



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Programa de Maestría y Doctorado en Música

Facultad de Música

Centro de Ciencias Aplicadas y Desarrollo Tecnológico

Instituto de Investigaciones Antropológicas

**Los usos rituales de la orquesta en la comunidad
p'urhépecha de Quinceo, Michoacán.
(Trazos de un conocimiento músico-ritual vigente)**

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN MÚSICA (ETNOMUSICOLOGÍA)

PRESENTA
LEOPOLDO TREJO GARCÍA

TUTOR
DR. GONZALO CAMACHO DÍAZ
FACULTAD DE MÚSICA

CIUDAD DE MÉXICO

MARZO 2020



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.

Agradecimientos

Agradezco a mi maestro, amigo y tutor el doctor Gonzalo Camacho Díaz por su paciencia y sobremanera compartir sus conocimientos para hacer posible esta tesis de Maestría.

Doy gracias a mis sinodales quienes con sus comentarios y observaciones han enriquecido este trabajo, pero sobre todo por el impulso a seguir adelante, los doctores Marina Alonso Bolaños, Lizette Amalia Alegre González, Vilka Elisa Castillo Silva y Enrique Fernando Nava López.

Mi profundo agradecimiento a la familia Corales por todas sus atenciones durante mis visitas a la comunidad de Quinceo. También a una inmensa cantidad de amigos quienes con mucha paciencia, me permitieron acercarme a la cultura musical del pueblo, Francisco Salmerón Equihua†, Cecilio Crisóstomo, Eleuterio Crisóstomo y Juan Crisóstomo Cruz.

Mi agradecimiento a Constantino Cuenete de la comunidad de Arantepacua y a Don Juan Victoriano† de la comunidad de San Lorenzo, con quienes tuve la fortuna de platicar sobre las tradiciones musicales de las comunidades p'urhépecha.

Dedicatoria

A la memoria de mis padres† Esperanza y Leopoldo

A mi incansable compañera de vida Noelia, con amor

A mis hijos Natalia, Fabián y Camilo, con cariño

A mis hermanos con quienes aprendí a amar la música

Al pueblo p'urhépecha de Quinceo, con afecto y respeto

A la memoria de Don Miguel Corales† y Miguelito Corales†

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

Definición y justificación del tema.....	1
Problematización	5
Hipótesis	8
Objetivos.....	9
Estado del arte	
<i>Centros de estudio de la Música P'urhépecha.</i>	10
<i>Los investigadores</i>	11
Metodología.....	16
Presentación de los capítulos	17

PRIMERA PARTE

CAPÍTULO UNO

QUINCEO	19
Antecedentes	
Fundación de Quinceo	21
Caminando por Quinceo	28
Organización social y sistema de cargos	30
<i>Cargos civiles</i>	30
<i>Cargos religiosos</i>	33
A manera de conclusión	39

CAPÍTULO DOS

CICLO FESTIVO	42
Celebraciones comunales en Quinceo	44
<i>Inmaculada Concepción</i>	44
<i>Virgen de Guadalupe</i>	47
<i>Corte del árbol para el farol</i>	49
<i>Tercera posada</i>	51
<i>Noche Buena</i>	53
<i>Año Nuevo</i>	55
<i>Fiesta de los pozos</i>	57

<i>Traslado de la caña</i>	59
<i>Carnaval</i>	61
<i>Viernes Santo (Semana Santa)</i>	63
<i>Corpus Christi</i>	65
<i>Virgen María Magdalena</i>	68
A manera de conclusión	71

CAPÍTULO TRES

LA ORQUESTA EN MICHOACÁN.....75

Descripción de la orquesta p'urhépecha

<i>El abajeño</i>	77
<i>El sonecito</i>	77
<i>La pirecua</i>	78
<i>Tipos de orquestas</i>	79
Trayectoria histórica	81
<i>Los primeros encuentros</i>	81
<i>Los hospitales y la música</i>	85
<i>La orquesta antigua en el siglo XIX</i>	87
<i>La orquesta en el siglo XX</i>	88
La versatilidad de la orquesta	91
<i>El estilo</i>	92
<i>Naturaleza de la celebración</i>	93
<i>El gusto</i>	95
A manera de conclusión	97

SEGUNDA PARTE

CAPÍTULO CUATRO

CELEBRACIÓN DE LA VIRGEN DE GUADALUPE99

Descripción de la celebración.....	100
La presencia de la música.....	111
Configuración simbólica	115
<i>La dimensión de los viejos</i>	116
<i>La dimensión de la música</i>	117
A manera de conclusión	120

CAPÍTULO CINCO

EL FAROL	123
Descripción del ritual	
La música en el ritual.....	129
Configuración simbólica del farol	140
A manera de conclusión	148

CAPÍTULO SEIS

LA TERCERA POSADA	150
Descripción de la fiesta	
La música en el ritual y la fiesta	165
Configuración simbólica	171
A manera de conclusión	176

CONCLUSIONES	179
---------------------------	-----

APÉNDICE A	184
Fragmentos musicales de los cantos de adoración y baile de maringuías	

ÍNDICE DE MAPAS	188
------------------------------	-----

ÍNDICE DE CUADROS	188
--------------------------------	-----

ÍNDICE DE FRAGMENTOS MUSICALES	189
---	-----

ÍNDICE DE FOTOS Y FOTOGRAMAS	189
---	-----

BIBLIOGRAFÍA	192
---------------------------	-----

INTRODUCCIÓN

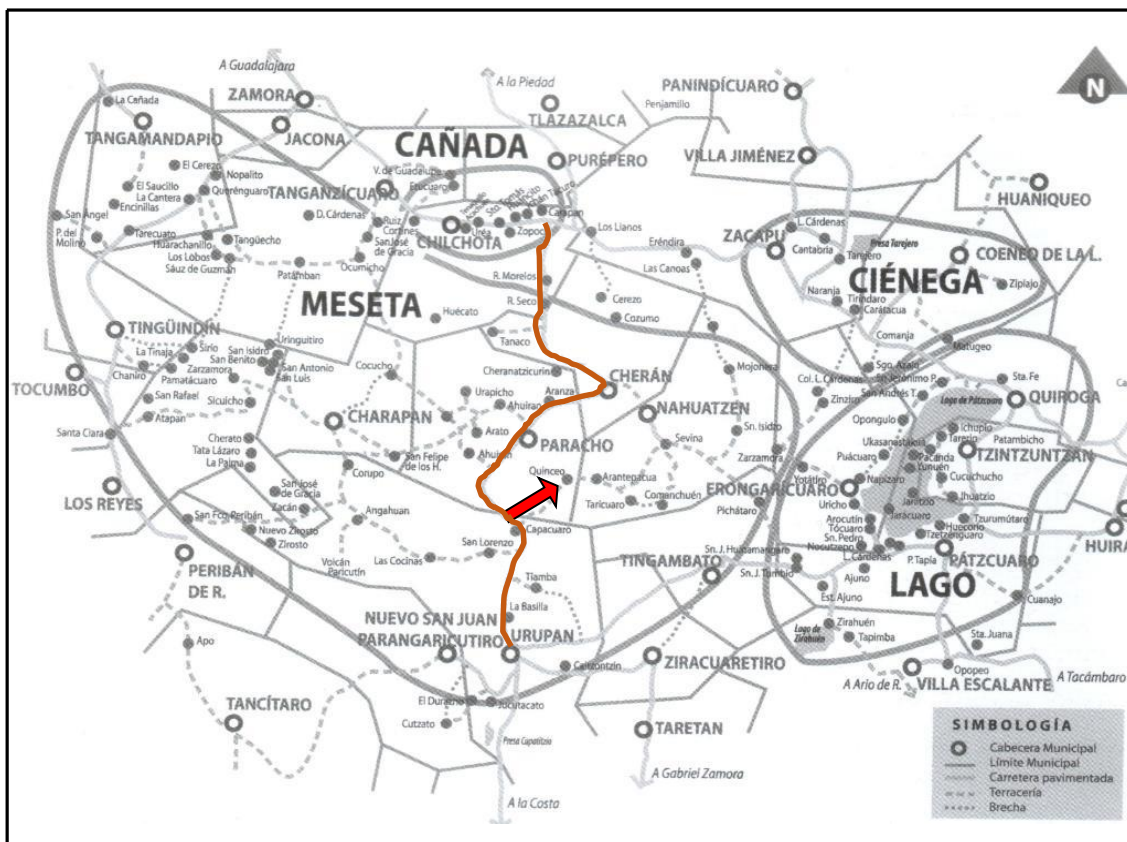
Definición y justificación del tema

En el año de 1988 conocí a Tata Miguel Corales Alonso† (2002) violinista de la orquesta antigua de Quinceo. Tata Miguel, además de ejecutar con maestría su violín, se dedicaba a elaborar vihuelas y guitarrones que vendía en Paracho, Uruapan, Morelia y en la Ciudad de México. Mi encuentro con este músico y compositor p'urhépecha ocurrió de manera fortuita, mientras él bajaba de un colectivo cargado de instrumentos musicales en el sitio del transporte público de la comunidad de Quinceo. En aquella ocasión iniciaba mi primer trabajo de campo. Después de conversar brevemente sobre la manufactura de aquellos instrumentos, me confió su placer por el arte de la música. La amistad surgida de dicho encuentro, se consolidó a través del tiempo con sus hijos, nietos y con muchos miembros de una familia muy extensa. Aun cuando Tata Miguel Corales ya no se encuentra entre nosotros, su alegría, enseñanza y gusto por la música, siempre estarán presentes en la memoria de quienes tuvimos la fortuna de conocerlo. Sin lugar a dudas, este fue el primer acercamiento con la música y cultura de Quinceo.

La comunidad de Quinceo, perteneciente al municipio de Paracho, se localiza en el área de la Meseta p'urhépecha (Mapa No.1). La ciudad de Uruapan es una referencia importante para acceder a la población mencionada, la cual se encuentra ubicada en las faldas del cerro del Águila. El tiempo de recorrido en automóvil desde esta ciudad a la comunidad, tiene una duración aproximada de 40 minutos, transitando por la carretera Carapan-Uruapan. Esta vía, atraviesa la comunidad p'urhépecha de Capacuaro donde está el entronque para dirigirse al pueblo de Quinceo.

El pueblo de Quinceo se ha destacado entre las diferentes comunidades del estado de Michoacán, por la reconocida fama de sus músicos. Ellos han dedicado años de preparación para consolidarse dentro de un amplio universo de músicos de la región p'urhépecha. La orquesta antigua de Quinceo tiene especial mención entre las agrupaciones de su género, gracias a la reputación ganada durante décadas, al obtener lugares preeminentes en los concursos de música regional.

Mapa No.1
Regiones p'urhépecha
Fuente: Argueta (2008: 28)



Las expresiones musicales de la comunidad cautivaron mi atención. Desde el primer momento de aproximación a sus festividades observé que la música ocupa un lugar preferente. La organización festiva se realiza con gran esmero. Los rituales se ejecutan con solemnidad y siempre son acompañados con música. La tradición musical se realimenta de generación en generación. Mujeres y hombres tienen un contacto permanente con la música a través de bailes, danzas y al escuchar interpretaciones de diversos géneros musicales en cada una de las celebraciones de la localidad o de comunidades aledañas.

Aunado a lo anterior, las radios locales como la XEPUR en Cherán, Xiranhua (radio digital) en Nahuatzen y otros esfuerzos de radios independientes como la establecida en la propia comunidad, juegan un papel importante en la difusión de los géneros regionales. Todos estos elementos permiten una constante recreación de la música en la vida cotidiana. Por otro lado, la educación musical es entrañable, es decir, los maestros enseñan con gusto y aprecio a las nuevas generaciones. Los jóvenes con interés de

aprender a ejecutar un instrumento de cuerda o aliento, se acercan a los maestros de alguna organización musical, quienes comparten sus conocimientos. Los muchachos que se han esmerado en la práctica constante de su instrumento, reciben la oportunidad en poco tiempo, para incorporarse como músicos en alguna banda de viento, orquesta o conjunto musical.

En la comunidad de Quinceo, una gran variedad de rituales y festividades se suceden a lo largo del ciclo anual. En cada celebración se presentan diferentes agrupaciones musicales: orquestas, bandas, grupos norteros, mariachis, *pireris*¹ y bandas sinfónicas. Dentro de este amplio universo musical, la orquesta antigua de Quinceo atrajo mi atención porque a pesar de distinguirse durante décadas en los concursos de música regional, su participación era escasa en las fiestas de la comunidad. En el pueblo se destacan 7 celebraciones importantes: la Inmaculada Concepción, la Virgen de Guadalupe, el Santo Niño (Noche Buena y Año Nuevo), el Carnaval, Semana Santa, el Corpus Christi y la Virgen María Magdalena (santa patrona de la comunidad). De estas fiestas se desprenden aproximadamente 32 ceremonias, acompañadas por un tipo de dotación instrumental y un género musical específico.

Sin embargo, en este amplio abanico de celebraciones, la orquesta de la cual se hablará más adelante, solo tiene escasas participaciones en las fiestas de la comunidad. Dichas participaciones regularmente están asociadas al periodo invernal. Las fiestas efectuadas en éste tiempo son cuatro: Inmaculada Concepción, Virgen de Guadalupe, Santo Niño (Noche Buena y Año Nuevo) y el Carnaval. Este conjunto de fiestas invernales² se liga a 10 ceremonias rituales. No obstante, la orquesta únicamente aparece en tres de ellas (Cuadro No. 1). Así llegué a un primer cuestionamiento ¿Por qué la orquesta, teniendo gran prestigio en el Estado de Michoacán, aparece en limitadas celebraciones propias de la comunidad?

¹ La palabra *pireri*, designa al cantante en lengua p'urhépecha.

² El término fiestas invernales es retomado de Julio Caro Baroja (1977:158) y Alberto del Campo Tejedor (2006:115).

Cuadro No. 1
La orquesta en las celebraciones de la comunidad

I N V E R N A L E S	<ul style="list-style-type: none"> • INMACULADA CONCEPCIÓN (1 CELEBRACIÓN) • VIRGEN DE GUADALUPE (2 CELEBRACIONES) • SANTO NIÑO (4 CELEBRACIONES) • EL CARNAVAL (3 CELEBRACIONES) 	
	<ul style="list-style-type: none"> • SEMANA SANTA (6 CELEBRACIONES) • CORPUS CHRISTI (8 CELEBRACIONES) • VIRGEN MARÍA MAGDALENA (8 CELEBRACIONES) (FIESTA PATRONAL) 	
		<ul style="list-style-type: none"> ORQUESTA (VIRGEN DE GUADALUPE) ORQUESTA (ÁRBOL PARA EL FAROL) ORQUESTA (TERCERA POSADA)

La orquesta tiene mayor presencia en las celebraciones invernales asociadas a la culminación del año calendárico. Esta agrupación se encuentra relacionada con la festividad a la Virgen de Guadalupe, el Corte del Árbol para el farol en las fiestas navideñas y la Tercera Posada, donde se realizan cantos de adoración al Santo Niño. El desempeño de dicha organización instrumental requiere de una competencia ceremonial particular, ya que su aparición se encuentra estrechamente relacionada con una vertiente comunicante entre el hombre y sus divinidades. Por esta razón, el trabajo de investigación lo denominé con el siguiente título: **Los usos rituales de la orquesta en la comunidad p'urhépecha de Quinceo, Michoacán. (Trazos de un conocimiento músico-ritual vigente).**

La música de la orquesta está presente en los actos ceremoniales que son representados en tiempo y espacio. Por ejemplo: rituales, procesiones, faenas de trabajo, bailes, danzas, cantos de adoración, etcétera. Estas prácticas, asociadas al hecho musical pretenden ser explicadas con mayor detalle desde el ámbito de la etnomusicología.

Problematización

La orquesta es un importante componente en la articulación del ritual y la fiesta en algunas celebraciones invernales de la comunidad de Quinceo. La presencia de dicha dotación instrumental y la competencia ceremonial de los ejecutantes, posibilitan la apertura del canal comunicante entre el hombre y sus divinidades. Ello contribuye a la instauración de un tiempo sagrado que abre espacio a las bendiciones, peticiones y agradecimientos a las deidades. En este periodo también se instituyen rituales para la renovación del ciclo calendárico. De este modo, las prácticas festivas y rituales vinculadas al hecho musical, consiguen mantener un orden y una convención social. Stefani (1987) considera que "... la música funciona también como medio de comunicación (...), en los ritos y en las fiestas tradicionales, en las ceremonias religiosas y civiles, tanto hoy como en el pasado" (pág. 13). En este sentido, la música interpretada en las celebraciones invernales, por un tipo específico de dotación musical, permite una práctica musical con diferentes niveles de significación. Para ello, se requiere de músicos que conozcan los códigos generales, las prácticas, estilos y repertorios, es decir, que posean una competencia ceremonial.

La competencia ceremonial se entiende como la capacidad adquirida y desarrollada por el ejecutante o músico de alguna agrupación instrumental, que le permite saber conducirse en las diferentes ocasiones festivas y rituales de una comunidad, donde se producen comportamientos sociales con un sentido específico. Las festividades en la comunidad de Quinceo, al final del ciclo anual, requieren de un peculiar desempeño ceremonial. De esta manera, como se apreciará más adelante, la conformación instrumental de la orquesta está determinada por el tipo de celebración.

En la región p'urhépecha, la orquesta se encuentra constituida por dos variantes instrumentales. Una compuesta fundamentalmente por instrumentos de cuerda, como el violín, violoncello, vihuelas y contrabajo. Esta dotación es utilizada regularmente en la región del Lago. Otro tipo de dotación instrumental es la orquesta mixta empleada con mayor frecuencia en la región de la Meseta (Chamorro 2002: pág. 178). El nombre de orquesta mixta hace referencia a la conformación del conjunto de cuerdas, al que se añade algunos aerófonos como el clarinete, el saxofón, la trompeta y el trombón (cuadro No. 2).

Cuadro No. 2
Tipos de Orquestas³

ORQUESTA DE CUERDAS	ORQUESTA MIXTA
CORDÓFONOS	CORDÓFONOS
VIOLÍN VIOLONCELLO VIHUELAS CONTRABAJO	VIOLÍN VIOLONCELLO VIHUELAS CONTRABAJO
	AERÓFONOS
	CLARINETE SAXOFÓN TROMPETA TROMBÓN

En los capítulos subsecuentes me referiré a la orquesta de manera genérica, aludiendo al tipo de orquesta mixta cuyo desempeño es más frecuente en la región de la Meseta,⁴ lugar donde se encuentra la comunidad de Quinceo. En las comunidades de la sierra se encuentran diversas combinaciones de cordófonos y aerófonos. Sin embargo, es imprescindible el uso del trombón de varas o de pistones, y el contrabajo para ensamblar la orquesta.

³ Las categorías de orquesta de cuerdas y orquesta mixta son retomadas de Chamorro (2002) con la finalidad de clasificar los tipos de orquestas en la región p'urhépecha.

⁴ Las regiones p'urhépecha se han dividido en cuatro áreas geográficas que representan los distintos asentamientos del grupo étnico. Así tenemos la región del Lago, la Meseta, la Cañada y la Ciénega. La Meseta se caracteriza por ser una altiplanicie extendida, cuya elevación es mayor a los 500 metros sobre el nivel del mar y visiblemente es producto de fuerzas tectónicas que han configurado la geografía de la región. (Ver Mapa No. 1)

La orquesta, cuya trascendencia histórica es de gran relevancia en la región, ha tenido diferentes transformaciones a través del tiempo. La dotación instrumental empleada para el culto religioso en la Nueva España, aportada por frailes y colonizadores, trajo consigo un tipo de organización instrumental parecida a la actual orquesta. Las relaciones antiguas escritas por frailes franciscanos, agustinos y jesuitas en Michoacán, coinciden en la utilización de un conjunto de cordófonos y aerófonos para el ritual católico. Esta modalidad de dotación instrumental es similar a la configuración actual de las orquestas, constituidas a partir de las mismas categorías de instrumentos musicales.

El tipo orquestal, conformado por cordófonos y aerófonos, se encontraba acoplado al culto religioso español durante la evangelización. Este hecho permitió que los indígenas asociaran un conjunto de símbolos del catolicismo a determinadas prácticas musicales. En el contexto socio-cultural, estas prácticas han tenido diversas transformaciones al transcurrir del tiempo. Actualmente existe un patrón de competencia musical, donde se valora la aptitud de las agrupaciones musicales para conducirse en las ceremonias rituales.

En este sentido, la competencia ceremonial de la orquesta permite la ejecución de diversos géneros de acuerdo a los diferentes momentos del ritual. Por ejemplo, se usan ciertos géneros en presencia o en ausencia de imágenes católicas protectoras de la comunidad. También en ocasiones musicales fijas o itinerantes. Así mismo, existen piezas instrumentales o piezas que acompañan el canto, el baile, la adoración, la procesión o la danza. Del mismo modo, la amplitud tímbrica de la orquesta es mayor para los sones de danza que para los cantos de adoración. En suma, la versatilidad de los músicos implica una aptitud músico-ritual, necesaria para conocer la manera en que se intercala la instrumentación, el baile y el canto en diferentes contextos.

Las orquestas incorporadas a las celebraciones invernales de la comunidad de Quinceo, tienen características distintivas de interpretación para cada ocasión musical. El número de integrantes y la combinación de instrumentos puede ser variable, sin embargo, se mantiene un canon estructurante de la dotación instrumental contratada. En las fiestas invernales estudiadas en los subsiguientes capítulos, se hace referencia a la participación de tres diferentes orquestas de la meseta p'urhépecha, la "Orquesta de los Hermanos Morales" del pueblo de Capacuaro, los "Neecha" de la comunidad de Arantepacua y la "Orquesta Antigua de Quinceo". La competencia ceremonial de la orquesta hace una

distinción con respecto a otras agrupaciones musicales como bandas de viento, bandas sinfónicas⁵, *pireris*, mariachis, etcétera. Todas estas agrupaciones, poseen características de ejecución que se limitan a tiempos y espacios específicos. Por ejemplo, en el caso de la fiesta patronal celebrada en el mes de julio, el mariachi interpreta música religiosa durante la misa, la banda sinfónica acompaña la serenata a la Virgen María Magdalena y la banda de viento se ocupa para amenizar el baile en la plaza de la comunidad.

Las principales interrogantes del trabajo se indican a continuación:

¿Cuáles son las razones que determinan la presencia primordial de la orquesta en las fiestas invernales? y ¿Qué papel desempeña la orquesta en las fiestas invernales?

Hipótesis

Dadas las diversas y contrastantes celebraciones propias de las fiestas invernales, se requiere de una agrupación musical con gran competencia en los protocolos ceremoniales, para la apertura del canal comunicante entre lo humano y lo divino. En consecuencia, la orquesta cumple con una serie de características sonoras por la mezcla de cordófonos y aerófonos. Una diversidad instrumental, grande o pequeña, se emplea para recrear cada uno de los rituales de acuerdo al tipo de celebración. Una agrupación grande que amplifique las voces de los instrumentos, para ser escuchada por una amplia gama de danzantes. En contraste, se requiere una dotación instrumental pequeña para que se escuche el canto, o para su desplazamiento por el espacio del cerro en la faena del corte del farol. Asimismo, la orquesta posee un repertorio específico para cumplir con el protocolo ceremonial, el cual, vincula al hombre con sus divinidades.

⁵ Las bandas de viento se diferencian de las bandas sinfónicas por algunos aspectos visibles, audibles y la función que desempeñan. El tipo de instrumentación de la banda de viento es más parecido a la banda sinaloense con tuba, trombones, trompetas, saxhones, clarinetes y tambora. Los repertorios característicos de las bandas de viento son los abajeños, norteñas y corridos. Dichos géneros musicales se utilizan comúnmente para el baile, los toros y castillos. Por otra parte, la Banda Sinfónica tiene mayor número de elementos y puede incorporar a su dotación instrumental tubas, trombones, saxhones, trompetas, clarinetes, flautas traveseras, corno francés, platillos y timbal. Generalmente las Bandas Sinfónicas interpretan música clásica con el apoyo de partituras, dichas piezas están dirigidas a la virgen Ma. Magdalena en la fiesta patronal. Este tipo de agrupaciones se contratan en regiones de reconocida trayectoria musical como Texcoco, Estado de México.

De esta manera, la orquesta:

- a) Posibilita la interpretación de diferentes géneros musicales conforme a la tipología de la celebración y particularmente del ritual.
- b) Se adecua a los puntos de ejecución del ritual, ya sea en ocasiones musicales fijas o itinerantes.
- c) La sonoridad de la orquesta permite la ejecución de distintos géneros musicales en espacios abiertos y cerrados. Dicha sonoridad se ajusta a danzas, baile y también a un género musical tan contrastante como la *pirecua*⁶.
- d) Los músicos que integran la orquesta poseen un conocimiento músico-ritual que les permite una observación y participación rigurosa en las celebraciones invernales.

La argumentación de la hipótesis de trabajo se sustenta a partir de la observación y análisis de tres celebraciones donde interviene la orquesta.

- A. La Celebración de la Virgen de Guadalupe.
- B. El ritual de corte del árbol para el farol.
- C. La tercera posada.

La dimensión sonora en el ritual, como un elemento desencadenante de comunicación entre lo humano y lo divino, nos advierte de la utilización de un sistema simbólico pertinente en cada fiesta del ciclo calendárico de la comunidad. La música p'urhépecha, como sistema articulado con otros códigos en la cultura, contiene diversos elementos cristalizados en cada ocasión musical. Por tanto, fue pertinente elaborar la etnografía de Quinceo y obtener datos específicos sobre la ocasión musical de la orquesta para analizar el hecho musical y ritual en el conjunto social.

Objetivos

- Destacar la inserción de la orquesta dentro del ciclo festivo de la comunidad de Quinceo.

⁶ El término hace referencia a cualquier tipo de expresión de canto ejecutada por el pireri.

- Determinar las razones por las cuales, la orquesta adquiere relevancia en las fiestas invernales de la comunidad y el papel que desempeña en las mismas.
- Conocer los géneros musicales que dan competencia a la orquesta durante las fiestas invernales.
- Observar la función ritual del hecho musical en la relación dialógica entre el hombre y sus divinidades.

Estado del arte

Centros de estudio de la Música P'urhépecha.

El contexto de estudio de la música p'urhépecha se genera principalmente en dos centros de investigación. El primero es ejemplificado por el Centro de Investigación de la Cultura p'urhépecha de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Su principal línea de investigación es la recopilación de la música p'urhépecha, transcripción y edición de los Cuadernos de Musicología, actualmente denominados Cuadernos de Etnomusicología como lo subrayó Ireneo Rojas Hernández⁷ “...esta designación nos parece la más apropiada. Sobre todo, si tomamos en cuenta que la investigación y registro de nuestros compositores corresponde precisamente a la etnia p'urhépecha, y creemos que con este nombre abarcamos lo que corresponde a la actividad musicológica de esta cultura...” (2005: VIII).

El segundo se desarrolla principalmente en el Centro de Estudios de las Tradiciones del Colegio de Michoacán. Esta institución ha abordado el estudio de la música en diferentes perspectivas. Por ejemplo: los trabajos con un matiz preponderantemente histórico; los estudios orientados a las costumbres, lenguas y festividades, cuyas narrativas tienen un carácter antropológico. Todas las investigaciones realizadas en este centro de estudios tienen la característica de estudiar la música en relación al contexto socio-cultural.

⁷ Fue un incansable promotor de la cultura p'urhépecha, su formación académica la realizó en el área físico-matemática. Fallece el 7 de diciembre de 2013 siendo rector de la Universidad Intercultural Indígena de Michoacán.

Los trabajos de investigación presentados por la primera institución tienen un gran valor al recopilar la obra de los compositores locales. Ireneo Rojas comentó “Con el presente trabajo se está cumpliendo con creces la labor de registro, recopilación y edición de la obra de los compositores p’urhépecha, con el propósito de difundir la producción de cada uno de ellos...” (óp. cit., VII). El Centro de investigación de la cultura p’urhépecha pareciera estar confinado a la obra de los compositores locales. Sin embargo, recientes investigaciones interdisciplinarias realizadas en dicha universidad y en colaboración con otras instituciones, han hecho aportes significativos al estudio de la música en su contexto cultural.

Los estudios ejemplificados por el Colegio de Michoacán sobre las tradiciones musicales de Occidente, también nos acercan a la comprensión del sonido musical desde su entorno social y no como entes aislados de la cultura. Mi enfoque se vincula con los trabajos desarrollados en ambas instituciones. En este sentido, el hecho musical estudiado en la comunidad de Quinceo, se concibe, se estructura y mantiene una relación dialógica con el ritual.

Los Investigadores

Arturo Chamorro ha realizado diferentes trabajos en torno a la música p’urhépecha (1983, 1984, 1986, 1992, 1994, 1996, 2002). Sus investigaciones abordan diferentes temáticas. Por ejemplo, al estudiar los instrumentos musicales en fuentes pictográficas antiguas, reconoce en las imágenes un fuerte vínculo entre la música y el ritual (1983). En otro trabajo “Los universos de la música purhépecha” (1984), se abordan aspectos relacionados con el pasado musical de los p’urhépecha y su permanencia en el presente. En éste estudio el autor se ocupa de investigar distintas fuentes para elaborar su narrativa acerca de los universos: el pre-cristiano, el cristianizado y el secular, cuyo discurso evoca diferentes características en cada uno de ellos. El autor explica el proceso de cambio de un universo a otro a través del sincretismo y considera que el mestizaje musical en Michoacán ha enriquecido la tradición ceremonial indígena.

Chamorro al desarrollar el trabajo etnográfico en el área p’urhépecha, dedica gran parte de sus investigaciones al estudio de la actuación-ejecución de los músicos y las reacciones creadas en ellos y sus audiencias en los contextos festivos. Menciona que el propósito de

su trabajo no se apoya en considerar las implicaciones religiosas de las fiestas y comenta, “Por ello me he apartado intencionalmente de la interpretación del mundo religioso en la presente investigación, pero, por otro lado, me involucro en el ritual como evento comunicativo...” (1992: 31). Con una gran variedad de elementos recuperados en el trabajo de campo, analiza el discurso meta-musical en la lengua española de los compositores y ejecutantes p’urhépecha.

Del mismo modo, elabora para el Instituto Nacional Indigenista (INI), un artículo sobre la fundación y desarrollo de la orquesta de Quinceo. El autor expone una semblanza de los fundadores Tata Francisco Salmerón Equihua y Tata Juan Crisóstomo Valdéz. Presenta algunas de sus composiciones rememorando anécdotas sobre el nombre de las mismas. También nos muestra la disposición de la instrumentación de dicha agrupación para la ejecución de la música regional. Destaca en la orquesta de Quinceo un estilo con elementos propios como “...adornos de la melodía con el trombón, el uso del violoncello -sobre todo en los abajeños- como parte de un motivo de acentuación o pulso rítmico, al igual que el contrabajo de cuerda.” (2002: 178)

Al final del ensayo, el autor señala que es común encontrar en estas orquestas y en las mixtas de la sierra, la participación del cello, el contrabajo y el violín como instrumentos de arco. Y define a la Orquesta de Quinceo como “...un tipo de orquesta clásica con repertorio de sonos regionales y abajeños, en los que se reinterpretan al estilo purépecha figuras rítmicas y melódicas derivadas de jarabes antiguos y sonos del Occidente de México.” (Obra citada, pág.178)

Álvaro Ochoa (1983, 1992, 1997, 2000, 2007) realiza un recorrido a través de la historia para hablar de las diferentes etapas en que se desarrolla la música en el Occidente de México, con mayor énfasis en los estados de Jalisco y Michoacán. Principalmente aborda la época prehispánica, colonial y de la vida nacional, donde surge el título del libro “*Mitote, fandango y mariacheros*”, en este libro se propone una continuidad en el desarrollo de la música mestiza de México.

Su trabajo sobre afrodescendientes nos habla sobre el mestizaje de las vertientes india, española y africana en el Occidente de México. Esta última, como una tercera raíz que ha conformado en algunas regiones la música mestiza de México. El énfasis del autor en el

mestizaje étnico, y particularmente el peso de la influencia africana en la música, ha inspirado a otros investigadores para realizar estudios sobre música, cantos, bailes y danzas en el Estado de Michoacán.

Ochoa ha compilado información sobre canciones, compositores y festividades de comunidades indígenas y mestizas. En el Cancionero Michoacano el autor rescata diferentes géneros regionales entre pirecuas, valonas, corridos y coplas, para abundar en el conocimiento y catalogación de una gran variedad de canciones que ya forman parte de la historiografía musical de México. Los trabajos de Álvaro Ochoa son pioneros en el contexto de la historia musical de Occidente por el estudio riguroso de las fuentes y, sobre todo, porque hace visible los datos que han servido a muchos investigadores como fuentes de consulta.

Antonio Ruiz Caballero (2004) presenta una investigación del desarrollo de la música en Michoacán a partir de la llegada de los españoles a estas tierras. El arraigo de las prácticas musicales en los pueblos p'urhépecha, sostiene el autor, tiene su antecedente en la evangelización por medio de la música. Así como a la implantación y sostenimiento del culto a las divinidades en torno al calendario de las fiestas litúrgicas cristianas. La función de la música en un nuevo escenario de símbolos, creencias, rituales y fiestas, sigue siendo la misma, como en las culturas mesoamericanas, es decir, inseparable del ritual religioso. El autor comenta, "...los elementos culturales nativos se integraron en diversas formas, o al menos coexistieron con los europeos." (pág. 114)

Ante el paulatino retiro de las órdenes regulares y la llegada del clero secular para administrar diversas parroquias, la enseñanza del culto religioso ya había dejado hondas raíces en los pueblos. Las uataperas ahora se encargaban de la doctrina cristiana. Esta enseñanza incluía el canto y la música que paulatinamente va saliendo del templo, hasta llegar a la plaza con otra connotación de música dirigida a lo humano, y de ahí a las ferias donde tuvo múltiples influencias a principios del siglo XIX.

Jorge Amós Martínez (2004) realiza una compilación de la historia de la música en Michoacán. El libro "*Una bandolita de oro, un bandolón de cristal: historia de la música en Michoacán*", reúne diferentes ensayos monográficos relacionados con la música, aclarando que no se trata de una historia general, sino de mostrar las posibilidades de

estudio de una obra de gran magnitud. En la introducción escribe una semblanza de la música en Michoacán desde el siglo XVI hasta la época actual. En estos periodos, plantea aspectos sobresalientes de las comunidades, de las regiones, de los músicos, incluso de los movimientos políticos – sociales y ordenanzas que afectaron el desempeño de la cultura musical. El investigador plantea un sinnúmero de ideas susceptibles de ser desarrolladas a posteriori. Particularmente, me parecen importantes para este estudio las ideas relacionadas con el desarrollo de la música en la meseta p'urhépecha y la vinculación de la orquesta con los oficios religiosos y la dotación instrumental aportada por frailes y ministriles a la región p'urhépecha.

Néstor Dimas Huacuz, investigador del Colegio de Michoacán, en su artículo sobre “*La actuación de la mujer pireri en la sociedad purépecha*”, comenta lo siguiente: “Los evangelizadores fueron excelentes semióticos, ya que lograron utilizar los símbolos y significados del mundo indígena para incorporarlos a la conquista espiritual” (1998: 1994). También sugiere la utilización de muchos elementos de la organización social, en nuevas instituciones creadas por los evangelizadores, como es el caso de los hospitales y la traducción de himnos al p'urhépecha. Su estudio, aunque es breve, nos acerca a la idea de una resignificación de elementos en la cultura p'urhépecha.

Fernando Nava (1999) en su estudio “*El campo semántico del sonido musical purépecha*”, propone categorías nativas de la música a partir de la visión y exégesis del grupo. El autor señala que la diversidad lingüística es reflejo de la diversidad social y ello es evidencia de que existen distintas concepciones del mundo. El autor nos lleva a una mejor comprensión de los eventos musicales. La clasificación léxica y la organización semántica que hace del sonido musical es una herramienta importante para el acercamiento a la música p'urhépecha desde su clasificación nativa. Ello permite a su vez, comparar desde otra lente las diferentes agrupaciones y formas musicales de la comunidad de Quinceo.

