir cada una de estas canciones y se muestran las letras tanto en purépecha como en español, tal como Gabriel Cortés las transcribió y tradujo según lo indicó su sentir:

Pirekuas en 3/8

1. *Caray mi suerte* (1974) para voz y guitarra
2. *Ya no tomes más / Asteru xan kaui* (1974) para voz y orquesta
3. *Silbando por el camino / Kuikuimupan xanharu jimbó* (1980) para voz y guitarra. (J. Fausto-J. Evaristo Gabriel C.)
4. *Sábado de Gloria* (1983) para voz y guitarra
5. *Cuando yo era niño / Enguin ji sapipkia* (1983) para voz y guitarra
6. *Tere, Tere, Teresita* (1984) para voz y guitarra

⁷⁹ Observar esta particularidad en la pirekua *No te detendré* del capítulo 4.

7. *Sin dinero / Nombe tumina* (1989) para voz y guitarra
8. *Himno a Tata Agustín García* (1997) para voz, guitarra y bajo

Pirekuas en 6/8

9. *Mi buen amigo / Juchiti amigu* (1974) para voz y orquesta
10. *Flor michoacana / Tsitsiki michoakani anapu* (1975) para orquesta
11. *Pensamiento / Erátsekua* (1981) para voz y orquesta
12. *Guarecita de Michoacán / Guarecita Michoacán anapu* (1981) para voz y orquesta
13. *Tiempos aquellos / Sima tiempuecha* (1982) para voz y orquesta
14. *La aconsejada / Umbarhinaka* (1982) para voz y orquesta
15. *Mujeres purépechas / Urhiticha p'urhepecha* (1984) para voz y orquesta

Nota: existen algunas inconsistencias en la escritura de la lengua purépecha cuyo conocimiento no le es ajeno al compositor. Tales inconsistencias son, por ejemplo, las de las palabras /ias/ /iax/ que significan “hoy”; e /isil/ /ixil/ que significan “así”. Para Gabriel Cortés, estas formas de escribirlas son indistintas aunque él mismo comentó que a veces se presta para usar una forma u otra. Cabe aclarar que, actualmente, el compositor emprende la tarea de *arreglar sus pirekuas* y de reflexionar sobre estos temas. Las pirekuas aquí mostradas se transcribieron tal como él las anotó.

1. Caray mi suerte (1974) para voz y guitarra

Esta pirekua fue su segunda composición. Está inspirada en el amor de una pareja cuyo gusto por el canto es compartido. En la canción recuerdan los momentos en que se amaron y cantaron juntos, pero la pirekua dice que la relación no tuvo éxito, por lo que todo son evocaciones de gratos momentos amorosos. La idea surgió, en parte, por el recuerdo de la relación de sus padres, a quienes muy dentro en su memoria representa como dos personas que compartían su aprecio por la música.

Esta pirekua, explicó Gabriel Cortés, la llegó a cantar junto con sus amigos en Urandén cuando era joven. En aquellos años un grupo de amigos acostumbraba reunirse por las noches con sus guitarras para “cantarles a las muchachas” aunque ellas no estuvieran presentes. Inclusive, él indicó que nunca llegó a saber si las muchachas realmente los escucharon cantar. Con el tiempo supieron que, aunque ellas no estaban presentes, sí llegaron a escuchar en esas serenatas que también disfrutaron. Era pues, un canto al amor.

Inicialmente esta pirekua se llamó *Mi mala suerte*, pero el compositor decidió cambiarle el título porque no cuadraba con la melodía.

I. [Primera parte]

- | | |
|--|-----------------------------------|
| 1) Iax niraxin san miantan | Hoy vengo aquí a recordar |
| 2) iax niraxin san pirekuarhinia | hoy les vengo nuevamente a cantar |
| 3) iman pirekua | aquella melodía |
| 4) enguin no ukan mirikurin | que nunca podré olvidar |
| 5) engui jucha xán sesi pirekuarhinkia | en que juntos cantábamos los dos |

II. [Segunda parte]

- | | |
|--|----------------------------------|
| 1) Arin xanarin jimboesia | Por este mismo camino |
| 2) iauan churia ionekisia | recuerdo que me juraste mi amor |
| 3) engui t'urin jinden | cuando me dijiste |
| 4) ix arhipkia male | muchachita linda, amarme siempre |
| 5) jiken ko tunguen no men mirikurhiakia | que no me ibas tú a olvidar |

Estribillo

- | | |
|--------------------------------------|------------------------------------|
| 1) Pero ahi ke karay juchitia suerte | pero ay qué caray suerte ingrata |
| 2) engui ji ixi tokarikia | la que a mí me tocó |
| 3) tur niran uanbonan | tú te fuiste con otro |
| 4) iurhitskir sapichu | cariñito mío |
| 5) kaji por xan pobre isi pakarania | yo por ser tan pobre solo me quedé |

2. Ya no tomes más / Asteru xan kaui (1974) para voz y orquesta

En esta pirekua el compositor quiso dar un consejo. Su nombre lo dice todo. Es una pirekua cuya temática aborda los valores morales donde le recuerda a las personas que deben aprender a superar los obstáculos sin hacer uso del alcohol. El maestro explicó que él no está en contra de que el alcohol se comercialice ni que se consuma, pero no puede servir de pretexto para evadir los problemas, en este caso el amoroso.

Esta pirekua se canta en purépecha y en español, acto que no se realiza con todas las canciones.

I.

- 1) Juchiti amigu asteru xan kaui
- 2) asteria xania sufriri pooria
- 3) ma uarhiti jimboo
- 4) inde uarhiti juchiti amigu
- 5) no sesi exenaxindi

II.

- 1) Ni ia t'u nindan juchiti amigu
- 2) ni tu ya kerhukundan
- 3) ji ken arhixinka juchiti amigu
- 4) aster xan kaui

I. [Traducción libre]

- 1) Mi buen amigo ya no tomes más
- 2) no sufras tanto por el amor de esa mala mujer
- 3) esa mujer mi buen amigo
- 4) no sabe querer

II.

- 1) Anda ya vete mi buen amigo
- 2) vete ya para tu hogar
- 3) yo te aconsejo mi buen amigo
- 4) que no tomes más

3. Silbando por el camino / Kuikuimupan xanharu jimbó (1980) para voz y guitarra

Es una pirekua compuesta de manera compartida: fue ideada por uno de sus hermanos y creada por el maestro José Evaristo. La canción habla del amor, pero la temática se

intercala con el amor-abandono, como el que se presentó en *Caray mi suerte*. El maestro Gabriel Cortés indicó, haciendo alusión a los sentimientos de su hermano, que “es una pirekua que habla de su chica, recuerda a su chica.”

I.

- | | |
|-----------------------------|----------------------------|
| 1) Pauan ka pauan san niran | Ya cada mañana me voy |
| 2) kuikuimupan xanari jimbó | silbando por el camino |
| 3) Malecita isi exeparin | recordando a mi chamaca |
| 4) ixuxkia in ereta anaapu | que en este pueblo vive ya |

II.

- | | |
|-------------------------------|----------------------------|
| 1) Menderu isi pensarinia | Otra vez así pienso yo |
| 2) Turin ia xan isi uekapkia | cuánto me quisiste a mí |
| 3) Komexki jistun t'ungen ia | igual que te quise yo a ti |
| 4) Nochkia sia men jurárperan | juramos nunca dejarnos |

Estribillo

- | | |
|-------------------------------------|---------------------------------|
| 1) Mejor niraxin san kauikuarhin | Mejor quisiera emborracharme |
| 2) Ka in sentimentun ixi miripatan | para olvidarme de este desamor |
| 3) Turin ia jinden ixi mirikurhixka | tú me has olvidado ya sin razón |
| 4) Jimbóxin poria kauinderkun jaka | por eso vivo en la perdición |

4. Sábado de Gloria (1983) para voz y guitarra

La compuso estando en Estados Unidos, como se mencionó en su biografía. La pirekua habla de las carreras de canoas que se hacían anteriormente para el Sábado de Gloria, fiesta que da por terminado el periodo de la Semana Santa. Actualmente dichas carreras se continúan haciendo, pero ahora son de canotaje.

I.

- | | |
|-----------------------------------|-------------------------------|
| 1) Sábado de Gloria janongua xatí | Sábado de Gloria se acerca ya |
| 2) ka iurhitskiricha ka tumbiecha | jovencitas y muchachos |

- 3) ereremataxatisia xostakuechan ka icharhutechan ya preparan sus canoas, pues tendrán
que ir a competir
- 4) Par andaperakua ma primer lugar pan muy seguros de llevarse un primer
lugar

II.

- 1) mandan uexurhin unaxindi Año tras año se celebra
- 2) icharhuta anda pirakia la competencia es una tradición
- 3) ka iamindu uanamukun anapuecha y todos los de la ribera
- 4) premuechan andapiaxatí demuestran su gran condición

Parte recitada:

Ka ixixi pirekuaxinga	Y así les cantamos
Iamindu iurhitskirichan	a todas las muchachas

5. Cuando yo era niño / Enguin ji sapipkia (1983) para voz y guitarra

En esta pirekua se aborda el tema de la migración. La creó junto con “Sábado de Gloria” en Estados Unidos. El compositor recuerda que cuando era niño, la institución familiar quedaba desmembrada a causa de la migración al vecino país. En su infancia escuchó hablar de los “mojados” y de que su trayecto no era cosa fácil.

I.

- 1) Enguin ji sapipkia Ixixix nirandia Cuando yo era niño mucha gente se iba
- 2) uanekuecha parhikun, nortes ixi jimbochkia para el otro lado, se iba trabajar
- 3) uarhitin jurakunia k’umanchikua ambe dejando mujeres y labores también
- 4) uap’echan jurarkunia tatembechania abandonan hijos y padres por igual

II.

- 1) Jo, per xan ma ukua jukarakia Sí, pero cuántos sufrimientos
- 2) ixi nirán parhikún para los mojados
- 3) churekua xanarania migran jirikuarhikún caminar de noche burlando a la
migración

- 4) dolari isi andakekan par juchino anapuechia ganar muchos dólares, su más grande
ilusión

6. Tere, Tere, Teresita (1984) para voz y guitarra

Esta pirkua está inspirada en los fracasos de los noviazgos o matrimonios. Surgió del caso particular de un conocido del compositor que fue abandonado por su mujer, “...todos tenemos problemas en un matrimonio y a veces no sabemos por qué...” mencionó en entrevista, noviembre de 2007.

No obstante, esta pirkua también puede ser interpretada como una canción de amor dedicada a alguien que lleve el nombre de *Tere*, cuyo pretendiente espera que una mujer con ese nombre lo acepte como su pareja.

I.

- | | |
|----------------------------|------------------------|
| 1) Tere, Tere, Teresita | Tere, Tere, Teresita |
| 2) ka nari tantiarisiki ka | cuál fue el motivo que |
| 3) isirini jurakunia | tú me dejaras así |
| 4) iurhitskiri sapichu | linda muchachita |
| 5) Tere, Tere, Teresita | Tere, Tere, Teresita |
| 6) ka juchari mintzita | pues mi corazón |
| 7) kanekuasi ueran jaati | está llorando por ti |

II.

- | | |
|----------------------------|-------------------------|
| 1) Nokén usinga mirikurhin | Jamás te podré olvidar |
| 2) nokén usinga jurakunia | jamás te dejaré de amar |
| 3) erontan xakakeni | te sigo esperando |
| 4) Tere, Tere, Teresita | Tere, Tere, Teresita |
| 5) ka juchari mintzita | pues mi corazón |
| 6) kanekuax ueran jaati | sigue llorando por ti |

7. Sin dinero / Nombre tumina (1989) para voz y guitarra

Durante las fiestas de carácter religioso, indicó el maestro José Evaristo, se acostumbra estrenar alguna prenda. En el caso de las mujeres son las faldas que llegan a ser bastante costosas; la comida y la bebida son otros elementos festivos que se manejan en grandes cantidades. Esta pirekua tiene una doble temática: por un lado se menciona la preocupación de no tener dinero para poder estrenar algo en la fiesta que se avecina y, por otro, está el de la migración, donde el hombre le dice a la mujer que tendrá que irse al “norte”, es decir a Estados Unidos a trabajar para poder mandar el dinero para la fiesta.

Es importante mencionar aquí que el compositor siente que a esta pirekua le falta decir más, él siente que la historia, por llamarla de alguna manera, está incompleta. Necesita resolver esta decisión que el hombre toma de irse y dejar sola a la mujer, necesita el diálogo de la mujer. Para ello tiene que crear una segunda parte donde la historia continúe; no obstante, esto aún es una idea.

I.

- | | |
|--|--|
| 1) Nombre tumina arhixindikuirip'u | No hay dinero dice la gente |
| 2) nani naxi p'ia pari erontan | con qué mercaremos alguna prenda |
| 3) k'eri kuinchikuecha janonguax jaati | y estrenar en la fiesta patronal |
| 4) ka jistún ixi kasikasĩ akuarhen | y yo me encuentro tan desesperado |
| 5) postakuarhin ka nombre tumina | me esculco y sin dinero |
| 6) ka tuchkari male ixkurinieraten ia | y tú mi chata sin saber qué hacer por mi |

Estribillo

- | | |
|-------------------------------|----------------------------|
| 1) Kaji niraxin maale | Pero hoy mismo yo me iré |
| 2) iauani ixi parhikunia | a cruzar las fronteras |
| 3) kurhandixka exki norte | dicen que en el Norte |
| 4) sesi andakua jarhaxkia | se gana mucho billete |
| 5) pakarachkia male | quédate mi vida |
| 6) ka axi jaman, ueran jarhán | y no vayas a llorar por mí |

8. Himno a Tata Agustín García (1997) para voz, guitarra y bajo

Tata Agustín García fue un sacerdote mestizo originario de Zacapu, Michoacán, región de la ciénega. Ya grande, este sacerdote aprendió la lengua nativa y abogó por las costumbres purépecha en las comunidades donde trabajó. Fue una persona muy querida y cercana a las comunidades.

El maestro Evaristo comentó que esta pirekua ha sido una de las metas más difíciles, ya que se trató de una comisión solicitada por otro sacerdote cuando Agustín García falleció. Su creación fue complicada, ya que para idear la pirekua tuvo que reconstruir la historia de Tata Agustín en base a lo que la gente le contó, es decir, en base a una historia oral. Hizo varios intentos de composiciones pero ninguno llegó a convencerlo, hasta que un día soñó lo que tenía que hacer: “desperté a las dos de la mañana y en ese momento comencé a escribir la letra y la música de violín [...] Lo difícil es empezar; teniendo un párrafo ya con eso...” dijo en entrevista, abril de 2009. Su *sueño* no le proporcionó toda la creación; sin embargo, le dio la pauta para iniciar.

I.

1) Juchiti amigu	Mi gran amigo
2) ka andirix tu xan ueran jaaki	por qué tú tanto lloras así
3) ji ueraxinga miantan	cómo no he de llorar
4) ma xan keri tata kurania	se nos fue un buen compañero
5) Agustín García ixis arhinanti	Agustín García él se llamaba
6) tata kura p'urhecha	purépecha de corazón
7) ambakiti uanda paria	gran mensajero de Dios

Estribillo

1) Tata Agustini	Padre Agustín
2) juchaxkin pirechixaka	cantándote estamos ya
3) Tur nor uarhiskia turi jarhaxkia	tú no moriste
4) juchanxin jingonia	tú estarás por siempre aquí
5) chari uandakuecha, chari pirekuechan	tus consejos, tus alabanzas
6) mintzitarhux jaati	estarán en el corazón

II.

- | | |
|--|---|
| 1) Ima nirastia auandarhu ixi san karhamantan | Subió al cielo y se fue con Dios
para que con él |
| 2) Par iamindu juchanxini ma lugari patzachin ia | nos prepara un bonito lugar |
| 3) Tata' kita kuerarperi ka kristun jingonia | Dios Padre, Dios Hijo y Espíritu Santo |
| 4) isi erondaxatiksia | ya las aguarda su Gloria |
| 5) ia mindu juchari almechan | almas benditas de Dios |

9. Mi buen amigo / Juchiti amigu (1974) para voz y orquesta

Dedicada a un familiar del compositor que tenía problemas de alcoholismo. Cuando esta pirekua se estrenó gustó mucho a la familia porque se cantó tanto en purépecha como en español, acto que, como ya mencionamos, no se realiza con todas las pirekuas. Esta aceptación también tuvo que ver con el hecho de que la lengua purépecha en Urandén se ha visto muy influida por el español, razón que hizo más entendible su temática al expresarla en ambos idiomas.

I.

- 1) Juchiti amigu iuia nindan ia }
- 2) juchiti amigu asteru xan kaui }
- 3) ambe ken uchixki inde uarhiiti } BIS
- 4) ambe ken uchixki engui t'u xan }
- 5) kauinderkun jamkar xan }

II.

- 1) Inde kauikua, kasī uarhiiti }
- 2) juchari perdicionistia }
- 3) ambe ken uchixki inde uarhiiti } BIS
- 4) ambe ken uchixki engui t'u xan }
- 5) kauinderkun jamkar xan }

I.

- 1) Mi buen amigo ven ya vámonos
- 2) mi buen amigo ya no tomes más
- 3) qué te ha dado esa mujer
- 4) qué te ha dado, que tanto
- 5) te emborrachas tú

II.

- 1) La borrachera y esas mujeres
- 2) son la nuestra perdición
- 3) qué te ha dado esa mujer
- 4) qué te ha dado, que tanto
- 5) te emborrachas tú

10. Flor michoacana / Tsitsiki michuakani anapu (1975) para orquesta

Como se dijo al inicio de este apartado, esta pieza fue compuesta para cantarse. Hasta el momento existe en grabación como abajeño y se trata de una pieza para zapatear, pero la letra aún existe y se tiene la idea de interpretarla como pirekua.

I.

- | | |
|--|---|
| 1) Kanekuachkanxinia sesi pikuarherhakia | Siento una alegría tan inmensa |
| 2) sīsiki michakuan anapu isi nirán exentania, | de encontrarme con mi florecita de
Michoacán |
| 3) ka imastuchkarin ia ixi exentan | y ella al encontrarme me dice |
| 4) ka Ixirin arhin | que siente igual por mi |
| 5) pueki tumbía no uaka erekan | creo que sin ti no podría vivir |

II.