Víctor Hernández Vaca (2008), realiza un estudio sobre la construcción de instrumentos musicales en Michoacán. En su trabajo nos muestra el desarrollo que ha tenido la laudería en diversas regiones de tierra caliente y la meseta p'urhépecha. Así mismo, nos introduce a la historia de la música en la región y la tradición de la construcción de instrumentos en la Nueva España. Contrasta diferentes fuentes de información como las pictográficas, las

relaciones y crónicas de frailes, hasta el uso antiguo de la lengua p'urhépecha a través de los diccionarios de Gilberti Maturani. El autor, al establecer correspondencias de lo visual a lo escrito, y de la oralidad a las formas de construir actualmente los instrumentos musicales, va recreando y conjeturando algunas hipótesis sobre las posibles combinaciones instrumentales en la época colonial. Víctor Hernández sugiere que en algún momento de la historia musical michoacana, posiblemente los instrumentos musicales que se aprecian en las pinturas, se hayan podido escuchar a manera de “orquesta” en los tiempos antiguos. Asimismo, el autor se acerca a la práctica ritual durante la evangelización haciendo una distinción entre los actos litúrgicos y actos de religiosidad popular. Los primeros relacionados con los espacios cerrados acompañados con órganos, chirimías y pífanos. Los segundos ligados a espacios abiertos donde se escucharían instrumentos como el arpa, guitarra y violín.

Georgina Flores Mercado (2009) en su trabajo sobre “Identidades de viento” aborda la identidad desde una perspectiva psicocultural. Considera la identidad como resultado de una identificación contingente, es decir, diferenciación y generalización. La identidad es diferencia pero también la identidad es pertenencia común, ambos significados son negociados y transformados por distintos procesos sociales. Su trabajo etnográfico es muy rescatable porque realiza entrevistas a músicos p'urhépecha quienes aportan datos interesantes sobre la dinámica musical en la región.

Los autores antes citados, tienen muchas coincidencias porque en las lecturas y análisis de las fuentes pictográficas y escritas perciben un vínculo muy estrecho entre la música y el ritual. El uso y función de la música para el ritual religioso y fuera de él, se va transformando y resignificando a través del tiempo, constituyendo nuevos escenarios de creencias y símbolos documentados en las actuales festividades de las comunidades p'urhépecha. La práctica ritual mantiene cánones mixturizados de las antiguas creencias indígenas y de las impuestas en la evangelización, estas se encuentran expresadas en la proxémica del ritual como danzas, bailes, tipos de repertorio y la organización espacio-temporal de la procesión. El uso primigenio de un tipo de organización instrumental, semejante a la orquesta durante la evangelización, es una manifestación compartida entre los investigadores. Los instrumentos de cuerda y aliento se ejecutaban dentro del templo y fuera de él seguramente para el ritual a lo divino y para el goce a lo humano.

En suma, la música p'urhépecha ha sido investigada desde diferentes ángulos y con objetivos muy específicos, desde perspectivas históricas, antropológicas, semióticas, lingüísticas, sociales y musicales. Estos trabajos son citados en diferentes capítulos porque sus planteamientos han retroalimentado el ánimo de esta investigación. Con todo ello, la mención de la música p'urhépecha en relación al ritual es escasa, los investigadores solo dejan entrever ligeras pinceladas. Así, parafraseando a Jorge Amós Martínez, los trabajos nos muestran las posibilidades de estudio para ser desarrolladas. En ello pretende contribuir este trabajo, al destacar el vínculo de la música con lo sagrado y específicamente la participación de la orquesta en los rituales de las fiestas invernales. El lugar que ocupa en cada una de las prácticas relacionadas con lo divino. El tipo de repertorio que se utiliza y la participación de sus audiencias.

Metodología

El primer objetivo en el trabajo de investigación fue documentar el ciclo festivo donde participaba la música. Paulatinamente me percaté de la amplitud del trabajo, máxime cuando se advierte la variedad musical de la comunidad. Ello propició reconsiderar todos los eventos recopilados y empezar a centrar la atención en la orquesta, agrupación musical enigmática que poco a poco va cayendo en desuso por la incorporación de nuevas instrumentaciones o géneros musicales.

La investigación tiene propiamente un carácter etnográfico, por ello se apoya en distintas técnicas de la antropología a través del trabajo de campo en la comunidad de Quinceo, Michoacán. El ciclo festivo, donde la orquesta participa como un elemento del sistema, fue documentado a partir de la observación participante, en donde se realizaron entrevistas, levantamiento de mapas y planos.

En la comunidad de Quinceo, fue necesario construir el dato donde se carecía de registro de los eventos de participación de dicha dotación instrumental. En el trabajo de campo fue importante destacar la recuperación de la tradición oral. Esta práctica común de transmisión de conocimientos en la comunidad, da sentido al ritual y la festividad. Del mismo modo, al recuperar en campo los usos rituales de la orquesta, se observa un ir y venir constante de elementos culturales que permanecen y otros que se van resignificando de generación en generación.

Los datos para documentar la caracterización histórica, dotación instrumental antigua y códigos culturales que acompañan ocasiones rituales, fueron extraídos predominantemente de fuentes secundarias, revisando materiales que contenían análisis y estudios sobre la cultura y música p'urhépecha.

Presentación de los Capítulos

La investigación está dividida en dos partes. La primera está integrada por tres capítulos. El primero aborda la etnografía de Quinceo. En él se hace una breve semblanza de la comunidad y se destacan los principales cargos civiles y religiosos, los cuales hacen factible el ritual y la festividad. El segundo capítulo presenta de manera general el ciclo festivo de la comunidad. En este se puede encontrar la participación de la orquesta preponderantemente en las fiestas invernales. En el tercero se realiza una caracterización de dicha agrupación musical en las comunidades p'urhépecha con elementos de orden histórico, puntualizando algunos elementos de inserción y transformación de la dotación instrumental.

En la segunda parte de la investigación se estudian tres festividades donde participa la orquesta. El cuarto capítulo analiza la celebración de la Virgen de Guadalupe, donde participa dicha instrumentación musical en danzas, procesiones y rituales. En este apartado se destaca la proxémica de la danza de viejitos, su advocación y significado tanto para el carguero como para la comunidad. El quinto capítulo muestra el corte del árbol para el farol como un ritual antiguo, celebrado el día 17 de diciembre, ocho días antes de la noche buena. La orquesta participa en la faena ritualizada de corte y traslado del palo hacia la casa del carguero, en cuyo solar será enhiesto. El sexto capítulo aborda la tercera posada realizada en la noche del día 17 de diciembre y madrugada del siguiente día, como preámbulo a la noche buena. La orquesta antigua de Quinceo participa en la instrumentación del baile para negritos y maringuías, y de los cantos de adoración dirigidos al Santo Niño, cuya interpretación está bajo la responsabilidad del “mayordomo”.

Para finalizar se presentan las conclusiones, los resultados encontrados sobre los supuestos planteados y la apertura de nuevas líneas de investigación. El trabajo pretende aportar al conocimiento y valoración de la orquesta como una de las primeras

agrupaciones musicales, ligada por tradición a los rituales y festividades más antiguos de la cultura p'urhépecha.

PRIMERA PARTE
CAPÍTULO UNO
QUINCEO

El presente capítulo aborda la descripción de la comunidad de Quinceo bajo dos vertientes: la histórica y la etnográfica, con la finalidad de conocer las características culturales donde se realiza la práctica musical bajo estudio. Las referencias históricas cuentan el origen y devenir del pueblo p'urhépecha con particular énfasis en la población de Quinceo. La ocupación de su territorio, las condiciones y momentos de evangelización durante el periodo colonial. Por su parte, el trabajo etnográfico nos proporciona datos significativos de las principales actividades de la comunidad, la organización civil y religiosa, así como las festividades de la comunidad.

La organización social, el ciclo festivo y las prácticas musicales, son elementos importantes para llevar a cabo las celebraciones en la comunidad. Por ello se profundiza en un primer momento en las formas de organización social, observando el papel que desempeñan los miembros de la jerarquía civil y religiosa para equilibrar el orden, tanto en la vida cotidiana como en la vida ritual de la comunidad. En la etnografía se describen los cargos distribuidos entre *Kenguis*, encargados y comisionados. Así mismo, se muestra el orden espacial asignado a las prácticas musicales vinculadas a las fiestas de la comunidad. Dichas prácticas musicales poseen un valor relevante en el protocolo ceremonial de la comunidad, actúan como un factor comunicante entre el hombre y sus divinidades.

Antecedentes

Las versiones documentales sobre el origen de la cultura p'urhépecha nos muestran dos planteamientos opuestos. El primero es atribuido a Pablo Beaumont (1932), quien en su Crónica de Michoacán hace alusión a la ascendencia del grupo p'urhépecha proveniente de las nueve familias que migran desde la provincia de Aztlán, junto con la ascendencia mexicana.

Beaumont refiere en su crónica la manera como se produce la separación de ambos grupos después de un largo peregrinar. El grupo, dice Beaumont, creyendo haber llegado al sitio

para fundar su nuevo asentamiento, detiene su marcha en la provincia de Michoacán (llamada así por la abundancia de pescado). Sin embargo, su deidad se mostró contrariada porque todavía no arribaban al lugar elegido. Ante la insistencia de algunos para poblar aquellos lugares, su dios resolvió hacer uso de un artificio, exhortándolos a adentrarse en la laguna para bañarse. En tanto, aquellos que permanecieron en tierra aprovecharon el momento para hurtar sus atuendos y marcharse guiados por sus caudillos. De esta manera, una parte del grupo original se queda y funda esta provincia del occidente de México.

La segunda interpretación del origen de los p'urhépecha sugiere un viaje aún más largo, realizado desde el Perú hasta las costas occidentales de México. Lo anterior se basa en la hipótesis del parentesco lingüístico con algunas lenguas del Perú.⁸ Del mismo modo, Mauricio Swadesh señala la posibilidad de un vínculo entre la lengua tarasca y el quechua - aymara de la familia lingüística llamada macro-quechua (Pulido, 2006: 39).

La línea argumentativa acerca del origen de los p'urhépecha es difícil de trazar. Sin embargo, es subsanada por el significativo aporte que hace a la historia y a la cultura “*La Relación de Michoacán*”⁹. Dicho documento narra la historia de los *uacúsecha*¹⁰ de ascendencia chichimeca, cuyo asentamiento principal estuvo en la ciudad de *Tzintzuntzan*, Michoacán. Este grupo llegó a dominar vastas regiones de territorio, traspasando las actuales fronteras políticas de los estados de México, Guanajuato, Jalisco, Colima y Guerrero.

La Relación de Michoacán (2008) plantea la historia en tres partes. La primera trata de la cosmovisión y origen de sus dioses, fiestas, ceremonias y ritos, la cual se encuentra perdida. La segunda se refiere al relato del sacerdote mayor o *petamuti*¹¹ con respecto a las conquistas y dominio ejercido sobre otros grupos. También hace referencia a la secuencia del linaje y alianzas del grupo, hasta la consolidación de un poder político y militar en la región occidental durante el posclásico. La tercera parte está dedicada a los

⁸ Eduardo Ruíz (1978), historiador en la segunda mitad del siglo XIX, encuentra varias similitudes lingüísticas y propone comparaciones entre palabras tomadas del tarasco y el quechua del Perú.

⁹ El nombre completo del documento es: “Relación de las ceremonias y ritos y población y gobernación de los indios de la provincia de Michoacán”, escrita entre 1539 y 1541, atribuida a fray Jerónimo de Alcalá.

¹⁰ *Uacus* significa águila. Por tanto, *uacúsecha* es el plural de la palabra denotando el linaje de las águilas. Grupo hegemónico a la llegada de los españoles.

¹¹ *Petamuti* significa el que habla, el que tiene la palabra.

asuntos de gobierno, sacerdotes, costumbres del matrimonio, hasta la llegada de los españoles.

Salvador Pulido (2006) considera un tiempo aproximado de 60 años de gobierno del linaje *uacúsecha* al arribo de los españoles. El autor comenta "...fue poco el tiempo del que dispusieron para lograr imponer su cultura a los otros grupos, cultura que repetimos, aún estaba en generación y consolidación" (pág. 190). Dada la diversidad cultural y lingüística entre grupos *chichimecas*, *isleños*, *nahuas*, *otomíes* y *matlatzincas*, era necesario crear una unidad en torno al grupo dominante. Ello implicaba el obligado desempeño del *petamuti*, para contar la historia de pueblos, dioses y conquistas con la finalidad de consolidar alianzas.

La hegemonía *uacúsecha* (período posclásico) intentó afianzar algunos códigos y símbolos en todas las provincias que dominaba, como lo demuestra la acción del *petamuti*. Sin embargo, el tiempo fue muy breve para la consolidación simbólica de este grupo. En algunas regiones su influencia fue notoria y en otras, su impacto fue menor. En contraste con el señorío *uacúsecha*, la dominación española en el largo trayecto de la época colonial nos plantea otra variante de imposición de símbolos.

Las comunidades indígenas durante el período de evangelización, adoptan el catolicismo por temor, alianza o beneficio. La labor de los franciscanos y agustinos ante la impresionante tarea de evangelización, fue la de sustituir el culto a los dioses precolombinos por el nuevo precepto religioso, dando como resultado una extensa gama de cultos mixturizados, cuyas expresiones se manifiestan en las costumbres¹² rituales de los pueblos p'urhépecha.

Fundación de Quinceo

Durante los primeros años de evangelización, algunos pueblos de la sierra p'urhépecha, estuvieron bajo la tutela y enseñanza de Fray Juan de San Miguel. Este fraile franciscano

¹² Castilleja (2010) citando a Miguel Hernández menciona: "Lo que vemos es 'un universo cultural católico' entendido como una síntesis religiosa de símbolos, creencias y experiencias que cobran significado por prácticas específicas (1999: 37), por lo que en este texto llamamos las costumbres." (pág. 85)

orientó su labor a la constitución de pueblos y hospitales¹³, cercanos al pueblo de Uruapan del cual fue fundador. Probablemente, Quinceo, cercano al pueblo de Uruapan y ubicado en la geografía serrana, haya sido una fundación de éste reconocido fraile. Aunque hay una carencia de datos sobre el origen de ésta comunidad indígena, la fundación del pueblo puede situarse en los albores del siglo XVII. La construcción del templo posiblemente se realizó de 1603 a 1620, deducción dada por los vestigios de la campana más antigua de la iglesia.¹⁴



Foto 1 Campana más antigua del templo de Quinceo
(Leopoldo Trejo García)

Felipe Castro (2004) menciona que a finales del siglo XVI la corona española inicia su política de congregación de pueblos. En ésta obra, las primeras noticias sobre la comunidad de Quinceo aparecen en las referencias correspondientes al siglo XVII. Por su parte, Alberto Carrillo (1996), da cuenta del pueblo a través de los padrones del

¹³ Pedro Carrasco (1976) menciona, en los hospitales “[...] no sólo debían cuidar a los enfermos sino que también organizaban toda la vida económica, social y religiosa de la comunidad. En las ordenanzas de Quiroga el hospital es realmente la misma cosa que comunidad indígena. Los miembros del hospital poseían toda la tierra en común. A cada miembro se les asignaba una parcela para su uso propio y además trabajaba en las tierras comunales, distribuyéndose el producto equitativamente entre todos los comuneros o dedicándolo al mantenimiento de los necesitados: viudas, huérfanos, enfermos e incapacitados.” (pág. 68)

¹⁴ La campana más antigua del templo data del año de 1619, actualmente se resguarda en un descanso de la torre del templo. Esta, junto a otras campanas y reliquias del curato, se encuentran bajo el cuidado del viscal.

obispado michoacano del siglo XVII (1678-1680). Ya más alejada de la fundación de Quinceo, también está la referencia en el siglo XVIII del Coronel Antonio de Alcedo (1788). En su Diccionario geográfico e histórico de las Indias occidentales o América, aparece el nombre de la comunidad bajo la denominación de *Quintzio*.

Los primeros años del siglo XVII inician con un marcado proceso de congregación en distintos pueblos de Occidente. El reordenamiento del territorio para la refundación de pueblos se realiza con dos propósitos aparentes. El primero es reagrupar a los indígenas en cabeceras buscando con ello hacer más eficiente el tributo. El segundo, relacionado con las órdenes religiosas, tuvo la finalidad de atender de manera expedita las enseñanzas del culto católico. El reordenamiento, a pesar de las “buenas” intenciones de la administración colonial, sirvió en reiteradas ocasiones para despojar a los indígenas de sus tierras y sus recursos, confinando a muchos pueblos en cabeceras.

Felipe Castro habla de este reordenamiento para los pueblos de la sierra, en donde menciona a Quinceo: “La propuesta original del juez de demarcación fue realizar una congregación de Arantepacua, Arancaracua, Quinceo, Comachuén, Napian y Turícuaro, entre Cherán y Nahuatzen. Sin embargo, estos pueblos apelaron diciendo querían reducirse en Capacuaro y lo mismo pidieron otras dos estancias, Tzintzongo y Coruno.” (2004: 91)

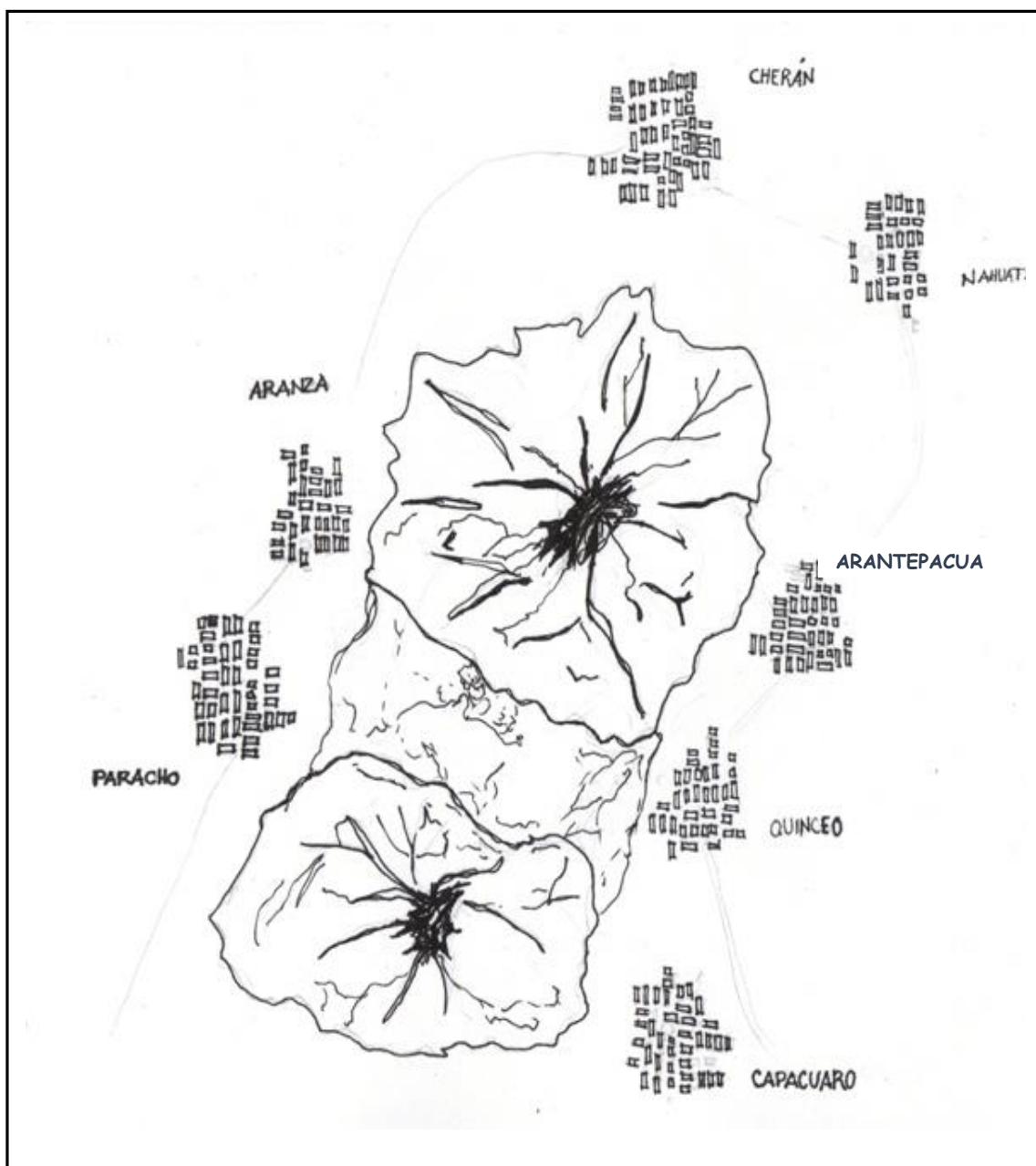
En el proceso de diligencias, los pueblos manifestaron su preferencia para congregarse en Arantepacua donde había tierras y agua que faltaban en Capacuaro. Por su parte, el juez de congregación revisó nuevamente el expediente, dejando sólo a los pueblos de Tzintzongo y Coruno congregarse en Capacuaro, los demás tendrían que hacerlo entre Cherán y Nahuatzen.

Castro menciona que ante la resolución del juez de demarcación y cuando parecía todo resuelto, la mayoría de los pueblos propuestos para congregarse en los últimos lugares, solicitaron nuevamente autorización para congregarse en Capacuaro. Ello provocó la irritación de los jueces de congregación, generando un nuevo estudio de factibilidad para dicho asentamiento. En última instancia, los pueblos piden nuevamente congregarse en Arantepacua.

No obstante, el último dictamen indica que la congregación debe realizarse en Capacuaro. Esta determinación propició que algunos pueblos, huyeran hacia los montes, probablemente sea el caso de los fundadores de Quinceo. En otras situaciones, la gente decide retornar a sus antiguos asentamientos. A pesar de la determinación de muchos pueblos para no congregarse en Capacuaro, como es el caso de Quinceo, Arantepacua, Comachuen y Turícuaro, entre otros. Estos quedan sujetos a dicha cabecera para pagar sus tributaciones. (Mapa No. 2)

Mapa No. 2

Pueblos de la Meseta p'urhépecha que circundan el cerro del Águila
Fuente: Dibujo de Natalia Isabel Trejo Bravo



La tradición oral refuerza la idea de congregación y fundación del pueblo:

El abuelo de mi abuelo avisaba también porque ya es mucho año, el avisaba que primero ellos andaban de donde vivir y como en ese tiempo había muchos, ¿cómo se llama?, rateros pues no, asaltantes para mejor decir, por mismo que no había trabajo quitaban hasta ropa, mataban hasta la gente para quitar. Entonces ellos primero fueron a un lado de Arantepacua a vivir como que eran 12 o 11 gentes. No me acuerdo que me dijo y no pueden vivir allí, entonces vienen otra vez de aquí abajo como un borreguito chiquito aquí abajo se llama *Piareo*. Luego llegaron en Paracho. Paracho luego, luego creció porque allí es plano, llegaron la gente, gustaron en ese lugar y fue mucha gente ahí que llegó, pero ya después de muchos años también y ellos platicaron, [los antiguos fundadores de Quinceo] vamos a vivir cerca de allí donde hay más gente para que ellos nos cuidan y nosotros también cuidamos a ellos, pero no pudimos también allí. Hicieron una capilla también allí de puro barro, de pura piedra *Tuap Quinceo*¹⁵, así se llama ese lugar *Tuap Quinceo*, está cerca de Paracho. (Juan Crisóstomo Cruz. Entrevista etnográfica, comunidad de Quinceo, 29 de Julio de 2008)

Tres datos me parecen interesantes de este relato. El primero, es que los primeros pobladores venían de Arantepacua, confirmando la referencia que hace Felipe Castro del conflicto de la congregación en pueblos de la sierra. El segundo, es alusivo al número de personas que llegaron a la comunidad. Este dato nos habla de un tiempo remoto, es decir, los primeros pobladores y fundadores de la comunidad. El tercer elemento, sugiere una incipiente comunidad errante por el monte y resistiéndose a la congregación. En este lugar de la sierra, a las faldas del cerro del Águila, se funda el pueblo de Quinceo, cuyas referencias señalan a quince personas como los fundadores del asentamiento.

Tomando en consideración las fuentes escritas y orales, es probable que los primeros pobladores de Quinceo sean resultado de una escisión de un grupo más amplio en constante acecho por los españoles. El grupo, a pesar de los múltiples intentos por congregar a esta reducida población, nunca se desligó de la percepción mítica del espacio y el sustento, representado por el cerro del Águila. El cerro, dentro de la cosmovisión mesoamericana, es un lugar sagrado y un símbolo de los mantenimientos otorgados a la población. Esta percepción se encuentra latente en el imaginario colectivo de las

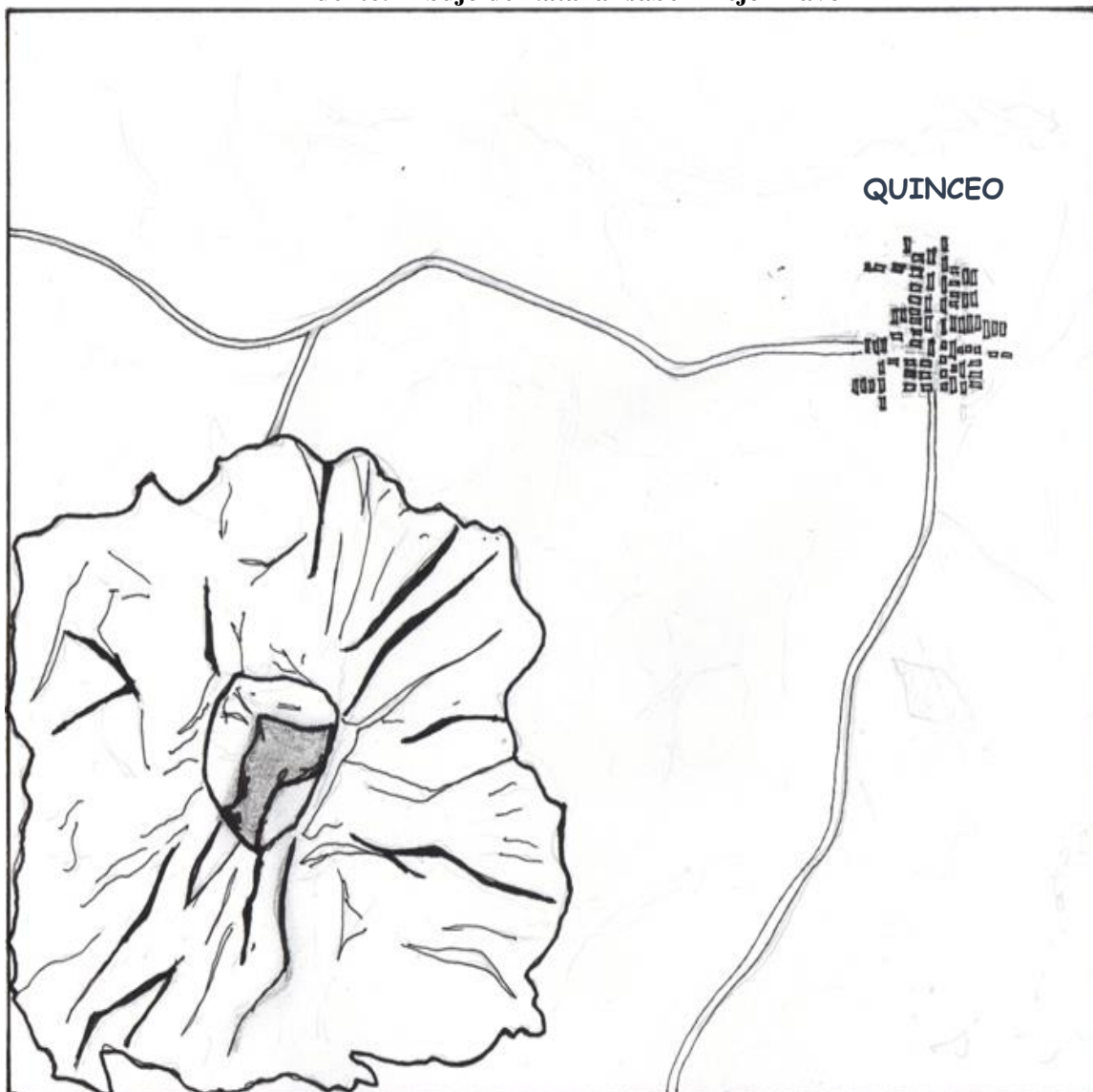
¹⁵ El antiguo Quinceo.

generaciones contemporáneas. Además, en tiempos de congregación, el cerro fungía como un lugar de refugio. (Mapa No. 3)

MAPA No. 3

El Cerro de Águila

Fuente: Dibujo de Natalia Isabel Trejo Bravo



La negativa de los primeros fundadores para congregarse en pueblos como Capacuaro, Cherán-Nahuatzen, incluso Paracho, manifiesta:

1. La necesidad de contar con una dotación de tierras comunales.
2. La firme oposición del grupo de diluir su identidad.
3. El temor de sujeción al nuevo orden social español.



Foto 2 Quinceo a las faldas del Cerro de Águila
(Leopoldo Trejo García)

El pueblo de Quinceo se funda alrededor de las dos primeras décadas del siglo XVII.

[...] un señor de por allá vino a preguntar cómo se llama este pueblo, tenía que avisar pues una persona. Como por ejemplo, viene uno de Cherán y ¿qué? ¿Por qué son ustedes? o ¿cómo se llama aquí? y no puede responder o no sabe responder de cómo se llamaba, dijo, no pues nosotros nada más somos quince gentes, no estaba bautizado el pueblo, o no había quien lo bautizara o que decía así vamos a llamar, sino nomás por quince gentes por eso se llama Quinceo. Ya después vino un cura que murió, un cura de aquí de Uruapan no me acuerdo como se llama, que dijo, ya mejor vamos a decir Quince-o, quince, quince ya por orden de español. (Juan Crisóstomo Cruz: entrevista citada)

La cabecera o partido, como era denominada antiguamente, se funda en Capacuaro en 1619. El padrón del obispado de 1636 da cuenta de los siete pueblos sujetos a este partido: el propio San Juan Capacuaro, Quintzio, Harancaracua, Harantepacua, Turícuaro, Santo Tomás y Comachuén. Durante el siglo XX, la cabecera parroquial se traslada al pueblo de Paracho, comunidad que experimentó un gran crecimiento poblacional. Sin embargo, hace aproximadamente 25 años se cambió definitivamente la ubicación de la cabecera a la comunidad de Arantepacua, quien pertenece a su vez a la diócesis de Zamora.

Caminando por Quinceo

La comunidad de Quinceo perteneciente al municipio de Paracho en el estado de Michoacán, se localiza en la región de la sierra p'urhépecha¹⁶ a 2,500 metros de altura sobre el nivel del mar en la falda oriente del Cerro del Águila. La población aproximada es de 3,000 habitantes quienes se comunican en lengua p'urhépecha. Sin embargo, una gran parte de la población conoce el español aprendido a través de la educación o el comercio bilingüe.

Entre las principales actividades económicas del pueblo de Quinceo se encuentran el comercio, la manufactura de muebles, la agricultura y la ganadería. La explotación de madera del cerro del Águila provee de materia prima como pinos, pinabetes, encinos, para el trabajo del mueble rústico. Así mismo, en los aserraderos se vende madera a otros pueblos para la confección de una gran variedad de muebles.

El clima de la meseta es frío oscilando entre los 12° y 18° centígrados en la mayor parte del año, alcanzando en ocasiones hasta 30° centígrados. Sin embargo, la temperatura baja considerablemente en época invernal hasta alcanzar algunos grados bajo cero. El clima de la meseta ha sido clasificado como templado y lluvioso en verano, el 90 por ciento de las lluvias cae en junio y octubre (Maturana y Sánchez, 1970). Debido a las condiciones topográficas de la región de la meseta, sus declives y tipo de suelo, la actividad agrícola se dedica en su mayoría al autoconsumo.

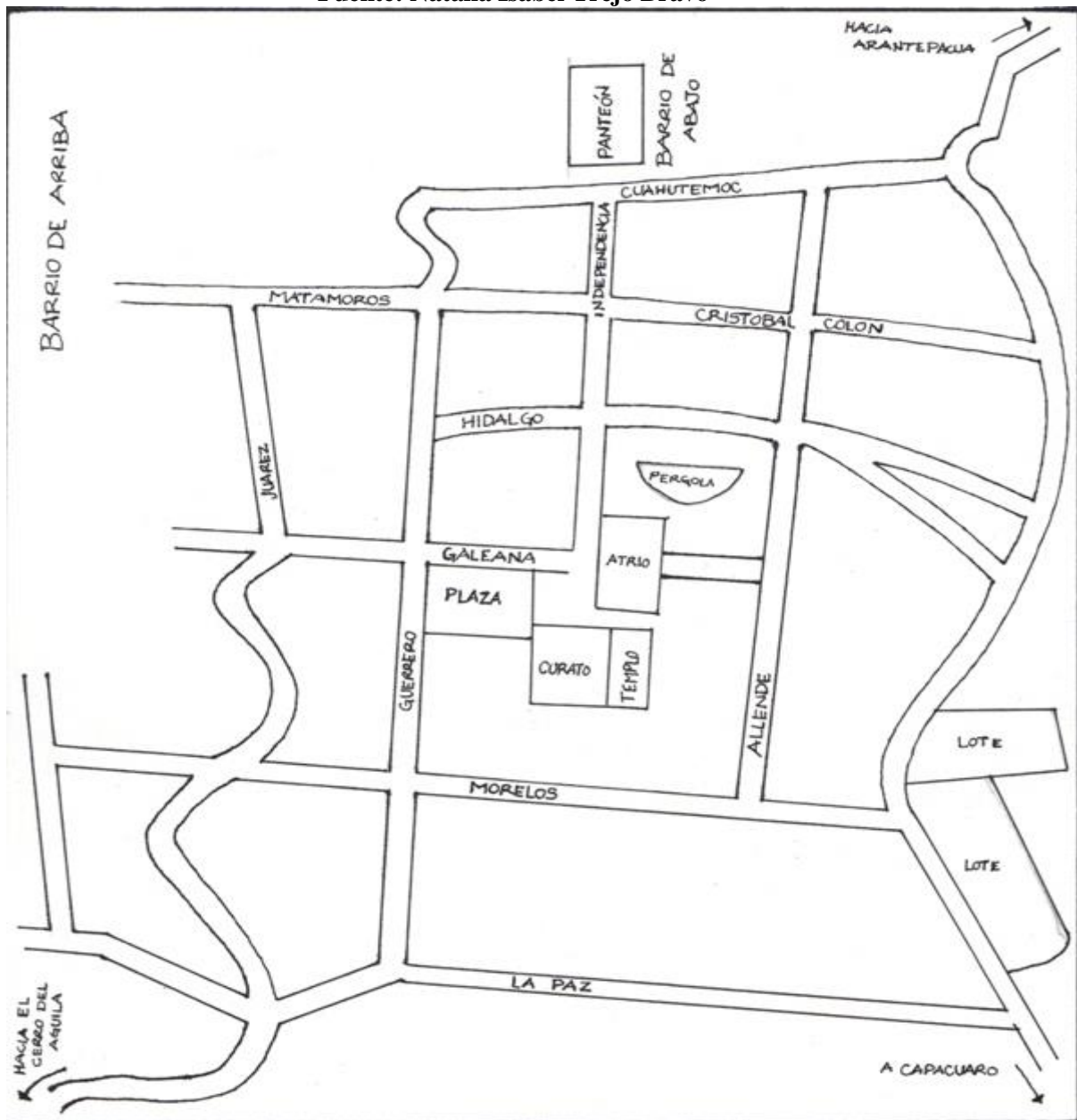
En Quinceo la propiedad de la tierra es comunal, por tanto los habitantes se encargan de cuidar sus recursos naturales. El pueblo marca una diferencia con respecto a otras comunidades, al negar el acceso a la tierra para aquellos hombres que no pertenecen al mismo. Los varones que llegan de otros lugares, pueden adquirir la tierra a través del vínculo matrimonial con una mujer de la comunidad. Muchas familias privilegian la unión de sus hijas con los propios jóvenes de la comunidad, porque les preocupa el maltrato que pueden recibir en otras regiones. Ello manifiesta una férrea determinación por la endogamia en las relaciones de parentesco y un fuerte sentido de pertenencia que prevalece en la población.

¹⁶ Ubicación geográfica 19° 35' latitud Norte, 101° 59' longitud Oeste.

La comunidad de Quinceo se encuentra dividida en dos partes: barrio de arriba y barrio de abajo. El lindero entre barrios es la calle Guerrero, que se encuentra ubicada al norte de la plaza o cancha de basquetbol. Una línea imaginaria es trazada de oriente a poniente para dividir ambos barrios, iniciando en la parte norte del panteón y terminando en el camino que conduce al cerro del águila, en los límites de la traza del pueblo. (Mapa No. 4)

Mapa No. 4

Plano de la comunidad de Quinceo
Fuente: Natalia Isabel Trejo Bravo



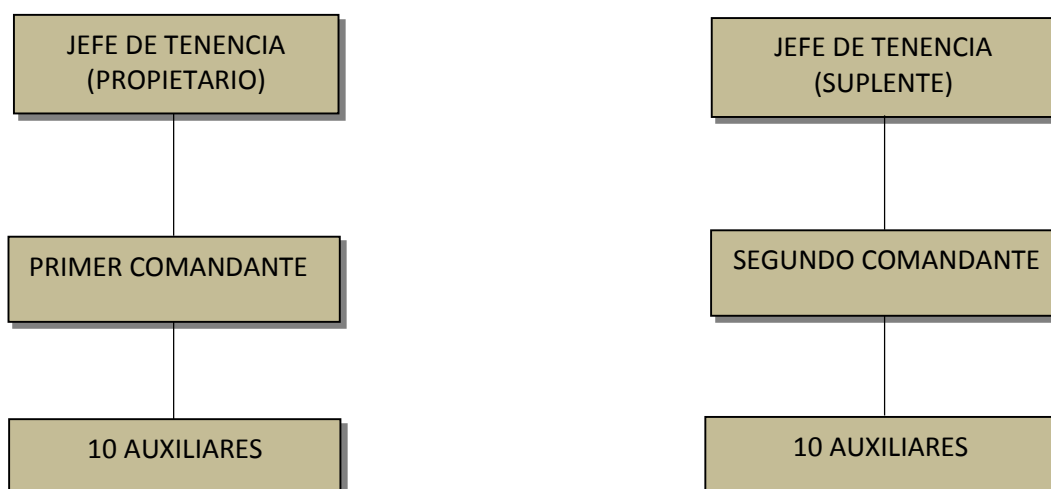
Organización Social y Sistema de Cargos

Los cargos civiles y religiosos en la comunidad posibilitan a hombres y mujeres su ascenso dentro de la escala de prestigio social. El sistema de cargos además de propiciar una regulación normativa en la cultura, conlleva un servicio necesario de aportación y cumplimiento frente a la comunidad. Los cargos civiles ordenan la vida cotidiana, regula las relaciones sociales, resuelve conflictos y propicia la participación entre los miembros de la comunidad. El cargo religioso regula la vida ritual de la comunidad durante los protocolos ceremoniales y fiestas comunales.

Cargos civiles

La jerarquía civil es designada por la asamblea de la comunidad, la cual considera a sus representantes competentes para la gestión ante autoridades municipales o estatales. El día 1° de enero se nombran dos Jefes de Tenencia (propietario y suplente). Cada uno de ellos designará a su vez, un Comandante y 10 Auxiliares quienes tendrán la función de vigilar y resguardar la tranquilidad de la comunidad. El cargo de primer comandante lo nombra el jefe de tenencia propietario y el segundo comandante lo designa el suplente. (Cuadro No. 3)

Cuadro No. 3
Cargos Civiles (Jefe de Tenencia)

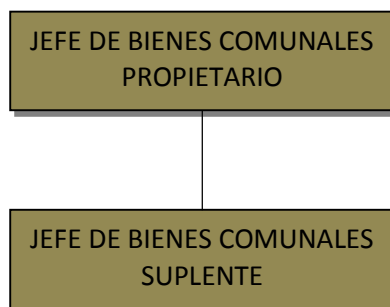


Los jefes de tenencia son responsables de mantener el orden y la cooperación interna de los miembros de la comunidad. Dirimen conflictos de riñas entre familias al interior del pueblo y regulan la tenencia de la tierra de manera preferente hacia los miembros de la comunidad. Asimismo, establecen los días de faenas comunitarias y sancionan la falta de participación en las mismas, con la aplicación de multas o encarcelamientos.

Los jefes de tenencia son designados anualmente, tienen las mismas atribuciones y se incorporan al cargo en el primer o segundo semestre del año, dependiendo su nombramiento. El propietario inicia su servicio en el mes de enero y culmina al cabo de 6 meses, tiempo en el cual entra en funciones el suplente. De acuerdo a los datos recabados, no se percibe una jerarquía entre el propietario y el suplente, persistiendo un acuerdo general acerca de la temporalidad de la comisión. Por esta razón, el sello, utensilio importante para signar cualquier documento relacionado con la jefatura de tenencia, se alterna entre ambos jefes durante el periodo de gestión.

El día 1° de junio se nombra al Jefe de Bienes Comunales (propietario y suplente) ante una asamblea de 250 a 300 habitantes. Los encargados tiene la función de cuidar los recursos naturales y resguardar los linderos del pueblo, el compromiso adquirido tiene una duración de 3 años. El responsable de este cargo civil debe tener conocimiento de las gestiones territoriales y mantener una estrecha comunicación con diferentes autoridades del Estado de Michoacán. El jefe de bienes comunales suplente únicamente entrará en funciones ante la ausencia del propietario. (Cuadro No. 4)

Cuadro No. 4
Jefe de Bienes Comunales



Como lo destacué en líneas precedentes, la comunidad, a través de los jefes de tenencia, regula la compra-venta de la tierra privilegiando a la población de Quinceo. Cuando un propietario, por necesidades económicas negocia un terreno con personas ajenas al pueblo, ha tenido que dar marcha atrás a la venta, para beneficiar de manera prioritaria a los miembros de la comunidad.

Un dato interesante es el relacionado con la infraestructura instalada en lo alto del cerro de Águila. Telmex colocó antenas telefónicas en 1997. Dicho consorcio ocupó mano de obra de la comunidad para realizar estas instalaciones en el cerro. A partir de entonces, otorga dinero cada año a los jefes de tenencia en funciones, como una forma de “compensación” por la explotación de las señales telefónicas en la meseta p’urhépecha. Por otro lado, la Comisión Federal de Electricidad, también tiene instalada infraestructura eléctrica en el cerro. Del mismo modo, la comunidad recibe “apoyo” económico canalizado a través de los jefes de tenencia. Tales situaciones han sido criticadas por algunos sectores de la población, en particular por aquellos que mantienen una lucha persistente por la reivindicación de los derechos de los pueblos indígenas. Pedro Victoriano, director de radio Xiranhua, ha expresado en diversas ocasiones su preocupación con algunas personas del pueblo de Quinceo, para que pongan mayor atención en los recursos que están siendo explotados en el cerro. Pedro resume sus consejos, no sólo en la idea de luchar por la tierra y sus recursos, sino reclamar su derecho por el espacio aéreo, el de las comunicaciones.

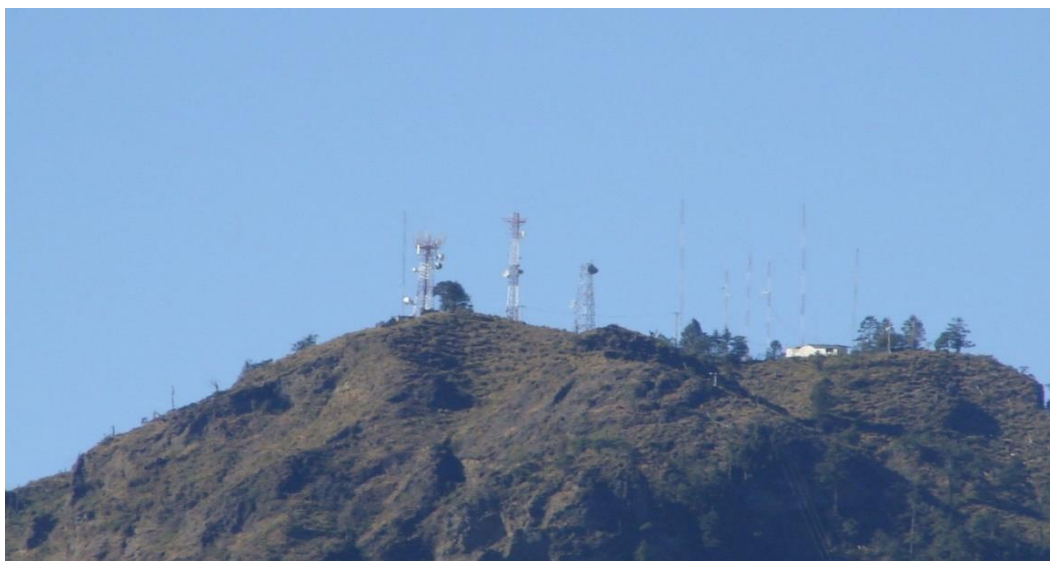


Foto 3 Antenas colocadas en Cerro de Águila
(Leopoldo Trejo García)

Cargos religiosos

Los cargos religiosos son de vital importancia para la comunidad porque a través de ellos se recrea la visión del mundo de forma individual y colectiva. Los encargados del templo, los cargueros y comisionados son los depositarios y responsables de las festividades y rituales del pueblo. En ellos recae el compromiso de tener “contentas a las divinidades” como piensa la gente, con una inmejorable organización de la celebración. Los cargueros seguirán los protocolos ceremoniales para lograr la apertura del espacio tiempo de las bendiciones y agradecimiento a las deidades. En este contexto, la música se hace presente en cada celebración, su desempeño es primordial para establecer vínculos con lo divino.

El sistema de cargos y su cuerpo de creencias nos da lecturas diferentes del lugar que ocupa la música en las costumbre rituales de la comunidad. Castilleja (2010) comenta:

La legitimidad religiosa está basado en un cuerpo de creencias y éstas se explican por un largo proceso de apropiación cultural del catolicismo por buena parte de los purépechas, proceso en el que la pertenencia a la comunidad es indiscutible. Éste ha sido un argumento en el que ya hemos insistido y en lo sucesivo vamos a documentar porque cuestionar éste cuerpo de creencias (con el catolicismo de manera protagónica) es cuestionar a la comunidad. (pág. 84)

En este sentido, la comunidad otorga un lugar preferente a la música en cada festividad.

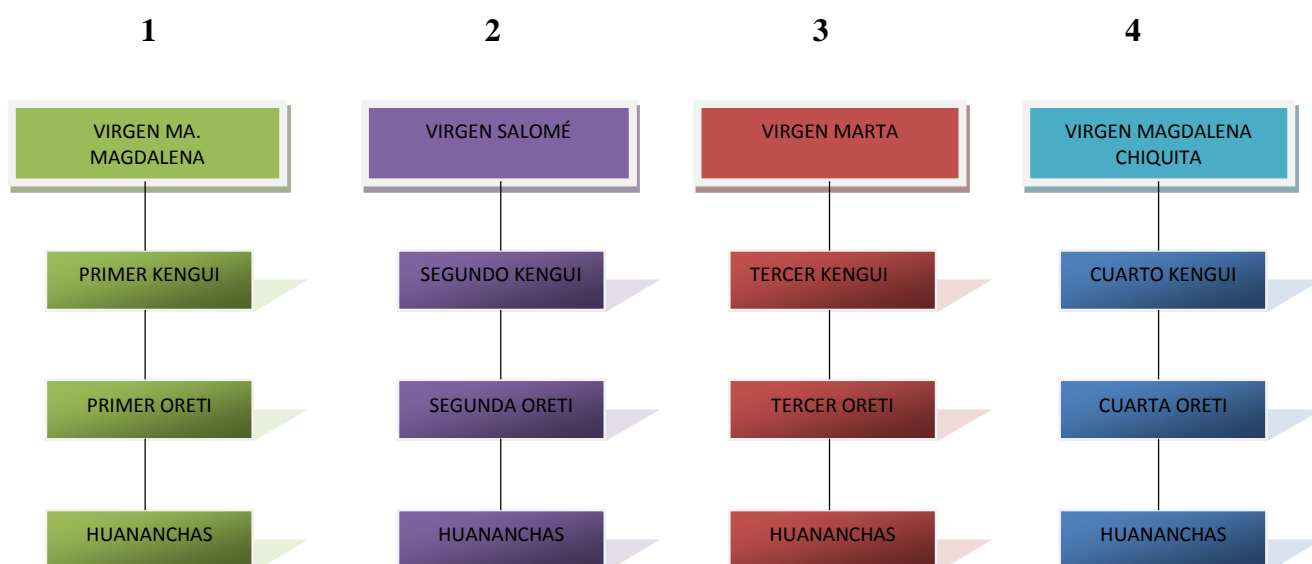


Foto 4 *Kenguis* con sus esposas
(Leopoldo Trejo García)

El día 8 de diciembre, celebración de la Inmaculada Concepción, desde mi punto de vista reviste un carácter especial, porque inicia y culmina el ciclo festivo con el cambio de autoridades. Los *kenguis* (encargados del templo), *oretis*¹⁷ (hermana mayor), *huanancha* (muchachas que cargan las imágenes) y del *viscal*¹⁸ (encargado del curato). El cargo dura un año y son nombrados por el Consejo del pueblo¹⁹. Los *Kenguis* tienen gran importancia en la organización religiosa de la comunidad, su buen desempeño complace a las divinidades y fecunda el bienestar en la comunidad. Esta afirmación la hago, debido a que existe un momento muy emotivo al término de la celebración. En el trabajo de campo observé que la gente se encuentra triste e incluso manifiestan que las vírgenes se muestran afligidas por el cambio de *kenguis*.

Los cargos en el templo son relevantes para la comunidad. Los *kenguis* son los encargados de las imágenes del templo, del mantenimiento del mismo y de proveer de flores a las imágenes que velan por el bienestar de la comunidad. Las *oretis* son las encargadas de llevar el pendón en cada una de las procesiones. La *huanancha* se encarga de arreglar el templo, barrerlo y limpiarlo. Ellas adornan las imágenes de las vírgenes y las cargan en andas durante las procesiones. (Cuadro No. 5)

Cuadro No. 5
Orden Jerárquico de las deidades y sus encargados



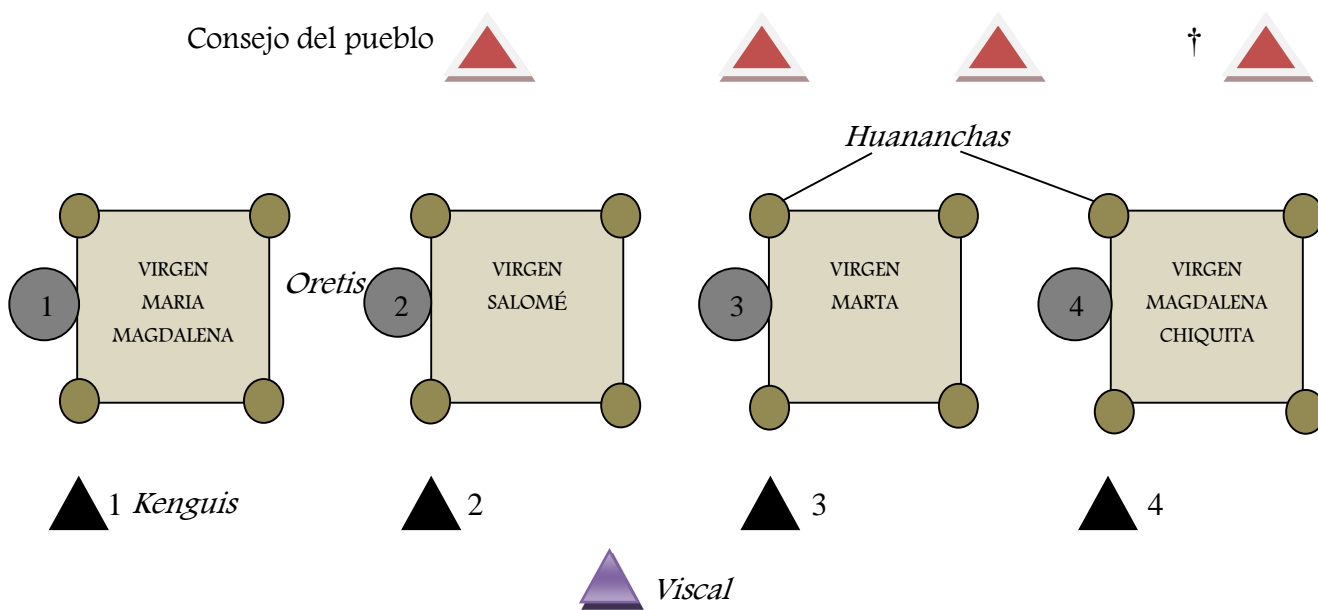
¹⁷ El cargo de *oreti* y *huanancha* es propuesto directamente por cada uno de los *kenguis*.

¹⁸ El nombre transformado corresponde al de fiscal que aparece documentado en muchas fuentes coloniales.







¹⁹ El Consejo estaba integrado por cuatro reconocidos ancianos, siendo inamovibles en su cargo y ocupando la jerarquía religiosa más alta. Después del deceso del señor Vicente Luna quedan únicamente tres consejeros.

Los encargados del templo cuidan de las imágenes durante las procesiones. Los *kenguis*, además de proveer el mantenimiento al templo y al culto, realizan las caminatas por el atrio y por los diferentes rumbos de la comunidad durante las celebraciones religiosas. Ellos acompañan a la virgen que está bajo su resguardo. Los *kenguis* nombrados por barrios, dos para el barrio de arriba y dos para el barrio de abajo, conservan el siguiente orden en la caminata: el primer *kengui* en custodia de la Virgen María Magdalena, el segundo con la virgen del Sábado o Salomé, el tercero con la virgen Martha, el cuarto *kengui* es el responsable de la virgen Magdalena chiquita. En las procesiones cada imagen lleva a la vanguardia una *oretis*, quien carga el pendón y le siguen las *huananchas* quienes cargan en hombros la imagen (Cuadro No. 6).

Cuadro No. 6
Orden de procesión de las imágenes



Orden jerárquico

-  Deidades
-  Consejo del pueblo
-  *Kenguis*
-  *Viscal*
-  *Oretis*
-  *Huananchas*

La designación de los *kenguis* probablemente guarda una relación simbólica con una antigua visión del mundo. El mito de origen de los p'urhépecha, relato recogido por los jesuitas durante su residencia en Pátzcuaro, es muy elocuente por la utilización del número cuatro. Contrasta con el uso frecuente de este número en la actual conformación de la jerarquía civil y religiosa. También se replica el número cuatro para el nombramiento de comisionados de la comunidad en la organización de la festividad. Todo ello se vincula, sin lugar a dudas, con una visión mítica del equilibrio en el mundo.

Entonces tornaron a mandar al summo sacerdote los dioses que hiciese los hombres la quarta vez. Y, tomando otras ocho pelotas de ceniza, haciendo lo mismo que la vez primera, salieron quatro hombres y quatro mugeres, de la manera que son agora. Y, por averle contentado a los dioses, les hecharon la bendición, y comenzaron a multiplicar y de allí vinieron los demás. Y, para tornar a restaurar las demás cosas, mandaron al dios del ynfierno que diese orden en eso; y, concibiendo su mujer, vino a parir todas las demás plantas y árboles, como están. (Zubillaga, 1956: 494)

La jerarquía civil se compone principalmente de cuatro personas: un jefe de tenencia propietario y el suplente; un jefe de bienes comunales con su suplente. Las funciones de cada autoridad son iguales y no existe una distinción jerárquica entre propietarios y suplentes, más bien se alternan para tomar responsabilidad en el cargo. La jerarquía religiosa se compone de cuatro consejeros, cuatro *kenguis*, cuatro *oretis*, cuatro son las *huananchas* cuando cargan. Así mismo, las imágenes de las vírgenes bajo el resguardo de los *kenguis* son cuatro. Durante las festividades se reproduce frecuentemente dicho número. Por ejemplo, en la fiesta patronal pueden tocar hasta cuatro bandas de música. Existen cuatro comisionados para el jaripeo. Así se puede continuar con una extensa lista de nombramientos donde la gente se manifiesta en torno a este número mítico.

El cargo de *viscal*, claramente diferenciado en el conjunto de la jerarquía religiosa, tiene por función el cuidado del curato, resguardar los libros de registro de bautismos y confirmaciones del pueblo, así como el resguardo de los utensilios sagrados para la misa y la guarda de los cirios que representan la luz del pueblo. El *viscal* es el responsable de trasladar al sacerdote que reside en Arantepacua, para que realice las celebraciones

religiosas en Quinceo. Además, le brindará apoyo durante el oficio del ritual católico y procurará su estancia en el curato.



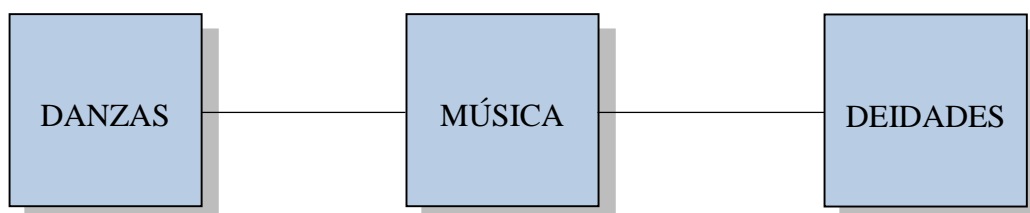
Foto 5 *Viscal*
(Leopoldo Trejo García)

En suma, la función de los *kenguis* es primordial para entender la significación de las celebraciones por dos razones esenciales:

- a) En cada celebración comunitaria donde participa la música, hay un lugar específico de los actores en el orden de la caminata. La finalidad de esta disposición espacial es asegurar la apertura del canal comunicante entre el hombre y sus divinidades. Por tal motivo, cada *kengui* afirma esta relación proxémica cuando resguarda su imagen. De esta manera, el orden de la procesión adquiere la estructura siguiente: danzas, música y deidades (Cuadro No. 7).

Cuadro No. 7

Orden de la procesión en las festividades de la comunidad



La caminata de las imágenes por las principales calles del pueblo, tiene la cualidad inherente de ser conducida con música litúrgica. Por su lado, las danzas ejecutadas en cada esquina utilizan un género musical específico: el son para danza. La música va ocupando un lugar especial de acuerdo al tiempo y al espacio de la celebración. Por tal motivo, existen diversos géneros musicales acordes al acto ceremonial.

- b) Los encargados del templo son responsables de cuatro festividades importantes para la comunidad: la Tercera Posada, la Fiesta de los Pozos, el Carnaval y el Corpus Christi. Los *kenguis*, *oretis* y *viscal* participan económicamente para la organización de estas celebraciones. Las festividades, bajo la tutela de los encargados del templo, son importantes porque recrean cada uno de los códigos culturales que interactúan con la música.

Durante el ciclo festivo de la comunidad, otras celebraciones religiosas tendrán sus propios encargados o comisionados. Estos se renuevan cada año una vez concluido el periodo de tiempo para el que fueron designados (Cuadro No. 8).

Cuadro No. 8

Cargos religiosos para las festividades en la comunidad de Quinceo

I N V E R S T A L E S	•	INMACULADA CONCEPCIÓN	(CAMBIO DE KENGUIS)
	•	VIRGEN DE GUADALUPE	(CARGUERO)
	•	SANTO NIÑO	(CARGUERO)
	•	EL CARNAVAL	(KENGUIS)
	•	TERCERA POSADA	(KENGUIS)
	•	SEMANA SANTA	(GRUPOS ROSARISTAS)
	•	CORPUS CHRISTI	(KENGUIS Y ORETIS)
	•	VIRGEN MARÍA MAGDALENA (FIESTA PATRONAL)	(COMISIONADOS)

El sistema de cargos es de vital importancia para el ciclo festivo de la comunidad de Quinceo. Este sistema se encuentra tan interiorizado en cada miembro de la comunidad, que la población migrante a los Estados Unidos de América lo ha reproducido para celebrar sus fiestas patronales en el país vecino. La reunión de familias, amigos y conocidos para evocar sus principales celebraciones, nos muestra un marcado interés por fortalecer sus redes de ayuda mutua e identidad de origen.

El caso de Marco Antonio Flores Quin nos muestra una clara raigambre de idiosincrasia incorporada en otras esferas de la vida social. El joven Antonio originario de la comunidad de Quinceo, vivió en Uruapan durante su adolescencia y posteriormente emigró con su familia a los Estados Unidos de América. El joven, quien fue nombrado para dirigir la agrupación civil “Orgullo Purépecha”, empleó el sistema de cargos aprendido en su comunidad de origen, como una innovadora forma de organización social. Para sorpresa de distintas agrupaciones latinas, logró en poco tiempo multiplicar el número de afiliados. La nueva estructura implantada, obtuvo resultados tan positivos que en el 2009 se le reconoció como el latino del año. Sin duda alguna, es asombroso que una sola persona pueda desarrollar este esquema en otros contextos geográficos.

A manera de conclusión

A partir de los datos expuestos de la historia y la etnografía de Quinceo, me parece importante destacar varios aspectos. La renuencia de los fundadores para congregarse en los pueblos propuestos por el juez de demarcación. El cuidado de la propiedad y su redistribución con los hombres de la comunidad. Las relaciones de parentesco con una marcada endogamia. La percepción cíclica del tiempo signada por el calendario agrícola y las celebraciones religiosas. El sentido ontológico de los cargos civiles y religiosos. Todo ello manifiesta una fuerte interiorización de los preceptos culturales de la población vinculados con su identidad. La comunidad de Quinceo nos muestra una identidad a prueba del tiempo y de entidades ajenas a la propia cultura, capaz de transformarse para darle continuidad a este grupo social.

Las celebraciones organizadas por medio del sistema de cargos propician un equilibrio en la percepción cíclica de la vida de la comunidad. La organización civil es una estructura de poder que implica acciones para regular normativamente las relaciones sociales e

instaurar actividades organizativas dirigidas a mejorar el entorno de la comunidad. Por su parte, la organización religiosa es una estructura que permite la ordenación comunitaria en torno a los actos religiosos. Tanto la organización civil como la religiosa regulan la vida cotidiana y la vida festiva. Dentro de la festividad existen momentos de alternancia en donde confluyen y participan ambas estructuras para llevar a cabo las celebraciones rituales de la comunidad. Las personas, al transitar a través de la jerarquía civil y religiosa, se vuelven hombres y mujeres de respeto. Así, el sistema de cargos ofrece ascenso y prestigio en la escala de valores de la comunidad.

La música es un medio de comunicación entre el hombre y sus divinidades, representa una acción de intermediación. Cabe destacar la importancia del lugar que ocupa la música en el ritual, delante de las deidades. La organización del espacio donde participa la música nos sugiere una comunicación ceremonial entre la comunidad y sus dioses. En la Relación de Michoacán (2008), la práctica musical está relacionada con la idea de proporcionar alegría a las deidades y suplicar sus favores. Tariacuri, reprendiendo el comportamiento del señor Zurunban, quien se emborrachaba todos los días, le dice que deje el vino y se ocupe en llevar leña para los cúes *“Y harías tus fiestas grandes y beberéis diez días, siendo gran fiesta, y si fuese pequeña beberéis cinco días; y después te bañarías y entrarías en los cúes a hacer tu oración, y después llevarías tus estrumentos para bailar, tortugas y atabales y tu vino concertado”* (pág. 82). En algunos pasajes de la Relación de Michoacán se menciona el oficio religioso. Los sacerdotes encargados de llevar a cuestras a los dioses tenían la ordenanza de tocar las trompetas o bocinas a la media noche para hacer descender a los dioses.

La música presente en las celebraciones de la comunidad tiene la función de complacer a las divinidades, es una forma de agradecimiento por los beneficios recibidos durante el año. También es una forma de acercarse al universo sagrado para solicitar la bendición de la comunidad. En cada celebración, la música es parte fundamental de la puesta en escena del ritual. Los rituales religiosos se encuentran tan interiorizados en la comunidad que la gente participa de una u otra forma en las festividades.

Las personas que se abstienen de participar en las celebraciones de la comunidad, son estigmatizados socialmente por quienes participan y contribuyen con la costumbre festiva. Así mismo, las imágenes pueden “castigar” a las personas que se niegan a

colaborar. Aurelio Gómez refiere que cuando era pequeño se negó a participar en la danza de soldaditos para la fiesta patronal. En aquella ocasión, recibió el castigo de la virgen porque le tronó un cohete en la mano que lo dejó muy lastimado. Así, existen muchas expresiones donde los miembros de la comunidad son sancionados por las divinidades al romper el canon de servicio ritual.

La Relación de Michoacán nos habla de las divinidades que condenan a los pueblos por dejar los oficios religiosos. En un pasaje señala que el sacerdote mayor, el sacrificador, el sacerdote y las mujeres quienes se encargaban de los servicios y ofrendas dejaron todo por ir a bailar el baile llamado *zizique baraquá* entonces recibieron muchos agujeros en la tierra y en la gente. *“Y todo está desierto porque no llovió un año...Y por los males que hacían en Hetócuaro castigaron los dioses.”* (obra citada, págs. 111-113)

La comunidad presenta un canon de participación de la música en cada una de las festividades. Dicho canon es recreado a través de la participación de la población en el ritual. Los niños y jóvenes se integran a las danzas. Los adultos cooperan para la música y la fiesta, acompañan las caminatas y oficios religiosos. Los cargueros colaboran con sus recursos e inteligencia para reproducir el legado ritual.

En el siguiente capítulo, se describe con detalle el ciclo festivo de la comunidad de Quinceo y la participación de la música en cada ritual. Dentro de éste amplio universo musical, se ubica el lugar donde aparece la orquesta, objeto de estudio de la presente tesis.

CAPÍTULO DOS

CICLO FESTIVO

El ciclo festivo nos brinda datos etnográficos importantes del performance musical de la comunidad de Quinceo. Esta información nos ayuda a comprender el concurso de la música en cada celebración. Los eventos presentados en este capítulo muestran las diferentes agrupaciones musicales empleadas en el ciclo festivo. Entre estas se destaca la orquesta, su espacio y tiempo de aparición en los rituales de la comunidad, objeto de estudio de esta tesis.

El ciclo festivo se vincula a la organización de la vida comunitaria, se relaciona con la reproducción social y cultural de la comunidad, reafirmando constantemente su estatus ontológico. Por ejemplo, el verano es el periodo de mayor fertilidad en estas tierras de temporal, el cerro y el campo se tiñen de verde. Simultáneamente, en el mes de julio se celebra la fiesta patronal. Hay abundancia de comida, bebida y mucha música. En este tiempo, la unión de parejas es más frecuente. Su contra parte, son los meses invernales en donde baja considerablemente la temperatura. Las celebraciones en esta época del año están relacionadas con cierre y apertura de ciclos como: cambio de *kenguis*, nacimiento del Santo Niño, Año Nuevo y el Carnaval.

La comunidad p'urhépecha de Quinceo tiene un universo cultural católico basado en un sistema de prácticas y creencias propio que he denominado catolicismo popular. Las festividades del calendario ritual se entretajan con la participación de diferentes agrupaciones musicales y *pireris*, con la escenificación de múltiples bailes y danzas. Así mismo, la nutrida colaboración de la comunidad en cada celebración, recrea las costumbres que se transmiten de generación en generación, conformando un canon de las prácticas rituales.²⁰

²⁰ En el trabajo de campo se encontraron muchas coincidencias con los planteamientos de Castilleja (2010) quien comenta "...la organización para la reproducción de los diferentes cultos a santos y vírgenes está inserta en un ciclo anual de fiestas que se celebra según la organización comunitaria local, no hacerlo puede acarrear mal temporal, o bien arriesgarse a no ser reconocido como parte de la comunidad. Aunque sin duda este es un elemento que se entrecruza en la relación hacia la institución de la iglesia, teniendo como intermediarios a los sacerdotes, que en algunos casos y para evitar conflictos generan estrategias que mantienen una convivencia armoniosa, buscando la tolerancia de ambas partes." (pág. 95)

Las dotaciones instrumentales empleadas en el ciclo festivo son de diferentes magnitudes. Por ejemplo, una agrupación musical puede estar integrada por cinco elementos o conformar una banda sinfónica con mayor número de integrantes. Esta diversidad en la proporción de la música está en razón del tiempo y espacio ceremonial. Del mismo modo, está en función del tipo de género musical que debe interpretarse. (Cuadro No. 9)

Cuadro No. 9

Ciclo festivo de la comunidad de Quinceo, Michoacán

FIESTA	INSTRUMENTACIÓN									
	ORQUESTA	BANDA DE VIENTO	BANDA SINFÓNICA	CONJUNTO NORTEÑO	CONJUNTO CORAL	CANTO INDIVIDUAL	GRUPO MUSICAL (VERSÁTIL)	PIRERIS	CANTOS DE RANCHEROS	MARIACHI
8/DIC INMACULADA CONCEPCIÓN					X	X				
12/DIC VIRGEN DE GUADALUPE	X									
17/DIC CORTE DEL FAROL	X						X			
17/DIC TERCERA POSADA	X						X	X		
25/DIC o 31/DIC NAVIDAD O AÑO NUEVO		X							X	
16/FEB FIESTA DE LOS POZOS		X		X	X					
TRASLADO DE LA CAÑA PARA EL CARNAVAL		X								
CARNAVAL.		X		X			X			
SEMANA SANTA					X					
CORPUS		X								
22/JUL VIRGEN MARÍA MAGDALENA		X	X	X	X		X	X		X
2/NOV DÍA DE MUERTOS (FAMILIAR)				X						X
22/NOV STA. CECILIA (GREMIAL)	X	X			X					
CASAMIENTO (FAMILIAR)		X		X			X			

	SALEN LAS IMÁGENES CATÓLICAS DEL TEMPLO
	NO SALEN LAS IMÁGENES CATÓLICAS DEL TEMPLO
	UBICACIÓN DE LA ORQUESTA EN LAS FIESTAS DE LA COMUNIDAD
	FIESTA GREMIAL O FAMILIAR

Celebraciones comunales en Quinceo.

La descripción de las celebraciones comunitarias se hace únicamente con la finalidad de brindar un panorama general del ciclo festivo y ubicar las festividades estudiadas en esta tesis. Los elementos culturales incorporados en cada celebración, no se detallan exhaustivamente. Por ello, se trató de homologar la presentación del ciclo festivo con: nombre de la celebración, fecha, objetivo, datos generales, descripción general, tipo de agrupación y género musical. En algunas celebraciones como el Carnaval, el Corpus y la fiesta Patronal, los festejos se desdoblaron o se multiplican. En tal sentido, pareciera una descripción densa en comparación con las otras. Sin embargo, se muestran en forma de viñetas para enfatizar únicamente la presencia de la música.

Se inicia la descripción del ciclo festivo de la comunidad de Quinceo con la fiesta de la Inmaculada Concepción, porque en esta celebración se realiza el cambio de *Kenguis*. Este cambio es un indicador del inicio y fin de todo el ciclo. Los *Kenguis* como se mencionó anteriormente, se encargan de cuidar las imágenes y llevarlas en procesión dentro de la comunidad, cuando el tipo de celebración lo estipule. Además, son responsables económicamente de tres importantes festividades, la Tercera Posada, el Carnaval y el Corpus Christi. En suma, los cuidadores de los Santos o *Kenguis* a través de su dedicación y responsabilidad, proveerán los implementos necesarios para cumplir con los oficios rituales del ciclo festivo.

Inmaculada Concepción

Fecha: 8 de diciembre.

Objetivo: Cambio de los cuatro encargados del templo y del *viscal*.

Datos generales:

La conmemoración de la Inmaculada Concepción²¹ es principio y fin del ciclo festivo. En

²¹ Castro (2004) observa "...los hospitales tenían casi invariablemente la advocación de la virgen de la Concepción. La denominación pudo nacer de la piedad mariana de los primeros evangelizadores [...] cada sábado por la mañana salían las guananchas (las que cargan en hombros), con guirnaldas en las cabezas, llevando en andas la imagen de la virgen hasta la iglesia donde oían misa. Y con el mismo orden cantando himnos en su lengua, regresaban al hospital." (págs. 292 – 293).

este día se efectúa el cambio de los encargados del templo. Como se mencionó en el capítulo anterior, éstos tienen gran relevancia en las celebraciones de la comunidad. El ritual de cambio de *kenguis* y *viscal* se da al interior del templo y la procesión de despedida se da en el atrio. La gente congregada presencia solemnemente el acto, solicitando la protección para los nuevos encargados y la bendición para la comunidad.



Foto 6 Corona de la Virgen Inmaculada Concepción
(María Noelia Bravo León)

Descripción general:

La gente se dispone para presenciar el cambio de encargados del templo. Durante la misa participa un conjunto coral interpretando canciones de la liturgia católica en lengua p'urhépecha. En este día, se baja la corona de la virgen de la Inmaculada Concepción para que el sacerdote la coloque de manera simbólica, a los cuatro nuevos *kenguis* y al *viscal* con sus respectivas esposas. Posteriormente, la corona se coloca sobre la cabeza de las niñas y de las mujeres solteras.