- | | |
|---|--------------------------------------|
| 1) ka juia malecita juia, juia, ju | Y ven ya muchachita, ven y ven y ven |
| 2) jucharía mintzitanía konsolarin tzan | a dar consuelo a mi pobre corazón |

- | | |
|-------------------------------------|---------------------------------|
| 3) nori exexinia In mintzitan engui | qué no ves cuánto sufre y llora |
| 4) xania uerak'a | por ti mujer |
| 5) por tunguen noter men exén | por no tenerte junto a mí |

11. Pensamiento / Erátsekua (1981) para voz y orquesta

Esta pirekua habla de un amor perdido. Es la historia de una pareja que de jóvenes se amó, pero su relación nunca pudo llegar a concretarse y más adelante ella fallece. La canción dice que tiene a ese amor siempre en el pensamiento. El maestro indicó que esta pirekua puede cantarse cuando uno pierde a un ser querido, independientemente de que se trate de una persona amada, pues de cualquier forma habla de alguien querido que ya no se verá más.

I.

- | | |
|--|--------------------------------------|
| 1) Pensamientuesti | Pensamiento es |
| 2) engui inde isia uandikun jaka | el que me está matando a mí |
| 3) Sufrimientu | sufrimiento |
| 4) por tumguenia noter men exeni | por no saber ya más de ti |
| 5) pauan isia churen ka eranden jarhania | pasan horas, pasan y pasan los meses |
| 6) pauan isia ka menderu ixi uandania | y sigo pensando en ti |
| 7) ka naniri jarhaxkia t'u | dónde estarás ya tú |

II.

- | | |
|------------------------------|-------------------------|
| 1) Naniri jarhaxkia | Dónde estás tú, |
| 2) tur malecita | ay mi muchachita |
| 3) ji ueraxinga ixi uandania | yo sí lloro al pensar |
| 4) kanguenis eratenta | cuándo te volveré a ver |

12. Guarecita de Michoacán / Guarecita Michoacán anapu (1981) para voz y orquesta

Esta pirekua habla de la vestimenta que la mujer purépecha luce para la fiesta de *Corpus Christi* y del baile que ejecutan. El compositor tiene la idea de que a través de esta pirekua invita a las mujeres de Michoacán a no dejar de usar su atuendo tradicional; este traje la hace lucir bella a la vez que el hombre, a través de ella, se siente identificado con su cultura. El título original es *Guarecita de Urandén / Guarecita Uranden Anapu*, no obstante, el compositor ha querido hacer extensiva la invitación para que las mujeres de Michoacán no dejen de usar su vestido tradicional.

I.

- | | |
|---------------------------------------|-----------------------------|
| 1) Uarecita Urhandeni anap'u | Guarecita de Michoacán |
| 2) uarhaxati ia | comienza a bailar |
| 3) batea atakata tetatinia | con su jícara por un lado |
| 4) ka rebosu cherendintan | su rebozo en los hombros |
| 5) no san ia kuataraxinti male | no se cansa de tanto bailar |
| 6) xanchka, xanchka, xanchka, xanchka | gira y gira |
| 7) juansikuarhin | y vuelve a girar |

II.

- | | |
|---|-----------------------------------|
| 1) Balletisia, balletisia | Sus enaguas, sus enaguas |
| 2) p'entze, p'entzemastania | pero qué bien le lucen |
| 3) ka tatzunarhikua, ka tatzunarhikua | su delantal y su delantal |
| 4) kat, kat, katamatania | pa, pa, pa, paloteando |
| 5) sesi juansikuarhin, sesi juansikuarhin | dando giros, dando vueltas |
| 6) tumbi sapichungun | a su compañero |
| 7) guarecita, guarecita Urhanden anapu | Guarecita, guarecita de Michoacán |

13. Tiempos aquellos / Sîma tiempuecha (1982) para voz y orquesta

En esta pirekua el compositor recordó los tiempos en que en Urandén los jóvenes acostumbraban cantar por las tardes haciendo una especie de serenata para las muchachas

de la isla (recordar el contexto de la pirekua *Caray mi suerte*). Relató que en estas tardes musicales pasaron varias experiencias: los días en que se acostumbraba hacer estas serenatas eran los martes, viernes y domingos ¿la razón? Porque estos eran los días en que los padres de familia salían a Pátzcuaro a comerciar, a vender la *kurucha* o pescado. Su regreso era ya tarde; de esta manera los muchachos tenían la oportunidad de cortejar a la joven pretendida.

I.

1) Akechka arima ia tiempuecha	Ah qué caray tiempos aquellos
2) engui juchastukx ixi jamangachkia	cuando los dos siempre íbamos
3) setima ixi ichastaatin,	con guitarras cantando así
4) kanekua respetun jingonia	con el respeto sincero
5) arsin malecitechan ixi pirekuansia	para las bellas mujeres tan hermosas de aquí
6) arin k'eri xanaribum ixi miaxaka	por esta vereda lo recuerdo yo
7) kanekua ixi kaurinia tsan	con unas cuantas copas de licor
8) arin sesi pamperi amigun jingun	con mi compañero y amigo mejor

II.

1) Ixi karhamunkuansia isia ketzén mantan	subiendo la cuesta, bajando el sendero
2) sesia ma tzimarhan ixi pirepunksuansia	vienen muy alegres cantando canciones
3) arinmán pirekua, nochkan mirikurhiakia	bellas melodías, olvidarlas no podré

14. La aconsejada / Umbarhinaka (1982) para voz y orquesta

Esta pirekua es algo distinta a las otras por la forma en que el compositor expresa un sentimiento que oscila entre el despecho, a la vez que hace una invitación a la reflexión. Su inspiración fue el abandono de una mujer a su pretendiente. El título hace alusión a los consejos equivocados que una mujer recibe de su familia cuando a ésta última no le satisface el futuro novio. De esta manera, el compositor invita a la pretendida a reflexionar sobre sus actos cuando existe una intromisión familiar o inclusive social.

I.

- 1) Jauatichkia,
- 2) es naxi arhikia umbarhin isia
- 3) juchiti malecitan ia,
- 4) pari Imástuchkia
- 5) kurhapandinia ka nochkia niranja
- 6) jingun jingón tsan uambonan
- 7) eskichkan ji xán ia poobreepkan
- 8) ka ixi kauichepkán ia

Qué manera
de aconsejarla y desanimarla
a la dueña de mi amor
para que ella,
hiciera caso y no quisiera
matrimoniarse conmigo
que yo era muy pobrecito
y muy borracho también

II.

- 1) Ixikxin arhitichka maale
- 2) eskiri nori nipiringari jiingún,
- 3) nichkia turi male uambona
- 4) jurakarin jindenia
- 5) alkabuchkari t'ujtura,
- 6) tatzekuarhu ixi, pensarintakia

Te convencieron mi vida
que no te fueras conmigo
anda ve corre con otro
déjame a mí solito
al cabo con el tiempo
tú muy pronto te arrepentirás

15. Mujeres purépechas / Uarhiticha p'urhepecha (1984) para voz y orquesta

Según indicó el compositor, esta pìrekua puede considerarse como una segunda parte de “Guarecita de Michoacán”. Aquí aconseja a la mujer purépecha a no sentirse avergonzada por su origen, a no sentir pena por vestirse con su atuendo y la invita a lucir su vestido tradicional y a no vestir como *turís* o mestiza.

I.

- 1) Uarhiticha iaminduecha p'urhepechecha
- 2) nosīmen, jamaka k'uratzetán
- 3) charichan eretechan
- 4) balletisia mostakun jarhania
- 5) por ma' faldia turhixi jukakua
- 6) ka chari tanekua por materu ambe

Mujercitas toditas purépechas
jamás han de avergonzar
a sus pueblos que las vio nacer
querer cambiar sus lindas enaguas
por un vestido de la ciudad
y sus uanengos por otras prendas

II.

- | | |
|---|---------------------------------------|
| 1) xan sesi jaxeka, xan sesi jaxeka | Qué bonitas, qué rechulas |
| 2) uarhitiecha p'urhepechecha, | mujercitas purépechas, |
| 3) tanekua uchatí ka ma' sesi k'uaintikua | su uanengo bordado y su rebozo |
| 4) usĩdastia ma listóni charhaapiti | con sus trenzas adornadas de listones |
| 5) ka jonguarhikua sesi xarhakurhisti | y su faja roja le luce muy bien |

Este capítulo tuvo como objetivo mostrar parte de la vida y obra de José Evaristo Gabriel Cortés. A través de su biografía pudimos observar aspectos que a él le han sido significativos en su desarrollo musical.

Su desplazamiento de “Urandén de Morelos, Michoacán a Naucalpan, Estado de México”, ha significado seguramente un cambio, mas no una disminución de su actividad creativa. Su búsqueda y constancia en estar recreando la música y la lengua purépecha habla de esa persistencia.

Mediante esta “enciclopedia de costumbres sociales” aquí mostrada también se puede observar una manera específica de pensamiento, cuyos temas son compartidos socialmente. Este elemento está determinado en gran medida por la existencia de traducciones al español, acto que no sólo ayuda a cualquier habitante que no conozca la música o la lengua, sino también al michoacano que por distintas razones ha disminuido su dominio del purépecha, independientemente de si su lugar de residencia es Michoacán o no. Esta es una razón de peso por la que el mismo compositor considera que traducirlas hará que su música llegue al mayor público posible. Pero detrás de ello se encuentra una problemática aún existente: la preponderancia del español sobre el purépecha y en general sobre las lenguas indígenas en México.



José Evaristo Gabriel Cortés en la revisión de la letra y melodía de la pirekua “Me iré en silencio”



José Evaristo Gabriel Cortés en la revisión de la letra de la pirekua “Me iré en silencio”

Capítulo 4. Los procesos creativos de la pirekua desde la perspectiva de José Evaristo Gabriel Cortés

4.1. El proceso de composición

Este capítulo tiene por objetivo describir el proceso de composición que se ha venido mencionando y cuyo tema representa el punto central de esta tesis. Se abordará el proceso creativo que el maestro Gabriel Cortés realiza desde la concepción de una idea musical y temática para una pirekua, hasta su terminación.

Para ahondar en el tema se procedió a indagar cómo había compuesto otras pirekuas y, si bien esta labor fue de alguna manera narrada y resumida, registrar el proceso de composición fue crucial para entender lo que el maestro Gabriel Cortés explicó.

El registro consistió en especificar los pasos del acto creativo y para ello hubo dos fases que correspondieron a dos composiciones distintas. En la primera se trabajó conjuntamente con el maestro en la idea de una nueva composición y esta fase abarcó desde su inicio hasta su terminación. Este registro es el que corresponde a la pirekua “No te detendré”. Colaborar resultó productivo en varios sentidos, pues el objetivo fue tratar de plantear una participación activa y buscar propiciar un ambiente de confianza —desde ambos lados— para iniciar el registro del proceso creativo. Trabajar de esta manera también representó un momento muy aleccionador, pues de entrada ubicó al maestro Gabriel Cortés como instructor y a quien estas líneas escribe como aprendiz.

La segunda fase consistió en dejar al compositor moverse, ahora sí, en su propia dinámica; de esta manera se pudieron reafirmar algunos pasos en el proceso de composición vistos desde la narración de Gabriel Cortés y del trabajo colectivo anterior. Este proceso compositivo corresponde a la pirekua “Me iré en silencio”. De dicha pirekua se registró su inicio hasta una versión aproximada de la ejecución de la primera parte.

Los procedimientos que se llevaron a cabo en estas dos fases fueron similares a pesar de que se había participado en la primera de ellas. Sin embargo, una composición colectiva, de entrada, es distinta a una composición individual, tan sólo porque los elementos que intervienen en la creación provienen de distintas personas. La manera en cómo el maestro piensa una melodía y/o una temática para una pirekua, muy probablemente no sea igual a la misma idea pensada por otra persona. En este sentido, hay que considerar que en la primera

fase del registro compositivo se crearon dos elementos básicos como son la letra y la melodía, cuyos elementos pudieron ser compaginados sólo mediante un trabajo consciente de que éstos provenían de fuentes distintas.⁸⁰

En cuanto a la duración del trabajo creativo, en términos del propio compositor una composición, ya sea individual o colectiva, puede quedar terminada en una o dos sesiones de trabajo o en varias; todo ello depende de otros factores, los cuales se atenderán más adelante.

Antes de abordar el proceso compositivo como tal, conviene mencionar algunos aspectos que son relevantes durante este proceso, también algunas terminologías que el compositor utiliza para especificar tareas que le permiten afinar y terminar una composición.

Uno de estos primeros aspectos es el que tiene que ver con la lengua, esto es, la posición que el purépecha tiene frente al español. La lengua castellana ha sido un factor de cambio determinante en el habla purépecha y de esta influencia se han derivado algunos fenómenos que al mismo compositor le han generado reflexiones desde hace algunos años. Varias de las pirekuas del maestro Gabriel Cortés, especialmente las que realizó durante sus primeros años como compositor (1974), han sufrido modificaciones y correcciones. Este proceso de modificarlas es nombrado por él como “arreglar las pirekuas” y ello consiste en realizar correcciones en la letra, de esta manera, toda aquella pirekua que se haya creado mezclando el español y el purépecha, tendrá que ser revisada con la finalidad de que se cante sólo en una lengua; por supuesto, el purépecha es lo más correcto. Pero él mismo indicó que muchas veces se requiere hacer una traducción para que el público entienda lo que se está diciendo. En este caso, él propone cantar en purépecha y luego en español, o sólo en purépecha y proporcionar una explicación sobre su argumento. En cualquier caso, el maestro Gabriel Cortés procura, actualmente, no mezclar los dos idiomas.⁸¹

Otro caso relacionado con lo anterior es el de los préstamos⁸² del español al purépecha, hecho que ha conllevado a adoptar palabras de la primera lengua utilizando la declinación

⁸⁰ Las composiciones colectivas son una actividad del todo conocidas para Gabriel Cortés; recordemos la pirekua *Silbando por el camino*, ver p. 73, capítulo 3.

⁸¹ Para ver ejemplos de este caso ir a las letras de las pirekuas, capítulo 3, apartado 3.2.

⁸² David Chávez Rivadeneyra lo llama *superposición y desplazamiento* de la lengua purépecha. Este también es todo un tema que no se tratará en esta tesis. Puede consultarse su libro *Contacto lingüístico entre el español y el purépecha*, CONACULTA, México, 2006.

de la segunda. Así han surgido palabras como “tokarikia” (tocar), “amigu” (amigo), “sufiriri” (sufrir), “sentimientun” (sentimiento), “pensamientuesti” (pensamiento) por mencionar algunos ejemplos. Este fenómeno que proviene del habla cotidiano de los purépecha se encuentra muy arraigado también en la música; no obstante, muchos músicos, entre ellos Gabriel Cortés, han concientizado este aspecto y procuran, en la medida de lo posible, recordar palabras olvidadas y mejorar la lengua purépecha, tanto hablada como escrita.

Otra actividad es la que se relaciona propiamente con el trabajo musical, la que el maestro Gabriel Cortés llama “cuadrar las pirekuas”. Para este compositor, “cuadrar una pirekua” significa que hay que quitar, agregar o cambiar notas y palabras a las pirekuas; se trata de un proceso muy importante y constante que define la clara correspondencia entre la línea melódica y la letra de la composición. Y relacionado con este trabajo, está el de definir las “hileras”. Una hilera es cada una de las líneas o renglones de la estrofa. El compositor indicó que, entre más sea la información que se quiera expresar en una pirekua, mayor número de hileras tendrá. Las partes de la pirekua también se relacionan con esto: a mayor cantidad de partes, habrá más posibilidad de expresar lo que el compositor desea decir.⁸³ El maestro Gabriel Cortés especificó que una pirekua normalmente se compone de una primera y una segunda parte; él gusta de componerlas de una primera parte, una segunda y un estribillo, como se pudo observar en algunas pirekuas del capítulo anterior. El hecho de que una pirekua pueda tener tres partes es importante para Gabriel Cortés, porque mediante éstas el argumento tiene más capacidad de desarrollo.

Acerca del compás en el cual se concibe una pirekua, el tema y la letra son dos elementos que definen si una canción estará en 3 o en 6. A menudo se piensa que una pirekua en 3 es de carácter triste mientras que una en 6 es alegre, pero en realidad también puede presentarse el caso contrario. Estos procedimientos no son absolutos y más bien habría que pensar en que dichos compases son definidos por elementos como la letra y el tema. Sin embargo, a primera instancia, la relación que se establece entre las pirekuas en 3 con la melancolía, y las que están en 6 con la alegría, se consideran como una referencia inicial.

⁸³ Entrevista, julio de 2009.

Si bien el maestro Gabriel Cortés conoce y maneja el solfeo o los “valores”, como él lo nombra, su proceso de composición representa, en buena medida, parte de un trabajo conjunto entre oralidad y escritura. Lo que a continuación se describe habla, pues, de esa función equilibrada entre lo *visual* y *auditivo* y que en ningún sentido representan actividades opuestas o inclusive jerárquicas.

4.1.1. “Qué te pide la música...”

El título hace referencia a una frase que pertenece al vocabulario que el maestro Gabriel Cortés utiliza durante el proceso compositivo y el cual se tomó prestado en virtud de que fue una frase didáctica que, en lo personal, impactaría hasta en el proceso mismo de escribir esta tesis.

Este primer proceso de composición conformó un ejercicio realizado en conjunto y surgió de la espontaneidad: la melodía fue una sugerencia que se le hizo al compositor con el fin de proponerle una idea para su desarrollo, mientras el maestro Gabriel Cortés propuso un borrador completo de la letra de una *pirekua escrita* para el mismo fin. Estas dos actividades resultaron sorprendidas pues, si bien hasta cierto punto se sabía que el momento del registro se aproximaba, las propuestas se realizaron en el mismo momento. Este hecho también marcó el camino a seguir: el maestro propuso juntar “mi música” con “su letra” y ver qué pasaba. Puesto que una cosa no estaba hecha para la otra, el proceso de juntar melodía y letra fue, inicialmente, de experimentación. Esta melodía fue una mera ocurrencia musical, y por el agrupamiento de las figuras rítmicas se definió en 6/8:

Versión 1
Ira. Parte

1)  Musical notation for version 1, first staff. It consists of a treble clef, a 6/8 time signature, and a melody of eighth and quarter notes.

2)  Musical notation for version 1, second staff. It consists of a treble clef, a 6/8 time signature, and a melody of eighth and quarter notes.

3)  Musical notation for version 1, third staff. It consists of a treble clef, a 6/8 time signature, and a melody of eighth and quarter notes.

4)  Musical notation for version 1, fourth staff. It consists of a treble clef, a 6/8 time signature, and a melody of eighth and quarter notes.