Todas las mujeres llevan sus copas de barro adornadas con flor de noche buena, nube, gladiola y una vela. Después de ofrecer la misa, el sacerdote inicia el ritual de coronación y posteriormente deja en manos de Salvador Luna²² la conclusión del mismo. Al término

²² El señor Salvador Luna es una persona muy colaborativa con los oficios del ritual católico, su primer desempeño en el templo fue como lector y actualmente es maestro de canto de la liturgia.

del ritual, los anteriores encargados del templo realizan su última procesión alrededor del atrio de la iglesia, ahora las cuatro vírgenes despiden a los cargueros. La caminata es acompañada por el canto de alabanzas a cargo de Salvador Luna. Esto se da en un ámbito de tristeza por la culminación del ciclo de *kenguis*, *oretis*, *viscal* y *huananchas*. Incluso, se comenta que las “imágenes se muestran afligidas”.



Foto7 Vírgenes cargadas por *huananchas* en el último recorrido de *Kenguis* salientes (María Noelia Bravo León)

En la noche, los nuevos *kenguis* y el *viscal* reciben en sus casas a familiares cercanos, quienes muestran su beneplácito por dicho nombramiento y lo hacen patente a través del acompañamiento solidario. Para ello, se ofrece la comida tradicional de *churipo*²³ y *corundas*²⁴. También se encuentran presentes las *huananchas* elegidas por los *kenguis*. Sin duda la familia es un baluarte importante para que se lleven a cabo las celebraciones comunitarias. Cada *kengui*, carguero o comisionado para las festividades tiene el apoyo incondicional de la familia extensa. Esta provee en dinero o en especie al encargado para que pueda sustentar los gastos de las celebraciones. La familia siempre se encuentra presente como una red solidaria de apoyo mutuo, quienes en definitiva son el sustento del culto. Al respecto del acompañamiento de la familia, Castilleja (2010) menciona:

²³ Caldo de res en chile rojo acompañado con hojas de col y verduras.

²⁴ Tamales elaborados a base de maíz y envueltos en hojas de la planta del maíz, no de elote.

“El acompañamiento es una categoría esencialmente arraigada en la organización comunitaria; es una red de relaciones que se constituye a partir de relaciones de parentesco consanguíneo y ritual, sin restringirse a éstas. Define al grupo que se activa para acompañar, ayudar y participar en el cumplimiento de un compromiso adquirido por un determinado sujeto, para con la comunidad, en eventos de carácter familiar como son las bodas, bautizos, defunciones o en la resolución de problemas de distinta índole. Implica también la manera específica en la que se cumple - se espera que se cumpla - con las obligaciones y derechos que corresponden a un determinado grupo de parentesco; el cumplimiento de compromisos fluye fundamentalmente en ayudas y participación que pueden ser en especie, en trabajo, en dinero. La extensión del grupo y las modalidades de la manera específica de cumplir varían según el tipo de compromiso.” (Castilleja 2010: pág. 62)

Los padres de las *huananchas* confían a sus hijas a los *Kenguis* y a sus esposas, para que durante la primera semana se encarguen del arreglo del templo. Cuando las labores se prolongan muy noche, los encargados las acompañan de regreso a casa.

Tipo de agrupación: Conjunto coral y maestro de canto.

Género musical: Alabanzas.

Virgen de Guadalupe

Fecha: 12 de diciembre

Objetivo: Agradecer a la divinidad los favores recibidos durante el año y esperar su bendición.

Datos generales:

El día 11 y 12 de diciembre se celebra la Virgen de Guadalupe. El primer día se realiza el festejo en la propia comunidad. El segundo día se visita el cerro *Sacapi*, cerca de la comunidad de Pomacuarán. En ambos lugares se emplea la orquesta para la danza de viejitos. Cuando hay dos cargueros de la virgen, uno para el barrio de arriba y otro para el barrio de abajo, se utilizan dos orquestas y dos grupos dancísticos. Los niños y jóvenes se preparan durante meses para participar en las danzas que acompañan el ritual.



Foto 8 Festividad de la Virgen de Guadalupe
(María Noelia Bravo León)

El 12 de diciembre, la mayor parte de la comunidad acude al cerro *Sacapi*, perteneciente al pueblo de Pomacuarán. En este lugar es venerada la Virgen de Guadalupe, quien apareció en el relieve de una roca volcánica, la cual es resguardada en una ermita. En este sitio, las comunidades de la región ofrecen a la divinidad música y danzas. También los cargueros de la virgen de la comunidad de Quinceo, llevan a la orquesta y danzantes para presentar sus coreografías. La capilla de la virgen de Guadalupe es visitada por la gente, quien lleva todo tipo de alimentos para acompañar la celebración.



Foto 9 Virgen de Guadalupe en la ermita del pueblo de Pomacuarán
(Leopoldo Trejo García)

Tipo de agrupación: Orquesta.

Género musical: Sones para danza (abajeros y sonecitos). Música litúrgica para caminata (alabanzas y vals).

Corte del árbol para el farol

Fecha: 17 de diciembre.

Objetivo: Cortar y trasladar el árbol para el farol a la casa del carguero. Se trata de una faena de trabajo ritualizada para la colocación de un punto de orientación en las fiestas del Santo Niño.



Foto 10 Farol o farola
(Leopoldo Trejo García)

Datos generales:

Las fiestas navideñas representan el gasto más oneroso que puede ostentar un carguero. A diferencia de la fiesta patronal, la fiesta del Santo Niño cuenta con un solo carguero. Por tal motivo, la familia contribuye en especie o con dinero para solventar los gastos de la celebración. El carguero solicita el apoyo de parientes y amigos para cortar, trasladar y erigir el árbol que representa el farol en la fiesta del Santo Niño.



Foto 11 Preparándose para cargar el tronco
(Leopoldo Trejo García)

Descripción general:

En la mañana del día 17 de diciembre se acude al cerro del Águila para cortar el árbol que se levantará en la casa del carguero. En las faldas del cerro se dan cita jóvenes y adultos para trasladar el tronco de aproximadamente 25 metros de longitud. Las personas se colocan a lo largo del palo, cargan y equilibran el peso cuando bajan a través de veredas y cañadas hasta llegar a la casa del carguero. La familia contrata una orquesta para

acompañar la faena de trabajo ritualizada. Los géneros musicales interpretados en el corte y devastación de la corteza del árbol son pirecuas y canciones norteñas. Al momento de la caminata con el tronco se tocan piezas instrumentales, preferentemente melodías rancheras. En casa del carguero, un conjunto musical interpreta abajeños, pirecuas y norteñas, hasta erigir el farol.

Tipo de agrupación: Orquesta y conjunto musical.

Género musical Orquesta: pirecuas, abajeños, norteñas y rancheras. Conjunto musical: abajeños, pirecuas y norteñas.

Tercera posada

Fecha: 17 de diciembre.

Objetivo: Evocar la búsqueda y adoración al Santo Niño por parte de *negritos* y *maringuías*²⁵.



Foto 12 Negritos y maringuías
(Leopoldo Trejo García)

²⁵ Los *negritos* y *maringuías* representan a los pastores, quienes ofrecen su adoración al Santo Niño cuando buscan el lugar de su nacimiento.

Datos generales:

Por la noche del día 17 de diciembre los *kenguis* organizan la tercera posada en sus respectivas casas. Cada uno recibe a los “peregrinos” con *nacatamales*²⁶ y atole de *nurite*.²⁷ Los jóvenes encargados de conducir a los peregrinos y cuidar el buen desarrollo de la fiesta, contratan “La orquesta antigua de Quinceo” para participar en los cantos de adoración interpretados por el *pireri*. Este último, también anuncia el baile de negritos y maringúas. La colaboración de la orquesta en la tercera posada se desarrolla con mayor detalle en el capítulo seis.



Foto 13 La orquesta y *pireris* en la tercera posada
(María Noelia Bravo León)

Descripción general:

Desde las 9:30 de la noche, los jóvenes se congregan en el curato para disfrazarse de *negritos* y *maringúas*, utilizando máscaras, pasamontañas o paliacates. En este lugar también acude la orquesta para iniciar el festejo. Posteriormente, recorren las casas de los *kenguis*, siguiendo un orden consecutivo de acuerdo a su nombramiento (primero, segundo, tercero y cuarto). Los peregrinos son recibidos con gran expectación por cada

²⁶ Tamales elaborados a base de maíz, rellenos con una preparación de carne de puerco y chile pasilla. Estos son envueltos en hojas de elote.

²⁷ El nurite es una planta que crece en la meseta purépecha, tiene un olor parecido a la menta. Se utiliza frecuentemente para preparar té o atole. Este último se prepara a base de maíz, nurite y chile serrano.

familia, ofreciéndoles alimento y bebida. Los *negritos*, *maringuías* y jóvenes, después de escuchar con atención y paciencia los cantos de adoración, bailan al compás de la orquesta. Al mismo tiempo, aprovechan la ocasión para cortejar, bailar y platicar con las jóvenes *huananchas*. En la casa del encargado existe un momento de desenfreno al auspicio de la bebida y la noche. También el *Kengui* y sus familiares bailan con las *maringuías* los abajeños y melodías rancheras que interpreta la orquesta.

La festividad termina cuando se visita al cuarto *Kengui*, alrededor de las 8 o 10 de la mañana del siguiente día. Los jóvenes encargados además de contratar la orquesta, sugieren el tiempo de estancia en cada casa y velan por la seguridad de los presentes, calmando los ánimos crispados en cualquier indicio de pelea.

Tipo de agrupación: Orquesta.

Género musical: cantos de adoración, pirecuas, abajeños y norteñas.

Noche Buena

Fecha: Noche del 24 al 25 de diciembre.

Objetivo: Conmemoración del nacimiento del Santo Niño.

Datos generales:

En la casa del carguero se realiza la conmemoración del Santo Niño. En este lugar se ha erigido previamente el farol y será el sitio que albergue el coloquio o pastorela con la presencia de la “Banda cerro de Águila”. Como se mencionó anteriormente, la celebración representa un gasto fuerte para el carguero y su familia, por esta razón, en otros años se ha carecido de cargueros y no se lleva a cabo la festividad. En este trabajo de investigación, la mayor parte de datos recopilados sobre la conmemoración del Santo Niño, están referidos al año 2010.

Descripción general:

El festejo del Santo Niño se inicia con el coloquio, género de composición literaria dispuesta en forma de diálogo, que será puesto en escena en la casa del carguero. La obra “el nacimiento de Nuestro Señor”, se ensaya bajo la supervisión del maestro José Luis

Luna Vargas, quien ha heredado la tradición de representar este tipo de género discursivo. De esta manera, aparecen personajes como María, José, Bato, Bras, quienes esperan el nacimiento de Jesús. También están presentes los demonios manifestando su declarada oposición a tal acontecimiento.



Foto 14 José Luis Luna Vargas, maestro de coloquio
(Leopoldo Trejo García)

El coloquio es la parte más importante de la celebración, su representación es esperada pacientemente por la gente, a pesar de las condiciones climáticas del invierno. Familiares y amigos del carguero participan protagonizando a pastores, rancheros, viejitos, luzbeles y ermitaños. La obra tiene una duración de 5 a 6 horas aproximadamente, iniciando a las 11 de la noche del día 24 de diciembre. A pesar del intenso frío, el ánimo no merma en los participantes quienes esperan la culminación del canto y baile de los rancheros.

La Banda Cerro de Águila tiene un desempeño magistral porque interpreta tonadas para la caminata. Durante la obra intercala piezas musicales con la prosa o poética de los actores. Así, la forma de alternancia entre género literario y música han sido denominados como letra y media letra. La agrupación musical ejecuta abajeños para que bailen ermitaños y viejitos. También los interpreta cuando culmina el canto a *capella* de las parejas de rancheros en el curso de la madrugada.



Fotograma 15 Demonio en coloquio
(Leopoldo Trejo García)

Tipo de agrupación: Banda.

Género musical: Tonadas, abajeños, letra y media letra. Duetos para cantos de rancheros.

Año Nuevo

Fecha: Noche del 31 de diciembre al 1° de enero.

Objetivo: Conmemoración de la creación del mundo.

Datos generales:

En el coloquio de año nuevo se representa la obra de Adán y Eva.

Descripción general:

El día 31 de diciembre aparecen de 8 a 10 parteras, cada una con un Santo Niño. Se considera que el Santo Niño ha llegado al mundo. Por esta razón, lo limpian y lo visten como un recién nacido, como se hace con los pequeños nacidos en la comunidad. Posteriormente, las parteras son invitadas por los “viejitos” a bailar abajeños bajo las notas de la banda.



Fotograma 16 Parteras recibiendo al Santo Niño
(Leopoldo Trejo García)

Posteriormente, se representa el coloquio con una temática distinta. En este aparece Adán, Eva, el demonio y los ángeles, quienes en conjunto representan la creación del mundo. Del mismo modo, surgen personajes similares a los descritos con antelación, luzbeles, ermitaños, rancheros y pastores. La obra es ejecutada en casa del carguero donde se halla enhiesto el farol. Los protagonistas son amigos y familiares quienes se preparan durante meses para la interpretación de sus personajes. Ellos se coordinan con el maestro de obra para ensayar los diálogos, los cuales son tan largos, que en ocasiones se ha optado por considerar tres actores para un solo personaje.



Fotograma 17 Viejitos con Banda cerro de Águila
(Leopoldo Trejo García)

El coloquio es acompañado con música de la Banda cerro de Águila, porque conserva en su repertorio una manera muy particular de acompañar las celebraciones de fin de año, heredadas de su fundador y compositor Tata Francisco Salmerón Equihua. De esta manera, la banda sigue un canon de ejecución y alternancia durante el coloquio, ejecutando géneros musicales como la letra y media letra, así como tonadas y abajeños.

Tipo de agrupación: Banda.

Género musical: Tonadas, abajeños, letra y media letra. Duetos para cantos de rancheros.

Fiesta de los Pozos

Fecha: Una semana antes del carnaval (víspera del carnaval).

Objetivo: Bendición de los pozos de la comunidad.

Datos generales:

El ritual antiguo era de limpieza de los pozos, lugar donde anteriormente la comunidad se proveía de agua. Después de la faena de trabajo se compartía la comida y bebida que se llevaba al cerro. Actualmente, en este sitio sólo se lleva al ganado para beber agua.



Foto 18 Altar para la misa
(Leopoldo Trejo García)

La fiesta de los pozos tiene lugar ocho días antes del carnaval. Este día se efectúa una misa y bendición en la planicie donde se encuentran los pozos. Sin embargo, la mayor parte de la gente llega al mediodía para comer, beber y bailar. También se empieza a utilizar la harina blanca, típica de los juegos que se realizan en las fiestas del carnaval.

Descripción general:

La celebración inicia a las 11 de la mañana con la misa, posteriormente se realiza la bendición de los pozos. En la celebración litúrgica, el maestro de canto es acompañado por una segunda voz, ambos interpretan canciones del ritual católico en lengua p'urhépecha. En la misa es frecuente encontrar a los *kenguis* y al *viscal* acompañados de sus esposas.

Los *kenguis* colaboran por partes iguales para pagar la música que se instala en un plano del cerro, cerca de los pozos. Después de mediodía, la gente de la comunidad, los familiares y amigos de los *kenguis* y del *viscal* llegan en diferentes vehículos. Todos llevan alimentos preparados para compartir en la fiesta. También acarrean diferentes bebidas, agua, refresco, cerveza y tequila. En este lugar se realiza el convivio, comida, bebida, música y baile. Todos regresarán a la comunidad antes de que oscurezca.



Foto 19 Convivio en un plano del cerro
(Leopoldo Trejo García)

Por la tarde, después de bajar de los pozos, dos bandas de viento esperan a la gente para entrar a la comunidad y acompañarlas por las principales calles del pueblo. Por un lado, se encuentra la banda contratada por los *kenguis* y por el otro la que lleva el *viscal*. Finalmente, la fiesta culmina con un baile en la plaza de la comunidad. Esta festividad se encuentra estrechamente ligada con las fiestas del carnaval, donde los *kenguis* y *viscal* han prevenido con mucha anticipación los gastos de comida, bebida y música.

Tipo de agrupación: *pireris*, grupo norteño, bandas de viento.

Género musical: Alabanzas; En el cerro: abajeños, norteñas y pirecuas; En la plaza: abajeños, toritos y paso-doble.

Traslado de la caña

Fecha: Dos días antes del miércoles de ceniza.

Objetivo: Transportar la caña a la comunidad de Quinceo.

Datos generales:

La caña para la fiesta del carnaval siempre es adquirida con anticipación en el pueblo de Taretan o Caracha. El día del traslado, familiares y amigos de los *kenguis* y *viscal*, disponen de camionetas y camiones para el acarreo de la caña hacia la comunidad de Quinceo. Los *kenguis* compran alrededor de 80 manojos de cañas que dividen en partes iguales. Cada manojos contiene 20 cañas que serán repartidas en la plaza el día del carnaval. El *viscal* compra 30 manojos para obsequiar durante el juego de los toros.

Descripción general:

El transporte de la caña es una faena de trabajo donde los jóvenes constantemente hacen dispendio de valor. La caña puede sufrir diferentes contratiempos durante su acarreo, los cuales son subsanados con la probada habilidad de los participantes. Una vez que la caña comienza a llegar a la comunidad, se lanzan cohetones para avisar del arribo de los primeros cargamentos. En tanto, las dos bandas de música, una para los *kenguis* y otra para el *viscal*, tocan melodías para recibir a la gente con los vehículos repletos de caña.



Foto 20 La gente participa en el traslado del cargamento de caña para el Carnaval
(María Noelia Bravo León)

Los jóvenes adolescentes bajan en caballos a la carretera. Colocan cañas a los costados del equino. De esta manera simbolizan que llevan parte del cargamento al pueblo. Una vez que todos han tomado parte del cargamento, suben por las principales calles del pueblo con gran alegría. Las mujeres bailan al compás de los toritos de carnaval interpretados por la banda y juegan con un toro de plástico levantando la falda de las participantes. Finalmente, amigos y familiares dejan la caña en casa de los encargados del templo.



Foto 21 Banda de viento en la Jefatura de Tenencia
(Leopoldo Trejo García)

Por la tarde, cada *kengui* se registrará en la jefatura de tenencia para el juego de los toros, que tendrá lugar al siguiente día. La banda acompaña a los encargados para su registro en la plaza de la comunidad. Del mismo modo, hace su aparición la banda del *viscal* y en este lugar comienza una competencia entre ambas bandas. Ellas tocarán tres piezas (paso-doble, cumbia y abajeño) y alternarán con tres piezas del repertorio de la otra banda.

Tipo de agrupación: Banda.

Género musical: Abajeños, cumbias, toritos de carnaval, paso-doble.

Carnaval

Fecha: Día anterior al miércoles de ceniza.

Objetivo: Juego de toros del carnaval.

Datos generales:

El juego de los toros es un divertimento de la comunidad durante el carnaval. Cuando se registran para el juego en la jefatura de tenencia se hace un documento especificando el nombre de la ganadería, nombre del toro, el caporal, las rancheras y el abogado que los representa. Los *kenguis* y el *viscal* exhiben sus toros elaborados de cartón, tela y estructura de metal.



Foto 22 Últimos detalles del toro
(Leopoldo Trejo García)

Los toros, además de estar bien ornamentados, incluso algunos con el “herraje de la ganadería”, deben ser resistentes cuando acometen sobre los “borrachitos” e “improvisados” quienes son sorprendidos en el juego. Este se lleva a cabo en la cancha de básquetbol.

Descripción general:

El juego inicia a las 3 de la tarde y culmina alrededor de la 8 de la noche. Cada *kengui* y *viscal* presentan sus toros, caporales, rancheras y luego inicia el juego. Durante la organización del mismo, unos se visten de licenciados, jueces y policías. Estos pueden detener a cualquier persona y endosarles un delito con la finalidad de pagar una multa en especie. Por ejemplo una charola de refrescos, un cartón de cerveza o se puede pagar con dinero en efectivo. En una ocasión una mujer participó de una broma, después de estar bailando con el jefe de tenencia argumentó que la había violado y lo metieron a la cárcel hasta pagar su multa. También se dan casos en los que el juez argumenta que el toro jugado es robado presentando “evidencias” con la copia de los herrajes, entonces se dicta sentencia contra la ganadería y se tiene que pagar la sanción.



Foto 23 Juego del Carnaval
(Leopoldo Trejo García)

Los *kenguis* y su familia bailan con la música de banda, nuevamente entran en competencia con la agrupación contratada por el *viscal*. Las agrupaciones musicales interpretan tres piezas (paso-doble, abajeño, cumbia) y alternan el repertorio con la otra banda. Las rancheras, vestidas con gabán y sombrero de charro, atan al toro con sus reatas mientras bailan, luego los sueltan para buscarlos dentro o fuera de la plaza. En los lapsos de escapatoria de los “toros” llevados en hombros por los jóvenes, pueden llegar a embestir en su paso desenfrenado a la gente o “borrachitos” que bailan distraídos.

Tipo de agrupación: Banda, conjunto norteño.

Género musical: Abajeños, cumbias, toritos de carnaval, paso-doble; En la elaboración de toros: abajeños, norteñas, pirecuas, cumbias.

Viernes Santo (Semana Santa).

Fecha: variable de acuerdo al calendario católico.

Objetivo: Velación del cuerpo de Jesucristo.



Fotograma 24 Santo Entierro
(Leopoldo Trejo García)

Datos generales:

Los grupos de Rosaristas se reúnen para cantar alabanzas en el templo durante 6 viernes consecutivos. Cada grupo interpreta el repertorio que ha compuesto a través de años de servir a los Santos. Dichos grupos tienen asignado un viernes de cuaresma para participar en la conmemoración de la muerte de Jesucristo. Los Rosaristas tienen muchas similitudes con las antiguas cofradías y al parecer su configuración actual es una transformación de las mismas.²⁸

Descripción general:

El viernes santo, séptimo viernes después del carnaval, todas las imágenes del templo son cubiertas con tela. La imagen y ornamento del Santo entierro se colocan al centro del templo. Alrededor del sepulcro se acomodan bancas, se disponen flores, veladoras y cirios para acompañar en el trascurso de la noche. Los ocho grupos rosaristas se reúnen a partir de las nueve de la noche para cantar alabanzas en la madrugada y hasta el amanecer. Los cantos son solemnes y expresan la tristeza de quienes se han reunido para recordar la muerte de Jesucristo.

Las alabanzas se cantan a *capella*. El grupo adecua sus cantos alternando voces masculinas y femeninas. En ocasiones se escucha en el conjunto coral primeras y segundas voces. El tiempo para la interpretación de las alabanzas es de 20 a 30 minutos por cada grupo. Cuando han pasado los ocho grupos, se inicia otra vez la ronda de cantos.

En la jefatura de tenencia, fuera del ámbito católico, se elabora la lista de los próximos encargados de la fiesta patronal. Estos nuevos responsables de la festividad invitan un cartón de cerveza en la plaza, como un pequeño adelanto y señal del compromiso adquirido para la fiesta de la Virgen María Magdalena, el día 22 de julio.

Tipo de agrupación: Conjunto coral.

Género musical: Alabanzas.

²⁸ El artesón del templo de Quinceo conserva las pinturas elaboradas durante el periodo colonial. En este se observan algunas frases correspondientes a la oración del rosario escritas en latín.



Foto 25 El Santo Rosario en latín, artesón del templo de Quinceo (Leopoldo Trejo García)

Corpus Christi

Fecha: variable de acuerdo al calendario católico.



Fotograma 26 Cruz Mayor en el templo de Quinceo (Leopoldo Trejo García)

Objetivo: Celebración del cuerpo de Cristo representado en la eucaristía.

Datos generales:

La cabecera parroquial ubicada en Arantepacua organiza la celebración de forma alternada con todas las comunidades bajo su tutela. Así, la conmemoración del Corpus Christi en Quinceo se sincroniza con otras comunidades aledañas a este corredor p'urhépecha. Para el año 2009 se calendarizó cada jueves de festejo de la siguiente manera: El 11 de junio en Arantepacua (día de Corpus Christi en la cabecera parroquial), 18 de junio en Quinceo, 25 de junio en Turícuaro, 2 de julio en Comachuen, 9 de julio en Sevina y 16 de julio en Paracho.

La celebración del Corpus Christi en Quinceo se realiza de la siguiente manera. Previo al evento dentro de la comunidad, las cuatro *Oretis* quienes llevan el pendón en las procesiones, se encargan de embellecer las imágenes de las cuatro vírgenes. Este acercamiento con la divinidad es motivo para que cada *Oreti* con sus respectivas familias, preparen comida y contraten una banda de viento. De esta manera, los días de celebración se multiplican antes del corpus. Tanto *Oretis*, *Kenguis* y *Viscal* tienen una participación importante en los gastos de la conmemoración.



Foto 27 Virgen Salomé
(María Noelia Bravo León)

Descripción general:

Cada año, el calendario católico marca la fecha en que se celebra el corpus. Días antes del Corpus en Quinceo, las cuatro *Oretis* se ocupan de lavar la ropa y de trenzar el cabello de cada una de las vírgenes (virgen María Magdalena, virgen Salomé, virgen Marta y virgen María Magdalena chiquita). Durante los días de arreglo de las vírgenes para el corpus, las *Oretis* ofrecerán comida y se encargarán de proveer la música para la celebración.

El día 18 de junio de 2009, dentro de la comunidad de Quinceo, el corpus se organizó de la siguiente manera:

- El 8 de junio, las *Oretis* lavan la ropa de las vírgenes.
- El 9 de junio. La 1ª. *Oreti* (hermana mayor) hace las trenzas a la virgen María Magdalena encargándose de la banda, baile y comida.
- El 10 de junio la 2ª. *Oreti* hace las trenzas de la virgen Salomé. También se contrata la banda para el baile y se ofrece comida.
- El 11 de junio (día del primer corpus en Arantepacua). La 3ª. *Oreti* hace las trenzas de la virgen Marta ofreciendo banda y comida.
- El 12 de junio la 4ª y última *Oreti* termina de trenzar el cabello de la virgen María Magdalena chiquita con banda y comida.
- El 17 de junio la víspera del Corpus en Quinceo, arreglan a las vírgenes y desatan sus trenzas.
- El 18 de junio es el corpus en Quinceo (segundo de la cabecera parroquial). Los *Kenguis* y el *Viscal* hacen comida y contratan la música durante estos tres días (víspera, fiesta y despedida). En la fiesta del corpus en Quinceo, la gente ofrece el producto de su trabajo, lanzándolo a la gente reunida en la plaza del pueblo. En tanto, las *huananchas* y los señores del Consejo bailan con la música de banda.
- El 19 de junio, despedida del Corpus en Quinceo.

Tipo de agrupación: Banda.

Género musical: Abajeños y sonos de corpus.

Virgen María Magdalena

Fecha: 22 de julio.

Objetivo: celebración de la fiesta patronal.

Datos generales:

Esta celebración es muy importante para la comunidad, es fiesta grande. Por tal motivo se despliega en distintos días. Hace mucho tiempo dejó de existir un solo carguero para la fiesta patronal. Actualmente se nombran encargados para la música y para los eventos más importantes. Por ejemplo los castillos, el jaripeo y el baile. Como mencioné anteriormente, es el Viernes Santo cuando se elabora la lista de los encargados de la fiesta. Estos proveerán de lo necesario para los días de festejo.



Foto 28 Virgen María Magdalena frente a la pérgola donde tocan las bandas sinfónicas
(Leopoldo Trejo García)

Descripción general:

La comunidad de Quinceo organiza la fiesta patronal de la siguiente manera:

- 20 de Julio (antevíspera). La festividad inicia con un concurso de *pireris* desde las 18:00 hasta las 23:30 horas.
- 21 de julio (víspera). Todas las actividades son de ofrecimiento y primeras comuniones (se cantan *pirecuas* a capela para el oficio litúrgico). Hacia las 16:00 horas inicia la *alborada* con la llegada al templo de dos bandas de viento. En este lugar, ambas agrupaciones interpretan las *mañanitas*. Posteriormente salen en procesión con las imágenes de las vírgenes y recorren las principales calles del pueblo. En cada esquina se ejecutan danzas de moros y soldaditos.

Por la noche se ofrecen toritos y castillos, mientras en la jefatura de tenencia se escucha música de la región ejecutada por dos bandas de viento. Las familias que han solventado el gasto de los castillos, esperan pacientemente a que se queme el último fuego pirotécnico alrededor de las 12 de la noche. Por su parte, la comunidad disfruta de las luces de colores, del encendido y secuencia de las coronas voladoras, del despliegue de la imagen de la virgen con los apellidos de los encargados. También la gente se divierte con los “improvisados”, quienes corren o bailan debajo de las quemantes estructuras. Posteriormente se realiza el baile en la cancha de basquetbol, amenizado por dos bandas de viento. Durante el baile se interpretan *abajеños*, *norteñas*, *cumbias* y *pirecuas*.

- 22 de julio (día de la virgen María Magdalena). Desde las 6:00 a.m. empiezan a tocar las bandas sinfónicas comenzando con una procesión por el pueblo. Posteriormente las bandas se colocan en la pérgola frente al atrio de la iglesia. Durante la mayor parte del día ofrecerán su serenata a la virgen, ejecutando diferentes temas musicales, clásicas, pasos dobles, valsés, etcétera. Las bandas sinfónicas alternarán sus repertorios al término de cada pieza musical hasta la 1:00 a.m. del siguiente día.

La misa se realiza a partir de las 13:00 horas del 22 de julio, dicha ceremonia ha sido acompañada en los últimos años por un Mariachi. Por otro lado, las bandas de viento de la región se colocan junto a la cancha para tocar y alternar su música durante el torneo de basquetbol. En algunos puntos del pueblo es perceptible el traslape de sonidos de las bandas regionales y bandas sinfónicas. El torneo de basquetbol concluirá aproximadamente a las 10 de la noche. En ese momento empieza nuevamente la quema de castillos y toritos.



Foto 29 Serenata de Banda Sinfónica a la Virgen M. Magdalena en la pérgola de Quinceo
(Leopoldo Trejo García)

- 23 de julio. Alrededor de la 1:30 de la madrugada los *Kenguis*, *Oretis* y *Huananchas* salen en procesión del interior del templo al atrio de la iglesia, llevando en andas a las cuatro vírgenes.
El jaripeo inicia a partir de las 16:00 horas dándose cita en el lugar hasta tres bandas de música. Los jinetes, los encargados de los toros y sus familias hacen su entrada al ruedo con gran alegría. Todos bailan y giran al compás de la música, luciendo las “palmas” repletas de prendas de vestir obsequiadas por amigos y parientes.
- 24 de julio a las 16:00 horas hay nuevamente jaripeo y es amenizado con música de banda.
- 28 de julio (víspera de la octava) nuevamente habrá música clásica.
- 29 de julio (octava). Los encargados del templo sacan en procesión a la virgen y bailan moros y soldaditos. El sacerdote celebra misa y se escuchan pircuas a *capella* en el interior del templo. A las 16:00 horas una banda de viento acompaña el jaripeo. A partir de las 21:00 horas iniciará el baile frente al templo con un conjunto que interpreta canciones nortteñas acompañando los fuegos pirotécnicos hasta las 12:00 de la noche.

- 30 de julio (despedida). El evento del día inicia a partir de las 12:00 horas. con un baile frente al templo. Dos bandas de viento alternarán hasta las 16:00 horas. marcando con ello la culminación de los festejos.

Tipo de agrupación: *Pireris* / banda de viento / mariachi / banda sinfónica / conjunto coral.

Género musical: *pirecuas* / abajeños, norteñas, cumbias, *pirecuas* / melodías litúrgicas/ obras clásicas, paso doble y vals / canciones litúrgicas en lengua p'urhépecha. (Cuadro No. 10)

A manera de conclusión

La comunidad de Quinceo, moviéndose en ese continuo entre lo local y lo global, se mantiene fiel a su sistema de cargos. El ciclo festivo depende de este sistema y forma parte de su visión del mundo. Los encargados y sus familias son el soporte de las festividades. Ellos contribuyen para que las celebraciones sean inmejorables, su participación es importante en el ritual de apertura del tiempo-espacio para agradecer y recibir bendiciones. Con ello contribuyen a la regeneración del ciclo de vida comunitario.

La música es un elemento fundamental para el ritual, como acción comunicativa vinculada con lo divino. Así, la música construye el tiempo sagrado, su mediación permite al ser humano transitar hacia lo divino, buscar la interlocución de las deidades para conmemorar los mitos de origen y refundación del mundo. Una vez cumplido con el oficio formal para venerar a las deidades, también la música hace posible el gozo y frenesí de la gente.

La música presente en las ocasiones dirigidas a lo divino y lo humano, conlleva un sinnúmero de elementos culturales. Cada festividad se articula con determinadas agrupaciones, instrumentos, géneros y estructuras musicales, las cuales se encuentran asociadas a determinados rituales, espacios y símbolos culturales. Por ejemplo, los cantos de adoración con negritos y maringuías; la letra y la media letra con ermitaños y luzbeles; las alabanzas y piezas litúrgicas con la procesión de las imágenes católicas; la danza de viejitos con la Virgen de Guadalupe.

Cuadro No. 10

Resumen de celebraciones y género musical

Género Musical Fiesta	ABAJEÑOS	SONECITO	TORITOS	SONES DE CORPUS DANZA DE MOROS Y SOLDADITOS	PASO DOBLE CLÁSICA ²⁹	VALS INSTRUMENTAL	RANCHERA INSTRUMENTAL	ALABANZAS	PIRECUAS	CUMBIA	NORTEÑA	CANTO DE ADORACIÓN	CANTO DE RANCHEROS	TONADA	LETRA Y MEDIA LETRA
8/DIC CAMBIO DE KENGUIS								X Canto							
12/DIC VIRGEN DE GUADALUPE	X	X				X		X Instrumental							
17/DIC CORTE DEL FAROL	X						X		X		X				
17/DIC TERCERA POSADA	X										X	X			
25/DIC o 31/DIC NAVIDAD O AÑO NUEVO	X												X	X	X
FIESTA DE LOS POZOS	X	X						X Canto	X	X	X				
TRASLADO DE LA CAÑA	X	X			X					X					
CARNAVAL	X	X			X				X	X	X				
SEMANA SANTA								X Canto							
CORPUS	X		X												
22/JUL VIRGEN MA. MAGDALENA	X			X	X	X	X	X	X	X	X				
2/NOV DÍA DE MUERTOS (FAMILIAR)	X							X Canto							
22/NOV STA. CECILIA (GREMIAL)	X							X Canto							
CASAMIENTO (FAMILIAR)	X								X	X	X				

La combinación de elementos propicia la participación de un tipo de agrupación instrumental y género musical único. Cada una de las festividades adquiere ciertas

²⁹ Denominación nativa para señalar aquellas obras musicales largas, de composiciones muy elaboradas, cuya interpretación requiere comprender el lenguaje musical para leer partituras. Por ejemplo, oberturas, variaciones, fantasías y valsos.

particularidades que se han codificado a través del tiempo. Ellas establecen un canon de comportamiento prescrito y reproducido de generación en generación.

En el ciclo festivo de la comunidad se puede observar la presencia de la orquesta en las fiestas invernales. Las celebraciones invernales tienen la característica de marcar el inicio y la culminación de ciclos. Estas tienen rasgos distintivos, como la utilización de máscaras, inversión de roles, realización de juegos, subversión del orden, etcétera. La transición entre el final del ciclo e inicio de otro, está marcado por un tiempo sin tiempo, un tiempo mítico representado por el caos, cuya manifestación es el desenfreno en la fiesta.

La orquesta tiene un gran peso simbólico, en contraste con otros grupos musicales. La orquesta aparece en tres celebraciones del periodo invernal, uno para la virgen de Guadalupe y en dos ocasiones para los rituales conmemorativos del Santo Niño (corte del árbol para el farol y tercera posada). En la celebración de la virgen de Guadalupe se propicia un tiempo de apertura, de agradecimiento y bendiciones a la comunidad. Las máscaras de viejitos aparecen y con ellas la inversión de roles, ahora los viejos se vuelven ágiles y graciosos para las danzas. El corte del farol es una faena ritualizada, en la cual, se traslada el árbol del cerro a la comunidad. El farol representa un punto de orientación importante para cerrar y abrir un ciclo a partir del nacimiento del Santo Niño. La tercera posada nos remite a los mitos de creación, una transición de lo divino a lo humano y de lo humano a lo divino. La tercera posada representa el caos antes de la refundación del mundo, es decir, del nacimiento del Santo Niño.

La trayectoria histórica de la orquesta se encuentra vinculada a la evangelización. Una dotación instrumental parecida a la actual orquesta, conformada por aerófonos y cordófonos, hace su aparición durante la época colonial para acompañar los oficios más antiguos del ritual católico. En este sentido, las orquestas son resignificadas, aparecen en las celebraciones relacionadas con el Santo Niño y la Virgen de Guadalupe, las cuales se analizarán en la segunda parte de esta tesis. Seguramente, existe una continuidad histórica de la práctica musical de dicha agrupación quien funciona como medio de comunicación para que la comunidad se dirija a sus deidades.

En el siguiente capítulo se aborda la trayectoria temporal de la orquesta, su uso y transformación a través del tiempo. La conformación actual de la orquesta y la función que tiene como medio de comunicación entre el hombre y sus divinidades en la comunidad de Quinceo.

CAPÍTULO TRES

LA ORQUESTA EN MICHOACÁN

Este capítulo tiene el propósito de explorar la trayectoria histórica y la versatilidad de la orquesta p'urhépecha. Ambos elementos conforman el peso simbólico de esta agrupación que hace posible su participación en las ceremonias rituales de la comunidad. Dimensión simbólica necesaria para la comunicación entre el hombre y sus divinidades.

Descripción de la orquesta p'urhépecha

La orquesta p'urhépecha ha sido mencionada de distintas maneras dentro de diversos estudios académicos. Se le ha denominado como orquesta híbrida, orquesta mixta, un tipo de orquesta clásica u orquesta típica. Sin embargo, no hay un consenso en el uso de uno u otro término. Jorge Amós Martínez (2004) señala, “En la Meseta Tarasca podemos encontrar orquestas híbridas de cuerdas, maderas y metales en pueblos como Quinceo, Capacuaro, o Turícuaro, las cuales corresponden más al modelo colonial empleado para los servicios litúrgicos, que a la influencia de la intervención gálica” (pág. 53). Por su parte, Arturo Chamorro (2002) se refiere al tipo de orquesta de Quinceo y las de la sierra, como orquesta mixta por la utilización de instrumentos de cuerdas y alientos (pág. 178). Más adelante en el mismo trabajo y página señala que la Orquesta de Quinceo es “...un tipo de Orquesta Clásica con repertorio de sonos regionales y abajeños, en los que se reinterpretan al estilo purépecha figuras rítmicas y melódicas derivadas de jarabes antiguos y sonos del occidente de México”. Los músicos de la región se refieren simplemente como “Orquesta” a este tipo de dotación instrumental.

Durante mi trabajo de campo pude constatar que la orquesta en la meseta p'urhépecha es una dotación instrumental conformada por cordófonos y aerófonos que se integran o disocian en función de las ocasiones de ejecución. El número de integrantes de la orquesta es variable. Sin embargo, en las orquestas de la meseta existe una constante donde es imprescindible el uso del contrabajo y el trombón. Las voces de dicha agrupación pueden combinarse o reforzarse para obtener mayor intensidad en el sonido. También puede excluirse alguna de ellas. Más adelante se desarrollan las formas en que estos instrumentos se combinan. A continuación presento un cuadro de los cordófonos y aerófonos empleados en estas orquestas. La conformación instrumental puede estar

representada por la combinación de cualquiera de los instrumentos que aparecen en el cuadro No. 11.

Cuadro No. 11
Instrumentos empleados en la orquesta de la Meseta p'urhépecha

CORDÓFONOS	AERÓFONOS
Violín	Clarinete
Violoncello	Saxofón
Vihuela	Trompeta
Contrabajo	Trombón
	Acordeón ³⁰



Foto 30 Orquesta de los Hermanos Morales de Capacuario, Mich.
(Leopoldo Trejo García)

³⁰ El acordeón de teclas no es un instrumento que predomine en la instrumentación ordinaria de la orquesta. Sin embargo la orquesta de los *Neecha* lo ha incorporado en algunas celebraciones, a petición de los jóvenes quienes solicitan se incluya en el repertorio canciones nortteñas.

El abajeño

Uno de los géneros musicales interpretados frecuentemente por la orquesta es el abajeño. Cecilio Crisóstomo dice que el abajeño tiene la característica de tocarse “rápido”, la mayor parte de las piezas están en tiempo binario compuesto. El abajeño se escribe o se compone en compás de 6/8.

Un distintivo importante del abajeño es la utilización del contrapunto. Los instrumentos utilizados para realizar dicho contrapunto son el violoncello, el trombón de émbolos, el contrabajo y el saxofón. Otra característica es la utilización del llamado cuatrillo y dosillo que es una forma rítmica utilizada tanto para la pircua, el sonecito y el abajeño. Consiste en la utilización de este recurso musical en el espacio de un compás. Entre los abajeños más reconocidos en la región p'urhépecha y compuestos en Quinceo están *Jucheti* Consuelito, Tecolotito, Media Noche, Ciento Cincuenta y Sorpresa entre otros.

El sonecito

El son o sonecito es otro de los géneros musicales representativos de la región, su ritmo es más lento, más pausado. Ello ha propiciado que algunos músicos como Salvador Próspero lo caractericen como “*dulce y melodioso*”. Cecilio Crisóstomo músico de la comunidad de Quinceo dice que el sonecito “*es más o menos como un vals, el tiempo es parecido pero... un poquito diferente [...]*”. Este músico, al intentar explicar dicho género regional, lo considera más familiarizado con el vals por su tiempo lento. Los compositores de la región p'urhépecha estructuran las melodías del sonecito en compás de 3/8. Algunas de estas composiciones han sido documentadas en los cuadernos de Musicología de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Así, encontramos composiciones de Salvador Próspero Román, Domingo Ramos Felipe y Francisco Salmerón Equihua entre otros. Todos coinciden en la utilización del compás de 3/8, el tiempo lento y el adorno con diferentes figuras melódicas como el cuatrillo y dosillo. La propiedad del sonecito estriba en el tempo pausado que le da identidad al género y se reconoce como una particularidad de la orquesta.



Foto 31 Coreografía para sonecito. Entrada diagonal de danzantes (Leopoldo Trejo García)

Este género es utilizado en la danza, su característica pausada le da un valor especial. Con él se elaboran coreografías con mayor disposición de tiempo y alto grado de dificultad. Por ejemplo, suele utilizarse en los sones para danza desde la entrada de los bailarines en columnas diagonales, en paralelo o en forma encontrada. También el sonecito se ocupa en las competencias como cartas fuertes, al introducirse como sones de instrumentación, porque tienen la indiscutible propiedad de tocarse como lo dice Salvador Próspero “*equilibradamente en el timbre de las propias orquestas*”.

La Pirecua

La pirecua es un género regional interpretado por pireris (cantantes). Estos pueden acompañarse con la orquesta para su performance, aunque esto no es muy común. Así mismo, el nombre de pirecua también se usa para referirse a los cantos de adoración interpretados en la tercera posada e instrumentados con la orquesta.

Néstor Dimas Huacuz comenta:

La *pirekua* es una composición literario-musical con la que se expresa el pueblo purépecha. [...] Las *pirekwas* son cantadas en p’urhépecha de manera individual, en dueto, trío o en agrupaciones corales; pueden acompañarse con una guitarra o dos, con orquesta de cuerdas, o ser cantadas a *capela*. Existen dos ritmos: el son

o sonecito y el abajeño. [...] Cabe aclarar que la pirekwa se canta en cualquiera de los dos ritmos. (Dimas, 2002: 59-60)

En Quinceo la mayoría de las pirecuas se cantan en lengua materna. Estas hablan de diferentes temáticas o problemáticas que están presentes en la comunidad. Frecuentemente se componen e interpretan pirecuas relacionadas con el amor y desamor a decir de diferentes intérpretes. Estas canciones tienen un profundo arraigo en los ejecutantes y sus audiencias, porque evocan sentimientos pasados o presentes que se encuentran prendidos en el corazón. En ocasiones se habla indistintamente de pirecuas refiriéndose a cualquier canto en español o p'urhépecha interpretado por el pireri.

Como se describió anteriormente en el ciclo festivo existen otros géneros musicales interpretados por la orquesta en la comunidad de Quinceo. Por ejemplo, la música transregional donde podemos ubicar la música ranchera y la música norteña. Además, un género poco común que podría clasificarse dentro de las pirecuas, los cantos de adoración en la tercera posada. La inserción de estos géneros musicales se apreciará mejor en los siguientes capítulos.

Tipos de Orquestas

En la comunidad de Quinceo se pueden distinguir dos tipos de orquestas, una para celebración y otra para competencia. El conocimiento musical de las orquestas para celebración se transmite de generación en generación, a través de la oralidad. En estas orquestas participan músicos que han aprendido a tocar de manera “lírica”, también se pueden integrar músicos que saben leer partituras. Las orquestas para competencia tienen la particularidad de ejecutar un repertorio específico con el uso de partituras. Estas pueden ser contratadas para una celebración o son invitadas a participar en los concursos de música regional. Los músicos que conocen ambas estrategias de ejecución, es decir la oralidad y la escritura musical, son los que señalan como debe ser una verdadera orquesta. Eleuterio Crisóstomo comenta:

[...] hay unas orquestitas que no pues, no son competentes, verdad [la mano en señal de alejamiento]. Como por ejemplo, si alguien pide: me tocas este son regional, no lo hace, no lo hace bien como lo debe de hacer [dedo índice con

pulgar juntos, en señal de rectitud con movimiento de mano de arriba hacia abajo] o sea, como nosotros lo hacemos verdad. No lo hace, el abajeño si, nada más eso, abajeño sí, pero si ya luego piden a una orquesta o unas orquestas, que no son competentes como nosotros, [dedos de las manos en actitud de recuento] entonces piden vals, cualquier vals, un difícil, grande y no pueden tocar y entonces no están, no son orquestas completas verdad, porque solo saben puro abajeño y unos cuantos sonecitos y nosotros si tocamos sonecitos [nuevamente el recuento con las manos]. Sonecito de instrumentación, de papeles así a cada quien [la mano señala colocación de papel en atril] papeles ponemos atriles y cada quien a leer. Y así más seguro, y valsés y oberturas, bueno de todo y ya así con papeles ya es distinto. (Eleuterio Crisóstomo Carreón, entrevista etnográfica, comunidad de Quinceo, 17 de diciembre de 2008)



Fotograma 32 Orquesta de Quinceo en la fiesta de San Juan, San Felipe de los Herreros, Mich. (<https://www.youtube.com/watch?v=UYBEtaIQpDI>)

Como bien lo señala Eleuterio, una orquesta que sabe leer partituras podrá acceder a las competencias contra orquestas similares.

Las orquestas que se presentan en las celebraciones de la comunidad de Quinceo pueden tener conocimientos de escritura musical, pero esta característica no es necesaria para su performance. En este sentido, lo importante es tener una competencia ceremonial y saber

conducirse en cada una de las ocasiones musicales del ritual. Para ello, son suficientes las estrategias performáticas basadas en la oralidad. Hay que saber ejecutar el instrumento correspondiente y conocer los repertorios adecuados para cada celebración.

El presente trabajo se enfoca en la orquesta que acompaña las celebraciones invernales de la comunidad. Esta orquesta adquiere su consolidación simbólica a través de una trayectoria histórica y versatilidad. En el siguiente apartado se aborda la trayectoria histórica de la orquesta.

Trayectoria histórica

La orquesta tiene una fuerte presencia en los protocolos ceremoniales del ciclo calendárico. Es muy probable, que este vínculo de la orquesta con el culto católico, tenga su antecedente en el proceso de evangelización. En éste itinerario histórico se han incorporado distintas dotaciones instrumentales. En este apartado trataré de analizar la trayectoria histórica a partir de cuatro momentos que considero han sido importantes para la conformación de la orquesta en relación con la ritualidad.

1. Los primeros encuentros.
2. Los hospitales y la música.
3. La orquesta en el siglo XIX.
4. La orquesta en el siglo XX.

Los primeros encuentros

Los métodos de evangelización de los franciscanos y agustinos se auxiliaban de la enseñanza del canto, órgano e instrumentos musicales coloniales. Los géneros musicales empleados durante este periodo probablemente estén vinculados a la música sacra, villancicos y música para procesión o caminata.

Durante este periodo se incorpora una interesante gama de instrumentos musicales cuyo ámbito de ejecución es para el culto en el templo. Las fuentes escritas nos proporcionan datos de la constitución de una dotación instrumental desde inicios de la evangelización. Antonio de Cibdad Real señala “...Pátzcuaro, en Michoacán adquirió supremacía desde

1586, en la hechura de campanas, trompetas, flautas y chirimías, en todo el virreinato, Tzinzuntzan, capital de los tarascos y cercana a Pátzcuaro, se especializó en trompetas y chirimías.” (En Stevenson, 1986: 12-13)

Los jesuitas en Pátzcuaro hacen alusión a instrumentos musicales ejecutados en los templos. Los naturales de estas provincias dejaron maravillados a muchos por la capacidad de aprendizaje y habilidad para la interpretación. En la relación de la Residencia en Pátzcuaro, Francisco Ramírez nos deja el siguiente testimonio:

y así ay entre ellos muchos y buenos cantores; y ofician una missa, como se podría oficiar en cualquier iglesia principal de España, con muchas cheremías, trompetas y vigüelas de arca, dulzainas, y otros géneros de instrumentos; los quales todos hacen los mismos, y de aquí se llevan a vender por toda la Nueva España, por valer baratos y aver muchos oficiales de ellos. (Zubillaga, 1956: 491)

Los agustinos, con gran influencia en el Occidente de México, fundan en Tiripetío una escuela para la educación de españoles y de la nobleza indígena. Destaca la ubicación de este centro de enseñanza en los límites del reino p'urhépecha. Estos frailes construyeron una gran variedad de templos en la meseta p'urhépecha y tierra caliente. De esta manera, las dotaciones instrumentales también se reprodujeron en los territorios donde establecían fundaciones.

[...] La misma curiosidad se tenía en los demás instrumentos, de chirimías y vigüelas de arco; y en el arte de la música eran eminentes de modo que la capilla de Tiripetío, en esta tierra como la de Toledo en España, de donde les traían los instrumentos, y trajeron el mejor órgano, que hubo en ésta tierra, el cual dura hoy. (Basalenque, 1985: 101)

En contraste con la información del Occidente de México, Robert Ricard (1986), cita un sinnúmero de fuentes coloniales relacionadas con los nahuas en el centro de México. En ellas, distingue el tipo de instrumentos que debieron utilizarse en aquella época. En su libro “La conquista espiritual de México” menciona:

La orquesta debía ser muy rica pues nos pasma la extrema variedad de instrumentos que se mencionan: flautas, clarines, cornetines, trompetas real y

bastarda, pífanos, trombones; la jabela o flauta morisca, la chirimía –variante del caramillo-, la dulzaina –semejante a la chirimía-, el sacabuche –especie de trombón-, el orlo, el rabel, la vihuela de arco y, finalmente, el atabal. (Ricard, 1986: 283)



Foto 33 Ángel músico con vihuela de arco o rabel.
Pintura en el templo de la comunidad de Nurío, Michoacán.
(Leopoldo Trejo García)

Los documentos antiguos dan cuenta de la integración paulatina de una dotación instrumental utilizada por los españoles. Las cuales conformarían las agrupaciones musicales empleadas con mayor frecuencia en los templos. El elemento más interesante de esta asociación de instrumentos es el propósito que tenía la música, la cual era un medio de enseñanza para el culto católico y un medio de expresión en el ritual. La música

en su reinserción con una nueva dotación instrumental, sigue funcionando como medio de comunicación en esta mixtura religiosa.



Foto 34 Ángeles con instrumentos musicales
Pintura en el artesón del templo de la comunidad de Quinceo, Mich.
(Leopoldo Trejo García)

Las conmemoraciones festivas con la presencia de música están arraigadas en el pueblo p'urhépecha. La orquesta tiene hondas raíces en vincularse a lo sagrado, de congraciarse con las divinidades, de dar para recibir bendiciones, de buscar la interlocución a través del ritual. La música no sólo acompaña, su presencia es fundamental para consumir el ritual dirigido a entes divinos. Sin duda alguna, la apertura de canales comunicantes está vinculada a una visión mesoamericana del mundo, como se verá a mayor detalle en los siguientes capítulos.

Los hospitales y la música

Las prohibiciones de danzas y fiestas en la iglesia en 1538, la censura de utilizar instrumentos “estrepitosos” al interior del templo en 1555, dan la pauta de encontrar nuevos espacios para dichas dotaciones instrumentales. Así, muchos instrumentos incorporados a los oficios religiosos salen del templo para dejar exclusivamente en este recinto el canto llano y el órgano. Esta diversidad instrumental encuentra nuevos espacios en los hospitales, procesiones y rituales mixturizados.



Foto 35 Banda Sinfónica de los Hermanos Clavijo, curato del templo de Quinceo, Mich. (Leopoldo Trejo García)

Los hospitales fueron obras de gran envergadura para la organización económica, social y para mantener el culto dentro de las comunidades. Estos lugares fueron muy importantes para la instrucción musical, eran espacios donde se transmitían los conocimientos y detalles del acompañamiento musical para el ritual. *“En las uataperakwas o ‘casas del pueblo’, como también eran llamados los hospitales-escuela se desarrolló la cultura musical de las comunidades, siendo éstas el origen de los grupos musicales de cuerdas.”* (Ruíz, 2007: 126).

Los primeros hospitales de la provincia de Michoacán se le atribuyen a fray Juan de San Miguel.

En todos los pueblos –escribe Muñoz- , así de naturales que están a cargo de religiosos de nuestra orden como de las demás, y clérigos, fundó hospitales cercanos a las iglesias donde se curan los enfermos, vecinos y forasteros, se da posada a los caminantes, y se administran los sacramentos de penitencia y extrema-unción. [...] todos los sábados había un culto especial en honor de la Purísima Concepción, patrona de los hospitales. (Ricard, 1986: 258-259)

La “expulsión” del templo dio un nuevo sentido social a los cantores insertándolos en las cofradías³¹. Ellos fueron difundiendo paulatinamente su arte al interior de las comunidades. Los maestros de capilla además de proveer el canto y acompañamiento del oficio religioso, tenían la función de instruir en los menesteres musicales a los jóvenes ávidos de comprender el lenguaje musical. Del mismo modo, los ministriles que arribaron de España, enseñaron a los p’urhépecha las técnicas para la construcción y ejecución de instrumentos musicales. Ello generó una fuerte tradición en cada una de las comunidades para realizar con gran esmero y solemnidad las festividades.

La música indígena cambió sustancialmente al imponerse los modos e instrumentos europeos, y con la nueva fe, los músicos ya conversos comenzaron a dirigir sus cánticos de alabanzas al Dios victorioso, una deidad ajena a la cual tuvieron que reinterpretar para adoptarla poco a poco como propia, aunque el fantasma de la “idolatría” siguió presente en los siglos posteriores. (Ruíz, 2007: 120)

La corona española al reducir el excedente de maestros de capilla, cantores y ejecutantes de instrumentos al interior de los templos, provocó un caudal de intérpretes dispuestos a colaborar en las *uataperakuas*. La mixturización de rituales fue cobrando vida y voz a través de la innumerable cantidad de intérpretes, quienes al no tener cabida dentro de los oficios de la liturgia, fueron abonando a la tradición de las comunidades. La apropiación de las prácticas musicales, aunque fue utilizada dentro del culto católico, poco a poco se fue insertando en el ámbito secular. Los géneros musicales salieron del ámbito divino y empezaron a diversificarse en el ámbito humano, se fueron transformando y han sido

³¹ Las cofradías hacen alusión a la organización de los fieles para el mantenimiento del culto. Formaban parte importante de la organización del culto en España y fueron introducidas en Hispanoamérica en la evangelización de los grupos indígenas.

participes en la construcción de una religiosidad popular. Las festividades se han nutrido a través del tiempo de estas prácticas y géneros musicales incorporados a la cultura p'urhépecha.

La orquesta antigua en el siglo XIX

A finales del siglo XIX se introduce en México la orquesta típica con una dotación instrumental muy parecida a la utilizada actualmente en las comunidades indígenas. La instrumentación y los repertorios musicales se renuevan. El repertorio clásico principalmente con oberturas y valeses se viene a sumar junto al abajeño y al sonecito.

La orquesta en las comunidades p'urhépecha se conforma a través de dos momentos: El primero relacionado con la incursión de la familia del violín en la Nueva España a mediados del siglo XVIII. Los nuevos instrumentos se popularizaron rápidamente multiplicándose en pueblos, villas y comunidades indígenas. La nueva instrumentación no tendría sentido en la cultura p'urhépecha si no existiera antes el uso y función de otros instrumentos para el ritual y la festividad.

El segundo momento, es la llegada a México de los aerófonos de boquilla circular, fabricados y comercializados durante la segunda mitad del siglo XIX. Rafael Ruíz (2002) comenta:

Es opinión compartida por musicólogos e historiadores que a partir de la segunda mitad del siglo XIX, comienza el esplendor de la banda militar. A esto contribuyeron los instrumentos que ya para 1840-50 habían alcanzado cierta madurez y cumplían con las exigencias de timbre, registro y afinación para lograr un conjunto homogéneo. Además, gracias a este perfeccionamiento los directores y arreglistas lograron transcribir para los alientos metal y madera los timbres y efectos de los violines, violas, cellos y contrabajos de la orquesta clásica. (p. 36)

Estos aerófonos eran importados de Europa y se difundieron rápidamente por el extenso territorio mexicano durante la intervención francesa. La legión Austriaca y el ejército francés contribuyeron a propagar una nueva dotación instrumental, repertorios y técnicas de ejecución en la plaza pública.

La producción masiva de instrumentos de metal y metal-madera en Europa y su llegada a México a mediados del siglo XIX, propicia el cambio de instrumentación en la actividad musical de México. Las orquestas p'urhépecha, si no están desde el inicio de este cambio de instrumentación, por lo menos tuvieron la posibilidad de disponer de una diversidad de instrumentos musicales para configurar su propia dotación instrumental.

El saxofón y el clarinete hacen su aparición en un tiempo en el que empiezan a proliferar los instrumentos de boquilla circular. Esta renovación instrumental trajo nuevas propiedades acústicas, una transformación en la técnica de interpretación y renovados repertorios. De esta manera, la dotación instrumental cambió paulatinamente en las comunidades p'urhépecha.

En cuanto al origen del abajeño, el sonecito y la pirecua es difícil de precisar. La raíz de estos géneros musicales en la región muy antigua, tiene que ver con toda suerte de influencias, tanto eclesiásticas, comerciales y militares. Desde las zonas altas de Jalisco hasta Guanajuato e incluso el Valle de México. Así como tierra caliente en parte de Guerrero y Michoacán. El mestizaje musical es complejo, no es pertinente reducirlo exclusivamente a la fusión de formas musicales nativas y españolas durante la época colonial. Hasta ahora, no podemos hablar con exactitud de cuáles pudieron ser las formas musicales indígenas y cuáles las formas impuestas. Entran en juego muchos factores como la difusión de elementos en áreas culturales, los préstamos culturales, la evangelización, la influencia africana, las rutas comerciales y el hacer cotidiano.

Las orquestas enriquecen su repertorio a partir del cambio de instrumentación. Nuevas formas musicales se incorporan como marchas, valsos, polcas y oberturas. Un sinnúmero de piezas son adquiridas, copiadas y ejecutadas por las incipientes orquestas de las comunidades indígenas, como una forma de atesorar su propio repertorio.

La orquesta en el siglo XX

La competencia entre orquestas se inicia en el ámbito festivo para mayor lucimiento de la fiesta patronal. En la región p'urhépecha se destaca la competitividad entre los músicos, quienes en todo momento buscan un repertorio para dejar un precedente del “deber ser”, otorgándole con ello un “toque” singular a cada celebración del ciclo festivo. La

competencia también distingue a los cargueros de los anteriores, por la fama de las agrupaciones musicales que contratan, dándoles mayor prestigio dentro de la comunidad. La proliferación de orquestas en la región p'urhépecha obedece a esta conexión geográfica que ha existido durante siglos, la cual se recrea constantemente a través de la tradición musical de la fiesta patronal. Dagoberto Huanosto de la comunidad de Zacán nos deja testimonio de la fiesta patronal donde se emplea el recurso de la competencia.

Estos concursos, o competencias eran para alegrar las fiestas patronales de los pueblos. Pero al mismo tiempo se calificaba a la que tocara mejor; esta calificación era puesta por el pueblo pues los aplausos y vítores eran los votos más elocuentes. Así la banda triunfadora se daba a conocer y por eso era más solicitada, tenía más trabajo, dinero y sobre todo, fama y orgullo. (1984: 15)

Durante los años treinta, el Gobierno del Estado de Michoacán empieza a organizar los concursos de música regional, donde participan numerosas orquestas de la región p'urhépecha. Entre estas, la Orquesta Antigua de Quinceo se destaca en un sinnúmero de eventos. En el año de 1937 obtiene el primer lugar en su presentación. Con este reconocimiento, consigue el apoyo gubernamental para fortalecer la orquesta.

Paulatinamente, la orquesta se empieza a identificar con un repertorio exclusivo para las competencias, constituido fundamentalmente por abajeños, sonecitos de instrumentación y oberturas. De ésta manera, a partir de la fiesta patronal, de las ferias y los concursos de música, se empieza a difundir el repertorio, dotación instrumental y formas de componer e instrumentar los sones regionales.

Las orquestas van marcando un canon de la instrumentación que deben portar, el tipo de repertorio que deben ejecutar en las festividades para alternar y competir con otras agrupaciones de la región. Para varios músicos de la comunidad de Quinceo una “verdadera orquesta”, debe tocar no solo abajeños, sino interpretar bien el sonecito y la música clásica. Una distinción de la orquesta es la interpretación del sonecito de instrumentación, es decir, piezas instrumentales compuestas y escritas para cada instrumento. Actualmente algunos pobladores de la meseta tarasca consideran que orquestas con estos atributos, únicamente la de Quinceo y San Felipe de los Herreros.

De orquestas, estamos nomás nosotros y san Felipe, San Felipe de los Herreros, acá en este lado. [...] ahí casi estamos iguales, porque son buenos. Porque luego hay una fiesta por acá en Ichán, allí está un pueblo que se llama Zopoco y allí nos invitan el día de carnaval y van las orquestas, pero allí se necesita con clásica orquesta, porque ahí se toca un abajeño, se toca un sonecito, se toca una clásica - una obertura. Una obertura y así los tres... así está la cosa esa. Entonces se tocan como...3 piezas diferentes, y luego sigue la otra orquesta a competir, es competencia y se toca un abajeño, un sonecito y la clásica. (Cecilio Crisóstomo Carreón, entrevista etnográfica, comunidad de Quinceo, abril de 2008).

Por otro lado, la migración y los medios masivos de comunicación juegan un papel importante en la inserción y resignificación de la cultura. Los jóvenes tienden a migrar, principalmente quienes inician una familia. La migración suele ser la vía más rápida para acceder a un patrimonio. En ese ir y venir se convierten en agentes de cambio, al conocer e interactuar con otras manifestaciones culturales. Las bandas musicales en el norte del país son un ejemplo de la transculturización, su difusión a través de los medios masivos de comunicación ha generado una serie de estereotipos que van desde el vestido, las actitudes, hasta la inclusión de nuevos instrumentos como el acordeón. Esta vertiginosa dinámica de los *mass media* genera patrones de consumo en la población migrante y al interior de las comunidades.

De esta manera, la orquesta ha forjado su repertorio en base a los siguientes elementos:

1. Música religiosa para procesiones.
2. Cantos, abajeños, sonecitos para bailes y danzas.
3. Música regional para la festividad.
4. Piezas para competencias ejecutando abajeños, sonecitos, valsos y oberturas.
5. Música transregional como rancheras y norteñas para los bailes y faenas de trabajo.

La trayectoria histórica de la orquesta en relación con el ritual se va forjando a través del proceso de evangelización durante el periodo colonial. Una dotación instrumental variable se emplea para participar en los actos litúrgicos del ritual católico. La música se va estableciendo como un medio de comunicación para los actos religiosos.

Posteriormente, una gran variedad de instrumentos musicales son prohibidos en los templos y salen de este recinto ritual. Aunado a ello, los maestros de capilla y los ministriles enseñan en las *Uataperakuas* u hospitales de las comunidades indígenas, en los centros de enseñanza como Tiripetío generándose una apropiación de las prácticas musicales que enriquecerá las celebraciones comunitarias. Esta apropiación musical se verá reflejada en el ámbito religioso y secular. El siglo XIX es un periodo importante por el enriquecimiento instrumental de las agrupaciones musicales indígenas. El cambio y adopción de una nueva instrumentación con la introducción de la familia del violín y posteriormente el “boom” comercial de los instrumentos de boquilla circular, conformaran definitivamente la agrupación de la orquesta en las comunidades p’urhépecha, a finales del siglo XIX y comienzos del XX. La música regional como el abajeño, el sonecito y la pirecua se van amalgamando en este itinerario temporal. También se van añadiendo repertorios a partir de la integración de nuevos instrumentos, de la migración y los mass media. En esta travesía para la conformación de la orquesta, en esta dinámica de integrar otros repertorios, la religiosidad popular se mantiene incólume y se fortalece en cada momento con la presencia de la música.

La versatilidad de la orquesta

Los músicos de la orquesta que participan en las celebraciones rituales de la comunidad de Quinceo poseen una competencia músico-ceremonial. Esta es muy importante para presentarse en las ceremonias y “cumplir” con las deidades y con las audiencias. La orquesta es un medio de comunicación entre el hombre y sus deidades. En este sentido los músicos de la orquesta deben conocer la forma de participar en cada ocasión ceremonial.

La integración de la orquesta p’urhépecha se complementa o se disocia en función de tres elementos de la ocasión musical, los cuales se encuentran íntimamente relacionados.

1. El estilo³²

³² Utilizo el término estilo como una categoría nativa que hace referencia al tipo de repertorio que se interpreta en función de poseer una mayor o menor amplitud sonora, de acuerdo al carácter de la celebración como se explica más adelante.

2. Naturaleza de la celebración (competencia regional, competencia durante la fiesta patronal, música ritual para danzas o faenas de trabajo).
3. El gusto en virtud del disfrute musical y posibilidades económicas de los encargados.

Elementos de la ocasión musical

El estilo, el tipo de celebración y el gusto son elementos que la gente identifica para hablar de la ocasión musical de la orquesta. Dichos elementos se encuentran entremezclados y únicamente se presentan divididos con la finalidad de analizar sus características.

El estilo

El estilo es importante en la caracterización de la orquesta, ya que de él depende la integración instrumental y la interpretación musical.

En primera instancia, la amplitud sonora de la orquesta cumple con ciertas particularidades para la adopción de un tipo específico de dotación instrumental. Por ejemplo, en el lago prefieren las orquestas de cuerdas, es decir, les gusta la música de sonoridad suave. En la meseta la gente prefiere la orquesta mixta, adoptando el uso de aerófonos como la trompeta, cuyo sonido es más fuerte. En esta última la predilección se encuentra en la combinación de cordófonos y aerófonos de mayor amplitud sonora.

En segunda instancia, el uso de instrumentos de gran sonoridad, está en razón del tipo de celebración. Por ejemplo, los sones para las danzas de viejitos tienen una gran afluencia de participantes, entonces la orquesta tiene una mayor exigencia para cubrir el espacio del ritual en diferentes contextos, el templo, el curato, la plaza, la procesión e incluso en el cerro.

En tercera instancia, en los concursos de música el violín es un elemento importante, Cecilio Crisóstomo contrabajista de la Orquesta Antigua de Quinceo menciona “*trayendo violines uno, dos o tres es otro estilo y lo bajamos, se baja el sonido pa’ que se oiga bien, bien limpio*”. De esta manera, la orquesta tendrá una tesitura diferente porque la dotación instrumental estará conformada por violines, violoncello, contrabajo, clarinete, saxofón y

trombón de émbolos quienes interpretarán géneros como el abajeño, el sonecito y piezas de música clásica. (Cuadro No. 12)

Naturaleza de la celebración

La naturaleza de la celebración propiciará el cambio de estilo. Cuando salen los viejitos en las festividades de la meseta p'urhépecha se interpretan sones para danza, entonces se necesitan instrumentos que toquen con mayor intensidad. Por tal motivo, se dejan los violines y se incorporan dos o tres trompetas quienes ejecutan la melodía. Cecilio Crisóstomo destaca “...ya los violines ya no los llevamos, nomás puras trompetas y trombones, más fuerte ya, porque viejitos salen unos 50, unos 70, 80 por ahí así, y se necesita más fuerte”.

Cuadro No. 12
Estilos Musicales

Abajeños, Sones de Instrumentación, Música Clásica.	Sones para danza, música para procesión, canciones para faenas de trabajo.
Violines	Trompetas³³
Violoncello	Vihuelas
Contrabajo	Contrabajo
Clarinetes	Clarinetes
Saxofón	Saxofón
Trombón	Trombón
	Acordeón

³³ La orquesta mixta utiliza trompetas de pistones, frecuentemente trombón de émbolos y saxofón alto.

Del mismo modo, se pueden incrementar a 3 o 4 el número de clarinetes. El violoncello que es un instrumento tradicional de la orquesta antigua encargado de llevar la armonía, deja de utilizarse para incorporar 3 o 4 vihuelas. Para el caso del trombón y el contrabajo seguirán presentes como elementos fundamentales de la orquesta en la meseta p'urhépecha.

En la comunidad de Quinceo, las orquestas se contratan para participar en alguna celebración o ritual. Por ejemplo, la orquesta de los hermanos Morales del pueblo de Capacuaro ha participado un sinnúmero de veces en la celebración de la Virgen de Guadalupe (cuadro No. 13)

Cuadro No. 13

Orquesta de los Hermanos Morales

CORDÓFONOS	AERÓFONOS
4 Vihuelas	1 Trombón
1 Contrabajo	1 Saxofón
1 Violoncello ³⁴	4 Clarinetes
	3 Trompetas

La Orquesta Antigua de Quinceo se presenta en la propia comunidad con una agrupación instrumental pequeña en la conmemoración de la tercera posada (cuadro No. 14).

Cuadro No. 14

Orquesta antigua de Quinceo en la Tercera Posada

CORDÓFONOS	AERÓFONOS
1 Contrabajo	1 Trombón
1 Vihuela	1 Saxofón
	1 Clarinete

³⁴ En algunas ocasiones se presenta con un violoncello. Sin embargo es más común que se presente únicamente con vihuelas y contrabajo en el rubro de los cordófonos.

Los instrumentos de cuerda frotada se ejecutan cuando la Orquesta Antigua de Quinceo ha participado en el corpus fuera de la comunidad. También se ocupa dicha instrumentación cuando participa en la fiesta patronal de otras comunidades o para una competencia de música regional (cuadro No. 15).

Cuadro No. 15
Orquesta Antigua de Quinceo fuera de la comunidad

CORDÓFONOS	AERÓFONOS
3 Violines	1 Trombón
1 Contrabajo	1 Saxofón
2 Violoncellos	2 Clarinetes
	2 Trompetas

El gusto

La orquesta se adapta al gusto de las gentes y de los pueblos, porque cuando los contratan se ponen de acuerdo para la festividad, tipo de repertorio, número de elementos de la orquesta, número de días a tocar y costos del contrato. Por ejemplo, cuando en Pátzcuaro han invitado a tocar a la Orquesta Antigua de Quinceo comenta Cecilio Crisóstomo “...allí hemos ido mucho tiempo y allí otra vez piden la cuerda, queremos pura cuerda, pura cuerda y allí son delicados pues. Y quieren así bien pianito y por acá no quieren así ya, ahí cambiamos el sonido y así está” (Entrevista etnográfica citada).

En el caso de la Orquesta de los *Neecha* de la comunidad de Arantepacua quien ha participado en el ritual del corte del árbol para el farol en la comunidad de Quinceo, se presenta con una dotación instrumental pequeña como se puede observar en el cuadro correspondiente (cuadro No. 16).

Cuadro No. 16
Orquesta de los *Neecha* en el corte del árbol para el farol

CORDÓFONOS	AERÓFONOS
1 Contrabajo	1 Trombón
1 Vihuela	2 Saxofones
	1 Acordeón ³⁵

Actualmente, la orquesta se emplea con menos frecuencia en los rituales de la comunidad, la predilección de los jóvenes ejecutantes en el campo de la música va cambiando. Ellos tienen mayor interés por las bandas de viento. Los jóvenes desean aprender a tocar rápidamente un instrumento de boquilla circular o de caña, para comenzar a trabajar con cualquier agrupación. El aprendizaje de los instrumentos de cuerda va siendo menos concurrido, por la inversión de tiempo que implica y los escasos contratos de la orquesta. Cecilio Crisóstomo expresaba su preocupación por dicha situación y propuso hace tiempo, instaurar un taller de violín con ayuda de la Casa de Cultura de Paracho. *“Pues yo les estaba dando el violín a ese muchacho porque nos falta mucho el violín, nos falta mucho porque ya en los concursos, ya no podemos entrar ahí por la falta de violín, y por eso es que yo estoy en eso pues, verdad”*.