Propuesta melódica, versión 1

La letra propuesta por el maestro Gabriel Cortés fue la siguiente⁸⁴:

- 1) No uekapinga ji, eskir turi nipiringuia –Yo no quisiera que tú te fueras
- 2) maruteru ixi ia uani jaua nanideri ixi –por otro lado lejos de aquí quién sabe por dónde
- 3) ambesin ua ia ji ixu parhajpenia –qué haré yo en este mundo
- 4) pinandekuagun ixi pakarakia –me quedé con la soledad

Cabe aclarar aquí que, con esta letra, el compositor quiso pensar en una especie de despedida, ya que el trabajo que se realizaba llegaba casi a su fin. De entrada, la letra tiene una sensación temática amorosa que poco a poco iría definiendo esa despedida en un plano amistoso. No obstante, esta transformación tuvo un desarrollo y desenlace interesante cuyo argumento osciló, por razones ideológicas, entre lo amoroso y lo amistoso, como se observará más adelante.

⁸⁴ Se indica solamente la letra que se trabajó en esa sesión; la letra en su totalidad se irá anotando conforme se fue trabajando con el compositor.

El resultado de tal experimento fue muy ilustrativo. Cuando el compositor escuchó la melodía que se le había llevado le pareció que debía tratarse de una pirekua clásica, es decir en 3/8 ya que el dibujo melódico sugería cierta sencillez, pues no había muchas notas y el carácter daba la sensación de ser más bien lento. Se trabajó conjuntamente en este proceso de adaptar la melodía y la letra y los pasos que llevaron a cabo para tal labor fueron los siguientes:

1) El ejemplo melódico consistió en un fragmento en Do Mayor conformada por 4 frases o hileras. El maestro llevó la letra de una pirekua *escrita en su totalidad*, es decir, llevaba un borrador completo con dos partes: la primera de 8 hileras y la segunda de 4. (Más adelante esto se definiría, ya en la ejecución, como una pirekua con dos partes y un estribillo, cada uno conformado por 4 hileras).

2) Dicho borrador fue como una especie de *mapa de palabras*⁸⁵ que le fue indicando qué palabras usar, en qué orden y cómo declinar. Fue entonces una primera idea de lo que haría con la letra.

3) Para iniciar esta adaptación, la melodía fue ejecutada en el violín en forma de *pizzicato*⁸⁶ mientras que el maestro la escuchaba y la aprendía en función de lo que haría para juntarla con la letra. Se trató de *cuadrar* la letra con la música pero hubo varias correcciones, ya que estos dos elementos se habían concebido por separado.

4) Para hacer una revisión de lo que se iba juntando, se continuó tocando la melodía con el violín y el compositor empezó a cantarla con la letra. Se hacía una reflexión auditiva sobre esta adaptación y enseguida él preguntaba: “qué te pide”, es decir, hacia dónde es que se podría dirigir la línea melódica; o también él se decía a sí mismo: “la letra me pide poner...” y pensaba en la palabra apropiada según su *mapa de palabras*.

Este momento fue, en lo personal, muy revelador: escuchar decir “qué te pide la música...” sería una frase que resonaría durante todo el proceso de composición, ya que invitaba a pensar que la melodía, en función de la letra, no surgía simplemente por espontaneidad. Este paso implicó quitar, agregar o cambiar palabras en la frase o notas en la melodía y es interesante mencionar que, si bien, el compositor decide qué quita, pone o

⁸⁵ Este “mapa de palabras” es lo que después se indicó como “mapa compositivo”, pues hasta este momento todavía no quedaba claro cuál era su función.

⁸⁶ Técnica violinística que consiste en ejecutar las cuerdas con el dedo índice de la mano derecha en vez del arco.

cambia, la *fluidez* melódica y rítmica tanto de la música como de la letra, es un indicador esencial que le permitirá ir evaluando su creación.

5) La melodía se fue modificando, ya fuera agregando o quitándole notas, de manera que la música hiciera concordancia con su letra. Durante este proceso el maestro también pronunció la frase: *vamos a arroparla; vamos a ponerle su vestido a ver si le queda*, esto quería decir que había que hacer una primera prueba de su ejecución melódica para evaluar la adaptación de la letra con la música. La primera aproximación a la nueva creación fue la siguiente:

Versión 2

Ira. parte trabajada

1) 

2) 

3) 

4) 

Versión 2 en partitura

Si bien el maestro Gabriel Cortés conoce la escritura musical, él tiene otra forma de hacer sus registros. Escribe la letra de sus pirekuas y debajo de cada hilera indica la melodía escrita en forma de cifrado o en *abecedario* —como él lo nombra—. Las letras o notas según sus símbolos en inglés, corresponden a cada una de las sílabas de las palabras y los números a la digitación melódica tocada en el violín:

- 1) No ue - ka - pin - ga ji, es - kir turi ni - pi - rin - guía
 E₀ E₀ D₃ C₂ C₂ D₃ E₀ D₃ F₁ E₀ D₃ C₂ D₃
- 2) ma - ru - teru ixi ia uani ja - ua na - nin - deri ixi
 D₃ D₃ C₂ B₁ C₂ D₃ B₁ E₀ D₃ C₂ D₃ E₀
- 3) am - be - sîn ua ia ji I - xu pa - rhaj - pe - nia
 A₀ A₀ G₃ A₀ G₃ A₀ B₁ B₁ A₀ G₃ F₂ D₀
- 4) pi - nan - de - kua - gun ixi pa - ka - ra - kia
 D₃ D₃ C₂ D₃ C₂ D₃ C₂ E₀ D₃ C₂

Mapa compositivo, versión 2

Nota: Si se lee con atención este ejemplo se observará que hay palabras que tienen dos o más sílabas a las cuales no les corresponde el mismo número de notas, por ejemplo “turi” sólo lleva la letra F de la nota musical “fa”. Esto significa que, en el purépecha, la última vocal es muda por lo tanto sólo se escucha “tur”. Para emplear una estrategia de la lingüística esto se escribiría así: *turI, ixI, uanI, derI, maruterU* donde los fonemas en mayúscula son esas vocales mudas.

Posteriormente, el maestro propuso que yo misma terminara la parte musical de esta pirekua-experimento —cuya letra él ya tenía completa— no sin antes dar algunas indicaciones de cómo debería seguir la melodía de la segunda parte. Tales indicaciones fueron, por ejemplo, que debía empezar en la segunda o la tercera, es decir, había que usar la dominante y subdominante de la tonalidad de la pirekua; también contamos las sílabas de las hileras de su segunda parte para saber qué tan “larga” o “corta” debían ser las frases melódicas. Sobre este aspecto, la parte melódica que se había llevado para la primera parte se conformaba de diez notas cada frase, mientras que la parte de la letra oscilaba entre las diez y trece sílabas. Esta fue una razón de peso por la cual no cuadró, en un inicio, “mi música” con “su letra”. Pero esta segunda vez se tenían, al menos, dos herramientas.

Para la siguiente sesión de trabajo el maestro Gabriel Cortés ya había hecho algunas correcciones a la primera parte del texto y, por ende, a la melodía. Se hizo una primera grabación y se agregó la parte restante de la letra cuya melodía es igual a la inicial. La siguiente versión quedó de esta manera:

Versión en partitura:

Versión 3

Ira. Parte completa

Voz

Guitarra

12

12

24

24

36

36

No ue-ka - pi-rin-gan - ji es - kir - turi ni - pi - rin - gua

ma - ru - te - ruixi ia uan ja - ua na - nin - de - ria am-be-sin ua - ia - ji

i - xú pa - rhak-pe - nia pi-nan-de - kuan-gun isí pa - ka - ras - kia

No ue-ka - pi-rin-gan - ji es - kir - turi ni - pi - rin-

49

Voz

guia ————— > ma - ru - te - ruixi ia uan ja - ua na - nin - de - ria

Guit.

G C

61

Voz

am-be-sin ua - ia - ji i-xú pa - rhak-pe - nia >

Guit.

G

74

Voz

pi - nan - de - kuan - gun isĩ pa - ka - ras - kia

Guit.

C

Versión 3 en partitura

Nota: Esta versión se trata aún, de un ensayo; la pieza se toca dos veces y se encuentran unidas del compás 36 al 37.

Versión del maestro Gabriel Cortés:

1) No ue-ka-pi-rin-ga-ji, es-kir turi ni-pi-rin-guia

E E D C C G C E D F E D C D

2) ma-ru-teru ixi ia uani ja-ua na-nin-de-ria

D D C B C D B E D C D E

3) am-be-xin ua-ia-ji ixú pa-rhak-pen ia

A A G A G A B B A G F D

4) pi-nan-de-kua-gun ixi pa-ka-ras-kia

D D C D C D C E D C

5) Xán sesi pi-kua-rhe-rap ji an-chi-kua-rhin tun-gu-nia –Qué bonito sentí yo, trabajando

E E D C C G C E D F E D C D contigo

6) no men e-rat-zesp-kia es-kItur ni-pi-rin-guia –nunca pensé que tú te fueras

D D C B C D B E D C D E

7) no ke-nia ua-ka-ken ji-ken ia kuan-tsun, ia –yo nunca podré detenerte

A A G A G A B B A G F D

8) Ta-ta Dio-xi-ken isi o-rhe-chi-pee –Señor Dios vaya delante de ti

D D C D C D C E D C

Mapa compositivo, versión 3

Hasta este momento el proceso compositivo aún dejaba algunas interrogantes acerca de cómo es que se llegó a determinar el ritmo de la primera parte de esta pirekua. No obstante, se observó que el llevarla al canto y a la práctica de acompañarse ayudaba en buena medida a definir detalles: el maestro la cantó a su forma y le puso un ritmo que la misma palabra le fue dando. A pesar de que la melodía seguía sufriendo modificaciones todavía podía reconocerse la propuesta inicial, pero la interpretación musical empezaba a escucharse con un cierto estilo interpretativo a la manera de una pirekua.

Para abordar la segunda parte de la pirekua el maestro Gabriel Cortés ya tenía su herramienta de trabajo: este *mapa de palabras* o *mapa compositivo* que lo guía en su

proceso creativo. Se trata de un documento que lo ayuda a poner por escrito las palabras y la melodía que va creando; de aquí selecciona y declina las palabras que necesitará y modifica la melodía, si así lo requiere. Este *mapa* es una especie de *plano de trabajo* que no llegará a ser una partitura como tal ni tampoco se utilizará para leer sino sólo para trabajar. Es pues, una estrategia mnemotécnica que funciona como un *mapa* para trabajar su composición:

Solo con la Soledad

Viol. 1-sep-09
 (C) pisekua. Jaudiok'u pinandekuangun

No uekapiringanji eskituy ni piringuia
 $E^{\circ} E^{\circ} D^{\circ} C^{\circ} C^{\circ} G^{\circ} C^{\circ} F^{\circ} D^{\circ} F^{\circ} E^{\circ} D^{\circ} C^{\circ} D^{\circ}$

Ma ruteru ixi iawan Jawa naminderia
 $D^{\circ} D^{\circ} C^{\circ} B^{\circ} C^{\circ} D^{\circ} B^{\circ} E^{\circ} D^{\circ} C^{\circ} D^{\circ} E^{\circ}$

Ambexin uala Ji ixi parhakpen ia
 $A^{\circ} A^{\circ} G^{\circ} A^{\circ} G^{\circ} A^{\circ} B^{\circ} B^{\circ} A^{\circ} G^{\circ} F^{\circ} D^{\circ}$

pinandekuangun ixi pakataskia
 $D^{\circ} D^{\circ} C^{\circ} D^{\circ} C^{\circ} D^{\circ} C^{\circ} E^{\circ} D^{\circ} C^{\circ}$

Xam sesi pikua yherap Ji anchiku arhin tunguia
 $E^{\circ} E^{\circ} D^{\circ} C^{\circ} C^{\circ} G^{\circ} C^{\circ} E^{\circ} D^{\circ} F^{\circ} E^{\circ} D^{\circ} C^{\circ}$

No men eratrespkia eskituy ni piringuia
 $D^{\circ} D^{\circ} C^{\circ} B^{\circ} C^{\circ} D^{\circ} B^{\circ} E^{\circ} D^{\circ} C^{\circ} D^{\circ} E^{\circ}$

No kenia uakaken jikenia p'ingun, ia
 $A^{\circ} A^{\circ} G^{\circ} A^{\circ} G^{\circ} A^{\circ} B^{\circ} B^{\circ} A^{\circ} G^{\circ} F^{\circ} D^{\circ}$

Tata diokiken isi oyhechipee
 $D^{\circ} D^{\circ} C^{\circ} D^{\circ} C^{\circ} D^{\circ} C^{\circ} E^{\circ} D^{\circ} C^{\circ}$

ka ekirin ma juhiata tuxinia
 $F^{\circ} A^{\circ} C^{\circ} A^{\circ} F^{\circ} G^{\circ} A^{\circ} B^{\circ} C^{\circ} B^{\circ}$

Miaskayinia tsan Ju kuanatseuia
 $D^{\circ} C^{\circ} B^{\circ} C^{\circ} D^{\circ} E^{\circ} D^{\circ} E^{\circ} D^{\circ} E^{\circ}$

Anchiku arhin sia Jucha tsimayhan
 $D^{\circ} E^{\circ} F^{\circ} E^{\circ} D^{\circ} C^{\circ} B^{\circ} A^{\circ} B^{\circ} G^{\circ}$

Komyes ma keyia pichpichachakia
 $B^{\circ} B^{\circ} A^{\circ} B^{\circ} A^{\circ} G^{\circ} F^{\circ} E^{\circ} D^{\circ} C^{\circ}$

Mapa compositivo de "No te detendré"

Para continuar con el proceso creativo, se le llevó la siguiente parte melódica conformada por diez notas cada hilera, tal como Gabriel Cortés lo indicó. Esta vez empezaría en la subdominante. El procedimiento y las reflexiones en torno a esta parte fueron las siguientes:

1) Fue complicado pensar en una melodía sin tener en cuenta un ritmo, ya fuera de la letra o uno imaginado; sin embargo, se optó por imaginar alguno aunque no se utilizara de esta manera. No obstante, lo que el maestro hizo fue tomar las notas de la melodía como si no tuvieran ritmo. Todas eran igual. Ante esta disyuntiva de establecer el ritmo fue necesario preguntar cómo definía *el ritmo*. Pero él preguntó “qué era el ritmo”. Se abordó el tema tratando de explicarlo de una manera sencilla pero él contestó que “eso no lo manejaba”.

Nuevamente, trabajó en la adaptación de la letra con la melodía y lo que se hizo fue tocar primeramente esta parte en *pizzicato* y sin ritmo. Pero esto imposibilitó el proceso de continuar “mi tarea” por lo que se tuvo que hacer otra vez con el “ritmo imaginario”. La respuesta del maestro ante esta acción fue positiva, pues dijo: “a ver eso se oye bien” o “eso se entiende más”. Se dejó, entonces, trabajar al maestro a su manera: acomodó las notas de la melodía con su letra; se trató de captar cómo lo estaba haciendo o cómo lo estaba pensando, pero la duda seguía allí. Entonces se volvió a preguntar cómo decidía hacer las notas “más largas o más cortas”. Él contestó: “ya cantándola, con la guitarra”, eso le daba la pauta para los valores. Con esta respuesta había quedado claro que el acompañamiento no es sólo armonía, sino que de alguna manera es la base que define lo que sucederá con la melodía.

2) La labor de juntar la melodía con la letra en esta parte fue más sencillo que la anterior porque la cantidad de sílabas y notas hacía correspondencia exacta (10 notas para 10 sílabas en cada hilera). El proceso de terminar esta fase fue, por consiguiente, bastante rápido.

3) Pero aún faltaba *estudiarla*: había que *montarla* y *tocarla* para que con ello se afinara la parte melódica y, por supuesto, el ritmo. Además había que fijar otros elementos como cambios armónicos. Una primera aproximación a la segunda parte de esta *pirekua* es la siguiente:⁸⁷

⁸⁷ Esta parte no fue grabada; se procedió igual que en la primera parte: primero se adaptó la melodía —escrita en abecedario— con las sílabas de la letra.

- 1) Ka e-ki-rin ma ju-rhia-ta tu-ri-nia –Y si algún día tú tantito
F A C A F G A B C B
- 2) mias-ka-ri-nia tsan ju kua-na-tsen-tan –te acuerdas de mí, ven regresa
D C B C D E D C D E
- 3) an-chi-kua-rhin-sia ju-cha tsi-ma-rhan –trabajaremos los dos juntos
D E F E D C B A B G
- 4) ko-mues ma k'e-ria pich-pi-rich-ka-sia –como grandes amigos
B B A B A G F E D C

Mapa compositivo de la segunda parte de la pirekua, versión 1

Conforme esta pirekua-experimento iba tomando forma, el maestro Evaristo también tuvo varias reflexiones. Le pareció que la temática era demasiado triste y tocarla en 3/8 no ayudaría mucho, es decir, le agregaría más melancolía. Entonces decidió probarla en 6/8, como una pirekua de tipo abajeño. También la tonalidad se vio modificada pues Do mayor le quedaba muy alto; decidió tocarla en Sol mayor. La versión completa con estos cambios quedaría así:

Versión en partitura⁸⁸

⁸⁸ Algunas notas en el bajeo de la guitarra tienen doble nota con las plicas dispuestas en forma contraria, ello corresponde a las variantes en las repeticiones, ver compases núm. 67-68, 70. Después de esta versión 4 siguen dos versiones más (5 y 6) que no se incluyeron en el trabajo, pero se basan en esta versión que se consideró como modelo. Después sigue la versión final a dos voces con el título (versión 7).

Versión 4
Pirekua completa en 6/8

The musical score is written for voice and guitar in 6/8 time, with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are in Spanish. The score is divided into four systems, each with a voice line and a guitar line. The guitar part consists of a steady eighth-note accompaniment. Chords G and D are indicated above the guitar staff in the first and third systems, respectively. The lyrics are: "No ue-ka-pi-rin-gan - ji es - kir - turi ni - pi - rin - guia", "ma - ru - te - ruixi ia uan - ja - ua na - nin - de - ria", "am - be - s'in ua - ia - ji i - xú pa - rhak - pe - nia", and "pi - nan - de - kuan - gun isí - pa - ka - ras - kia".

Voz

No ue-ka-pi-rin-gan - ji es - kir - turi ni - pi - rin - guia

Guitarra

G D

Voz

ma - ru - te - ruixi ia uan - ja - ua na - nin - de - ria

Guit.

G

Voz

am - be - s'in ua - ia - ji i - xú pa - rhak - pe - nia

Guit.

D

Voz

pi - nan - de - kuan - gun isí - pa - ka - ras - kia

Guit.