Finalmente, la adopción de un nuevo repertorio por el proceso migratorio y los *mass media* se ve reflejado en la adecuación del estilo para los rituales de la comunidad. En estos, además de interpretarse abajeños y sonecitos, se han integrado la música ranchera y norteña. La apropiación de un género musical, su adecuación y uso (consumo individual, resignificación, y consumo local colectivo), incorpora elementos a la cultura y con ello se establece un diálogo constante dentro del sistema musical. Así, la música norteña, el narco-corrido y las rancheras, son agregados y adecuados dentro del contexto socio-cultural para enriquecer la ocasión musical en el ciclo festivo, sin perder el referente del ritual. La orquesta adecua el estilo de acuerdo al tipo de celebración y al gusto de los encargados quienes los contratan.

³⁵ Eventualmente uno de los saxofones puede sustituirse por el acordeón.

La versatilidad de la orquesta tiene diferentes escenarios. Los músicos de la orquesta deben tener una competencia ceremonial que les permita saber conducirse en el espacio ritual, frente a las deidades y las audiencias. Estos deben conocer los estilos que deben interpretarse en cada celebración, adecuar los repertorios y ejecutarlos en diferentes espacios, en la plaza, en el templo, en el cerro, en la caminata, en la casa de los encargados. Para ello, la dotación instrumental de la orquesta se complementará o se disociará para cumplir con el protocolo ceremonial. Los repertorios también se van transformando, no solo se interpreta la música regional, sino a través de la incorporación de una nueva dotación instrumental, es posible incorporar sonecitos de instrumentación, vales, oberturas, marchas, etcétera. Así mismo, el gusto de la gente va incorporando nuevos repertorios. Cada vez es más frecuente que los jóvenes migrantes soliciten se incluya música norteña en algunos performance de la orquesta, lo cual hace posible que en ocasiones aparezca el acordeón.

A manera de conclusión

La música fue un método de enseñanza e imposición utilizado por los frailes para cultivar la fe católica. La instrumentación antigua, documentada en fuentes escritas y pictográficas, sirvió para acompañar el culto y las festividades del calendario ritual. De esta manera, una instrumentación conformada por cordófonos y aerófonos fue la primera organización instrumental del culto popular y festivo. En tanto, la sociedad indígena se transformaba y se resignificaba de un precepto religioso nativo a uno impuesto por la conquista española.

La música siempre ha tenido un lugar preferente. Las formas del ritual de la población nativa y las representaciones de los conquistadores con presencia de música, se complementaron, se mixturizaron en un sinnúmero de elementos culturales y se resignificaron en la sociedad p'urhépecha. La música está presente como un recurso de petición a las deidades, como un elemento capaz de abrir un canal comunicante entre lo humano y lo divino. Así, la orquesta es una agrupación instrumental con una amplia trayectoria histórica que ha acompañado a la sociedad p'urhépecha.

La versatilidad de la orquesta posibilita su uso en diferentes rituales y escenarios. Sus repertorios están presentes en procesiones, danzas, bailes, cantos, faenas de trabajo. Paulatinamente las orquestas han integrado a su repertorio, música ranchera y norteña

debido a los *mass media* y a la diáspora migrante hacia los Estados Unidos de América, manteniendo en todo momento el protocolo ceremonial. El cambio en la dotación instrumental con la incursión de los aerófonos de boquilla circular en el siglo XIX introdujo nuevos repertorios de música clásica y sonecitos de instrumentación que requieren la lectura de partituras. En suma, podemos afirmar que la orquesta por su trayectoria histórica y versatilidad es una orquesta dinámica y de transformación que conoce y resguarda los protocolos ceremoniales del ciclo festivo.

En las celebraciones invernales de la comunidad de Quinceo, el tipo de orquesta que se presenta está conformada por cordófonos y aerófonos como regularmente se utiliza en las comunidades de la meseta. Esta agrupación puede integrarse por un mayor o menor número de ejecutantes de acuerdo al tipo de celebración, estilo y gusto de los encargados. Por tanto, las orquestas no son identidades dadas, sino que se transforman de acuerdo a los contextos. Estos determinan los tipos de instrumentos utilizados en cada ocasión festiva, lo cual nos habla de una versatilidad y competencia en los protocolos ceremoniales. En los siguientes capítulos se abordará con detalle el uso específico de la orquesta en rituales y festividades considerados de tradición antigua.

SEGUNDA PARTE
CAPÍTULO CUATRO
CELEBRACIÓN DE LA VIRGEN DE GUADALUPE

En esta segunda parte se analizan tres festividades donde se observa la competencia de la orquesta en los protocolos ceremoniales de la comunidad de Quinceo. El objetivo del capítulo es describir y analizar la celebración de la Virgen de Guadalupe para observar el desenvolvimiento de la orquesta y el peso simbólico que tiene, como medio de comunicación entre el hombre y sus deidades. Además se presentan otros elementos culturales como la danza de viejitos, que junto a la orquesta tienen una carga sónica importante para comprender la dimensión simbólica de la celebración.

La fiesta de la Virgen de Guadalupe es uno de los rituales más difundidos entre los pueblos indígenas de México. Dicha celebración se encuentra presente entre las festividades del calendario anual del pueblo p'urhépecha. El culto a la virgen data del siglo XVI, originándose en el valle de México y difundiéndose rápidamente por todas las provincias de la Nueva España. Robert Ricard (1986), refiere la postura de los frailes franciscanos hacia el nuevo culto.

El 8 de septiembre de 1556 el provincial de ellos, fray Francisco de Bustamante, antiguo comisario general de Indias, al estar predicando en la capilla de San José de los Naturales, con ocasión de la fiesta de la natividad de Nuestra Señora, se declaró con extremada violencia en contra del culto de Nuestra Señora de Guadalupe. Dijo que no tenía fundamento y que la imagen había sido pintada por un indio [...] (pág. 297).

Las comunidades p'urhépecha adoptaron poco a poco el culto a la Guadalupana aún con la manifiesta oposición de los frailes Franciscanos, quienes veían en la imagen de la virgen, la adoración idolátrica contraria a su predicación. Sin embargo, el clero regular quien hasta entonces había tenido un papel fundamental en la evangelización de la Nueva España, fue desplazado poco a poco por las políticas novohispanas. En su lugar, va cobrando fuerza el clero secular, quienes promueven con más énfasis dicha celebración.



Foto 36 Cuadro antiguo de la Virgen de Guadalupe en curato del templo de Quinceo (Leopoldo Trejo García)

La Virgen de Guadalupe reconocida como la patrona de los indios cristianos se convirtió en un símbolo de identidad. Durante los albores de la guerra de independencia, la imagen acompañó al pueblo mexicano como un claro símbolo de unidad nacional. En este sentido, diversos grupos sociales han visto en la imagen de la virgen una significativa expresión del nacionalismo mexicano. Pedro Carrasco (1976), quien trabajó el catolicismo popular entre los tarascos, refiere que la Virgen de Guadalupe representa a México en estas comunidades. (pág. 61)

Descripción de la celebración

En la comunidad de Quinceo, la Virgen de Guadalupe es celebrada anualmente los días 11 y 12 de diciembre. El nuevo carguero es nombrado al finalizar la fiesta, a partir de ese momento la imagen residirá al cabo de un año en la casa del encargado. A lo largo de este periodo, el carguero y su familia son responsables de procurar ofrendas y flores a la deidad. Con ello se busca en todo momento agradecer y pedir por el bienestar de la familia y de la comunidad. El cargo es ocupado en agradecimiento a la divinidad por una petición cumplida satisfactoriamente. Por ejemplo, los jóvenes migrantes se encomiendan a la Virgen de Guadalupe cuando cruzan la frontera hacia los EUA. Muchos de ellos al

regresar a su comunidad, se postulan como cargueros para expresar su fe y gratitud a la virgen.

Los cargueros también pueden ser nombrados por recomendación o petición del consejo del pueblo. Estos pueden inclinarse por una persona honorable, aunque es más frecuente que de manera anticipada las personas se propongan para dicho cargo a diferencia de otras festividades. Hay personas que por falta de recursos económicos tienen que declinar a dicho nombramiento.

Los cargueros organizan y participan de la celebración ofreciendo comida, danza y música por dos días consecutivos. En esta festividad es costumbre el acompañamiento de la orquesta para la danza de viejitos. Para el año 2006 y 2008, los cargueros contrataron la orquesta de los hermanos Morales del pueblo de Capacuaro. Cuando se contrata frecuentemente la misma orquesta, se solicita a su representante un nuevo repertorio para no emplear piezas interpretadas en años anteriores. Asimismo, el encargado de la virgen contratará a un maestro para enseñar las formas dancísticas a utilizarse en los distintos escenarios de la comunidad y del cerro *Sacapi*. El director de la orquesta envía con tres meses de anticipación un disco compacto con 16 piezas de su autoría, para que el carguero y el maestro elijan los abajeños o sonecitos para danzas.

Los grupos dancísticos están conformados en su mayoría por jóvenes y niños, sus edades oscilan entre 3 y 15 años. Estos grupos son formados por invitación expresa del encargado o de su familia. Del mismo modo, los amigos del carguero pueden extender la invitación a otros jóvenes de la comunidad. Dentro de las danzas participan igual número de hombres y mujeres, pretendiendo una intervención equilibrada con un total de 50 a 70 danzantes. Los ensayos de la danza se realizan con música grabada de la orquesta hasta el 9 de diciembre. El día 10 de diciembre se realiza un ensayo general en la casa del carguero, donde ya se contará con la participación de la orquesta. Durante estos días de ensayo, el carguero y su familia ofrecen charolas de refresco a los participantes y acompañantes.



Foto 37 Los pequeños también participan en los ensayos
(Leopoldo Trejo García)



Foto 38 Ensayo de los grupos de danza con la Orquesta de los Hermanos Morales
(Leopoldo Trejo García)

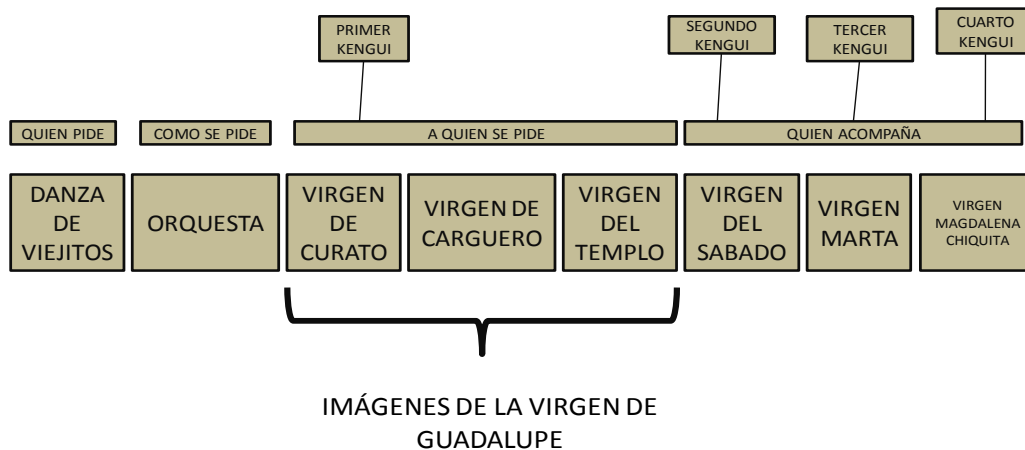
En la fiesta, los jóvenes usan para la danza camisa y pantalón de manta con servilletas de tela bordadas e hiladas a la espalda con la imagen de la virgen de Guadalupe, de Cristo, o de viejitos danzando. Además llevan sombreros con listones de colores, bastones, huaraches con aumentos de madera para el zapateado; a la cintura llevan cintas bordadas en diferentes colores, máscaras de viejitos y morral cruzado al hombro. Las mujeres llevan un *huanengo*³⁶ con un bordado sencillo o con imágenes, predominando las de la virgen de Guadalupe. También usan un delantal por encima del vestido con figuras bordadas, a la cadera enredan una cinta bordada en diferentes colores. El cabello es trenzado con listones de colores predominando el verde, blanco y rojo. Las jovencitas usan zapatillas de tacón alto. Por último, el rebozo es cruzado por la espalda y enredado en los antebrazos.

Días antes de la celebración, las imágenes de la virgen de Guadalupe se adornan con papel de china. Para ello, la gente utiliza los colores característicos de la bandera de México, verde, blanco y rojo. El día 11 de diciembre se reúnen los danzantes y la orquesta en la casa del carguero. Alrededor de las 17:00 horas salen en procesión rumbo al templo y se anuncia con cohetones la caminata. También se enciende copal detrás de la imagen de la virgen de Guadalupe. En tanto, los músicos interpretan en esta primera parte del trayecto la melodía “*la Guadalupeana*”, intercalándola con algunas piezas de la liturgia católica. Con esto se da inicio a la celebración en la comunidad de Quinceo.

Al interior del templo la orquesta toca “*Las Mañanitas*” a la virgen, mientras los kenguis preparan las imágenes para salir en procesión por las principales calles del pueblo. Posteriormente ejecutan 2 abajeños para danza iniciando con “*Mi amigo el rojo*” y “*El Brinquito*”. Estas primeras piezas representan una salutación a la virgen. Después de las danzas en el templo, inicia la procesión en el siguiente orden: los danzantes van en primer lugar, luego le sigue la orquesta, después la imagen de la virgen de Guadalupe del curato con el primer kengui y la primer oreti. En cuarto sitio, la virgen de Guadalupe que el carguero tuvo a su cuidado durante el año. El quinto espacio es ocupado por la imagen de la virgen de Guadalupe del templo, en sexto lugar la virgen del Sábado, en séptimo la virgen Marta y por último la virgen Magdalena chiquita. Las tres últimas con su respectiva oreti. Todas las imágenes van cargadas en andas por huananchas. (Cuadro No. 17)

³⁶ Blusa de la mujer p'urhépecha.

Cuadro No. 17
Proxémica: disposición espacial del ritual



La celebración de la Virgen de Guadalupe se desarrolla en diferentes contextos. Sin embargo, se presentan dos tipos de ocasiones musicales.

El 11 de diciembre procesión y danzas dentro de la comunidad:

La ocasión musical fija hace alusión a la interpretación musical en un plano estático, es decir, permanece en el mismo lugar durante el performance musical. Esta abarca la casa del carguero, el templo, el atrio, el curato, las esquinas de las calles (ubicadas perimetralmente alrededor de la iglesia, el atrio y el curato). Por último, la plaza pública.

La ocasión musical itinerante se refiere a la interpretación musical durante el trayecto de un lugar a otro. En esta celebración corresponde únicamente a la procesión o caminata.

El 12 de diciembre se desarrolla la festividad fuera de la comunidad:

La ocasión musical fija se desarrolla frente a la ermita de la virgen de Guadalupe ubicada en el cerro *Sacapi*, pueblo de Pomacuarán.



Foto 39 Ocasión musical fija, danza de viejitos
(María Noelia Bravo León)

La virgen de Guadalupe es una deidad con sus propios atributos y advocaciones.

Tan importante como la entidad sobrenatural es su imagen conservada en una iglesia o capilla [...] en vez de un símbolo se convierte en el santo mismo. [...] A menudo las imágenes parecen comportarse como una persona. En diferentes relatos se dice que se mueven, lloran o hablan, [...] la gente también trata a la imagen como a una persona; los obsequios que le hacen son a menudo vestidos. (Carrasco, 1976: 61)

El primer kengui tiene bajo su resguardo la imagen de la virgen María Magdalena. Sin embargo, en esta celebración la Virgen de Guadalupe pasa a un primer plano, ahora el primer kengui, su oreti y las huananchas son responsables de la imagen más antigua resguardada en el curato. Esta imagen es ubicada al frente de la procesión y dejando en el templo a la santa patrona. Esta transposición de imágenes nos propone no una jerarquía de las mismas, sino más bien una igualdad en el culto a las vírgenes, otorgándole el mérito correspondiente a la deidad festejada.



Foto 40 Ocasión musical itinerante, caminata
(Leopoldo Trejo García)

La caminata o procesión se realiza por las principales calles del pueblo y tiene una duración aproximada de tres horas. En el transcurso de la misma, la orquesta interpreta géneros musicales estrechamente relacionados con los cantos de la liturgia católica. En la procesión de las imágenes, la gente se persigna, deja limosna y lanza cohetones. La caminata se interrumpe en cada esquina de las principales calles del pueblo para dar paso a las demostraciones dancísticas. En tanto sucede lo anterior, los acompañantes avientan confeti a los bailarines, organizan los grupos de danza, mantienen el orden y aplauden las interpretaciones dancístico-musicales. La orquesta interpreta abajeños para danza en las pausas de la caminata, contándose 11 ocasiones musicales fijas. En estos espacios los grupos dancísticos se alternan para bailar a petición del maestro de danza o del carguero. La última pausa de la caminata, antes de regresar al templo, será la casa del encargado. (Cuadro No. 18)

Las imágenes son integradas al templo al final de la caminata. Posteriormente se interpretan abajeños para danza en el atrio de la iglesia (10 ejecuciones dancísticas). La familia del carguero ofrece pozole para todos los presentes, comida tradicional preparada para esta ocasión especial.

Cuadro No. 18

El espacio de la procesión en la comunidad

- Ocasión musical itinerante (La Guadalupana, melodías litúrgicas, vals)
- Ocasión musical fija, abajeños para danza con imágenes católicas.
- Ocasión musical fija, abajeños y sonecitos para danza sin imágenes católicas.

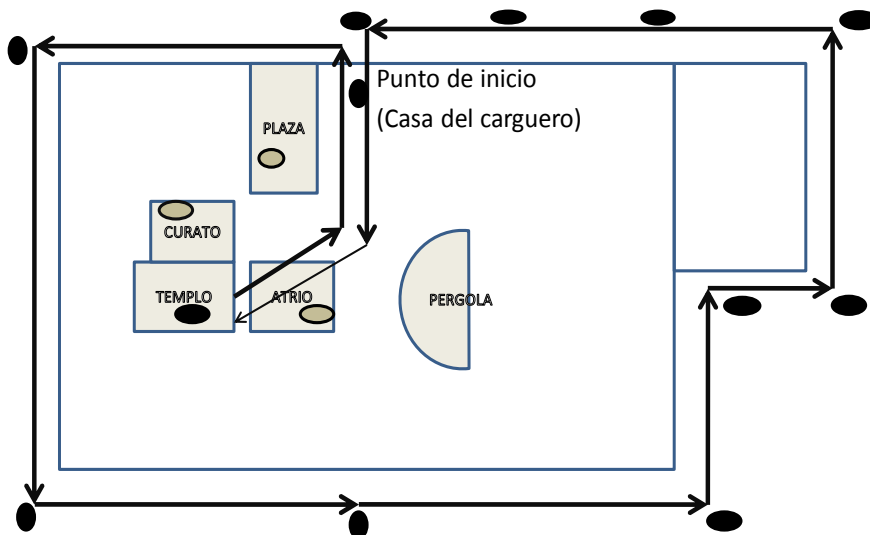


Foto 41 Comida ofrecida a la gente fuera del curato
(Leopoldo Trejo García)

Finalmente, los oferentes se trasladan al curato donde presentan 3 abajeños para danza y terminan con 5 ejecuciones dancísticas en la cancha de basquetbol donde se ha reunido parte de la comunidad. En este último escenario destaca la interpretación del abajeño “*Mis novias*” y el “*Sonecito p’urhépecha*” (Fragmento musical No. 1) cuya ejecución

muestra un paciente ensamble entre música y danza que es disfrutado por la audiencia.

(Audio anexo No. 1 y 2)

Fragmento musical No. 1

Score

SONECITO P'URHÉPECHA

ORQUESTA DE LOS HERMANOS MORALES
CAPACUARO, MICHOACÁN

Lento ♩ = 60 Fragmento

Clarinet in B \flat

Transcripción: Leopoldo Trejo García

El día 12 de diciembre los festejos inician desde de las 8 am y terminan alrededor de las 6 de la tarde. En este día, parte de la comunidad se traslada al cerro *Sacapi*³⁷ a 30 minutos de Quinceo. La ermita ubicada en dicho lugar funge como santuario de veneración a esta deidad y es adornada con los colores de la insignia nacional. Su fachada se decora a solicitud expresa del carguero de Quinceo, quien la manda confeccionar con un marco de madera adornado con flores artificiales de muchos colores, destacándose en la parte superior la imagen de la virgen. Aquí se dan cita músicos, danzantes y fieles de diferentes poblaciones para venerar a la virgen.

En el interior de la ermita se encuentra la roca que alberga la silueta de la virgen. Esta roca volcánica cuya superficie sobresale del suelo, posee en la parte media una hendidura, labrada de manera natural donde se observa el contorno de la imagen de la virgen. La gente llega a la ermita para dejar limosna y proveer de velas para todo el año. Los fieles

³⁷ El lugar pertenece al pueblo de Pomacuacán donde la virgen de Guadalupe apareció labrada en una roca. La imagen es venerada por diferentes pueblos de la sierra, quienes año con año acuden el 12 de diciembre para ofrecer danzas frente a la ermita.

devotos se aproximan a la imagen y la frotan con flores, rebozos o ropa para acceder a sus bendiciones. La comunidad congregada en el cerro *Sacapi* trata la imagen de la virgen labrada en la roca como una entidad viva y la visten con atuendos nuevos: *huanengo*, delantal, rebozo y huaraches.



Foto 42 Fachada de la ermita en el cerro *Sacapi*, Pomacuarán, Mich.
(Leopoldo Trejo García)



Foto 43 Virgen de Guadalupe venerada en el cerro *Sacapi*, Pomacuarán
(Leopoldo Trejo García)

En el atrio de la ermita, se dispone una enramada de aproximadamente 25 metros de largo por 6 metros de ancho. En el fondo de la enramada y, de cara a la ermita, se instala la orquesta de los hermanos Morales para tocar y ofrecer nuevamente el repertorio de danzas.



Foto 44 Frente a la ermita de la Virgen de Guadalupe se ofrece música y danzas (Leopoldo Trejo García)



Foto 45 Danzas a la Virgen de Guadalupe en el cerro *Sacapi*, Pomacuarán (Leopoldo Trejo García)



Foto 46 La Orquesta de los Hermanos Morales interpretando abajeños para danza Ermita del cerro *Sacapi*, Pomacuarán (Leopoldo Trejo García)

Una vez terminadas las danzas, el carguero y su familia pasan a la parte posterior de la ermita para bailar dos abajeños interpretados por la “Orquesta de los Hermanos Morales”. Esta es una manifestación del gusto al culminar satisfactoriamente su compromiso con la virgen. Esta acción nos deja clara evidencia del respeto de los espacios, como el ofrecimiento a lo divino frente a la ermita y el gozo de lo humano detrás de la misma.

La presencia de la música

Los géneros musicales utilizados en la celebración de la Virgen de Guadalupe son en su mayoría los abajeños para danza. De acuerdo con Fernando Nava (1999) la forma musical del abajeño se utiliza para zapatear. Sin embargo señala que existen dos contextos en los cuales se puede utilizar el abajeño: uno se refiere a los que pueden ejecutarse para que la gente zapatee en cualquier ocasión y los otros lo “forman el repertorio de danzas en particular” (pág. 108). Al referirme a los abajeños para danza lo hago en el entendido de constituir un repertorio de música regional exclusivo para un acto ceremonial.

La Orquesta de los Hermanos Morales en el 2008 incluyó únicamente un sonecito para danza “*Sonecito p’urhépecha*”. El sonecito como se ha visto, tiene un *tempo* más lento y contrasta con la rapidez con la que se ejecuta el abajeño. La forma dancística tiene mayor duración por el estilo acompasado de la melodía, sugiriendo una coreografía particular al realizar entradas con mucha pausa y suavidad. Frecuentemente el sonecito para danza se emplea en ocasiones musicales fijas como puede ser la plaza pública o la ermita de la virgen de Guadalupe. No se observó su ejecución en el atrio, en la calle o el curato. El sonecito duplica el tiempo de ejecución de la melodía con respecto al abajeño. Ello me parece fundamental para ser empleado en espacios bien definidos donde la gente descansa y puede contemplar con mayor interés el desenvolvimiento de las figuras dancísticas. Por tanto, se busca el espacio adecuado para apreciar la ejecución estilística de música - danza y darle mayor lucimiento al único sonecito.

Otros géneros relacionados con la ocasión musical itinerante son algunas melodías de la liturgia católica. Entre ellas se destacan “*La Guadalupana*”, “*Una espiga dorada por el sol*” (**Video anexo No. 3**), “*Alabaré*” y alabanzas. Dentro de este grupo de piezas, también se interpreta en repetidas ocasiones el vals “*Alejandra*” del compositor mazatleco Enrique Mora Andrade.

La orquesta de los hermanos Morales del pueblo de Capacuaro contratada en el 2006 y 2008 contaba con la siguiente dotación instrumental. Aerófonos: 1 clarinete, 1 saxofón, 2 trompetas, 1 trombón de pistones; cordófonos: 4 vihuelas y 1 contrabajo.

La celebración ritual abre el tiempo – espacio acorde a los preceptos convencionales. El carguero asume la responsabilidad de organizar la festividad para que en tiempo y forma se cumpla con el ritual de acuerdo a la tradición de la comunidad. Dentro del contexto de la celebración se interpreta música litúrgica que acompaña específicamente la procesión de las imágenes, quienes en su recorrido sacralizan las calles del pueblo, los espacios públicos donde reina lo ordinario. En la caminata es recurrente escuchar la pieza “*La Guadalupana*” (Fragmento musical No. 2). Asimismo, en cada esquina del recorrido, el carguero ofrece a la deidad abajeños para danza. En una acción recíproca de agradecimiento de este y la comunidad hacia la virgen.

La ocasión musical fija representada en cada esquina, o en cada calle, son las pausas de la procesión. Son un descanso para las *huananchas* quienes cargan las imágenes, además representan el momento de ofrecimiento del carguero a la divinidad. En estos puntos se realizan las demostraciones músico-dancísticas y las imágenes se colocan en primer plano, de frente a los danzantes sin perder el orden de la procesión. La orquesta se instala y ejecuta abajeños para danza, en ningún momento se escuchó en este escenario la interpretación del sonecito. La ocasión musical fija representa el ofrecimiento del carguero a la divinidad, teniendo como testigo a la propia comunidad.

Fragmento Musical No. 2

LA GUADALUPANA

Andante ♩ = 90 D.P.

Clarinet in B \flat

Transcripción: Leopoldo Trejo García

En general, los jóvenes demuestran grandes aptitudes para el zapateado en la danza. Un elemento significativo de la misma, es el movimiento corporal diseñado para cada pieza. En los abajeños para danza se emplean frecuentemente dos secciones melódicas. En la primera sección los danzantes lucirán un zapateado sencillo. Sin embargo, la segunda sección es utilizada para marcar una distinción estilística para el baile, muy diferenciada en el sexo masculino. Por ejemplo, “los viejitos” realizan diferentes figuras con los bastones, giran con gran agilidad sobre su propio eje, muestran cualidades simpáticas como montar los bastones o simulan emborracharse con el gesto de la mano. Todo ello se presenta invariablemente en la segunda sección de las piezas. En tanto, el movimiento de la mujer en la danza es con pasos cortos hacia los lados, girando, contoneándose y meneando su delantal. Regularmente las danzas se presentan en grupo, ordenados por parejas hombre-mujer. En algunas demostraciones estilísticas de las danzas pueden presentarse bailarines en círculo, cercando a una pareja seleccionada por su gran destreza en el baile. Los abajeños para danza más empleados en las ocasiones musicales fijas

fueron, “El brinquito”, “Las muchachas de San Felipe”, “Nuestras almas”, “Pelo de Pomatacuaro”, “El pepino” y “Mi amigo el rojo” (Fragmento musical No. 3). (**Audio anexo del 4 al 9 y video No. 10**)

Fragmento musical No. 3

MI AMIGO EL ROJO

ORQUESTA DE LOS HERMANOS MORALES
CAPACUARO, MICHOACÁN

♩ = 140

♯

Clarinet in B♭

7

13

19

26

D.C. al Coda

Transcripción: Leopoldo Trejo García

La ocasión musical itinerante es representada por la procesión de las imágenes, es el momento de sacralización y bendición de la deidad hacia la comunidad. La música de caminata está vinculada con melodías propias de la liturgia católica, a la cual se han integrado otros géneros musicales como el vals. La interpretación del vals “Alejandra” en este contexto evoca una expresión de lo sagrado. La procesión o caminata representa la acción de las deidades hacia la comunidad, el vínculo de esta relación se manifiesta a través de la música. Cuando la orquesta interpreta estos géneros musicales las deidades se expresan bendiciendo los diferentes rumbos de la comunidad. Por su parte, la gente se congratula dejando limosna, persignándose e incluso colocando petates al paso de las vírgenes. En este ámbito de sacralización y purificación, es importante destacar el uso de sahumeros que portan las esposas de los Kenguis.

La práctica musical representa un canal comunicante que vincula a las divinidades con la comunidad. De esta manera, a través de los diferentes espacios donde se desenvuelve el ritual se establece una relación dialógica entre lo humano y lo divino. Por ello, es importante destacar el orden establecido en la celebración, porque se percibe un patrón

de comportamiento en la disposición espacial del ritual. Acorde al cuadro No. 17 de la proxémica (pág. 102), la danza de viejitos representa la embajada o la forma de pedir. La ocasión musical fija y la itinerante evocan esa comunicación entre el hombre y sus divinidades y viceversa.

Configuración simbólica

La danza de viejos está íntimamente relacionada con las que se suceden en otras regiones del país, las cuales han sido denominadas de diferentes maneras, ancestros, huehues, chochos, viejos. Gabriela Torres (2018) describe tres danzas denominadas de viejitos en diferentes comunidades de la Sierra Norte de Puebla y la Huasteca “los *huehues* en Naupan (Puebla, SNP), los viejos en la comunidad de Xiloxúchitl (municipio Tantoyucan, Veracruz), y los ‘*huehues* o tejoneros’, en Amixtlán (Puebla, SNP).” (pág. 78)

Todas ellas representan la renovación del ciclo de vida y frecuentemente transcurren durante las fiestas invernales. Los viejos son seres liminales que se encuentran entre lo humano y lo divino, son intermediarios de los encargos por encontrarse en la condición de sabios, de hombres de respeto. En la relación de Michoacán se hace alusión a los viejos siempre llevando embajadas para gobernantes de otras provincias, son gente respetable que ha adquirido la madurez y conocimiento para aconsejar a los gobernantes, son críticos de la sociedad, además son quienes enseñan cómo se ofrenda a los dioses en los “*cues*”.



Collage de fotos 47. Viejitos en la celebración de la Virgen de Guadalupe (Fotos Leopoldo Trejo García)

La dimensión de los viejos

Los viejos tienen diferentes advocaciones para la cosmovisión del pueblo p'urhépecha, precisan un rango de jerarquía y distinción dentro de la escala de valores de las comunidades. En la comunidad de Quinceo, los “viejos” aparecen en las fiestas invernales, las fiestas relacionadas con la culminación del ciclo anual. Algunos ejemplos en la relación de Michoacán, destacan la importancia de estos personajes en la concepción mítica de la vida.

Los viejos son los encargados de llevar y traer embajadas ante gobernantes de alto rango, así lo describe fray Gerónimo de Alcalá (2008) en la Relación de Michoacán:

a) Embajadas con propósito de alianza para la guerra.

Caricaten pedía a los viejos que llevaran la siguiente embajada a Zurumban:

Vení acá y llevad este pescado a mi hermano Zurumban y decidle que le hago saber que Taríacuri me ha cercado en la isla. ¿Dónde tengo de salir? ¿Qué tengo de quemar? ¿Dónde tengo de hacer mis sementeras? [...] (2008: 50)

b) Embajadas con propósito de alianza entre linajes.

Y como concertó de dársela por mujer a Taríacuri, llamó unos viejos y díjoles: Llevá ésta mi hija a Taríacuri, de mi parte. (Ibídem: 67)

c) Embajadas para matar a adversarios militares.

Tomad, viejos, éste pescado y llevádselo [a] Aramen y sabréis como está, y él como os vea, os saludará y dirá: Seáis bien venidos, viejos. Y vosotros poné allí delante de él, el pescado y prendedle y matadle. (Ibídem: 64)

d) Embajadas dirigidas a lo divino.

Apaciguan el enojo de los dioses. Ante la alianza y guerra que hacían los isleños, los de Coringuaró y los de Tariaran, Tariacuri respondió a la embajada de los de Pacandan:

[...] así es la verdad, como me tratan. Id y compraos unos a otros y rescataos; y pedí las piedras de moler y las ollas y todas las alhajas y escoged los viejos y viejas y sacrificadlos para hacerlo saber a los dioses [Embajada a los dioses]. Y rescatáronse y escogieron los viejos e viejas y sacrificáronlos para aplacar a los dioses. (Ibídem: 92)

- e) También fungen como consejeros, la relación de Michoacán relata cómo al quedar huérfano Tariacuri, los viejos consejeros de su padre tuvieron que encargarse de su educación.
- f) Los viejos son los que han pasado por la mayoría de los cargos de la comunidad y su posición los acerca a la de un sabio que se ha forjado en el servicio a su comunidad.

En la celebración de la virgen de Guadalupe, los viejos son “hombres divinizados” quienes representan la intermediación del hombre con su deidad. La función de estos emblemáticos personajes es de ofrecimiento de danzas a la virgen para su beneplácito, auspiciadas por la fe del carguero. Con ello se espera recibir de la deidad, bendiciones para la familia del oferente y para la comunidad en general.

La dimensión de la música

La música siempre ha acompañado al hombre en la mayor parte de los rituales en el México prehispánico, para crear estados extáticos, para ceremonias de curación, para campañas militares, para danzas, mitotes y festividades. Por encima de la incorporación de una dotación instrumental traída a la Nueva España por los conquistadores, la forma de pedir y agradecer en cada festividad a través de la música, no perdió sus propiedades fundamentales.

López Austin refiriéndose al núcleo duro propio de Mesoamérica lo define como “... un complejo articulado de elementos culturales, sumamente resistentes al cambio, que actuaban como estructurantes del acervo tradicional y permitían que los nuevos elementos se incorporaran a dicho acervo con un sentido congruente en el contexto cultural.” (2001: 59)

La música en las comunidades indígenas aunque portan muchos cambios en la dotación instrumental y géneros que se interpretan, no pierde el sentido de ofrecimiento a las divinidades para recibir dones. Dos ejemplos ilustran la forma en que se pedía la intervención de los dioses a través del componente musical. Ambos corresponden a una matriz mesoamericana, el primero extraído de los mexicas en el valle de México y el segundo propiamente relacionado con el grupo *uacúsecha* de Michoacán.

“Oíd; este es vuestro trabajo: encargaos del tambor y de la sonaja; despertaréis a la ciudad y alegraréis a Tloque Nahuaque; con esto buscaréis su palabra, os lanzaréis una y otra vez en su interior; así es como se suplica, como se busca la palabra de nuestro señor”. (Códice Florentino, libro sexto, Cap. XVII, pág. 28)

La relación de Michoacán proporciona información de un ritual de sacrificio “[...] y *pusieron cascabeles en las piernas. Y velaron con todos ellos en las casas de los papas una noche, y bailaron con ellos y a la media noche tañeron las trompetas para que descendiesen los dioses del cielo (...)*” (Alcalá 2008: 152)

La música cobra una lectura diferente en las relaciones y crónicas. Al destacar la presencia del sentido de ofrecimiento en el ritual, podemos dimensionar el elemento estructurante que permanece en la tradición de muchas comunidades indígenas. En estas, es difícil observar una celebración desvinculada de la música.

La danza de viejitos representa el ofrecimiento del carguero hacia la divinidad. Denota la embajada que llevarán y cómo se logra la intervención de la deidad a través de la música. Esto lo podemos ver claramente reflejado en la proxémica de la procesión, del espacio ocupado por cada ente propiciatorio del ritual. Un elemento fundamental es la proxémica de los músicos con respecto a las imágenes. Los músicos siempre están cerca de las imágenes que vienen cargadas en andas por las huananchas. En los momentos de retraso

de la procesión, cuando la gente se persigna, deposita limosna, la calle es estrecha, o son relevadas las huananchas, la orquesta detiene su marcha sin dejar de tocar para esperar a las deidades. Las imágenes miran, escuchan y atienden el ofrecimiento de los devotos cargueros. Por esta razón se ubican detrás de los danzantes y la orquesta. Los abajeños para danza están dirigidos para que esos seres liminales vayan al encuentro y agraden a la divinidad, en la apertura del tiempo-espacio sagrado, cumpliendo con el precepto mítico y ritual de su embajada.