G

Voz

37

Xán sesi pi-kua-rhe-rap ji an - chí - kua - rhin tun - gu -

Guit.

Voz

38

nia _____ no men e - ra - tzes - pkia ____ eski -

Guit.

38

D

Voz

45

tur ni - pi - rin - guia _____ no-ke-nia ua-ka - ken

Guit.

45

G

Voz

54

ji-ke-nia p'in - gún ia _____ Ta-ta Dio-xí - ken isi ____ o -

Guit.

54

D

The image shows a musical score for the song 'No te detendré'. It consists of four systems, each with a vocal line (Voz) and a guitar line (Guit.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The lyrics are in Spanish. The first system (measures 37-38) has lyrics: 'Xán sesi pi-kua-rhe-rap ji an - chí - kua - rhin tun - gu -'. The second system (measures 38-45) has lyrics: 'nia _____ no men e - ra - tzes - pkia ____ eski -'. The third system (measures 45-54) has lyrics: 'tur ni - pi - rin - guia _____ no-ke-nia ua-ka - ken'. The fourth system (measures 54-61) has lyrics: 'ji-ke-nia p'in - gún ia _____ Ta-ta Dio-xí - ken isi ____ o -'. Chord markings 'D' and 'G' are present above the guitar staff in the second and third systems respectively.

61

Voz

rhe - chi - pee _____ Kae - ki - rin ma - ju -

Guit.

G G C

69

Voz

rha - ta tu - ri - nia mias - ka - ri - nia tsani ju kua-na-tse -

Guit.

D G

75

Voz

nia _____ an - chi - kua - rhin - sia ju - cha tsi - ma - rhan _____

Guit.

C D

83

Voz

komueskima k'e-ria pich-pi - ri - chach - kia _____ Kae-ki-rin

Guit.

92

Voz

ma - ju - rhia - ta tu - ri - nia mias-ka-ri-nia tsani ju kua-na-tse - nia

Guit.

C D G

100

Voz

an - chi - kua - rhin - sia ju - cha tsi - ma - rhan

Guit.

C D

108

Voz

ko-mueski ma k'e-ria pich - pi - ri - chach - kia ko-mueski ma k'e-ria pich - pi -

Guit.

G D

115

Voz

ri - chach - kia ko-mueski ma k'e-ria pich - pi - ri - chach - kia

Guit.

G D G

The image shows a musical score for the song 'No te detendré'. It consists of four systems, each with a vocal line (Voz) and a guitar line (Guit.). The key signature is one sharp (F#). The guitar line includes chord diagrams for C, D, and G. The lyrics are in Spanish and are written below the vocal line. The score is numbered 92, 100, 108, and 115 at the beginning of each system.

Partitura de la pirekua completa, versión 4

El mapa compositivo iba tomando esta forma:

I.

- 1) No uekapiringanji, eskirturi nipiringuia –Yo no quisiera que tú te fueras
E E D C C G C E D F E D C D
- 2) maruteru ixi ia uan jaua naninderia –por otro lado lejos de aquí quién sabe por dónde
D D C B C D B E D C D E
- 3) ambesin uaiaji ixú parhakpenia –qué haré yo en este mundo
A A G A G A B B A G F D
- 4) pinandekuangun isĩ pakaraskia –me quedé con la soledad
D D C D C D C E D C
- 5) Xán sesi pikuarherap ji anchikuarhin tungunia –Qué bonito sentí yo, trabajando contigo
E E D C C G C E D F E D C D
- 6) no men eratzespkia eskitur nipiringuia –nunca pensé que tú te fueras
D D C B C D B E D C D E
- 7) nokenia uakaken jikenia p'ingún ia –yo nunca podré detenerte
A A G A G A B B A G F D
- 8) Tata Dioxiken isi orhechipee –Señor Dios vaya delante de ti
D D C D C D C E D C

II.

- 1) Ka ekirin ma jurhiata turinia –Y si algún día tú tantito
F A C A F G A B C B
- 2) miaskarinia tsani ju kuanatsenia –te acuerdas de mí, ven regresa
D C B C D E D C D E
- 3) anchikuarhinsia jucha tsimarhan –trabajaremos los dos juntos
D E F E D C B A B G
- 4) komueski ma k'eria pichpirichachkia –como grandes amigos
B B A B A G F E D C

Mapa compositivo de la pirekua completa, versión 4

La palabra *komueski* de esta última parte más adelante sería cambiada por *esiki sima*, en virtud de que *komueski* es una adaptación del español de “cómo es que”. Existen muchos casos de este tipo, como ya se mencionó al inicio de este capítulo, y el proceso de *corregir las pirekuas* consiste justamente en cambiar las palabras en español con declinación en purépecha; o también las palabras que el compositor piensa en español al purépecha. Cuando el maestro Gabriel Cortés escribe las letras de sus pirekuas procura hacerlo con la mejor ortografía y gramática posible, sea en español o en purépecha, por lo que los diccionarios en ambos idiomas son otras herramientas de trabajo indispensable.

Finalmente esta pirekua-experimento se realizó en las dos versiones: en 3/8 y 6/8. Ya se han expuesto las razones del porqué se pensó en 3 y luego el compositor consideró mejor interpretarla en 6. Posteriormente indicó que, ya en la versión final, yo tendría que cantarla con él. Este hecho representó cantarla nuevamente en 3/8 y en la tonalidad de Do mayor; la velocidad fue un elemento importante que ayudaría a juntar las dos voces.

Cuando se interpretó a dos voces se realizaron dos vueltas: la primera fue una especie de ensayo donde se cantó al unísono; la segunda fue la grabación propiamente dicha, y en esta vuelta el maestro Gabriel Cortés improvisó una segunda voz.

Sobre la estructura de esta pirekua hay que señalar que, si bien se estuvieron manejando los términos de “primera y segunda parte”, a la hora de cantarse se ejecutó como una pirekua con dos partes y un estribillo, según como se consideraron las partes en el *pirekuario* expuesto en el capítulo anterior:

I.

1) No uekapiringanji, eskirturi nipiringuia –Yo no quisiera que tú te fueras

E EDCCGC ED F EDC D

2) maruteru ixi ia uan jaua naninderia –por otro lado lejos de aquí quién sabe por dónde

D DC B C D BE DC DE

3) ambesin uaiaji ixú parhakpenia –qué haré yo en este mundo

A A G AGA BB A G F D

4) pinandekuangun isĩ pakaraskia –me quedé con la soledad

DD C D C D CE DC

II.

5) Xán sesi pikuarherap ji anchikuarhin tungunia –Qué bonito sentí yo, trabajando contigo

E E D C C G C E D F E D C D

6) no men eratzespkia eskitur nipiringuia –nunca pensé que tú te fueras

D D C B C D B E D C D E

7) nokenia uakaken jikenia p'ingún ia –yo nunca podré detenerte

A A G A G A B B A G F D

8) Tata Dioxiken isi orhechipee –Señor Dios vaya delante de ti

D D C D C D C E D C

Estribillo

1) Ka ekirin ma jurhiata turinia –Y si algún día tú tantito

F A C A F G A B C B

2) miaskarinia tsani ju kuanatsenia –te acuerdas de mí, ven regresa

D C B C D E D C D E

3) anchikuarhinsia jucha tsimarhan –trabajaremos los dos juntos

D E F E D C B A B G

4) komueski ma k'eria pichpirichachkia –como grandes amigos

B B A B A G F E D C

Mapa compositivo señalando la estructura de la pirekua completa según su ejecución

No te detendré

Voces

Guitarra

C

No ue-ka - pi-rin-gan - ji es - kir - turi ni - pi - rin-

11

Voces

Guitarra

G

guia ma-ru-te - ruixi ia uan ja - ua na - nin - de-

23

Voces

Guitarra

C

ria am-be-sin ua - ia - ji i-xú pa - rhak-pe - nia

35

Voces

Guitarra

C

pi-nan-de - kuan-gun isī pa - ka - ras - kia

2

No te detendré

Voces

47

Guit.

47

Xán sesi pí - kua-rhe-rap ji an - chi - kua-rhin tun - gu-

Voces

59

Guit.

59

G

nia no men e - ra - tzes - pkia eski - tur ni - pi - rin-

Voces

71

Guit.

71

C

guia no - ke - nia ua - ka - ken ji - ke - nia

Voces

83

Guit.

83

G

p'in-gún ia Ta-ta Dio - xí - ken isi o - rhe - chi-

Voces

95

Guit.

95

C F G

pee Kae-ki - rin ma - ju - rhia - ta tu - ri - nia

No te detendré

3

107

Voces

mias-ka-ri-nia tsani ju kua-na-tse - nia — an-chi - kua-rhin - sia ju - cha tsi - ma-rhan

Guit.

C F G

117

Voces

ko-mueski ma k'e-ria pich - pi - ri - chach - kia

Guit.

C

128

Voces

Kae-ki-rin ma - ju - rhia-ta tu - ri - nia mias-ka-ri-nia

Guit.

F G

139

Voces

tsani ju kua-na-tse - nia — an-chi - kua-rhin - sia ju - cha tsi - ma-rhan

Guit.

C F G

151

Voces

ko-mueski ma k'e-ria pich - pi - ri - chach - kia

Guit.

C G

Versión final de la pirekua en partitura

4.1.2. De “Solo con la soledad” a “No te detendré”: la pirekua y su título

La tristeza de la que habló el compositor en esta pirekua-experimento —y que se trataba de evitar—, no estaba determinada sólo por la temática y su interpretación en 3/8; el título sería otro elemento que tendría que ser definido con la intención de englobar la idea general de la canción.

Cuando se inició la composición de esta pirekua, el maestro Evaristo pensó en un título tentativo: **Solo con la soledad** (*Jandioku pinandekuaguni*)⁸⁹. No obstante, este nombre apoyaba nuevamente la idea de una canción amorosa, demasiado triste y con un dejo de abandono, lo cual no era el caso en ningún sentido. Siguiendo la búsqueda, el compositor pensó en tomar parte de la última frase de la pirekua (*k'eria pichpirichachkia*)⁹⁰, transformándola en **Dos grandes amigos** (*K'eri tsiman pichpiricha*)⁹¹.

Más adelante, en una plática que se sostuvo con el compositor, él hizo algunas acotaciones muy interesantes. Mencionó que estuvo reflexionando junto con uno de sus hijos acerca de esta pirekua. Reflexionaron acerca del título y la temática y llegaron a la conclusión de que habría que modificarla nuevamente. Las conclusiones fueron que una pirekua pensada en este tono amistoso hacia una mujer, no sólo no se usaba sino que, escrita así como estaba, daba la sensación de estar dedicada más bien a un hombre, esto es que parecía una canción “muy gay”. Debía estar pensada de otra manera: o se trataba de una canción dedicada a un amigo al estilo de *Ya no tomes más*, o dedicada a una mujer como al estilo de *Mujeres purépechas*. No existe una pirekua amistosa de un hombre hacia una mujer, esa es la norma.

Si bien, se intentó pensar en un título más adecuado que mostrara ese trasfondo de agradecimiento por la amistad consolidada a través del trabajo realizado, al finalizar la composición tanto el título como la temática siguieron dejando esa impresión de canción triste, canción de amor. El título definitivo fue *No te detendré* (**No keni p'inguaka**); la letra también sufrió cambios, mostrando así la temática del amor imposible de una pareja:

⁸⁹ *Jandiájku*, significa solo; *píndemakua*, soledad. Medina Pérez, Alberto. *Vocabulario p'urhépecha-español y español-p'urhépecha*. México, Plaza y Valdez, 2000.

⁹⁰ *K'eri*, significa grande; *p'íchpiri*, amigo. Medina, *op.cit.*

⁹¹ La traducción literal es “grande dos amigos”.

I.

- 1) No uekapiringanji, eskirturi nipiringuia –Yo no quisiera que tú te fueras
E E D C C G C E D F E D C D
- 2) maruteru ixi ia uan jaua nanindaria –por otro lado lejos de aquí quién sabe por dónde
D D C B C D B E D C D E
- 3) ambesin uaiaji ixú parhakpenia –qué haré yo en este mundo
A A G A G A B B A G F D
- 4) pinandekuangun isi pakaraskia –me quedé con la soledad
D D C D C D C E D C

II.

- 5) Xán sesi pikuarherap ji **irekuarhin** tungunia –Qué bonito sentí yo, **vivir** contigo
E E D C C G C E D F E D C D
- 6) no men eratzespkia eskitur nipiringuia –nunca pensé que tú te fueras
D D C B C D B E D C D E
- 7) nokenia uakaken jikenia p'ingún ia –yo nunca podré detenerte
A A G A G A B B A G F D
- 8) Tata Dioxiken isi orhechipee –Señor Dios vaya delante de ti
D D C D C D C E D C

Estribillo

- 1) Ka ekirin ma jurhiata turinia –Y si algún día tú tantito
F A C A F G A B C B
- 2) miaskarinia tsani ju kuanatsenia –te acuerdas de mí, ven regresa
D C B C D E D C D E
- 3) **puatsperantansia** jucha tsimarhan –**perdonarnos** los dos juntos
D E F E D C B A B G
- 4) **naueke k'uiripu no sesi exeni** –**aunque la gente nos critique**
B B A B A G F E D C

Las palabras en negrita fueron las que marcaron la diferencia y su cambio implicó quitar todo aquello que hacía referencia a hacer algún *trabajo de tipo amistoso con alguien* y que se tratara de *dos grandes amigos*.

Traducción libre propuesta por Gabriel Cortés:

Yo no quisiera que tú te me fueras de mi vida
lejos, muy lejos, no sé sabrá Diosito con quién
qué es lo que voy a hacer sin tu querer mujer
solo me quedé yo, con mi triste soledad

Qué feliz me sentí yo vivir a tu lado mi amor,
jamás pensé que tú me dejaras así
nunca intentaré retenerte a ti
Dios te acompañe mi bien a donde estés

Y si algún día te acuerdas de mí
Regresa por favor que te quiero pedir
Olvidémonos nuestros rencores
Que critique el mundo los amores

4.1.3. Una aproximación a “Me iré en silencio”

Para el siguiente registro del proceso compositivo el maestro Gabriel Cortés tuvo la idea de hablar acerca de lo complicado que pueden resultar las relaciones humanas. Especialmente quiso expresar los problemas que acarrearán, a veces, el matrimonio y la familia. La siguiente nueva *pirekua* estaría completamente ligada a dicha temática.

Este argumento sí estaba acorde a las normas, a lo que Eric Havelock indicó dentro de una enciclopedia de costumbres sociales o a lo que Néstor Dimas clasificó como dentro de la temática del matrimonio, el llanto y la migración (1995:40, 141).⁹²

El compositor hizo nuevamente uso de su *mapa de palabras* o *compositivo* el cual había realizado una noche anterior. Llevaba dos versiones: un borrador completo del cual tomaría las hileras que le parecieran adecuadas para ir escribiendo una primera versión y esa primera versión.⁹³

En esa primera versión estaba escrita la primera parte de la pirekua con su melodía cifrada en *abecedario* y en la parte posterior izquierda decía “*viol (D) Ab*”, esto es que la melodía estaba pensada para el violín, en Re mayor y se trataría de una pirekua de tipo abajeño.

Es importante aclarar que Gabriel Cortés realiza estas versiones o pruebas cuantas veces sea necesario; a veces la nueva creación llega a complacerlo haciendo pocas correcciones, otras veces le requiere de más trabajo. Ello depende de varios factores como la dificultad o accesibilidad del tema de la pirekua; de la letra, la melodía pensada en función de esa letra, la fluidez que en conjunto, letra y melodía resultan al momento de sus primeras ejecuciones; o también del momento mismo en que trabaja en una composición (si es adecuado o no), etc.

A continuación se describe este nuevo proceso que corresponde a la segunda fase del registro creativo:

- 1) El maestro trabajó sobre la primera parte de la pirekua, la cual tendría cuatro o cinco hileras tentativamente.
- 2) En un inicio realizó varias pruebas melódicas tocando el violín en *pizzicato* y tomándolo como si fuera una guitarra con el objetivo de memorizar la línea melódica y adecuarla a la letra. Cantaba y se guiaba en la voz con el violín.

⁹² Las letras de las pirekuas son sentencias cortas; muchas de ellas muestran fuerza en su contenido o una carga emocional fuerte expresada con pocas palabras.

⁹³ Para este proceso el compositor no quiso que se copiaran sus primeros ensayos, lo cual se respetó. Tampoco se agregaron las transcripciones musicales debido a que las fases de trabajo que se llegaron a registrar aún estaban bastante fragmentadas; sin embargo, se procura mostrar una explicación detallada de la idea de esta nueva composición que permita contrastar los pasos seguidos con los del proceso anterior.

- 3) Hasta cierto punto, hubo como una especie de balbuceo en el cual trató de acomodar la letra con la melodía que había cifrado y sin un ritmo realmente definido todavía (como se observó en el proceso anterior).
- 4) Fue interesante observar que cuando tarareaba sólo la melodía, lo hacía con una cierta medida o al menos más claro, pero cuando la trataba de cantar con la letra no podía hacerlo de manera fluida. Estos elementos estaban aún separados: melodía, letra y ritmo. Sin embargo, él tenía visualizado un ritmo, pero al parecer todavía no era momento de juntarlo con la melodía y la letra. El objetivo de estas primeras pruebas fue darle a cada sílaba su nota aunque no tuvieran un ritmo definido.
- 5) El tocar la melodía en *pizzicato* e ir leyendo mentalmente la letra le llevó buena parte de la sesión, pero representó un proceso de estudio necesario.
- 6) Durante este estudio, él buscó interiorizar la canción. Esta actividad es muy importante, ya que le permite llegar al aprendizaje de esa primera parte de su creación, y el objetivo es lograr un contraste entre esta primera parte con lo que será la segunda; es decir, mientras la primera y la segunda parte no se parezcan musicalmente es mejor para Gabriel Cortés.
- 7) Hizo un primer intento de juntar letra y melodía. Posteriormente hizo la prueba de cantarla y acompañarse con la guitarra. Este proceso de estudio le ayudó a ir afinando ambos elementos y a partir de aquí, intentaría interpretarla con el ritmo (como también se indicó en el proceso anterior).
- 8) Una vez aprendida la primera parte continuó el proceso de estudio de la segunda. Realizó el mismo procedimiento: probó la melodía ahora con la guitarra; guió su voz con este instrumento; trató de juntar la letra con la melodía y esta vez lo probó más pronto de lo que lo había realizado la primera vez. Se acompañó con la guitarra aunque la melodía no estuviera del todo aprendida.
- 9) A veces le ocurre que no respeta la melodía que tiene anotada en cifrado y puede suceder que lo aprenda de la manera como lo está cantando y no como lo tiene escrito. Si esto es recurrente, entonces cambia las notas de la melodía y lo hace como lo guía su sentir y no tanto por lo que tiene escrito.
- 10) En cuanto al título también pensó en uno tentativo. Inicialmente la llamó **Decepcionado**. Sin embargo, explicó que éste no era un título que lo convenciera ya que la palabra ni siquiera se mencionaba en la pirekua. Pensó en otras formas como *Me iré en*

silencio, Te quise mucho o solamente *Me iré*; finalmente el título definitivo fue **Me iré en silencio (Sipatimpkuni niuajka)**.

La letra es la siguiente:

I.

- 1) Ji nirasīnga tunguen isī juyaa**k**unia –Ahora sí es mi decisión dejarte
- 2) sipatimpkuni ji nirasīnguia –en silencio yo me marcharé
- 3) pariksia juchari uachitue**e**cha –para que nuestros chamaquitos
- 4) nusīn uakia isī era**a**xaman –no se den cuenta que ya me fui
- 5) jip or tumbia ioni jimbo isī uerasīkia –yo por ti en un tiempo lloré mucho
- 6) ka t’urin jindenī no tsan uekasīkia –y tú nunca me quisiste a mí

II.

- 1) Jo, peria pauan o marhian –Sí, pero ya llegará el día
- 2) turi uerakia jandioterkisia –en que muy solita llorarás
- 3) t’uinia jukari iondukuarhue u**a**atia –ya será demasiado tarde
- 4) par jistuni isī kuanatsen jarhan –para que yo regrese otra vez

Esta *pirekua* fue contrastante con **No te detendré** en el sentido en que, si ésta fue en principio una canción de despedida pero amistosa, el ritmo que la definiría mejor sería 6/8, como ya se mencionó. Pero **Me iré en silencio** se trataba de una *pirekua* más dramática que inicialmente fue pensada en 6/8, aunque el maestro explicó que tal vez 3/8 definiría mejor su contexto. No obstante, las versiones que él realizó estuvieron siempre en 6.

Ambas composiciones son distintas por varias razones y éstas pueden enunciarse en las siguientes reflexiones:

- 1) La letra y la melodía se concibieron por separado y al menos en la parte inicial de **No te detendré**, esto implicó más trabajo ya que un elemento no estaba pensado para el otro. El hecho de que una de las partes (melodía) haya sido ideada por alguien ajeno a la cultura *purépecha* y que el otro (la letra) haya sido creada por alguien perteneciente a esta cultura, también puede reflejar diferencias. Inicialmente, la temática representó un argumento

excepcional y circunstancial que tuvo que verse modificada para adaptarse a las normas que la pirekua exige.

2) **Me iré en silencio** fue una composición individual en su totalidad. El maestro Gabriel Cortés indicó que cuando la letra y la música se conciben al mismo tiempo, se considera que la pirekua estará mejor lograda que cuando estos elementos se crean por separado. Pero, de hecho, puede suceder que a él mismo se le ocurra primero la letra y luego la melodía, o viceversa. En estos casos se toman otras medidas que implican repetir más pasos de revisión que los convenidos, por lo tanto, el trabajo de *cuadrar la pirekua* (juntar la letra con la melodía) podría llevar más tiempo.

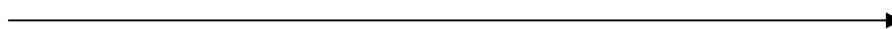
3) En cuanto a los procesos de composición, ambas pirekuas tuvieron pasos similares y disímiles. Éstos se pueden resumir de la siguiente manera:

No te detendré:	Me iré en silencio:
<ul style="list-style-type: none"> ➤ Letra: José E. Gabriel; melodía: Cecilia Reynoso ➤ Tonalidad: Do y La ➤ El tema: se tuvo que adecuar ➤ Ejecución melódica en <i>pizzicato</i>: Cecilia Reynoso ➤ Ejecución del canto: Gabriel Cortés ➤ Proceso de cuadrar la pirekua: José E. Gabriel ➤ Hubo modificaciones en la letra y en la melodía ➤ Ejecución: compás de 3/8 y 6/8 ➤ Título: varias pruebas ➤ Proceso de estudio: a una voz ➤ Montaje de la pirekua: José E. Gabriel ➤ Versión final: a dos voces 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Letra y melodía: José E. Gabriel ➤ Tonalidad: Re ➤ El tema: fue adecuado ➤ Ejecución melódica y del canto: José E. Gabriel ➤ Proceso de cuadrar la pirekua: José E. Gabriel ➤ Hubo modificaciones en la letra y en la melodía ➤ Ejecución: compás de 6/8 con posibilidad de probarla en 3/8 ➤ Título: varias pruebas ➤ Proceso de estudio: a una voz ➤ Montaje de la pirekua: José E. Gabriel ➤ Sin versión final

Basándose en este proceso de composición, puede decirse que el maestro Gabriel Cortés tiene un modelo creativo que podría definirse de esta manera:

Modelo del proceso de composición seguido por José Evaristo Gabriel Cortés

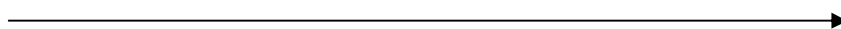
1	2	3
Concebir una idea (letra y/o melodía)	Escribir y/o grabar esa idea	Tocar esa idea (revisar, corregir y aprender)



Arturo Chamorro mencionó dos modelos del proceso de composición seguidos por Juan Crisóstomo Valdez (1994:119); éstos los definió de la siguiente manera:⁹⁴

Primer modelo

1	2	3
Idea musical	Melodía orquestación	Opiniones familiares



Segundo modelo

1	2	3	4	5
Idea musical: - estímulo externo - flores - mujeres - naturaleza - personajes - historia	Motivación: - estados de ánimo - tristeza - nostalgia - euforia	Melodía	Opiniones familiares	Orquestación



⁹⁴ Ver la Introducción de esta tesis en el Marco referencial. Arturo Chamorro abordó brevemente el tema de los procesos compositivos basándose en el trabajo de Juan Crisóstomo Valdez y Francisco Salmerón Equihua.

Si se hiciera una comparación entre estos tres modelos se vería que: los tres modelos plantean el advenimiento de una idea musical cuyo motor de creación es la inspiración (núm. 1 del modelo de Gabriel Cortés; núm. 1 del primer modelo de Crisóstomo Valdez y núm. 1 y 2 del segundo modelo). Se trata de una idea que surge en la mente por un estímulo interno como puede ser un sentimiento, un estado de ánimo o hasta un sueño⁹⁵. Lo externo puede ser la contemplación; la mujer como el motivo que impulsa a un sentimiento amoroso; o un evento social o histórico.

Posteriormente, hay un proceso de composición que lleva al advenimiento de esa idea musical a concretarse como una melodía (núm. 2 del modelo de Gabriel Cortés; núm. 2 del primer modelo y núm. 3 del segundo de Crisóstomo Valdez).

Chamorro indicó que existe un proceso de evaluación llevado a cabo por la familia. De hecho, Gabriel Cortés también mencionó que la primera prueba de evaluación de sus creaciones la realiza con su familia. Si ella la aprueba y la reconoce como una nueva creación, entonces será compartida con la demás sociedad. Esta fase puede enmarcarse en el núm. 3 del modelo de Gabriel Cortés; en el núm. 3 del primero y en el núm. 4 del segundo modelo de Crisóstomo Valdez.

Y una última fase del proceso de composición es la que concierne a la ejecución de esa idea musical (núm. 3 del modelo de Gabriel Cortés; y núm. 5 del segundo modelo de Crisóstomo Valdez).

Una diferencia entre estos modelos está en que Gabriel Cortés utiliza la escritura durante el proceso de composición mientras que Salmerón Equihua la usó con la finalidad de orquestar las composiciones que Crisóstomo Valdez creó, para que posteriormente la Orquesta de Quinceo, a la cual ellos pertenecieron, tocara dichas composiciones.

Para resumir, podemos observar que todos estos procesos hablan de un resultado cuyo trabajo implicó haber pasado por la fase de concebir una idea, de trabajarla (cualquiera que esta sea), de evaluarla individual o familiarmente y de llevarla a la interpretación musical, que es la fase final.

Por último, cabe señalar que para el maestro Gabriel Cortés, las grabaciones de sus pirekuas pueden considerarse como una forma “escrita” ya que una vez grabadas, él

⁹⁵ Véase la composición de *Himno a Tata Agustín García* en el capítulo 3.

prefiere no modificarlas pues las composiciones ya han quedado “plasmadas” de esa manera y a partir de ese momento es como el público las conocerá.

4.2. Letra y música: dos elementos entrelazados⁹⁶

Como se habrá podido observar en los procesos de composición anteriores, modificar la letra de una canción modifica, en consecuencia, la melodía y viceversa. No obstante, más allá de esta razón práctica cabe preguntarse, ¿cómo es que ambas se articulan?

Alan Merriam dice que una de las maneras de entender el comportamiento humano desde el punto de vista de la música es a través de las canciones. El “texto” es comportamiento de la lengua en vez de puramente sonido musical, pero tanto la lengua como el sonido son parte integral de la música; por lo tanto, éstas difieren del discurso ordinario (1964:187).

La lengua influye en la música y viceversa. En el primer caso, Merriam indicó que el discurso melódico es definido por la lengua porque ésta última, hasta cierto punto, establece la dirección del sonido.⁹⁷ Basándose en William Bright, también dice que las sílabas de una lengua despliegan una serie de patrones que pueden dividirse en “tono alto y tono bajo, fuertes y suaves, largas y cortas,” y cada lengua le da mayor o menor énfasis a cada uno de estos patrones. Por lo tanto, si la altura, las dinámicas y la duración también son elementos indispensables de la música, existe una buena razón para pensar que algunas culturas condicionan los patrones rítmicos de sus canciones debido a la existencia de ciertas particularidades en la lengua hablada (*ibíd.*, p.188).

En el segundo caso, la música influye en la lengua porque los patrones de un discurso también se ven alterados debido a las exigencias de la música. De esta manera, el comportamiento de la lengua en las canciones se convierte en un tipo de verbalización

⁹⁶ Este tema es en sí mismo otro estudio. Existen referencias sobre dicha relación que datan desde la antigua Grecia con los escritos de Platón. Un ejemplo posterior es el *Musica Enchiridion*, tratado anónimo del siglo IX que también aborda la analogía entre la estructura de la lengua y la música, y que además se caracteriza por ser el primero en precisar las leyes de la polifonía. Sobre el tema que nos ocupa, este tratado dice lo siguiente: *Como las letras del alfabeto son las partes elementales e individuales de la voz articulada de las que están compuestas las sílabas, las cuales a su vez componen los verbos y los sustantivos con los que se forma el texto de un discurso completo, así las notas son los elementos primarios de la voz cantada, de sus combinaciones surgen los intervalos, y de la combinación de éstos, los sistemas musicales* (citado en Gallo, op.cit., p.3).

⁹⁷ Recordemos la frase de Gabriel Cortés: “Qué te pide la música...” en función de la letra.

especial que no se compara con el discurso cotidiano, por lo tanto, demanda de un buen conocimiento del idioma en el que se expresan sus hacedores (*loc.cit.*). Es por esto que las traducciones representan verdaderas complicaciones, ya que cada lengua guarda su propia lógica; hacer confluír una misma idea en dos lenguas representa, algunas veces, sacrificar la palabra o el sentido de ella, sobre todo cuando no se encuentra la misma expresión, o por lo menos algo similar al momento de traducirlas.

Bruno Nettl también observó que las características de un idioma pueden explicar cómo son las canciones en una cultura dada. Explicó que las estructuras de las canciones pueden estar determinadas, en parte, por sus textos, y que la cualidad rítmica y melódica puede estar determinada por el acento, la longitud y patrones de la letra misma. Si bien Nettl coincide en que la relación entre la lengua y la música puede ser estrecha rítmicamente hablando, también dice que este fenómeno no es automático ni probablemente sea lo único de lo que la música se sirva para establecer su estructura rítmica; antes bien, es un buen punto de partida aunque no el único (Nettl, 1996:88-89).

Respecto a las traducciones, Gabriel Cortés tiene su propio punto de vista. Él considera que no todas las pirekuas pueden ser traducidas al español, ya sea por las características de los contenidos temáticos o por el uso de ciertas palabras en purépecha cuya traducción es difícil o inexistente. Cuando se trabajó en las traducciones de sus pirekuas, en algunas ocasiones se le dificultó encontrar la palabra exacta para expresar lo que él quería decir; buscar realmente lo que quiere decir en purépecha con su traducción al español es importante para él; por lo tanto, una tarea constante es evitar, en lo posible, cambiar el sentido de las palabras.

En cuanto a la relación entre música y letra, para Gabriel Cortés también es importante que cada nota de la melodía corresponda a cada una de las sílabas de la letra, tanto en purépecha como en su traducción al español. En el caso de las traducciones, si llegase a faltar o sobrar una sola sílaba en relación a la melodía, puede buscarse la manera de ajustar esa melodía a la traducción, pero si sobran dos o más sílabas, difícilmente se podrá hacer concordar la melodía con la letra. En este caso hay que hacer modificaciones significativas a la melodía y/o a la letra. De la misma manera, cuando una misma palabra en español era cambiada por otra, la melodía en varios casos tuvo que ajustarse, y este ajuste consistió en agregar o suprimir alguna nota o un intervalo amplio, o bien en modificar la rítmica.

4.3. Algunas reflexiones finales en torno a los procesos orales en la pirekua

En este último apartado interesa exponer, de forma muy general, dos puntos esenciales sobre los procesos orales en la creación de la pirekua. El primero tiene que ver con los elementos fijos que pudieron observarse tanto en el proceso creativo como en las partes que constituyen a la pirekua; el segundo se refiere a la forma en que se verbaliza un proceso que, por provenir de la oralidad, tiene otros mecanismos de creación, enseñanza y transmisión distintos a los de la tradición escrita.

Las observaciones de los elementos fijos son una aproximación; pero si tomamos en cuenta algunas particularidades durante el proceso de composición de la pirekua y en el resultado mismo, veremos que:

- 1) Hablar de la existencia de partes establecidas en la pirekua puede indicar un carácter fijo: el que la pirekua tenga dos o tres partes muestra que no hay otra forma de estructurarla, pero esto no quiere decir que en un futuro esta canción no pueda sufrir otras modificaciones y en algún momento se pueda incluir otro elemento.
- 2) No se sabe con exactitud si existen formas más o menos establecidas sobre los modelos de composición en la pirekua; sin embargo, los que aquí se muestran hablan de un proceso compositivo que comparte, por lo menos, cinco fases esenciales: concebir la idea creativa, plasmarla (por escrito o en una grabación), trabajarla, evaluarla e interpretarla.
- 3) Otro elemento fijo es la existencia de una cierta cantidad de hileras en cada parte y de palabras por hilera, la cual también proporciona, en consecuencia, una cierta regularidad. El hecho de faltar a esta *cantidad o proporción*, pone en dificultad a la melodía establecida, en cuyo caso hay que adaptarla o modificarla en su totalidad.
- 4) Los argumentos de las pirekuas son, como se pudo observar, otro elemento más o menos fijo, ya que no cualquier tema puede ser tratado como argumento principal de una pirekua. No obstante, los temas también se han diversificado significativamente en los últimos años (Dimas, 1995).
- 5) En cuanto a la improvisación musical, durante el proceso compositivo se pudo observar una especie de libertad y constreñimiento⁹⁸ cuyas condiciones muestran que existen elementos que pueden ser considerados algunos como estables y otros como inestables. Las partes estables son: la melodía, la letra, el ritmo en el canto y la armonía; y las partes

⁹⁸ Estos términos se mencionaron en el capítulo 1, apartado 1.2. y 1.2.1.

inestables son: la introducción, el bajeo de la guitarra, los puentes musicales que quedan entre las estrofas y los adornos hechos por algún instrumento solo (observar las partes de violín solo en las partituras incluidas en el Apéndice).⁹⁹ Puede decirse, de manera general, que la improvisación parece ser más común en la parte del acompañamiento que en el canto. Esto muy posiblemente esté relacionado con el hecho de que la melodía y la letra son las partes que se escriben y que por lo tanto son los elementos fijos, mientras que el acompañamiento es un elemento que no se escribe y por lo tanto su ejecución es más libre.

Queda claro, sin embargo, que para poder determinar todos estos aspectos en la *pirekua* habría que realizar un análisis en conjunto y desde otras disciplinas, que ayuden a realizar una revisión detallada tanto de su comportamiento en la poesía como de su música.

El segundo punto de interés es el que se refiere al vocabulario empleado durante el proceso compositivo. Ya el mismo Milman Parry había planteado que para abordar a las culturas orales había que pensar fuera de toda suposición desde la escritura —aspecto nada sencillo cuando se tienen los procesos de esta tradición muy arraigados—, ya que si se establecen terminologías o se busca definir algunas actividades propias de la oralidad desde la escritura, pueden resultar fallidas.

Y, en efecto, durante las entrevistas con Gabriel Cortés se trató de buscar la terminología en purépecha y/o en español que él utiliza para nombrar la estructura general de la *pirekua*, los procesos de composición y también su ejecución. No obstante, el maestro mismo indicó que no usa términos específicos para definir estos aspectos. Usa algunos en español como los que ya se mencionaron: *primera y segunda parte*; también usa el de *estribillo*; el de *hilera* que se refiere a las líneas de una estrofa, e identifica el término *introducción* en cada *pirekua*. Para referirse a los procesos de composición usa términos como *escribir en abecedario*, *arreglar las pirekuas*, *cuadrar las pirekuas*, *qué te pide la música...* o *qué te pide la letra...* Estas frases hablan de distintos momentos del proceso compositivo o de su revisión. En la ejecución él mencionó los términos *la primera*, *su segunda* y *su tercera* para referirse a la armonía, es decir, la tónica, dominante y subdominante, respectivamente, o también *preparación para tercera* que es la dominante

⁹⁹ Véase también p.39 de esta tesis.

con séptima de la subdominante.¹⁰⁰ El *vamos a arroparla, vamos a ponerle su vestido a ver si le queda* también forma parte de este proceso de estudio.

Todas estas frases hablan, pues, de una forma específica de pensar que no se fundamenta del todo en los procesos de la escritura cuya importancia reside en que, mediante este vocabulario o verbalización, hay una forma didáctica de expresión que recuerda algunos procesos mnemotécnicos usados en culturas de tipo oral.¹⁰¹ No obstante, este tema se queda por ahora en la reflexión, en la espera de que sea estudiado en un futuro.