Foto 48 La orquesta un medio de comunicación entre el hombre y sus deidades
(María Noelia Bravo León)

Mircea Eliade manifiesta que a través del ritual se puede pasar del tiempo ordinario al tiempo sagrado.

[...] el tiempo no es, para el hombre religioso, homogéneo ni continuo. Existen los intervalos de tiempo sagrado, el tiempo de las fiestas (en su mayoría fiestas periódicas); existe, por otra parte, el tiempo profano, la duración temporal ordinaria en que se inscriben los actos despojados de significación religiosa. Entre estas dos clases de tiempo hay, bien entendido, una solución de continuidad; pero, por medio de ritos, el hombre religioso puede «pasar» sin peligro de la duración temporal ordinaria al tiempo sagrado. (1981: 22)

La procesión, como ocasión musical itinerante junto con las ocasiones musicales fijas, en el curso de la celebración del 11 y 12 de diciembre, permite la orientación de la comunidad y bendecir sus rumbos. Los abajeños para danza y la música de caminata son llevados por diferentes puntos, donde la comunidad se orienta o se encuentra expuesta a fuerzas dañinas. Los espacios son sacralizados en el recorrido de las deidades a través de la danza y las piezas litúrgicas. El tiempo-espacio ordinario se torna en tiempo-espacio sagrado.

Del mismo modo, con la danza en el atrio, en el curato y en la cancha de basquetbol, es posible el goce humano cuando han dejado de operar las imágenes. En la celebración realizada el 11 de diciembre de 2006 se invitó a una niña de 9 años a participar en la danza asumiendo el papel de virgen de Guadalupe. Con la representación de la niña se le otorga a la divinidad un estatus humano y ahora puede ver, escuchar y gozar los abajeños para danza ofrecidos en la plaza pública.

Finalmente, detrás de las máscaras y de lo que ellas representan, se encuentran adolescentes signados por la norma cultural. La participación de los jóvenes dentro del ritual, está ligada a una función de aprendizaje y preparación para una vida de servicio a la comunidad. Ellos se instruyen en las formas de conducir el ritual, aprenden a solicitar el beneficio de las deidades, ofrecen para recibir. Así la colaboración juvenil es un proceso de iniciación para los futuros cargos.

A manera de conclusión

La celebración de la Virgen de Guadalupe conserva ciertos elementos que se encuentran presentes desde hace mucho tiempo. Dichos elementos se manifiestan en el uso persistente de los colores de la bandera nacional, destacados en cada uno de los escenarios donde se desarrollan los eventos; en los atuendos utilizados por los jóvenes danzantes; en las imágenes adornadas y vestidas con los colores patrios; en los alimentos como el pozole; en la danza de los viejitos y la presencia de la orquesta. Todo ello evoca constantemente la identidad de la Virgen de Guadalupe como una divinidad celebrada en la comunidad de Quinceo.

La orquesta y la danza de viejitos son elementos convencionales en la región de la meseta p'urhépecha, regularmente aparecen en las fiestas invernales y denotan la aproximación al fin del ciclo anual. Estos elementos son símbolos identitarios de la celebración ritual, donde es imposible articular otras danzas u otro tipo de agrupación musical. Dicha dotación instrumental está asociada con un profundo legado, cuya vinculación a la virgen Mexicana propone una mixtura de elementos músico-rituales aún vigente.

Los “viejitos” son seres liminales quienes denotan simbólicamente las embajadas de lo humano a lo divino, en cuyo caso se expresan a través de la música y la danza. Estos seres maravillosos tendrán “facultades extraordinarias” porque pueden moverse de manera ágil, pueden bailar con mucha gracia y ello “agrada” a las divinidades. La danza de viejitos como parte de la embajada para “alegrar” a las divinidades y la música de la orquesta se complementan, es la forma de pedir y congraciarse con lo divino para recibir los dones solicitados. De esta manera, podemos afirmar que la unión de la danza de viejitos y la orquesta se convierten en medios de comunicación entre el hombre y sus divinidades.

Los abajeños para danza y los sonecitos forman parte de la configuración ritual, al ofrecerse a la divinidad en la ocasión musical fija. Esta acción representa el agradecimiento del carguero y su familia a los favores proveídos por la virgen, es un momento de ofrecimiento de las ejecuciones músico-dancísticas a la divinidad. La música litúrgica en la ocasión musical itinerante, representa la intervención de las divinidades para sacralizar los espacios primordiales de la comunidad y proveer de bendiciones a la población en su conjunto. En suma, los sones para danza son parte de la acción del carguero hacia la divinidad, teniendo su opuesto complementario en las piezas litúrgicas asociadas a la acción de la divinidad hacia la comunidad.

La celebración de la virgen de Guadalupe sigue estrictamente una práctica ajustada a la cosmovisión indígena de espacio y temporalidad. Esta contiene elementos invariables como el orden en el ritual. Por ejemplo, orden en la procesión de las imágenes católicas, en los puntos de orientación de la comunidad, en la ocasión musical fija e itinerante, en el inicio y fin de la procesión. Estos aspectos se reiteran constantemente en diferentes rituales. También cuando dejan de operar las imágenes católicas, la ocasión musical fija se asienta en la plaza pública para el disfrute de lo humano.

Los cargueros tienen una responsabilidad muy importante en la celebración de la Virgen de Guadalupe. Ellos se esmeran para tener una festividad inmejorable, lo cual abona al sentido de eficacia del ritual para el colectivo. Por su parte, la participación de la comunidad también es un elemento clave en el desarrollo de la festividad, es decir, no es un público expectante sino que interactúa constantemente, tanto del ofrecimiento del carguero como de la sacralización de los espacios y bendiciones de la virgen.

La proxémica de los jóvenes al ocupar el primer sitio dentro del espacio de la procesión, expresa el deseo de la comunidad de que se inserten en la reproducción cultural e identitaria del grupo social. La comunidad prepara a niños y jóvenes para una vida de servicio al colaborar en diversas danzas, entre ellas, la de los Viejitos. Esta participación enseñará a las nuevas generaciones a postularse y ocupar en un futuro los diversos cargos civiles y religiosos del pueblo de Quinceo.

CAPÍTULO CINCO

EL FAROL

En este capítulo se aborda la descripción de una faena de trabajo ritualizada, poniendo énfasis en la presencia de la orquesta en esta actividad. Se trata del ritual de corte del árbol para elaborar el farol que servirá para la fiesta del Santo Niño. El proceso de corte y preparación del tronco, su extracción del bosque, la devastación y limpieza del poste, hasta el levantamiento del mismo, son partes importantes de todo un conjunto ritual para crear un *axis mundi* en torno a la fiesta del Santo Niño. La orquesta acompaña dicho trabajo de corte y extracción del árbol desde el cerro a la comunidad. El capítulo tiene como objetivo presentar otro contexto ritual donde participa la orquesta, la cual sigue siendo un medio de comunicación entre el hombre y sus divinidades.

La faena de trabajo acompañada con música, sigue una tradición milenaria donde es posible tener un acercamiento con los seres de la naturaleza. A estos se les solicita permiso para cortar y sacar un ente de su hábitat. Los músicos de la orquesta, quienes conocen la importancia de dar para recibir estos dones de la naturaleza, se esmeran en cumplir los protocolos ceremoniales, tanto en la ocasión musical fija, como en la ocasión musical itinerante. El cumplimiento satisfactorio del protocolo ritual se ve reflejado en una faena de trabajo sin percances ni contratiempos, hasta llegar a la casa del carguero y, finalmente erigir el farol.

Descripción del ritual

La comunidad de Quinceo nombra al menos un carguero del Santo Niño para conmemorar la noche buena o el año nuevo. Este cargo es cubierto por alguna persona que ya ha transitado por otras responsabilidades civiles o religiosas. El nombramiento se realiza por voluntad de quien tiene una “manda” o voto a la divinidad, por una acción de beneficio o por bendiciones recibidas para él y su familia. La designación se realiza dando aviso a los integrantes del Consejo del Pueblo (Consejo de Ancianos), quienes validan su postulación. Este cargo representa en la actualidad el gasto más oneroso, aún con la ayuda de la familia. En el pueblo de Quinceo, existe la posibilidad de que se postulen dos personas para ser cargueros del Santo Niño, uno para Noche Buena y otro para Año Nuevo. En esta circunstancia se ocuparán dos farolas y cada una se levantará en el solar

de sus respectivas casas. Así, las celebraciones se organizarán la noche del 24 al 25 de diciembre para un carguero y del 31 al 1o. de enero para el otro.

El farol o farola, como se conoce en las comunidades de la meseta p'urhépecha, consiste en un árbol de pino de 20 a 25 metros de altura que se erige en el solar de la casa del carguero para las fiestas del Santo Niño. La gente de la comunidad corta el árbol en las faldas del cerro de Águila o del cerro *Tsicuani*. Este se traslada y se levanta nuevamente para dicha celebración. Antes de ser erigido, en la punta del pino se coloca un gallito y se cuelga una estrella elaborada con papel celofán y adornada con luces de colores. En el interior de la misma, se coloca un foco o luz lo que da nombre a este poste como farola.



Foto 49 Farola
(Leopoldo Trejo García)

El carguero del Santo Niño invita a la comunidad a participar en el corte del árbol para el farol. Esta es una faena de trabajo ritualizada, donde prácticamente se trasplanta el tronco al sitio donde se desarrollará la celebración. El carguero, días antes de la faena, hace una extensa invitación entre primos, compadres y amigos para participar en el corte del árbol en el cerro de Águila o en el cerro *Tsicuani*. Del mismo modo, se contrata la orquesta

cuyo conocimiento músico-ritual es fundamental para acompañar el corte y traslado del árbol.

El corte del árbol se realiza ocho días antes de la noche buena. Cuando el carguero tiene hijos mayores es costumbre que ellos ayuden a pagar la música. Si tiene hermanos, ellos se encargaran de llevar una orquesta, un grupo de pileris o un mariachi, el cual tocará mientras se traslada el tronco a la casa. En el año 2007 la orquesta de los *Neecha* proveniente de la comunidad de Arantepacua participó de esta celebración, la cual estaba conformada por trombón, contrabajo, vihuela, acordeón y saxofón alto. (*Video anexo No. II, proporcionado por la familia Corales Gómez*)



Foto 50 Rumbo al cerro para el corte del árbol
(Leopoldo Trejo García)

A las seis de la mañana el carguero comienza a llamar a través de cohetones a hombres de diferentes edades, quienes arriban a la casa del mayordomo o se van incorporando conforme se encaminan hacia el cerro. La gente llega al lugar elegido alrededor de las 8 am para participar en la faena de trabajo. En la falda del cerro, la cuadrilla de hombres realiza el ascenso a las partes más elevadas, dispersándose hasta identificar el pino a cortar, el cual deberá ser alto y robusto.



Foto 51 En la falda del cerro *Tsicuani*
(Leopoldo Trejo García)

Una vez ubicado el árbol que será cortado, los músicos inician tocando *las mañanitas* pieza que se utiliza al comienzo de cualquier celebración.

En primer lugar unas mañanitas, porque uno tiene que dar las mañanitas allá al cerro, porque antiguamente según lo que yo vi, nuestros abuelos les hablaban a los árboles. Así como una persona les hablaban, cuando los tumbaban les hablaban con permiso yo necesito de ti. Así le hablaban al árbol. Y ahora pues inconscientemente casi la mayor parte, lo hace. (Constantino Cuenete. Entrevista etnográfica, comunidad de Arantepacua, 29 de diciembre de 2009).

Posteriormente a las mañanitas una persona trepa al árbol para amarrarlo, mientras los hombres en tierra toman las precauciones necesarias para cortarlo y bajarlo con cuidado, con el fin de que no se quiebre durante la maniobra. El árbol es tendido al suelo alrededor de las diez de la mañana para comenzar con la limpieza de las ramas. Mientras tanto la orquesta interpreta pirecuas, también ejecutan canciones rancheras y norteñas en la ocasión musical fija. Esta preparación termina cuando son atados otros palos al tronco de manera transversal, los cuales servirán de apoyo para cargarlo y trasladarlo a la

comunidad. El tronco va orientado al frente por su parte más ancha y se coloca el delantal de la virgen María Magdalena, como señal de amparo en el recorrido de regreso al pueblo.



Fotograma 52 La orquesta en el cerro
(Leopoldo Trejo García)

Los cargadores son entre 60 y 80 personas de diferentes edades, distribuidos a lo largo del palo para no dejarlo caer. Estos se ubican por parejas a cada lado del tronco. A medida que el grueso del palo va disminuyendo los hombres se acomodan uno por cada lado hasta la parte final. Después vienen otros que acarrean algunas de las ramas para la fogata en casa del carguero. Al final de la columna la orquesta ameniza y ambienta el recorrido de la faena de trabajo.

En la caminata de retorno al pueblo, se escuchan voces, silbidos y risas de los participantes. La coordinación para el trabajo es notoria, a un silbido o a una señal se detienen o avanzan según la circunstancia. La orquesta interpreta piezas instrumentales en la ocasión musical itinerante, predominando el repertorio de abajeños, canciones rancheras y nortañas. Cuando los hombres se encuentran fuera de la parte más densa del bosque toman un descanso, alrededor de las 11:30 am. En este sitio son esperados por la familia del carguero para ofrecerles un pequeño almuerzo y bebida. En tanto, la orquesta interpreta pircuas y canciones nortañas. En el sitio de descanso, cuando la agrupación musical interpreta abajeños, es posible que el carguero y su esposa, o familiares de los mismos se dispongan a bailar.



Foto 53 De regreso a la comunidad
(Leopoldo Trejo García)



Fotograma 54 La orquesta de los *Neecha* detrás de la gente que carga el tronco
(Leopoldo Trejo García)



Foto 55 *Pireris* en el descanso del corte del farol 2010
(Leopoldo Trejo García)

Los hombres reinician la marcha después de esta breve pausa, concluyendo el traslado en casa del carguero, alrededor de la una de la tarde. Por su parte, la orquesta acompaña el último tramo de la caminata con piezas instrumentales, terminando su labor en casa del carguero. En dicho lugar se dispone un grupo para continuar el performance musical en la faena de trabajo, la cual, ahora consiste en retirar la corteza del árbol para dejar descubierto únicamente el palo. Alrededor de las ocho de la noche el farol queda enhiesto sobre la tierra.

La música en el ritual

La orquesta es la agrupación musical que por antonomasia acompaña el ritual del corte del árbol para el farol. Don Juan Victoriano† (2010), gran músico de la comunidad de San Lorenzo expresaba la tradición de ir con la orquesta para traer el farol, en donde muchas veces participó con otros músicos.

El hecho de extraer un elemento de la naturaleza como es el palo para el farol, significa entrar a un dominio donde reinan fuerzas sobrenaturales, seres numinosos, es decir, existe una divinidad no antropomórfica que habita en el monte. Por ello, es importante conocer la forma de dirigirse a estos entes de la naturaleza, para solicitar el permiso de llevar el tronco de un espacio sagrado a otro espacio para la celebración de la fiesta del Santo Niño. En este ámbito la orquesta funciona como un “catalizador”, ayuda a cambiar de un estado donde reinan las fuerzas de la naturaleza a otro donde habita el ser humano. La orquesta cumple la función ritual de “acceder” y “trasladar” un elemento de la naturaleza a un espacio humano, preservando la armonía de ambos espacios.

La práctica musical en el corte del árbol para el farol sigue secuencias convencionales. Esta se desenvuelve en dos momentos diferenciados, la ocasión musical fija y la ocasión musical itinerante.

La ocasión musical fija. Al comenzar la faena de trabajo se interpretan piezas de inicio, piezas instrumentales como las mañanitas. Esta melodía instrumental tiene gran importancia porque se ejecuta en el primer acercamiento con este elemento de la naturaleza, se solicita permiso para poder actuar y cortar un elemento de su entorno y donde actúan seres numinosos. Del mismo modo, es un parabién porque este elemento va a formar parte de la fiesta del Santo Niño.

Mis abuelos sabían hacer canoas que llevaban a Janitzio. Yo muchas veces fui acompañarlos a ellos, cuando estaba chiquillo, era de cinco o seis años y allí escuché, se hincaban, le rezaban, le hablaban al árbol, le decían pues permiso así. No sé oía muy bien pues, pero si se pedía permiso para tumbarlo para hacer las canoas [...] o sea que son pues una relación con el árbol. Yo pienso que es lo mismo pues en lo personal es lo que le diría al árbol, las mañanitas, buenos días y en tu día, porque el árbol viene siendo ya parte de esa fiesta. Va a participar en esa fiesta es el protagonista pues, es el que va a jalar a la gente. (Constantino Cuenete, entrevista etnográfica citada)



Foto 56 Farol enhiesto
(Leopoldo Trejo García)

Durante la limpieza del tronco, amarre y preparación para el traslado, el repertorio de la ocasión musical es acompañado por el canto. También la ocasión musical fija se vuelve a presentar cuando la gente llega al descanso, después de sacar el tronco de la parte más espesa del bosque. En este espacio nuevamente se interpretan pircuas y canciones norteñas como “Dos hojas sin rumbo”. El carguero aprovecha el lugar para bailar con las mujeres de su familia, quienes han llegado a este punto para ofrecer comida y bebida.

Hay muchachos que les gustan canciones norteñas, hay muchachos que les gustan las pircuas. La mayor parte de los muchachos de niño hasta que ya son viejos

casi la mayor parte le gustan las pirecuas o un abajeño. Claro que ya luego le metemos otras canciones, por eso precisamente yo llevaba el acordeón porque la mayor parte de los muchachos me piden esa clase de música norteña. (Constantino Cuenete, entrevista etnográfica citada)

La ocasión musical itinerante. En esta faena de trabajo dicha ocasión se manifiesta en el traslado del tronco, del cerro al descanso y del descanso a la casa del carguero. La agrupación musical ocupa el último sitio en la caminata y las piezas interpretadas son únicamente instrumentales, entre las cuales se destacan abajeños, rancheras y norteñas. Anteriormente se tocaba música de caminata que era una melodía más solemne, pero como señala el maestro Constantino Cuenete, actualmente ha caído en desuso porque los jóvenes piden otro tipo de canciones.

La música es uno de los componentes fundamentales del ritual, tiene características que dan sentido al uso de un repertorio específico acorde a la ocasión. Esta se desarrolla en distintos momentos donde no operan las imágenes católicas, a no ser por el delantal de la virgen María Magdalena que sacraliza el ritual como signo metonímico de protección.

En primera instancia la música se dirige a fuerzas sobrenaturales. Este tipo de ceremonia alude a lo que López Austin denomina ritos dirigidos a fuerzas sobrenaturales y tiene que ver con la irrupción de lo humano en el ámbito sagrado del monte, “Se pretende observar los ámbitos en que pueden descubrirse las formas de acción de las fuerzas sobrenaturales sobre el mundo o se irrumpe en el ámbito sagrado para obrar en él”³⁸. Cuando se hace la elección del pino, el ofrecimiento de las piezas para comenzar la labor de corte son *las mañanitas* y *en tu día* (Fragmento musical No. 4). La música en este contexto, tiene la acción ritual de congraciarse con fuerzas sobrenaturales por la irrupción en el espacio sagrado del cerro y operar en él.

En segunda instancia, la música durante el traslado del tronco exalta las emociones de la congregación, para hacer menos “pesada” la carga de regreso a la casa del carguero. La ocasión musical itinerante se caracteriza por la interpretación de piezas instrumentales vinculadas al trabajo y acción masculina. El hecho musical está dirigido al ámbito

³⁸ Exposición en el Seminario La construcción de una visión del mundo II, Instituto de Investigaciones Antropológicas, 12 de febrero de 2009.

humano, principalmente a la faena de trabajo realizada por los hombres de la comunidad. Durante el traslado pueden escucharse canciones rancheras como *Ingratos ojos míos* (Fragmento musical No. 5).

Fragmento musical No. 4

EN TU DÍA

Allegro $\text{♩} = 130$

D.P.

Tenor Sax.

The musical score for 'EN TU DÍA' is written for Tenor Saxophone in 2/4 time, key of D major (two sharps). It consists of four staves of music. The first staff starts with a treble clef, a key signature of two sharps, and a 2/4 time signature. The melody is composed of eighth and quarter notes. The second staff begins at measure 10. The third staff begins at measure 20. The fourth staff begins at measure 30 and includes a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.') leading to a double bar line.

Transcripción: Guillermo Trejo García

Fragmento musical No. 5

INGRATOS OJOS MÍOS

Allegro $\text{♩} = 130$

D.P.

Tenor Sax.

The musical score for 'INGRATOS OJOS MÍOS' is written for Tenor Saxophone in 2/4 time, key of D major (two sharps). It consists of three staves of music. The first staff starts with a treble clef, a key signature of two sharps, and a 2/4 time signature. The melody is composed of eighth and quarter notes. The second staff begins at measure 9 and includes a slur over a group of notes. The third staff begins at measure 19 and ends with a double bar line and the word 'Fine'.

Transcripción: Guillermo Trejo García

La orquesta en el ritual de corte del árbol para el farol, funciona como medio de comunicación entre el hombre y entes divinos para acceder a un elemento de la naturaleza. Sin embargo este ente es capaz de divinizar a quienes cargan con él. La comunidad observa a adultos, jóvenes y niños que bajan del cerro con mucho valor y alegría, como si se tratara de una gesta heroica. En este sentido, cuando se entra en contacto con el tronco al ser cargado en el trayecto de regreso a la comunidad diviniza lo humano.



Fotograma 57 Mujeres reciben con confeti a hombres que participan en el corte del farol (Leopoldo Trejo García)

La ocasión musical fija en el cerro. Antes del corte se pide permiso a los seres que habitan en el monte para extraer un elemento que les pertenece. Para ello se interpretan piezas instrumentales de inicio. Posteriormente, durante el corte y limpieza del tronco, hasta el atado de los travesaños para cargar el palo se ejecutan piezas acompañadas con el canto de los pireris.

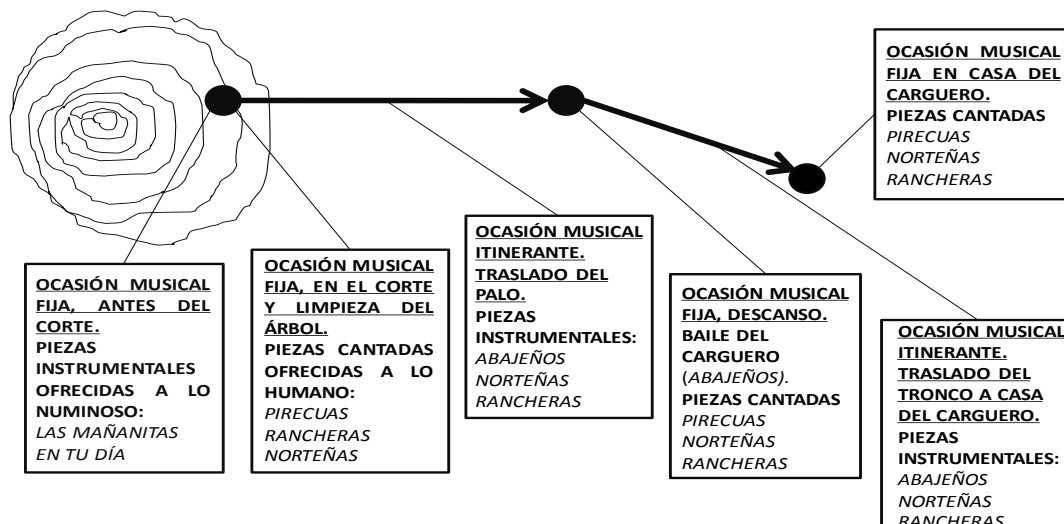
La ocasión musical itinerante durante la extracción del tronco de la zona elevada del cerro. En el traslado del tronco del cerro al descanso se interpretan piezas instrumentales.

Durante el descanso del grupo que participa en la faena de trabajo se presenta otra ocasión musical. En este lugar se ejecutan piezas acompañadas con el canto de los pireris. La familia del carguero ofrece comida y bebida a todos los participantes. También en este sitio el carguero y familiares bailan con la música de la orquesta.

Finalmente en el último tramo del recorrido, el traslado del tronco del descanso al solar de la casa del carguero se realiza con música instrumental. (Cuadro No. 19)

Cuadro No. 19

SECUENCIA DEL RITUAL DE CORTE DEL FAROL



Lo que se acaba de presentar es un esquema general de la faena de trabajo ritualizada donde participa la orquesta. Como se puede observar, la agrupación únicamente participa desde el corte del árbol hasta el traslado del mismo a la casa del carguero. En este esquema se pueden apreciar con mayor detalle las ocasiones musicales fijas y las itinerantes, así como los repertorios ejecutados en cada uno de los espacios que los hombres recorren para extraer el tronco.

El contraste entre la ocasión musical fija y la itinerante, la extracción de un ente de la naturaleza del monte a la casa del carguero hasta ser enhiesto en su solar, nos proporciona un sentido donde el símbolo dominante es el palo para el farol y donde la música de la orquesta tiene un papel fundamental para pasar del ámbito numinoso al ámbito de la comunidad. Del mismo modo, como se mencionó anteriormente, hay un proceso de divinización de lo humano cuando se carga el tronco. Lo sagrado y lo humano son entidades dialógicas. Primero, la petición para cortar y acceder a un ente sagrado de la naturaleza, y posteriormente los hombres al cargarlo y llevarlo, genera una divinización de lo humano. Existe un “juego” entre lo sagrado y divino humano, la colectividad se diviniza como una gesta heroica, es decir, hay una axiología del trabajo colectivo.

En el año 2010, la celebración sufrió algunas variantes como la ausencia de la orquesta, sustituida por un grupo de pireris quienes contaban con el siguiente instrumental: guitarra, requinto, contrabajo y voz. Los músicos no se presentaron al inicio de la faena de trabajo sino hasta el descanso, porque a decir de algunas personas se les hizo tarde. Estos músicos llegaron directamente al descanso e interpretaron pirecuas en la ocasión musical fija dirigido a lo humano (**Video anexo No. 12**). El traslado del tronco, del descanso a la casa del carguero, estuvo ausente de música porque la agrupación musical participante no cumplía con el canon establecido para la caminata. En casa del carguero se dispuso un templete y otra vez los pireris pudieron participar con canciones dirigidas a lo humano.



Foto 58 Pirecuas frente a la casa del carguero
(Leopoldo Trejo García)

Al respecto de esta celebración, en la tarde-noche cuando se intentaba levantar el farol, se presentaron varias dificultades y el farol estuvo a punto de quebrarse. Esto causó mucha incertidumbre entre los asistentes porque no fue sencillo maniobrar con el tronco, por lo largo y pesado del mismo. Finalmente, después de muchas peripecias se pudo erigir en tierra. Al día siguiente algunas personas comentaban que lo ocurrido se debió a que una mujer se había sentado en el tronco, una vez que este arribó a la casa del carguero. Sin embargo, también es importante destacar que en la faena de trabajo del corte del árbol

para el farol, fue notoria la ausencia de música dirigida a los seres de la naturaleza como se ha referido anteriormente.

El corte del árbol para el farol representa un ritual codificado desde tiempos ancestrales por la población de la comunidad de Quinceo. Conlleva, secuencias más o menos específicas de orden convencional, su eficacia de objeto sagrado al momento de erigirse representa un punto de orientación (*axis mundi*) y de encuentro en la refundación del mundo. El ritual del farol va sufriendo algunas transformaciones donde es posible la participación de otras agrupaciones musicales. No obstante, existe una marcada tendencia a la preservación de las cuerdas como instrumentos de primer orden para el acompañamiento de esta faena ritualizada. La orquesta de los “*Neecha*” en 2007, utilizó en ciertas piezas musicales el saxofón y en otras el acordeón. Esta posibilidad de alternancia de la dotación instrumental de la orquesta, nos da un claro ejemplo de su versatilidad, sin perder su cualidad de ser una agrupación requerida para el protocolo ritual, con la característica de estar constituida por una base rítmica donde las cuerdas son fundamentales.

La orquesta es capaz de adaptarse a nuevos estilos musicales de orden transregional como canciones rancheras y norteñas. En este sentido, las orquestas durante el corte del árbol para el farol, adicionan a su repertorio de pircuas y abajeños, algunas melodías rancheras y canciones norteñas. Estos dos últimos géneros musicales transregionales han cobrado mayor fuerza debido a una persistente influencia de orden cultural.



Fotograma 59 La Orquesta de los *Neecha* interpretando canciones rancheras (Diciembre 2007)

El género musical transregional responde a tres fenómenos:

a) La migración.

Las piezas norteñas responden a esa música de ida-vuelta y cobran sentido en el proceso migratorio. La diáspora de la población joven en el estado de Michoacán ha propiciado las condiciones para introducir nuevos elementos en la matriz cultural p'urhépecha. En el contexto del performance musical durante el corte de la farola, las canciones norteñas amalgaman perfectamente con la dotación instrumental de la orquesta antigua porque se usan instrumentos que se adaptan fácilmente en ambas agrupaciones. Así, la versatilidad de la orquesta puede adaptar e interpretar abajeños, rancheras, pirecuas y norteñas.

Los elementos discursivos reflejados en el repertorio de la música transregional se corresponden con el sentimiento, la virilidad y la experiencia migratoria. Como se mencionó anteriormente, el género masculino participa exclusivamente en la faena de trabajo ritualizada, es comprensible que las piezas rancheras y norteñas estén dirigidas a los varones. Así, la música transregional en el ritual-faena conlleva mensajes autorreferenciales³⁹ que evocan el amor, la virilidad y valentía de los hombres.

b) La difusión del repertorio mestizo en comunidades indígenas a partir de ferias y fiestas patronales.

La canción ranchera fue adquiriendo mayor popularidad entre las regiones mestizas por las ferias y las fiestas patronales. Pronto este género musical se volvió popular en localidades y regiones, difundiéndose el repertorio por todo el país hasta ser del dominio público, perdiéndose en muchos casos la autoría de las canciones. Rubén M. Campos nos sitúa en este género que denomina la canción mexicana, considerándolo muy divulgado en las comunidades mestizas de nuestro país. El investigador nos muestra un ejemplo de difusión del repertorio, a través

³⁹ Rappaport (2001) al caracterizar los mensajes autorreferenciales señala “[...] en todos los rituales, tanto animales como humanos, los participantes transmiten información –para sí mismos y para otros participantes- acerca de su actual estado físico, psíquico o social. [...] el ritual sirve para expresar el estatus del individuo en el sistema estructural en el que se encuentra en la actualidad [...] pero el estado del grupo como conjunto, como el de los individuos, también puede comunicarse.” (pág. 95)

de escenarios festivos. El pasaje se refiere al canta-autor Antonio Zúñiga, “Iba de ciudad en ciudad, invitado durante las fiestas regionales por sus numerosos amigos, [...] componiendo y cantando, acompañándose al piano o con la guitarra, pues era un excelente improvisador” (1928: 81). Muchas melodías del repertorio de la canción ranchera se difundieron por diferentes zonas mestizas e incluso indígenas a través de las ferias y fiestas. Estos repertorios tuvieron mayor popularidad cuando se propagaron a través de la radio, la televisión y el cine.

c) Los medios masivos de comunicación.

Los *mass media* o medios masivos de comunicación, han consolidado los préstamos y apropiaciones de prácticas musicales provenientes sobre todo del norte del país, entre los que destacan la música de banda, la música grupera, los corridos norteños y la canción ranchera.

La mayor parte de las grabadoras o de los radios toca eso y como nosotros por aquí es música campirana porque nosotros somos del rancho, pues nos gusta la mayor parte de eso. Antes se escuchaba la música acá arriba, es decir, se ponía música como en un farol y se oía todo el día. Yo de chico escuchaba norteñas, mexicanas con mariachi. (Constantino Cuenete, entrevista citada)

Los géneros transregionales han sido reproducidos continuamente por las grandes radio-difusoras del estado. La mercadotecnia volcada hacia estos géneros musicales en el vecino país del norte o en las grandes ciudades, también ha transformado los gustos y preferencias musicales de la población migrante, quienes regresan a sus lugares de origen con nuevos géneros, incorporándolos a su capital musical. (Fragmento musical No. 6)

...la migración trastoca las prácticas musicales del lugar de origen a través de los migrantes. Ellos mismos son agentes de cambio al retornar a sus hogares. Sus identidades narrativas son textos nuevos que se incorporan a la semiósfera de sus localidades originarias. (Camacho, 2006: 286)

Fragmento musical No. 6

Score

DOS HOJAS SIN RUMBO

D.P.

Allegro 130

Tenor Sax.

Quien di - ce quean-do llorando quien di - ce queando gritando

11 Que me muero portu amor

18 Si sa - bes que ando to- man - do Tansolo an - do nave - gando en-tre

29 co-pas de li - cor Pa' que andas contando Que nohas

40 de volver Si vas trope sando Te vas a caer Mejor

50 has de cuenta que Fuimos tu y yo Dos hojas sin rumbo Que el viento arrastro

Transcripción: Guillermo Trejo García

La introducción de los géneros transregionales en el ritual, como la canción ranchera y el corrido norteño, son una manifestación de las transformaciones en el repertorio de la orquesta. Esta tiende a readecuar determinadas piezas en la celebración, es decir, se resignifican en el sistema musical y no se contempla una ruptura del propio ritual, aunque se alterne el género regional y la música norteña.

Configuración simbólica del Farol

Las fiestas navideñas expresan la culminación y comienzo del ciclo calendárico. Los símbolos que se describen más adelante, acompañan la celebración del Santo Niño y nos proporcionan elementos temporales y espaciales que denotan la refundación del ciclo vital de la comunidad. El carguero tiene la responsabilidad de traer y colocar el farol en el solar de su casa, cumpliendo con un elemento convencional para las fiestas navideñas. De esta manera, la comunidad establece un punto de orientación o axis mundi en la casa del encargado para la fiesta del Santo Niño.

El corte del árbol es un ritual ejecutado desde hace mucho tiempo, lo que implica el conocimiento de secuencias más o menos organizadas, de apropiación de técnicas milenarias para extraer y llevar el palo que se han transmitido de generación en generación. La sucesión de órdenes durante la faena de trabajo, implica el movimiento armónico de cada uno de los participantes para extraer el tronco hasta llegar a la casa del mayordomo. En este ritual quedan expuestos una serie de elementos de origen mesoamericano. Esto es un punto interesante porque a diferencia de otros rituales del ciclo calendárico, en el corte de la farola se hace más evidente la presencia de una matriz mesoamericana, la cual ordena los actos rituales de la comunidad.

La descripción de corte del árbol en la comunidad de Quinceo puede ser contrastada con el testimonio de fray Bernardino de Sahagún del mismo proceso en el valle de México. En este se puede observar como las secuencias del ritual son muy parecidas a pesar del transcurso del tiempo. Ello nos proporciona un acercamiento al significado mesoamericano de este símbolo cósmico.