¹⁰⁰ Néstor Dimas Huacuz identificó otros términos para hablar de la ejecución de la guitarra: *jatá tsikuni* y *k'uani tsitani*, “pisadas” y “rasgueos” respectivamente (1995:59). No obstante, Gabriel Cortés no las identificó como una forma generalizada de referirse a esto aunque reconoció que el primer término significa “pisar” y el segundo “rasguear”.

¹⁰¹ Al respecto ver Claude Lévi-Strauss. *El pensamiento salvaje*, Fondo de Cultura Económica, México, 2009, decimosexta reimpresión.

Capítulo 5. Conclusiones

Abordar el proceso creativo de la *pirekua* en el trabajo de José Evaristo Gabriel Cortés ha abierto el camino a observar las posibilidades de su composición. Su trabajo no sólo ha permitido estudiar este proceso sino que a través de ello también pudimos conocer una forma específica de pensamiento y creación.

Alrededor de la *pirekua* gira un elemento importante: su carácter oral, ya que su transmisión se establece mediante la práctica musical, como ya lo han anotado algunos estudiosos de esta cultura de Michoacán; en lo personal agregaría que su conocimiento se adquiere por los sentidos y su lógica pertenece a este pensamiento, aunque este tema apenas se pudo esbozar. No obstante, haber planteado un contexto de estudios sobre oralidad permitió observar el proceso creativo desde una perspectiva distinta a la que se hubiera observado, por ejemplo, desde el ámbito académico.

El registro del proceso creativo en este estudio de caso nos proporcionó otra información relevante acerca de lo que implica la práctica de la *pirekua*: 1) se describió un proceso creativo cuyo desarrollo mantiene un orden, 2) dicho proceso no depende en su totalidad de la oralidad y 3) el uso de la escritura es un mecanismo mnemotécnico que sirve para fijar algunos de los componentes musicales, mientras que la ejecución musical verifica esos componentes. El proceso creativo del maestro Gabriel Cortés consistió en lo siguiente:

- Existe una parte escrita que corresponde a la letra de la *pirekua*. Dicha letra es el texto en purépecha y en español, cuando hay traducción.
- También existe una parte escrita en cifrado o en *abecedario* que corresponde a la parte melódica. El cifrado se coloca debajo de cada sílaba de la letra y es acompañada de números concernientes a la digitación del violín, instrumento que en este caso sirvió para establecer la parte melódica.
- Esta fase a la cual se denominó “mapa compositivo”, sirvió para fijar la letra de la nueva composición, la cantidad de frases o *hileras*, las partes constituyentes (dos o tres partes) y la melodía.
- Con estos elementos hay un trabajo de búsqueda y adecuación cuyo estudio es indefinido, y donde dichos elementos son llevados a la ejecución musical con el objetivo de trabajar en esa idea compositiva.

- El proceso de estudio también es importante; éste consistió en interiorizar la letra y la melodía y posteriormente junto con el acompañamiento armónico, se abordó el ritmo o los *valores*.
- La improvisación musical en esta fase puede ser recurrente ya que tanto el proceso de creación y aprendizaje, más los elementos no fijados en forma escrita, constituyen aspectos que pueden ejecutarse de forma libre.
- Una vez definida, a grandes rasgos, una parte de la nueva composición, se procede a estudiar, de la misma forma, la siguiente parte. Recordemos que una *pirekua* puede tener dos o tres partes llamadas *primera parte*, *segunda parte* y *estribillo*.
- También se indican en forma escrita el título (en purépecha y en español), la tonalidad en la que se piensa la *pirekua*, el tipo de *pirekua* (si será una *pirekua* clásica o de tipo abajeño) y el instrumento que establece la parte melódica.
- La letra y la melodía cantadas con o sin acompañamiento, también pueden ser grabadas con la finalidad de dejar plasmada esa idea compositiva, la cual es sometida al mismo proceso de estudio.

Indicado lo anterior, puede decirse que existe una estrategia que combina oralidad y escritura donde la parte escrita corresponde a este “mapa compositivo” o “mapa de palabras” y la parte oral es la ejecución de dicho mapa. Ambas estrategias cumplen con una función específica. Los mapas proporcionan una imagen visual del proceso de composición y ayudan a plantear cuál será la tarea o el paso a seguir: el mapa es el proceso mediante el cual el compositor obtiene una idea concreta de su composición y de su desarrollo; la ejecución es el proceso mediante el cual el compositor lleva a la práctica y a la audición esa imagen visual. En este sentido, oralidad y escritura representan dos estrategias creativas complementarias y no opuestas como se podría pensar.

Pero también es importante aclarar que en todo este proceso, oralidad y escritura no representan mecanismos jerárquicos de la actividad creativa, sino que ambas tradiciones se intercalan en el proceso dependiendo de la actividad a realizar durante la composición. También es cierto que una tendrá más peso que otra según el punto en el cual se encuentre dicho proceso; por ejemplo, en el segundo paso del modelo seguido por el maestro Gabriel Cortés, el que corresponde a “escribir o grabar esa idea musical”, el trabajo de plasmar la

idea creativa va a ser más importante que el llevarla a la ejecución. Por el contrario, el “tocar esa idea” requerirá más trabajo de interpretación y destreza instrumental. Pero el proceso de “tocar esa idea” no excluye a la escritura, como el de “escribir o grabar” tampoco excluye a la interpretación. Estas fases de trabajo, si bien pueden ser autónomas, conforman un trabajo integral.

Sobre las preguntas adicionales planteadas al inicio del trabajo cuyas interrogantes se refieren a si: 1) ¿existe una sola forma de composición de la pirekua en el trabajo del maestro Gabriel Cortés?, 2) ¿existen elementos de la improvisación musical en este proceso?, 3) ¿qué motiva a este compositor a crear una pirekua? y 4) ¿qué otros mecanismos mnemotécnicos existen para no olvidar una idea musical o una frase textual? se puede concluir lo siguiente:

1) En los procesos compositivos de **No te detendré** y **Me iré en silencio** se pudo observar que la manera de componer es estable; es decir, aunque en la primera composición haya intervenido mi persona para realizar esta pirekua y en el segundo se haya dejado al compositor trabajar en su propia dinámica, ambos procesos mostraron mecanismos similares de composición; por lo tanto —basándonos también en el material obtenido mediante la narración de su obra creativa—, se puede decir que en el caso del maestro Gabriel Cortés existe una forma fija de abordar la composición de la pirekua.

2) El proceso creativo representa una actividad que involucra a la improvisación ya que, una vez habiendo trabajado en el mapa compositivo —letra y cifrado melódico—, el compositor procede a tocarla o montarla junto con el ritmo y acompañamiento armónico, según se lo establece su propio sentido musical. Por otro lado, tocar el mapa compositivo a veces implica hacer cambios imprevistos no respetando lo que se tiene escrito. Esto ocurre porque su sentir así se lo dicta en ese momento. De esta manera la improvisación se presenta en forma de variantes que él puede tocar consciente o inconscientemente. Sin embargo, el uso de la improvisación en este compositor está en función de buscar esas formas fijas durante el proceso de composición. Una vez terminada la pirekua, su objetivo no es tocar de forma improvisatoria.

3) Basándonos en las motivaciones mencionadas por Gabriel Cortés en esta investigación —y según los modelos planteados— podemos decir que, crear una pirekua se origina de:

- La mujer
- Un sentimiento
- Un estado de ánimo
- Un sueño
- Una festividad
- Una experiencia afortunada o desafortunada
- Una circunstancia afortunada o desafortunada
- Un personaje conocido en alguna comunidad o en Michoacán
- El paisaje propio de las regiones purépecha o inclusive urbano
- Un sonido como puede ser un silbido

4) En cuanto a los mecanismos mnemotécnicos utilizados para no olvidar una idea musical se encontró que por un lado, está la grabación de ideas compositivas, y por el otro el uso de la escritura. Las grabaciones de las ideas creativas tienen especial relevancia ya que representan formas fijas de guardar sonoramente esas ideas. Esto no sólo proporciona al compositor la posibilidad de guardarla en un formato determinado (en este caso en cassette) sino también de tenerla sonoramente en su memoria. De esta manera, la grabación da la oportunidad de recrear el proceso compositivo de forma integral, tanto en su estructura como en su interpretación musical. La escritura facilita la posibilidad de tener un mapa de la composición y a diferencia de la grabación, lo que la escritura no proporciona es el ritmo, el acompañamiento y la armonía por mencionar los más destacados; ella solamente da cuenta de la letra, la dirección melódica y de la estructura general de la pieza.

El registro del proceso creativo también dio como resultado una serie de categorías que podemos dividir en tres rubros: 1) aquellas que se originaron en el transcurso de esta investigación, 2) las que surgieron del diálogo establecido entre el compositor y quien estas líneas escribe y que nos fueron comunes y, 3) las que pertenecen al vocabulario propio del compositor y que utilizó durante el proceso creativo. En este rubro también podemos incluir aquellas frases didácticas que nos hablan de una forma específica de pensamiento acerca de cómo lleva a cabo su labor creadora.

Categorías asignadas en este trabajo:

- Mapa compositivo o mapa de palabras

Categorías que nos fueron comunes:

- Composición
- Improvisación
- Introducción
- Primera parte
- Segunda parte
- Estribillo
- Notas largas y cortas (en vez de ritmo)
- Letra (en vez de texto)
- Estudiar
- Acompañamiento
- La primera, su segunda y su tercera (en vez de tónica, dominante y subdominante)
- Preparación para tercera (en vez de dominante con séptima de la subdominante)

Categorías y frases didácticas utilizadas por Gabriel Cortés:

- Escribir en abecedario
- Cuadrar las pirekuas
- Arreglar las pirekuas
- Hilera
- Valores o solfeo
- Qué te pide la música...
- Qué te pide la letra...
- Vamos a arroparla, vamos a ponerle su vestido a ver si le queda...

Los temas que se abordan en las pirekuas y su clasificación fue objeto de estudio del lingüista Néstor Dimas Huacuz (1995). Dimas pudo observar que el *pirekuario* que recopiló de las regiones purépecha donde trabajó, abordaban una serie de temas como: las flores, la idealización de la mujer, el llanto, la ecología, los personajes importantes, la migración, la muerte, la educación, las querencias, la pobreza, los medios de comunicación, el bilingüismo, el patriotismo nacional, el curanderismo y la suerte, los concursos de pirekuas o alguna otra manifestación artística y las desgracias naturales. Si bien, varios de

estos temas forman parte del *pirekuario* de Gabriel Cortés, a través de su trabajo también pudimos observar que:

- Se transmiten una serie de normas o valores morales (la lealtad, el respeto, la honestidad, la coherencia).
- Se exponen los problemas que aquejan a una persona o comunidad (el alcoholismo, la falta de oportunidad educativa o de recursos naturales).
- Se habla de la falta de trabajo y una “posible solución” (la migración).
- Se habla sobre los aprendizajes y experiencias de la vida (la amistad, el compromiso social o a una persona).
- Se habla sobre el amor (específicamente hacia la mujer, aunque más bien se trata de un amor idealizado).
- Y se recuerdan las costumbres socioculturales (las fiestas y sus actividades; el cortejo).

Dentro de los objetivos se planteó la creación de un modelo de investigación que permitiera posteriormente observar el proceso creativo en otros compositores. Al respecto, se puede concluir que este trabajo dio la posibilidad de obtener una serie de elementos que podrán servir como punto de partida:

- Existe una gran cantidad de músicos purépecha que son compositores pero algunos de ellos son, además, creadores de *pirekuas*.
- Con esta investigación se muestran las características de un proceso creativo, así como también de la existencia de compositores cuyas ideas compositivas pueden ser registradas en grabadoras caseras.
- Esa idea compositiva se lleva a un proceso de estudio y ensayo en el que al final, se establece como una composición fija.
- El proceso creativo en el caso específico de Gabriel Cortés utiliza la escritura alfabética como un mecanismo mnemotécnico para la letra y la melodía; el ritmo y el acompañamiento armónico se desarrollan en el momento de la ejecución musical.
- El proceso de estudio en este mismo caso se vale de un instrumento musical (violín y guitarra) para trabajar la creación.

- Las motivaciones que llevan a un compositor a crear una *pirekua*, surgen de factores tanto internos como externos.
- Ahora se puede saber que al menos en dos casos ya estudiados (Gabriel Cortés y Crisóstomo Valdez), una composición terminada se lleva a la aprobación familiar antes de mostrarla públicamente.
- El trabajo compositivo en conjunto puede ser una opción, ya que una idea puede ser sugerida a un compositor (recordar *Silbando por el camino*) o alguien puede componer una obra y otro compositor puede orquestrarla (recordar el caso de Crisóstomo Valdez y Salmerón Equihua).
- Cuando el proceso de crear la letra y la música juntas no ocurre de esta manera sino que surge sólo alguno de ellos, los mecanismos del trabajo creativo también pueden variar.
- Grabar los procesos creativos y grabar profesionalmente constituyen una forma de fijar la música y esto significa que difícilmente una composición será modificada después de ser registrada.

El estudio del proceso creativo ha contribuido a mostrar un trabajo poco conocido. Con frecuencia los compositores refieren que sentirse motivados a componer es un elemento esencial. Y lo es. Pero más allá de esta inspiración que lleva a crear música, se encuentran una serie de pasos que revelan un trabajo estructurado, bien sea mental o que necesite ser plasmado mediante distintos mecanismos como las grabaciones o la escritura. Este estudio de caso representa una parte de esta actividad creativa y ha permitido dar a conocer una porción de un mundo creativo seguramente más amplio.

APÉNDICE

En este apartado se incluye parte de la obra compositiva del maestro Gabriel Cortés. La intención es mostrar algunas partituras de las pirekuas mencionadas en el capítulo 3 de esta tesis en la que después de haber descrito sus temáticas y las motivaciones de su creación, podamos observar algunas de sus características musicales.

La selección de estas pirekuas obedeció a varios aspectos. Uno de ellos se refiere a la forma en que cada una de estas canciones fueron creadas, es decir, si el compositor las ideó según lo recordó, empezando primero por la letra y luego por la música, o viceversa, o también componiendo estos dos elementos al mismo tiempo.

En cuanto a las características musicales conviene observar lo siguiente: las frases melódicas, las introducciones, las partes de su estructura general, las repeticiones de sus partes, los puentes musicales entre las estrofas, las tonalidades, los solos del violín y su ejecución con arco y *pizzicato*.

Respecto a las frases, la música purépecha tiene la particularidad de ser asimétrica, y ello parece relacionarse con una especie de cadencia o movimiento de la dirección melódica. Sobre el tema, algunos músicos han mencionado que: “es como si la frase dibujara su propia caída y para ello no necesita pensarse en compases pares.”¹⁰² Varias de ellas también tienen la particularidad de ser frases melódicas del tipo antecedente y consecuente.

En las introducciones hay que observar que a veces ellas están construidas en base al tema inicial de las voces, o al tema de la segunda parte de las voces y otras veces son independientes a dichos temas.

Sobre la estructura, ya se ha anotado que las partes principales son una primera, una segunda y a veces tienen un estribillo. Los músicos han indicado que cuando la primera y segunda parte son cortas, éstas se tocan dos veces y repite igual; pero si las partes son largas, éstas se tocan dos veces y luego repite una vez cada una. También el maestro

¹⁰² Nuevamente esta relación que se establece entre la letra y la melodía (entrevista con el maestro Francisco Bautista, noviembre de 2004). El maestro Atilano López dijo que “la caída debe ser igual, deben terminar igual letra y música”, marzo de 2005.

Gabriel Cortés ha indicado que, en este segundo caso, él puede tocar la primera, luego la segunda parte y posteriormente sólo repetir la segunda.¹⁰³

Los puentes musicales entre las estrofas son una característica esencial y éstas también pueden ser similares, iguales o completamente distintas a los temas de las voces. De hecho, una particularidad es que la inventiva puede darse en estas partes. Su longitud varía bastante y ellas se encuentran estrechamente relacionadas con los finales de frases de las voces y su siguiente entrada, es decir funcionan como puentes.

Existen varios elementos interpretativos que por ahora no se abordarán, no obstante, uno de los que sí conviene hacer notar puesto que se presenta en las partituras, es el que se refiere a los solos del violín y su ejecución con arco y *pizzicato*. Dichos solos nombrados por el compositor como “adornos” están, en realidad, muy conectados con los puentes musicales mencionados anteriormente y su interpretación puede estar sujeta a una cierta inventiva determinada con anticipación durante un ensayo.

En cuanto a las tonalidades, el maestro Gabriel Cortés las define prácticamente por la instrumentación que usará: si acompaña una pirekua con orquesta (dotación que implica dos voces, dos violines, vihuela, a veces guitarra, y bajo), entonces usará las tonalidades de Re y Sol mayores. Si es con voces, guitarras y bajo usará La, Mi o Do mayores. Sin embargo, esto no se comprobó del todo con las transcripciones aquí incluidas.

Cabe aclarar que las tonalidades menores prácticamente no se usan en el lenguaje musical purépecha, aunque los músicos las conocen y saben sus funciones. En ocasiones pueden llegar a utilizarse como tonos de paso, pero no son frecuentes y no se consideran como parte del material musical. No obstante, un aspecto interesante sobre este tema es que Gabriel Cortés prueba en la actualidad, hacer composiciones en tonos menores como una forma de experimentar e ir más allá de lo que ha aprendido. Esto es una muestra más de que la pirekua, y la música purépecha en general, se adapta a los nuevos conocimientos y se actualiza.¹⁰⁴

¹⁰³ Entrevista con los maestros Francisco Bautista, noviembre de 2004 y José Evaristo Gabriel, agosto de 2010.

¹⁰⁴ Este también es el caso de un joven compositor de Ichán (región de la cañada de los once pueblos), Eloy Zamora Magaña, quien refirió su interés por probar las composiciones en tonalidades menores. Entrevista, noviembre de 2009.

A continuación se enlistan las pirekuas transcritas y se desglosan algunas de sus particularidades:

<p><u>Caray mi suerte</u> (1974), p.139</p> <ul style="list-style-type: none"> - Compás: 3/8 - Instrumentación: primera y segunda voz, guitarra y bajo. - Tonalidad: Mi mayor - Partes: <ul style="list-style-type: none"> ➤ Introducción ➤ Primera parte ➤ Segunda parte ➤ Estribillo-final - Particularidades: Esta pirekua fue creada, según lo recordó y narró el compositor, pensando primero en la letra y posteriormente en la música. - Texto: cantada sólo en purépecha. - Fuente: <i>Música y canciones purhepecha</i>. Los nietos del Lago de la Isla de Uranden, Michoacán. Uruapan, Michoacán, Alborada CDAR 3084, 2004, disco compacto. 	<p><u>Ya no tomes más</u> (1974), p.145</p> <ul style="list-style-type: none"> - Compás: 3/8 - Instrumentación: orquesta (primera y segunda voz, primero y segundo violín, guitarra, vihuela y bajo). - Tonalidad: Fa mayor - Partes: <ul style="list-style-type: none"> ➤ Introducción ➤ Primera parte ➤ Segunda parte / Da capo en español ➤ Final - Particularidades: En esta pirekua se crearon música y letra juntas. Hay cambios rítmicos en la voz y en el bajo cuando se toca por segunda vez, cambios que corresponden a la traducción en español. - Texto: cantada en purépecha y en español. - Fuente: <i>Música y canciones purhepecha</i>. Los nietos del Lago de la Isla de 	<p><u>Himno a Tata Agustín</u> <u>García</u> (1997), p.149</p> <ul style="list-style-type: none"> - Compás: 3/8 - Instrumentación: primera y segunda voz, guitarra y bajo. - Tonalidad: Sol mayor - Partes: <ul style="list-style-type: none"> ➤ Introducción ➤ Primera parte ➤ Estribillo ➤ Introducción ➤ Segunda parte ➤ Estribillo-final - Particularidades: compuesta a través del sueño: “desperté a las dos de la mañana y en ese momento comencé a escribir la letra y la música de violín [...] Lo difícil es empezar, teniendo un párrafo ya con eso...”; esta pirekua tiene una segunda letra en purépecha, ver capítulo 3, p.78 - Texto: cantada sólo en purépecha.
--	--	--

	Uranden, Michoacán. Uruapan, Michoacán, Alborada CDAR 3084, 2004, disco compacto.	- Fuente: <i>Música y canciones purhepecha</i> . Los nietos del Lago de la Isla de Uranden, Michoacán. Uruapan, Michoacán, Alborada CDAR 3084, 2004, disco compacto.
--	--	---

<p><u>Guarecita de Michoacán</u> (1981), p.153</p> <ul style="list-style-type: none"> - Compás: 6/8 - Instrumentación: orquesta (primera y segunda voz, primero y segundo violín, vihuela y bajo). - Tonalidad: Sol mayor - Partes: <ul style="list-style-type: none"> ➤ Introducción ➤ Primera parte ➤ Segunda parte-final - Particularidades: la letra tiene una especie de “onomatopeya visual” si cabe el término, cuando dice “kat, kat, katamatania”, frase que hace referencia a un movimiento del cuerpo cuando las mujeres bailan con su delantal durante la fiesta de Corpus Christi. 	<p><u>La aconsejada</u> (1982), p.158</p> <ul style="list-style-type: none"> - Compás: 6/8 - Instrumentación: orquesta (primera y segunda voz, primero y segundo violín, vihuela y bajo). - Tonalidad: Do mayor - Partes: <ul style="list-style-type: none"> ➤ Introducción ➤ Primera parte ➤ Segunda parte-final - Particularidades: su temática es algo distinta en general. Ver p.83 - Texto: cantada sólo en purépecha. - Fuente: <i>Música y canciones purhepecha</i>. Los nietos del Lago de la Isla de Uranden, Michoacán. Uruapan, Michoacán, 	<p><u>Tiempos aquellos</u> (1982), p.164</p> <ul style="list-style-type: none"> - Compás: 6/8 - Instrumentación: orquesta (primera y segunda voz, primero y segundo violín, vihuela y bajo). - Tonalidad: Fa mayor - Partes: <ul style="list-style-type: none"> ➤ Introducción ➤ Primera parte ➤ Segunda parte-final - Particularidades: En la repetición hay cambios rítmicos en la parte del bajo; esto se muestra en las notas con las plicas contrarias, compases 7-8, 36-37 y 41-43. - Texto: cantada sólo en purépecha - Fuente: <i>Música y</i>
---	---	--

<p>Otra particularidad se encuentra en el título. Esta <i>pirekua</i> se conoce también por <i>Guarecita Uranden Anapu</i> que significa <i>Mujeres de Urandén</i>, no obstante, el mismo compositor habló de que esta canción no sólo estaba dedicada a las mujeres de Urandén sino a todas las de Michoacán, especialmente a las <i>purépecha</i>.</p> <p>- Texto: cantada sólo en <i>purépecha</i>.</p> <p>- Fuente: <i>Itsiri Nimakuecha, Los nietos del lago</i>. México, FonoMex, TAR-647. Discos Kustakua Phorhepecha, [1983], cassette.</p>	<p>Alborada CDAR 3084, 2004, disco compacto.</p>	<p><i>canciones purhepecha</i>. Los nietos del Lago de la Isla de Uranden, Michoacán. Uruapan, Michoacán, Alborada CDAR 3084, 2004, disco compacto.</p>
---	--	---

NOTA: Las siguientes partituras llevan un número de página en la parte superior la cual se encuentra separada de la que esta tesis presenta en su totalidad, en la parte inferior. La numeración de las partituras corresponde a la asignada por el programa de música *Finale*, la cual fue necesario indicar ya que varias de las *pirekuas* tienen hasta seis páginas.

Caray mi suerte

(1974)

J. Evaristo Gabriel

The musical score is presented in three systems, each with three staves: Voces (Vocals), Guitarra (Guitar), and Bajo (Bass). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/8. The first system (measures 1-8) shows the vocal line with rests, the guitar with a rhythmic accompaniment of chords, and the bass with a simple bass line. Chords B and E are indicated in the bass staff. The second system (measures 9-16) continues the instrumental accompaniment. Chords B7, A, E, B, and E are indicated in the bass staff. The third system (measures 17-24) introduces the vocal melody. The lyrics are: "iax ni - ra-xin san mian - tan iax ni - ran-sin san pi-". Chords E and A are indicated in the bass staff.

30

Voces

re-kua-rhi - nia i-man pi - re

Guit.

B7

Bajo

42

Voces

kua en-guin no ukan mi - ri - ku - rin engui ju - cha xán sesi pi re - kua-rhin - kia

Guit.

E

Bajo

52

Voces

Arin xan - na-rin jim - boe - sia

Guit.

E

Bajo

63

Voces

63

Guit.

Bajo

ia - ua ni - sia chu - ri io-ne-ki - sia

A B7

74

Voces

74

Guit.

Bajo

en-gui tu-rin jin den ix a-hip-kia ma - le ji-ken ko

83

Voces

83

Guit.

Bajo

tun - guen no men mi rhia - kia

E

94

Voces

Pe rohay que ca ray ju-chi-tia suer - te engui jiixi to ka - ri - kia

Guit.

A B7

Bajo

103

Voces

tur - ni - ran-uam - bo

Guit.

Bajo

114

Voces

nan iu-rhits-kir sa pi - chu kaji por xan po - bre isi pa-ka-ra nia

Guit.

E

Bajo

Caray mi suerte

5

123

Voces

Pe - rohay que ca - ray ju-chi-tia suer - te

Guit.

Bajo

A

134

Voces

engui jiixi to - ka - ri - kia

Guit.

Bajo

B7

145

Voces

tur - ni - ran-uam - bo - nan iu-rhits-kir sa - pi - chu kaji por xan

Guit.

Bajo

154

Voces

154

Guit.

Bajo

po - bre isi pa - ka - ra - nia

E B7 E

Ya no tomes más

(1974)

J. Evaristo Gabriel

The musical score is arranged in three systems, each with three staves: Violin I y II (top), Voces (middle), and Bajo (bottom). The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 3/8. The first system (measures 1-8) features a rhythmic accompaniment in the violin and bass. The second system (measures 9-16) includes a violin solo starting at measure 11. The third system (measures 17-24) includes vocal entries and lyrics. The lyrics are: "Ju-chi a mi-go as-teru xan ka-uj más / Mi buen a mi-go ya-no to-mes más".

Violin I y II

Voces

Bajo

11

solo

Vln.

Voces.

Bajo

22

solo

Vln.

Voces.

Bajo

Ju-chi a mi-go as-teru xan ka-uj más
Mi buen a mi-go ya-no to-mes más

33

Vln.

Voces.

Bajo

As - te - ria xa - nia su - fri - ri poo - ria ma ua - rhi - jim bo
 No su - fras tan - to por el mor de esa ma - la mu jer

C7

43 pizz. solo

Vln.

Voces.

Bajo

in - de ua -
 e - sa mu -

53 arco

Vln.

Voces.

Bajo

rhi ti ju - chiti a mi - go no sesi e xennaxin di
 je er mi - buen a mi - go no - o sa be - que rer

F

63

Vln.

Voces.

Bajo

Ni ia tu nin-dan ju-chiti a mi-go ni tu ya
 An-da yu ve-te mi buen a mi-go ve-te-ya

B

73

Vln.

Voces.

Bajo

ke-rhu-kun dan
 pa-ra tuho gar

B^b B C

83

Vln.

Voces.

Bajo

jī ken a rhi xinka ju-chiti a mi-gu as-ter xan-ka ui
 yo tea-con-se jo mi buen a mi-go que no to-mes

F

1.

4

Ya no tomes más

93

Vln. *Da capo*

Voces. *Da capo*
más

Bajo *Da capo*
F

Detailed description: This is a musical score for three parts: Violin (Vln.), Voices (Voces.), and Bass (Bajo). The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). A bracket above the first three measures indicates a first ending. A double bar line with repeat dots follows, marking the start of a *Da capo* section. The *Da capo* section begins with measure 93. In the Violin part, the first ending consists of a whole rest, followed by a quarter rest, and then a quarter note G4. The *Da capo* section starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note Bb4. The Voices part has a whole rest in the first ending, followed by a whole note chord of G4, Bb4, and D5 in the *Da capo* section. The Bass part has a whole rest in the first ending, followed by a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note Bb2 in the *Da capo* section. A fermata is placed over the final note of the *Da capo* section in all parts.

Himno a Tata Agustín García

(1997)

J. Evaristo Gabriel

Voces

Guitarra

Bajo

Voces

Guit.

Bajo

11

Voces

Guit.

Bajo

22

33

Voces

Ju-chiti a mi - gu kaan - di rix tu xan ue - ran jaa - ki

Guit.

Bajo

D G

43

Voces

Ji ue-ra-xinga mian-tan maxan kerí ta - ta ku-ra - nia

Guit.

Bajo

C D

53

Voces

A-gus-tín Gar - ci - a ixis a-rhi - nan - ti ta - ta ku-ra p'u-

Guit.

Bajo

G

64

Voces

rhe - e - cha am-ba-kiti uan-da pa - ria

Guit.

D G

Bajo

75

Voces

Ta-taA-gus - ti - - - ni ju - cha-xkin pi -

Guit.

C

Bajo

86

Voces

re-chi-xa - ka Tur nor ua - rhis-kia turi ja-rhax-kia

Guit.

D

Bajo

97

Voces

ju-chan-xin jin - go nia chari uan - da-kuecha chari pi - re-kuechan min-tzi-ta rhux - ja -

Guit.

97

G C G D

Bajo

106

Voces

1. 2.

ti

Guit.

106

G G

Bajo

Guarecita Uranden Anapu

(1981)

J. Evaristo Gabriel

Violin I y II

Voces

Bajo

Vln.

Voces

Bajo

Vln.

Voces

Bajo

21

Vln.

Voces

Bajo

Ua - re - ci - taU - rhan - deni a - nap'u

D7 G

28

Vln.

Voces

Bajo

35

Vln.


Voces

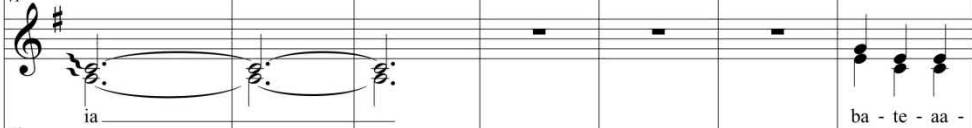
Bajo


ua - rha - xa - ti

D7


41

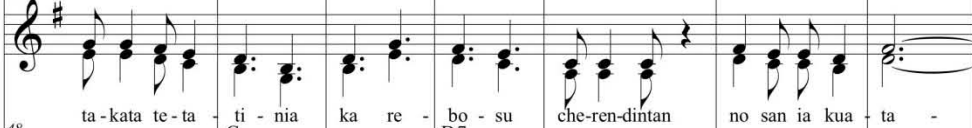
Vln. 


Voces 

Bajo 


48


Vln. 


Voces 

Bajo 

55

Vln. 

Voces 

Bajo 

61

Vln. arco

Voces

61 xanch-ka xanch-ka juan-si-kua rhin

Bajo

61 G

68

Vln.

Voces

68 Ba - lle - ti - sia ba - lle - ti - sia p'en-tze p'en - tze - mas - ta - nia

Bajo

68 C

74

Vln.

Voces

74 ka ta - tzu-narhikua ka ta - tzu-narhikua kat kat ka - ta - ma - ta - nia

Bajo

74 G

La aconsejada

(1982)

J. Evaristo Gabriel

Violin I y II

Voces

Bajo

Measures 1-6. Violin I and II play a rhythmic pattern of eighth notes. Voces are silent. Bajo plays a bass line starting with a chord marked 'F'.

Vlins.

Voces

Bajo

Measures 7-13. Violins play a rhythmic pattern. Voces are silent. Bajo plays a bass line with a chord marked 'C'.

Vlins.

Voces

Bajo

Measures 14-19. Violins play a rhythmic pattern. Voces are silent. Bajo plays a bass line with chords marked 'G' and 'C'.

©

20 solo

Vlins.

Voces

Bajo C Ja - ua - tich - kia

28

Voces

Bajo

35

Voces

Bajo es naxi a-rhi-kia um-ba-rhi ni-sia ju-chiti ma-le - ci - tan ia F G

41

Vlins.

Voces

Bajo

pa-ri-

48

Vlins.

Voces

Bajo

más - tuch - kia

55

Vlins.

Voces

Bajo

ku-rha-pan-di - nia ka nochkia ni-ra - nia jin-gun jin-gón tsan uam-

61

Vlns.

Voces

bo - nan es-kich-kan ji xán ia poo breep - kan kaixi - ka - ui-chep-kán

61 C G F G F

Bajo

67

Vlns.

Voces

ia I - xi-kxin a-rhi-tichka

67 C

Bajo

74

Vlns.

Voces

maa - - - - - le

74 F

Bajo

87

Vlns.

Voces

Bajo

es-kiri nori ni-pi-ringari jiiin - - -

C

88

Vlns.

Voces

Bajo

gún

95

Vlns.

Voces

Bajo

ni-chkia turi ma-le uam bo-na ju-ra-ka-rin jin-de-niaal-ka-buch-kari

G C

100

Vlins.

Voces

Bajo

t'uj-tu-ria ta-tze-kuarhu ixi pen-sa-rin-ta kia

G C

1.

107

Vlins.

Voces

Bajo

kia

C G C

2.

Tiempos aquellos

(1982)

J. Evaristo Gabriel

Violin I y II

Voces

Bajo

Measures 1-6. Violin I and II play a rhythmic pattern of eighth notes. Bass clef has a bass line with chords F, C, and F. Vocals are silent.

Vln.

Voces

Bajo

Measures 7-12. Violin I plays a rhythmic pattern. Bass clef has a bass line with chord B. Vocals are silent.

Vln.

Voces

Bajo

Measures 13-18. Violin I plays a rhythmic pattern. Bass clef has a bass line with chords B \flat , B, and C. Vocals are silent.

©

2

Tiempos Aquellos

19 Vln. *solo*

19 Voces

19 Bajo F C F

25 Vln.

25 Voces

25 Bajo

32 Vln.

32 Voces A-kech-kaa-ri-ma ia tiem-puecha engui juchas-tuk ixi ja-man-gach-kia se-ti-ma ixiichas-

32 Bajo

Tiempos Aquellos

3

37

Vln.

Voces

Bajo

taa - tin

C F

43

Vln.

Voces

Bajo

ka-nekua res-pe-tun jin - go-nia ar-sin ma-le-

B^b

49


Vln.


Voces


Bajo

ci - te-chan ixi pi - re - kuan - sia


55


Vln. 

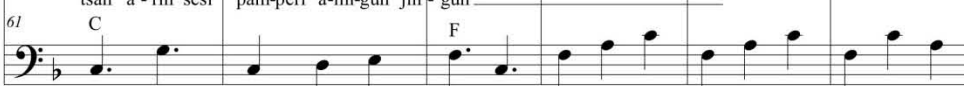
Voces 
a rin k'eri xa - na-rim-bum ixi mia-xa ka ka-ne-kua ixi ka-ui-ri-nia

Bajo 

61

Vln. 

Voces 
tsan a - rin sesi pam-peri a-mi-gun jin - gun

Bajo 

67

Vln. 

Voces 

Bajo 

73

Vln.

Voces
 Ixi ka-rha-mun - kuan - sia i sia ke-tzén man - tan se-sia ma tzi - ma - rhan

Bajo
 C F C

79

Vln.

Voces
 ixi pi-re-puns kuan - sia a-rin-mán pi - rekua noch-kan mi-ri - ku-rhia - kia

Bajo
 F C F

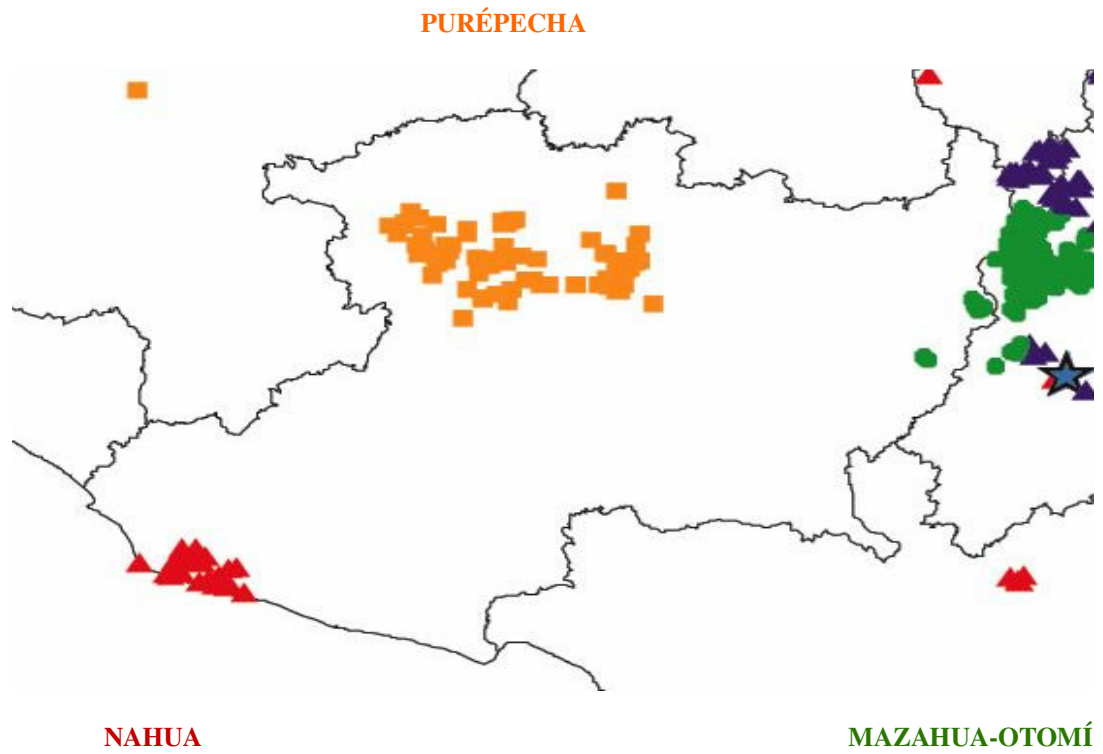
85

Vln.

Voces

Bajo
 F C F

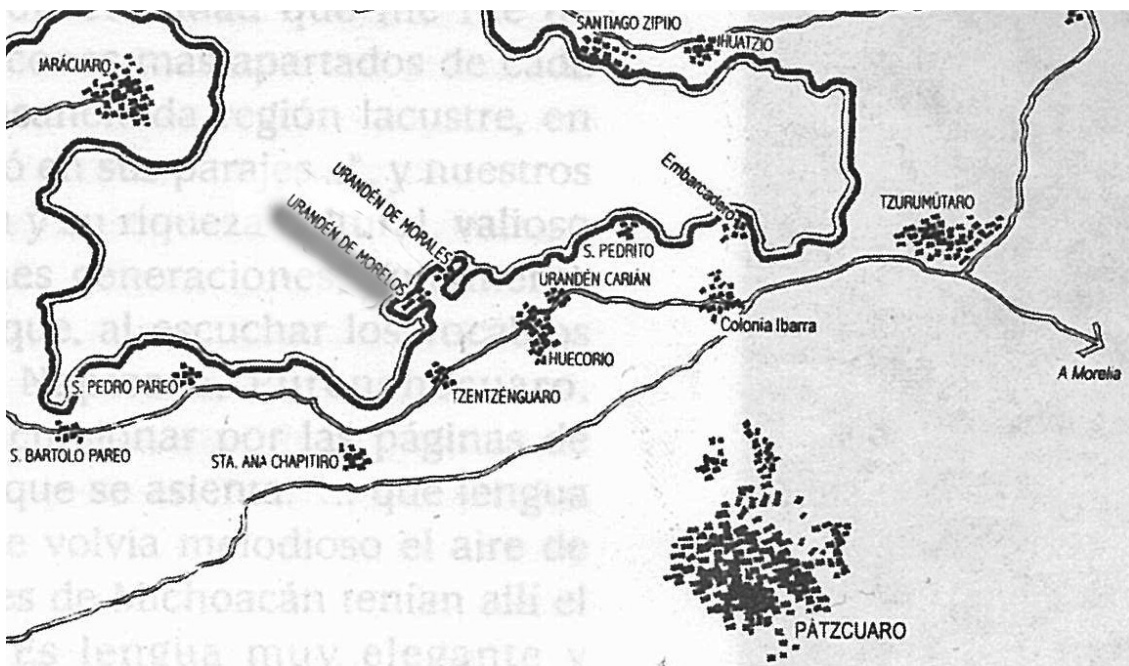
MAPAS



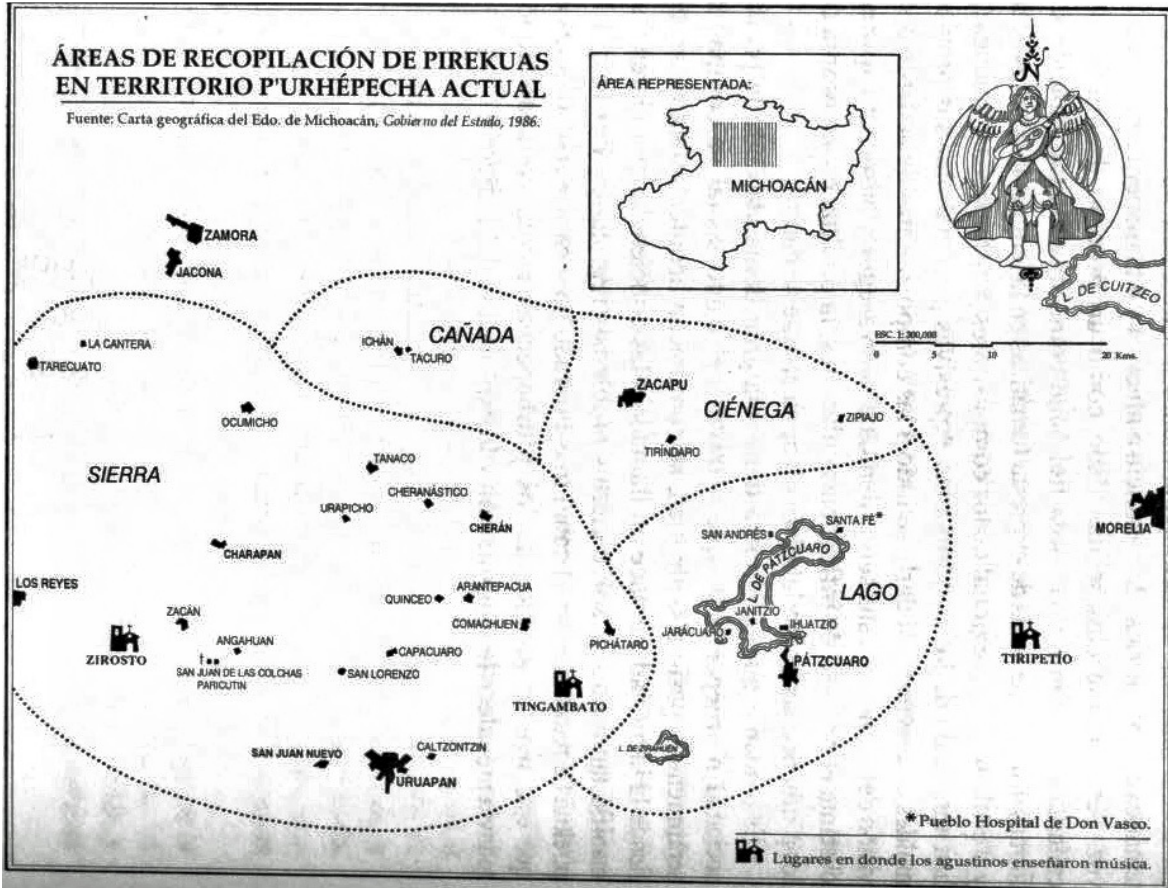
Mapa 1. Región purépecha, nahua y mazahua-otomí. (Fuente: página web de la CDI <http://www.cdi.gob.mx> rubro de “Los pueblos indígenas: Nombres de lenguas, pueblos y distribución”)



Mapa 2. El lago de Pátzcuaro. (Fuente: página web de la Universidad Michoacana <http://www.umich.mx/mich/isla-patzcuaro>)



Mapa 3. Isla de Urandén de Morelos. (Fuente: Melchor Ramos Montes de Oca, 2004)



Mapa 4. Regiones donde se practica la pirekua. (Fuente: Néstor Dimas, 1995, p.316)

BIBLIOGRAFÍA

Aceves Lozano, Jorge E. “Sobre los problemas y métodos de la historia oral” en Graciela de Garay, *La entrevista con micrófono: textos introductorios a la historia oral*. México, Instituto Mora, 1994.

Altamirano, Graziella. “Metodología y práctica de la entrevista” en Graciela de Garay, *La entrevista con micrófono: textos introductorios a la historia oral*. México, Instituto Mora, 1994.

Blum, Stephen. “Composition” en Stanley Sadie (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second ed., vol.6*, London, Macmillan Publishers Limited, 2001.

_____. “Reconocer la improvisación”, en Bruno Nettl y Melinda Russell (eds.), *En el transcurso de la interpretación. Estudios sobre el mundo de la improvisación musical*. Madrid, Edición Akal, 2004.

Camacho, Gonzalo. “El sistema musical de la Huasteca hidalguense. El caso de Tepexititla” en Jesús Jáuregui, María Eugenia Olavarría y Víctor M. Franco Pellotier (coords.), *Cultura y comunicación. Edmund Leach in memoriam*. México, CIESAS; UAM, 1996.

Campos, Rubén M. *El folklor y la música mexicana*. México, SEP, 1928.

Cattin, Giulio. *Historia de la música: El Medioevo, primera parte*. Edición española coordinada y revisada por Andrés Ruiz Tarazona; traducido por Carlos Alonso, Madrid, D.G.E./Turner Libros, CONACULTA, 1999.

Chamorro Escalante, Arturo. *Universos de la música purépecha*. Zamora, Michoacán, CET-COLMICH, 1992.

_____. *Sones de la guerra, rivalidad y emoción en la práctica de la música p'urhépecha*. Zamora, Michoacán, El Colegio de Michoacán, 1994.

_____. “El discurso meta-musical en el español de los compositores y ejecutantes purépecha”, en Jesús Jáuregui *et al* (coords.), *Cultura y comunicación Edmund Leach in Memoriam*. México, CIESAS-UAM, 1996.

_____. *Abajeños y sones de la fiesta purépecha*. Con investigación etnomusicológica y notas. Fonograma núm.24 de la serie Fonoteca del INAH, México, INAH-CONACULTA, 3ª edición, 1999.

Cuaderno de Musicología No.7: Breve antología de la música p'urhépecha. Gobierno del Estado de Michoacán, Morelia, Instituto Michoacano de Cultura, 1991.

Díaz Patiño, Gabriela y Jorge Amós Martínez Ayala. *Fiesta, memoria y devoción: recuento histórico de la fiesta tradicional religiosa en los pueblos p'urhépecha de la Meseta Tarasca en Michoacán*. FONCA, Morelia, 2006.

Dimas Huacuz, Néstor. *Temas y textos del canto p'urhépecha*. Zamora, Michoacán, El Colegio de Michoacán, 1995.

_____. “La ecología en la música purépecha” (1989), en Julio Herrera (coord.), *Cinco décadas de investigación sobre música y danza indígena*. México, Instituto Nacional Indigenista, 2002. Vol.1.

Feld, Steven. *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, Second Edition, 1990.

Gallo, Alberto F. *Historia de la música: El Medioevo, segunda parte*. Edición española coordinada y revisada por Andrés Ruiz Tarazona; traducido por Rubén Fernández Piccardo, Madrid, D.G.E./Turner Libros, CONACULTA, 1999.

Garay, Graciela de. *La historia con micrófono: textos introductorios a la historia oral*. México, Instituto Mora, 1994.

Gómez Bravo, Lucas, Benjamín Pérez González e Irineo Rojas Hernández. *Uandakua uenakua p'urhépecha jimbo, introducción al idioma p'urhépecha*. Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo y Centro de Investigación de la Cultura P'urhépecha, 2001.

González Alonso, Pablo. *Cuaderno de Musicología No.11: Sonos y abajeños p'urhépecha de San Felipe de los Herreros*. Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 1999.

Grebe Vicuña, María Esther. *Antropología de la música: nuevas orientaciones y aportes teóricos en la investigación musical*. Revista Musical Chilena, 1981, XXV, No.153-155.

Havelock, Eric A. *La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente* (1992), España, Colección Bolsillo Paidós, 2008.

Jakobson, Roman. “El folklore como forma específica de creación” en *Ensayos de poética*, México, Fondo de Cultura Económica, Sección de Obras de Lengua y Estudios Literarios, 1986.

Lévi-Strauss, Claude. *El pensamiento salvaje*. (Decimosexta reimpresión), México, Breviarios del Fondo de Cultura Económica, 2009.

Márquez Joaquín, Pedro (ed.) *¿Tarascos o P’urhépecha? Voces sobre antiguas y nuevas discusiones en torno al gentilicio michoacano*. Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2007.

Medina Pérez, Alberto y Jesús Alveano Hernández. *Vocabulario español-p’urhépecha, p’urhépecha-español*. México, Plaza y Valdés Editores, 2000.

Merriam, Alan P. *The Anthropology of Music*. Illinois, Northwestern University Press, Evanston, 1964.

Morales Rivera, Ubaldo. *Cuaderno de Musicología 6: Sones y abajeños p’urhépecha de San Ángel Surumucapio, Michoacán*. Morelia, UMSNH, Centro de Investigación de la Cultura P’urhépecha, SEP, 1990.

Nava López, Fernando. *El campo semántico del sonido musical p’urhépecha*. México, INAH, 1999.

Nettl, Bruno. *Music in Primitive Culture*. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, Fourth Printing, 1977.

_____. *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*. España, Alianza Editorial, 1996.

_____. “Un arte relegado por los eruditos” (introducción), en Bruno Nettl y Melinda Russell (eds.), *En el transcurso de la interpretación. Estudios sobre el mundo de la improvisación musical*. Madrid, Edición Akal, 2004.

_____. *The Study of Ethnomusicology, Thirty-one Issues and Concepts*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2nd ed., 2005.

Ochoa Serrano, Álvaro. *Mitote, fandango y mariacheros*. Zamora, Michoacán, El Colegio de Michoacán, 2ª edición, 2000a.

Ochoa Serrano, Álvaro y Herón Pérez Martínez. *Cancionero michoacano 1830-1940*. Zamora, Michoacán, El Colegio de Michoacán, 2000b.

Ong, Walter J. *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*. 7ª reimpresión; traducción de Angélica Scherp, México, Fondo de Cultura Económica, 2009.

Owens, Jessie Ann. *Composers at work: The Craft of Musical Composition 1450-1600*. New York, Oxford University Press, 1997.

Parry, Adam (ed.). *The Making of Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry*. New York, Oxford University Press, 1987.

Pirekuario vol.1. Varios autores. P'urhépecha-Español. Consejo para el Arte y la Cultura P'urhépecha A.C., Ediciones Ikarani Uantakua, 2003.

Propp, Vladimir. *Edipo a la luz del Folklore*. Madrid, Editorial Fundamentos, 1980.

Próspero Román, Salvador. *La música y sus manifestaciones en la cultura p'urhépecha*. Morelia, UMSNH, 1987.

_____. *Obras del maestro Salvador Próspero Román, I. Sones y pirekuas; II. Costumbres festivas de los p'urhépecha en Michoacán*. Gobierno del Estado de Michoacán, Instituto Michoacano de Cultura, 1990.

Ramos Felipe, Domingo. *Cuaderno de musicología 3: Sones y abajeños p'urhépecha de Comachuén, Michoacán*. Morelia, UMSNH, 1988.

Ramos Montes de Oca, Melchor. *La vuelta a Pátzcuaro en 36 fiestas*. Morelia, Morevallado, 2004.

Regiones indígenas de México. Enrique Serrano Carreto (coord.), Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo, México, 2006.

Relación de Michoacán. Anónimo. Edición de Leoncio Cabrero Fernández. Dastin, Madrid, 2003. Colección "Crónicas de América".

Slawek, Stephen. “‘No parar’: términos, prácticas y procedimientos de improvisación en la música instrumental hindustaní”, en Bruno Nettl y Melinda Russell (eds.), *En el transcurso de la interpretación. Estudios sobre el mundo de la improvisación musical*. Madrid, Edición Akal, 2004.

Serna, Julio. “Un mixe en el Conservatorio” (1990) en *Cinco Décadas de Investigación sobre música y danza indígena, vol. I*. Julio Herrera (coord.), México, Instituto Nacional Indigenista, 2002.

Sones, canciones y corridos michoacanos. Recopilados, armonizados, arreglados y transcritos por Francisco Domínguez. México, Ediciones de la SEP, s/f. [vol. I].

Sones, canciones y corridos michoacanos. [Francisco Domínguez, transcripción]. México, Ediciones de la SEP, s/f. Vol. III.

Sutton, Anderson R. “¿Improvisan realmente los músicos del gamelán javanés?”, en Bruno Nettl y Melinda Russell (eds.), *En el transcurso de la interpretación. Estudios sobre el mundo de la improvisación musical*. Madrid, Edición Akal, 2004.

Treitler, Leo. “Homer and Gregory: The Transmission of Epic Poetry and Plainchant”, in *The Musical Quarterly*, Vol. LX, No.3, London, July 1974.

Velásquez Gallardo, Pablo. *Diccionario de la lengua Phorhepecha. Español-Phorhepecha, Phorhepecha-Español*. México, Fondo de Cultura Económica, 1978.

Yin, Robert K. *Case Study Research, Design and Methods*. Applied Social Research Methods Series, Volume 5, Newbury Park, California, Sage Publications, 2003.

Yurchenco, Henrietta. “Estilos de ejecución en la música indígena mexicana con énfasis particular en la pirekua tarasca” (1983), en Arturo Chamorro (ed.), *Sabiduría popular*. Zamora, Michoacán, El Colegio de Michoacán, 1997.

DISCOGRAFÍA

Itsiri Nimakuecha, Los nietos del lago. México, FonoMex, TAR-647. Discos Kustakua Phorhepecha, [1983], cassette.

La Danza de los Viejitos. Los nietos del lago y el Grupo Los Gallitos. México, FonoMex, TAR-676. Discos Kustakua Phorhepecha, [1986], cassette.

Mejores danzas de Michoacán con Los nietos del Lago. Alborada Records, AREI-3019, 2000.

Abajeños y Pirekuas. Los Nietos del Lago. Alborada Records, KGM-266, 2000.

Homenaje a Grandes Compositores de la Meseta Purépecha de Michoacán con Los nietos del Lago de la Isla de Urandén. Alborada Records, AAR-1040, 2003.

Música y canciones p'urhépecha. Los nietos del Lago de la Isla de Uranden, Michoacán. Uruapan, Michoacán, Alborada CDAR 3084, 2004, disco compacto.

DIRECCIONES ELECTRÓNICAS

Riva Palacio, Vicente. “Flor de añil”, en *México a través de los siglos*. [En línea] <http://www.archive.org> *American Libraries*, en el tomo II, Historia del Virreinato, p.32, edición de 1890. (Consulta: 10 agosto de 2010).