[...] cortaban un gran árbol en el monte, de veinte y cinco brazas de largo, y habiéndole cortado, quitábanle todas las ramas y gajos del cuerpo del madero [...] y luego cortaban otros maderos, y hacíanlos cóncavos, hechaban aquel madero encima de ellos y atábanle con maromas, y llevabanlo arrastrando y no llegaba al suelo porque iba sobre los otros maderos, porque no se rozase la corteza. Cuando ya llegaban cerca del pueblo salían las señoras y mujeres principales a recibirle; llevaban jícaras de cacao para que bebiesen los que le traían [...] luego comenzaban los tlayacanques o cuadrilleros y daban voces muy fuertemente para que se juntase todo el pueblo, para levantar aquel árbol que llamaban xócotl. (De Sahagún, 1985: 128)

Fray Diego Durán refiriéndose a la fiesta que se hacía al dios Xoco Huetzi, también coincide con la referencia antes mencionada:

Este día cortauan el palo y lo sacauan del monte y lo ponían a la entrada de la ciudad echado donde cada día con ciertas cirimonias lo santificauan y lo yban desbastando y alissando [...] metían aquel madero en la ciudad y hincabanlo en el patio del gran templo y arriba ponían aquel pájaro de massa y a los pies aquellas piñas de la mesma massa sobre que parecía estar sentado [...] (p.126)



Foto 60 Maderos atados al tronco para cargar
(Leopoldo Trejo García)



Foto 61 Alisando y preparando el farol
(Leopoldo Trejo García)

El diccionario de mitología y religión de Mesoamérica (1995), en la entrada de Xócotl Huetzin hace alusión a la gran fiesta de muertos. Sin embargo, también indica la celebración de Xiuhtecutli, dios del fuego entre otras advocaciones. Cito: “*En el patio del templo del dios del fuego se levantaba un gran tronco de árbol, que había sido cortado previamente en medio de una serie de ceremonias, y el cual adornaban con papeles y también le colgaban cuerdas y tiras de papel.*” (pág. 202)



Foto 62 Gallito en la parte superior del poste



Foto 63 Ofrenda y delantal de la Virgen María Magdalena



Foto 64 Carguero del Santo Niño
(Leopoldo Trejo García)

Todas las ceremonias relacionadas a este gran árbol en el valle de México se encuentran vinculadas al dios del fuego Xiuhtecutli. No obstante, ¿cuál es la relación que guarda el gran palo que se erige en Michoacán y particularmente en la meseta p'urhépecha con las ceremonias en el valle de México? Fray Jerónimo de Alcalá nos proporciona un dato interesante en la relación de Michoacán cuando se narra la historia de Carócomaco, señor de Zacapu, hombre de baja suerte. Cito: “*Y vino al pueblo de Zacapu y empezó a traer leña para los cues de Querenda Angapeti; y traía la leña y poníala por todo el patio, y llegó al medio del patio a dormir con su leña, donde estaba el madero muy largo donde descendían los dioses del cielo...*” (2008:114)

La relación de Michoacán nos plantea a su vez las posibles casas de *Querenda Angapeti*, las cuales se encuentran en meridián, en el poniente, en septentrión y el infierno. De acuerdo a los estudios de José Corona Núñez (1993) y Cristina Monzón (2005), esta divinidad es una advocación de Curicaueri dios del sol. En la traducción etimológica de la investigadora, Curicaueri significa “el que sale haciendo fuego”. Ello vincula

nuevamente al palo con el dios del fuego como en la tradición del valle de México, añadiendo un elemento importante para el análisis como el lugar por donde descienden los dioses.

Todos los elementos que poco a poco se han sumado, se complementan con la opinión de Alfredo López Austin (1997) acerca del árbol cósmico. En este trabajo encuentro características similares a las reflexiones argumentadas. Destaco algunas características que empalman con esta construcción narrativa.

1. Los árboles cósmicos son la vía de los dioses.
2. Los símbolos de tiempo, lluvia, turquesa, tocado y poder se funden en la voz de los dioses que descienden por el tronco.
3. Representación del poder por Tláloc dios de la lluvia y Xiuhtecutli el señor del fuego.
4. Tamoanchan es la figura del gran árbol cósmico en el que se cierran los ciclos de la existencia mundana.
5. La identificación del árbol cósmico se encuentra relacionada con el camino entre las moradas de los dioses y el mundo de los hombres; su relación con el calendario; su instauración en el principio del tiempo ordenado; su presencia en el mundo de los muertos.

Los elementos descritos anteriormente son la representación del árbol cósmico. Siguiendo con esta construcción de símbolos el farol tiene la advocación del dios *Curicaueri*, además de ser una vía de descenso de los dioses con una clara alusión de la llegada al mundo del Santo Niño, la refundación del mundo y la instauración de un nuevo ciclo en las fiestas navideñas. Aunado a lo anterior, esta argumentación se fortalece con la representación de los coloquios en casa del carguero para noche buena y año nuevo.



Foto 65 El farol vía de descenso de las deidades
(Leopoldo Trejo García)

Los primeros coloquios fueron difundidos por los evangelizadores durante el período colonial. En la comunidad de Quinceo se presentan las obras “*Coloquio al nacimiento de nuestro señor*”⁴⁰ y; *Adán y Eva* para año nuevo. En el primero se representa

[...] al diablo que quiere impedir el nacimiento del niño dios y cómo la virgen estaba en los nueve meses para dar a luz, y el diablo andaba que no era cierto que iba nacer el salvador. Y la obra consiste en que María anuncia que ya nació el niño Dios en Belén. (José Luis Luna Vargas, maestro de coloquio, entrevista etnográfica 17 de diciembre de 2008).

El segundo coloquio de Adán y Eva para año nuevo, escenifica el pecado que cometieron y la expulsión del paraíso. Cada obra puesta en escena tiene una duración de 5 horas en la que interactúan luzbeles, diablos, ermitaños y rancheros.

⁴⁰ Obra menor de teatro atribuida a Cayetano Javier de Cabrera y Quintero literato novohispano, escrita en la primera mitad del siglo XVIII (Parodi, 1976: XLVII).

La asociación significativa del farol:

1. El poste, punto de orientación y axis mundi permite el descenso del Santo Niño al mundo de los hombres.
2. La expulsión del paraíso por el pecado cometido por Adán y Eva y en lo sucesivo habitar el mundo terrenal acentúa la idea de descenso y fundación de un nuevo orden.
3. La representación antigua de Curicaueri (dios del sol) se encuentra muy relacionada con Jesús en su advocación del Santo Niño. El farol encendido en la parte alta del poste, desde mi perspectiva, simboliza el sol o fuego.
4. Durante las fiestas navideñas aparecen “los viejos”, seres liminales asociados a lo humano y lo divino como una denotación de la culminación del ciclo anual.
5. Para la madrugada del día 1º de enero, las parteras de la comunidad reciben al Santo Niño realizando su trabajo de limpiarlo después del nacimiento.
6. La refundación del mundo ocurre en el espacio mítico y en los filtros de resignificación que se han sucedido a través del tiempo.
7. Me parece significativo que en estos faroles, postes o árboles cósmicos se lleven a cabo estas representaciones, donde se generan distintos filtros de resignificación sobre el origen de la vida. En ambos coloquios se encuentran padre y madre, bien sea María y José o Adán y Eva.

Rodríguez (2004), confirma las ideas expuestas anteriormente de forma sintética “[...] se venera también el advenimiento del Niño Dios, [...] representa el nacimiento del sol o de Curicaueri; este acontecimiento se rememora encendiendo una luz en lo alto de un poste erigido para la ocasión.” (pág. 4)



Foto 66 El farol frente a la casa del carguero
(Leopoldo Trejo García)

El sentido de la farola como punto de orientación está estrechamente relacionado con la cosmovisión indígena de refundación del mundo. Todos los códigos culturales que aparecen alrededor de este tronco, los coloquios, danzas, cantos y música tanto para noche buena como para año nuevo dan sentido a una visión del mundo.

A manera de conclusión

La música de la orquesta en el corte del árbol para el farol propicia un reencuentro de respeto entre el hombre y la naturaleza. La música instrumental ofrecida en el ámbito numinoso sirve para congraciarse con los seres sobrenaturales que habitan en el monte. Esta, se desenvuelve en dos momentos distintos, el primero a manera de saludo y permiso para cortar y extraer el árbol de su medio físico, dirigido a las fuerzas sobrenaturales que

moran en el cerro. El segundo momento articulador del ritual es el recorrido con el poste donde la música expresa una exaltación de las emociones que acompañan la faena de trabajo. De esta manera, se puede afirmar que la música de la orquesta como medio de comunicación sirve como un curador, al restaurar la armonía que se rompe al extraer un elemento de la naturaleza. Del mismo modo, las melodías de la agrupación musical en la caminata de regreso a la comunidad de Quinceo, está dirigida a jóvenes y adultos. Estas animarán e incentivarán el trabajo colectivo durante la carga y traslado del tronco para la fiesta del Santo Niño.

El farol representa un axis mundi, es un punto de orientación de la comunidad para la fiesta del Santo Niño. Este es una representación del árbol cósmico, lugar de descenso del Santo Niño para la refundación del mundo. La presencia de la divinidad se ubica en el espacio-tiempo mítico que mantiene el orden frente al caos, se asume como ente sagrado cuya presencia es necesaria para lograr el atributo de bienestar en la comunidad.

Las técnicas de trabajo para la extracción y traslado del palo en el ritual requieren un trabajo colectivo. La población hace uso de conocimientos milenarios heredados de generación en generación para desarrollar este ritual concertado. La música es parte de estas técnicas de trabajo que los anima, les da mayor energía y fuerza para cargar y erigir el tronco para el farol. La resignificación del farol en la cultura p'urhépecha, me permite apreciar la continuidad y transformación de elementos culturales que pertenecen al núcleo duro de tradición mesoamericana.

CAPÍTULO SEIS

LA TERCERA POSADA

La tercera posada representa la víspera al nacimiento del Santo Niño. La celebración se realiza ocho días antes de Noche Buena. En ella aparecen los *negritos* y *maringuías* quienes personifican a los peregrinos que buscan el lugar donde nacerá el Santo Niño. Estos vienen acompañados con el mayordomo y la orquesta, quienes interpretaran los cantos de adoración. Cada casa de los *Kenguis* es visitada por los peregrinos en el transcurso de la noche. Durante la celebración, la orquesta y el mayordomo ejecutan los cantos de adoración y el baile de negritos y maringuías.

El objetivo del capítulo es mostrar el performance de la orquesta y los cantos de adoración presentes en la tercera posada. Juntos se constituyen en un medio de comunicación para conducir la festividad, antes de cerrar otro ciclo calendárico. La orquesta tiene una destacada competencia ceremonial para el desarrollo de la tercera posada. En casa de los *Kenguis* se replica el performance de la orquesta, el cual inicia con los cantos al Santo Niño. Posteriormente se interpretan abajeños para el baile de negritos y maringuías, incrementando el frenesí de los peregrinos.

En la tercera posada convergen dos mitologías que se han mixturizado, ambas representan la víspera al nacimiento del Santo Niño y la refundación del mundo. El ritual evoca los primeros tiempos en que actuaban las divinidades. Los cantos de adoración rememoran los mitos vinculados con la creación judío-cristiana. Después se pasa al desenfreno, el cual se manifiesta cuando el ser se transforma y transgrede un sinnúmero de prohibiciones o convenciones establecidas por la sociedad. Ambos rituales se sintetizan en la religiosidad popular de la tercera posada antes de la refundación del mundo.

Descripción de la fiesta

Las fiestas navideñas comienzan siempre con las posadas, las cuales se desarrollan del 15 al 23 de diciembre. Antiguamente, en la comunidad de Quinceo salían los señores grandes o *Tata k'éri* para adorar al Santo Niño. Sin embargo las condiciones adversas del recorrido en época invernal, propició que la gente mayor poco a poco declinara participar en dicha tradición. Actualmente las posadas se celebran estos mismos días en diferentes puntos de

la comunidad, en el barrio de arriba y en el barrio de abajo. La gente se organiza cada día en su calle para quebrar piñatas y regalar fruta, mientras las *huananchas* y los encargados del templo llevan las vírgenes en procesión a los sitios donde se realizan las posadas. En estos lugares se reza y se cantan alabanzas, son espacios donde las imágenes están presentes.



Foto 67 Posada con piñatas
(Leopoldo Trejo García)

Las posadas en Quinceo tienen mucha semejanza con aquellas tradiciones que se replican en diferentes comunidades del país. En estas celebraciones hay cantos, rezos, procesiones, dulces, ponche, fruta, etcétera. La celebración de la tercera posada en la comunidad tiene un atributo único, es un día especial. En la percepción p'urhépecha, la tercera posada celebrada el día 17 de diciembre representa la víspera, ocho días antes al nacimiento del Santo Niño. En ella se incorporan a la fiesta diferentes elementos simbólicos como máscaras, bromas, subversión del orden. También aparecen personajes vestidos de negritos y maringuías.

Anteriormente en la celebración llegaban a salir unos “viejitos”, distintos a los de las danzas, su máscara no conservaba los rasgos españolizados. De entre los “viejitos” se buscaban a personas con cualidades y chispa para la picardía, hábiles para el relajó, con ingenio para jugar bromas y pasar con alegría el intervalo de la noche. Estos eran recibidos y atendidos en la casa de los *kenguis*, quienes de manera convencional han sido los anfitriones. Eleuterio Crisóstomo nos comparte un pequeño diálogo de estos personajes:

“Y andaban Ú ju ju, ú ju ju... tata nimákua, tata nimákua (nieto, nieta)

Y ya luego le respondía: tata k'éri, tata k'éri (abuelo, abuelo)

Le decía el nieta al tata k'éri, al viejito, ¿de dónde vienes?

¡Vengo de Belén!, ¡vengo de Belén!

(Eleuterio Crisóstomo Carreón. Entrevista etnográfica, Quinceo, 17 de diciembre de 2008)



Fotograma 68 Viejitos
(Leopoldo Trejo García)

La noche del 17 de diciembre se desarrolla la conmemoración de la tercera posada. Como se podrá recordar el mismo día por la mañana se realiza la faena de trabajo de corte del árbol para el farol. Los dos rituales se sitúan en la víspera para celebrar el nacimiento del Santo Niño. Sin embargo, la trasnochada de la tercera posada es un periodo preliminar antes de cerrar el ciclo calendárico.

La tercera posada se organiza actualmente con la participación de los *kenguis* y los jóvenes. Los *kenguis* son los anfitriones de la tercera posada. Ellos reciben en sus casas a los peregrinos, para lo cual su familia y las *huananchas* preparan con anticipación nacatamales y atole de nurite, que ofrecerán a la gente en la noche del 17 al 18 de diciembre. Este día, las imágenes de las vírgenes católicas se dejan en el templo, no acompañan la tercera posada como se hace tradicionalmente. Sin embargo, los *kenguis* colocan el delantal de la virgen de quien son encargados, con la finalidad de sacralizar el espacio y tener una fiesta en paz. Por su parte, los jóvenes contratan la orquesta antigua de Quinceo y al mayordomo que sabe los cantos de adoración. También son los encargados del orden y los que conducen a los pastores en el transcurso de la noche.



Foto 69 Preparando atole de nurite
(Foto Leopoldo Trejo García)

Los pastores se encuentran representados por las maringuías y los negritos. Las maringuías son jóvenes disfrazados con la indumentaria tradicional de la mujer p'urhépecha y cubren su rostro con un paliacate o con una máscara de rasgos femeninos. Los negritos son muchachos, quienes llevan un atuendo compuesto por ropa negra o de un color oscuro, pueden portar en algunos casos gabardina, llevan el rostro cubierto con paliacate o pasamontañas y usan sombreros.

El mayordomo es quien conoce los cantos de adoración y su secuencia. Este lleva la primera voz y se coordina con la orquesta durante el performance musical. Regularmente es acompañado por una segunda voz o varias segundas voces durante la celebración.

(...) es un respeto de los anteriores que conocen ese canto. Hoy no conocen ese canto, pero si se oye la costumbre de aquel tiempo, hasta lloran los viejitos y viejitas, porque ese canto son de anterior. Ya un viejo de 80 años, pues, ya lloran pues al oír eso. Una viejita de 90 de 85 ya llora al oír ese pirecua, porque esta pirecua es anterior. Mis abuelos sabían esos cantos, y yo también ahí voy oyendo, oyendo. No apreciaba que iba cantar ahora. (Juan Crisóstomo Cruz. Entrevista etnográfica, comunidad de Quinceo 17 de febrero de 2009)



Foto 70 Negritos y maringuías
(Leopoldo Trejo García)

La orquesta antigua de Quinceo es la única agrupación que conoce la instrumentación y las piezas para acompañar los cantos del mayordomo y el baile de negritos y maringuías. Dichos cantos se generaron hace mucho tiempo en la propia comunidad. Francisco Salmerón Equihua† (2005), quien se desarrolló por mucho tiempo como director musical de la orquesta, conocía la melodía de estos cantos. Actualmente, Eleuterio Crisóstomo Carreón y su hermano Cecilio son los músicos depositarios de estas melodías

antiguas. Ellos son contratados cada año para conformar la orquesta en la costumbre de la tercera posada.



Foto 71 De izquierda a derecha Juan Crisóstomo 1ª voz y Prisciliano 2ª voz
(María Noelia Bravo León)

En algunas ocasiones, los jóvenes encargados han querido experimentar con otras agrupaciones y han contratado a músicos de comunidades cercanas. Por ejemplo, Cheranástico, Comachuen, Angahuan, etcétera. Sin embargo, estos músicos desconocen el acompañamiento de los cantos al Santo Niño. Por esa razón, es más frecuente que los muchachos acudan con Cecilio o Eleuterio para llevar a cabo la celebración como se hacía antiguamente.

[...] no cualquier músico agarra ese tono. Está difícil, está bonito pero está difícil, está chiquito pero está difícil, porque son tonos de allá, son tonos de aquellos. Esos tonos se tocaban antes eso es mayor, primer mayores cantos. No hay otros cantos, sino que aquellos cantos de aquellos señores que murieron fueron los que formaron esos cantos. (Juan Crisóstomo Cruz, entrevista citada)

Los cuatro jóvenes encargados, como se mencionó anteriormente, son los responsables de la música y cuidar el curso de la tercera posada. Ellos se proponen días antes para dicho cargo. Tienen bajo control el tiempo de estancia con cada *kengui* y sugieren en

ocasiones alguna pieza para que la interprete la orquesta. Dialogan con negritos y maringúas cuando es necesario llamar al orden, cuidando en todo momento que no haya riñas. Por su labor tan importante en dicha celebración, se les conmina a no ingerir bebidas alcohólicas.

Eleuterio Crisóstomo dialoga con los jóvenes días previos a la celebración, quien les condiciona la participación de la orquesta de la siguiente manera:

Yo les dije miren otro día van a tomar, si alguien de ustedes tiene vicio de tomar otro día lo toman, pero este día no me gusta, vamos a divertirnos, esta noche la trasmanecida, [...] vamos a divertirnos tranquilos, una cosa bien alegre para que no busquen pleito. No anden tomando porque si toman ya ahí empiezan ustedes mismos, agarran a trompazos ya y no. No me gusta así. Y si ustedes prometen así 'ora sí aquí estoy yo, yo les acompaño, yo les acompaño. No tata 'leuterio acepto, acepto lo que usted habla. Muy bien así lo vamos hacer, porque gracias a dios sí me hacen caso a mí, como si fuera yo gran persona verdad, pero sí me respetan y sí me hacen caso en lo que yo les diga: mira tata 'leuterio ya amaneció, ya amaneció y aquí está el dinero y gracias que nos das una orientación de pasar esta cosa verdad, pasamos tranquilo 'ora sí como dijiste podemos tomar otro día ya, pero este día son de Santo Niño y andamos acompañando, es costumbre que dejó el Santo Niño, la posada. (Eleuterio Crisóstomo Carreón, entrevista citada)



Foto 72 Joven encargado de la conducción de la Tercera Posada
(Leopoldo Trejo García)

Las maringuías se visten con la ropa prestada por las jóvenes *huananchas*. Desde las 6 pm del día 17 de diciembre, estas últimas depositan algunas de sus prendas en el curato. En este lugar se concentra la ropa revuelta, *huanengo*, vestido y rebozo. Alrededor de las 9:00 pm, llegan a dicho lugar únicamente los jóvenes para vestir aquellas prendas. En el mismo lugar, también se da cita la orquesta para empezar a tocar abajeños, mientras se disfrazan negritos y maringuías para salir a la tercera posada. Durante el evento, las *huananchas* tratarán de visualizar quienes portan sus trajes, aunque es difícil identificar a los jóvenes.

Las maringuías salen ahí con los pastores (...), eran mujeres que venían con los pastores. Con los hombres para mejor decir cuatro hombres o cuatro mujeres, no sé cuánto pero sí venían. Por eso le dice tú también vayas maringuía conmigo. Y ¿porque anda? es decir maringuía, mi marí, era mi mujer. Aquel tiempo marí era ya de mujer, no dice nada más los pastores sino que con mari de mariquita. (...) No salen las mujeres porque ya después los borrachos ya la van a tratar mal, por eso mismos hombres salen. Los mismos señores dijeron: no como vamos a sacar las muchachas. No mejor vamos a prestar que un hombre se vestía de mujeres y ya, nada más se presta el vestido y ya anda ahí, vamos a decir que es *Mari*. (Juan Crisóstomo Cruz, entrevista citada).

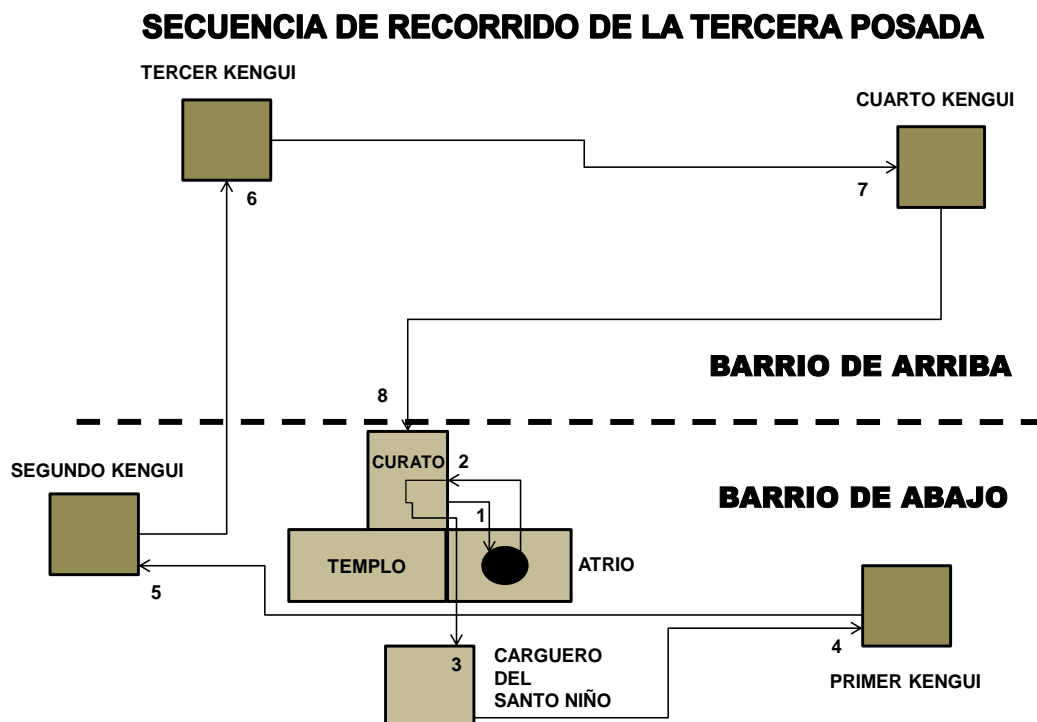


Foto 73 Maringuías y negritos
(Leopoldo Trejo García)

Los peregrinos salen del curato y hacen el recorrido a la casa de cada *kengui* en el orden establecido por su nombramiento. De esta manera, la primera visita será a la casa del primer *kengui*, luego se continuará con el segundo, tercero y culminará la celebración con la visita a la casa del cuarto y último *kengui*.

Cuando la comunidad cuenta con carguero del Santo Niño, su casa es visitada en primera instancia antes que cualquier *kengui*, como ocurrió en el año 2010 (ver cuadro No. 20). Cuando visitan la casa del carguero, la orquesta, el mayordomo de los cantos y los peregrinos no se introducen al domicilio, los cantos se realizan fuera de su casa. El espacio donde se encuentra la imagen del Santo Niño es respetado, es sagrado. Únicamente son algunos negritos y maringúas quienes se adentran al domicilio para sacar a bailar en la calle a la familia del carguero.

Cuadro No. 20



1. Curato al atrio
2. Retorno del atrio al curato
3. Curato a la casa del carguero del Santo Niño
4. Casa del primer *kengui*

5. Casa del segundo *kengui*
6. Casa del tercer *kengui*
7. Casa del cuarto *kengui*
8. Retorno al curato

El performance musical en casa de los *kenguis* se realiza bajo el siguiente orden:

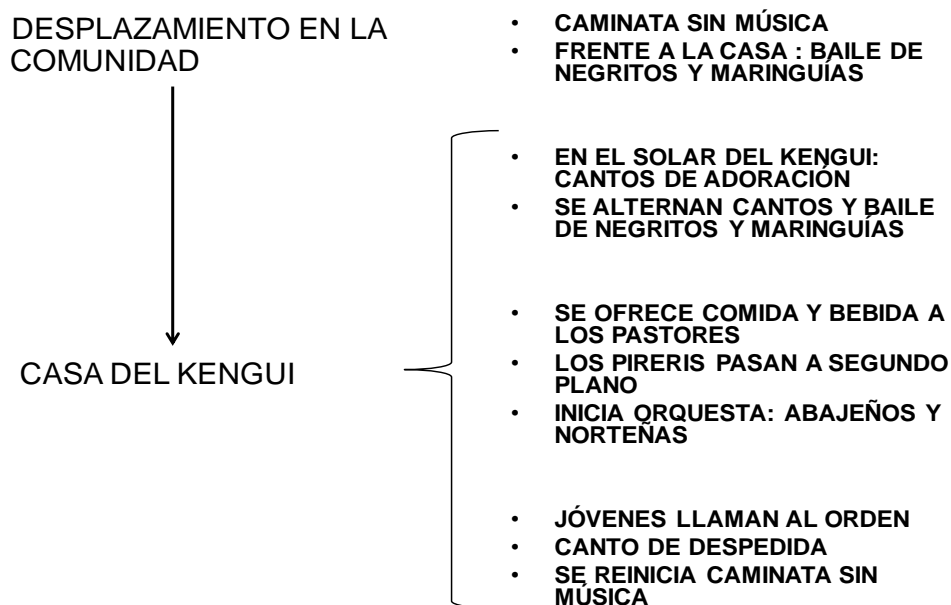
1. Se realiza la caminata sin música hasta llegar a la casa del *kengui*. Una vez frente al domicilio, la orquesta entra tocando el baile de negritos y maringuías.
2. Cuando los pastores ocupan el solar del *kengui*, el mayordomo inicia con los cantos de adoración. Los cantos o pirecuas como las denomina Juan Crisóstomo Cruz se interpretan al momento de llegar a la casa del *kengui*. Cada canto se alterna con el baile de negritos y maringuías, cuyas formas musicales son dos.
3. Después de la serie de cantos, los *pireris* desaparecen de la escena principal y la orquesta interpreta abajeños. Este momento es muy evidente porque se pasa de un aparente orden propuesto por el mayordomo al contar la historia del Santo Niño, a la transgresión y desenfreno de los pastores.
4. Finalmente, después de hora y media de permanecer en casa del *kengui*, los jóvenes encargados llaman al orden a los pastores y salen a visitar otra casa. El texto de la última canción interpretada por el mayordomo también llama al orden y despide el festejo. Los peregrinos abandonan poco a poco dicho hogar para continuar nuevamente su travesía.

Las cuatro casas de los *kenguis* fungen como puntos de llegada. La descripción de la fiesta la ubico en la casa de los *kenguis*, como la ocasión musical fija. En esta festividad no hay una ocasión musical itinerante. En estos lugares se expresa la festividad y se desarrolla la mayor parte del performance musical (Cuadro No. 21).

La música y los cantos son importantes porque forman parte de la riqueza intangible de la comunidad (**Video anexo No. 13**). La melodía de los cantos de la tercera posada se transcribe en el Apéndice A de la tesis (pág. 184). Los cantos se han preservado a través del tiempo gracias a la oralidad. Juan Crisóstomo señala que su nieto quiere aprenderlos porque ya casi no hay *pireris* para interpretarlos. Con fines de exposición e identificación, los cantos de adoración los intitulé con la primera frase que aparece en el texto.

Cuadro No. 21

SECUENCIA EN CASA DEL *KENGUI*



Secuencia de cantos en casa del tercer Kengui, contexto festivo del año 2008

1. Primer baile de negritos y maringúías

Los pastores entran bailando con la orquesta antigua de Quinceo. Interpretación de la primera forma musical del baile.

2. Primer canto de adoración “*Onde está Niño Dios*”

La congregación escucha el relato del mayordomo

‘Onde está’, ‘onde está’ niño Dios

Allá está, allá está, Santo altar

Para qué, para qué camisí

Para poner, para poner niño Dios

Para qué, para qué camisí

Para poner, para poner niño Dios. } Repite

3. Primer baile de negritos y maringúías

4. Segundo canto de adoración “Santo Niño”

Santo niño, santo niño toch, toch, toch

Santo niño, santo niño hijo de José

Santo niño, santo niño hijo de Marí

Santo niño, santo niño hijo de José.

5. Primer baile de negritos y maringuías

6. Tercer canto de adoración “A que sabe trabajando”

A que sabe trabajando negrito, negrito (repite)

Llegamos, llegamos San Antonio Trapicho (repite)

} Repite

7. Segundo baile de negritos y maringuías

Interpretación de la segunda forma musical del baile.

8. Cuarto canto de adoración “Aquí hay chocolate”

Aquí hay chocolat, aquí hay chocolat (repite)

Chocolate de Miquelita, Miquel, Miquel San Antonio.

San Antonio Miquelita, Miquel, Miquel San Antonio.

9. Primer baile de negritos y maringuías

10. Cuarto canto de adoración “Aquí hay chocolate”

11. Primer baile de negritos y maringuías

12. Quinto canto de adoración “Esa caña camerina”

Esa caña camerina, esa caña camerina

Once varas de listón, once varas de listón

si no dio saca-sacan, si no dio saca-sacan

si no dio saca-sacan, si no dio saca-sacan

rrrrrrr

} Repite

} Repite

} Repite

13. Primer baile de negritos y maringuías

14. Sexto canto de adoración “*Hace así ‘na maringuía*”

Hace así ‘na maringuía

Hace así ‘na maringuía

Hace así ‘na maringuía

Hace así ‘na maringuía

Hace así ‘na maringuía

Hace así ‘na maringuía (Repite todo)

15. Segundo baile de negritos y maringuías

16. Séptimo canto de adoración “*Chayotito prieto*”

Chayotito prieto, chayotito prieto

Chayotito prieto, chayotito prieto

Prieto, prieto como yo, prieto, prieto como yo

Prieto, prieto como yo, prieto, prieto como yo. (Repite todo)

17. Segundo baile de negritos y maringuías

18. Repite tercer canto de adoración “*A que sabe trabajando*” Video anexo No. 14)

19. Segundo baile de negritos y maringuías

20. Repite tercer canto de adoración “*A que sabe trabajando*”

21. Culminan cantos e inicia baile con la orquesta.

Desenfreno y caos. La orquesta continúa el performance musical con la interpretación de abajeños y norteñas para el baile de negritos y maringuías. Este punto se trata por separado de la narrativa de los cantos de adoración porque se da paso al baile, frenesí y transgresión como se verá más adelante.

22. Octavo canto de adoración “*Ya nos vamos negrito*”

Ya nos vamos negrito, ya nos vamos negrito,
 Hasta aquí el año que viene, hasta aquí el año que viene
 Si no dios presta la vida, si no dios presta la vida.
 Si no dios presta la vida, si no dios presta la vida. (Repite todo)



Foto 74 La Orquesta en la Tercera Posada
 (María Noelia Bravo León)

La gente congregada escucha con atención la sucesión de los cantos de adoración que poco a poco van tornando hacia lo humano. Un punto crítico, donde da inicio el desenfreno, se expresa en el tercer canto de adoración: “*A que sabe trabajando*”. Este canto da origen a un ascenso paulatino del frenesí. Dicho canto reaparece en otras dos ocasiones en la secuencia de esta descripción. Al final de esta serie de coplas se deja el escenario listo para la interpretación de abajeños. Con estas últimas melodías se acentúa el desenfreno y la subversión del orden (Cuadro No. 22).

En la tercera posada del 2008, únicamente se interpretaron 8 cantos. Sin embargo, existe otro par de cantos que forman parte del conjunto. Estos se van combinando de acuerdo a la pericia de la primera voz, tratando en todo momento de respetar la narrativa de los relatos porque es parte del ritual.

Cuadro No. 22

CANTOS DE ADORACIÓN Y BAILE DE MARIQUÍAS EN LA TERCERA POSADA

		ACCIONES CORRESPONDIENTES A LAS FORMAS MUSICALES							
FORMA MUSICAL	COMPONENTES MITO	SANTO NIÑO	DONES	BAILE INDIV.	BAILE PAREJAS	DESENFRENO	ORDEN	ACTO A LO DIVINO	ACTO A LO HUMANO
1	ENTRA BAILE1			X		X			X
2	1er. CANTO	X	X	X			X	X	
3	BAILE1				X	X			X
4	2º. CANTO	X	X	X			X	X	
5	BAILE1				X	X			X
6	3er. CANTO	X	X	X		X	X	X	X
7	BAILE2				X	X			
8	4º. CANTO	X	X	X		X		X	X
9	BAILE1				X	X			X
10	4º. CANTO								
11	BAILE2				X	X			X
12	5º. CANTO				X	X			X
13	BAILE1								
14	6º. CANTO				X	X			X
15	BAILE2				X	X			X
16	7º. CANTO			X		X			X
17	BAILE1				X	X			X
18	3er. CANTO	X	X	X		X			X
19	BAILE1				X	X			X
20	3er. CANTO	X	X	X		X		X	X
21	SOLO BAILE				X	X			X
22	8º. CANTO SALEN						X		X

- Cantos dirigidos a lo divino.
- Cantos a lo divino y a lo humano, puente para el desenfreno.
- Baile de negritos y maringuías.
- Cantos a lo humano divinizado.
- Apertura del tiempo – espacio para el desenfreno.

Otros cantos:**Noveno canto de adoración “Ave María”**

Ave María tatita, Ave María nanita
ya están aquí negritos, ya están aquí negritos
‘onde echamos una moral, ‘onde echamos una moral
‘onde echamos una moral, ‘onde echamos una moral

} Repite

Décimo canto de adoración. “Ya ‘astra bueno mayordomo”

Ya ‘astra bueno mayordomo

Ya ‘astra bueno mayordomo

Ya ‘astra bueno mayordom

Ya ‘astra bueno mayordomo

Ya ‘astra bueno mayordomo

Ya ‘astra bueno mayordomo

Los textos de los cantos de adoración son resignificados dentro de la fiesta indígena, la orquesta antigua de Quinceo acompaña las 10 formas del canto y las dos formas del baile. La secuencia de textos de los cantos de adoración nos habla de un origen mítico. Estos son interpretados por el *pireri* quien narra la historia del Santo Niño, pero también nos sitúa en la transgresión del orden, en el desenfreno de los pastores, en la víspera signada por el caos antes del nacimiento del Santo Niño. La fiesta y el desenfreno son actos preliminares antes de la renovación del ciclo calendárico o “la refundación del mundo”.

La música en el ritual y la fiesta

La Orquesta Antigua de Quinceo es la agrupación que acompaña el ritual de la tercera posada, porque conoce los elementos del performance musical. Esta agrupación tiene una competencia ceremonial porque sabe las melodías de los cantos de adoración. Además, junto con el mayordomo conduce e intercala los cantos con el baile de negritos y maringúas. La versatilidad musical de la orquesta permite transitar por diversos géneros musicales para darle orden al ritual, acrecentar el desenfreno y retornar al orden al despedir la tercera posada. También con el apoyo de los jóvenes encargados maneja los tiempos de estancia en las casas de los *kenguis*.

En el trabajo de campo Eleuterio Crisóstomo me comentó que los jóvenes llegaron a contratar otros conjuntos instrumentales, incluso de comunidades cercanas. Sin embargo, nunca ha sido lo mismo integrar una agrupación diferente a la de la propia comunidad, porque se desconoce el acompañamiento de los cantos. Un elemento sumamente importante para la secuencia del ritual. Por tal razón, en dicha celebración los jóvenes encargados contratan preferentemente a la orquesta y *pireris* de la comunidad.

La competencia ceremonial de la orquesta recrea las formas musicales de cantos y bailes de negritos y maringuías generados en la propia comunidad. La orquesta durante el evento del 2008, se presentó con una dotación instrumental con cinco elementos, contrabajo, vihuela, clarinete, saxofón y trombón. La integración de cada músico está en razón del presupuesto y disponibilidad de tiempo. En el año 2010, la orquesta estuvo conformada por contrabajo, vihuela, dos clarinetes y trombón, cinco elementos como en años anteriores, variando únicamente las voces instrumentales.

Los cantos de adoración representan villancicos⁴¹, son coplas dirigidas a lo divino y a lo humano que se cantan exclusivamente en la tercera posada. Estos cantos se han transmitido de generación en generación por las familias que son depositarias de los mismos. Así como ocurre con los coloquios para las fiestas navideñas, donde una de las familias continúa con la tradición, lo mismo sucede con los cantos de adoración.

La estructura de estos cantos es homofónica, es decir el *pireri* puede ser acompañado al unísono con voces diferentes como el trombón, el saxofón o el clarinete. Las voces se conjuntan para hacer la melodía, con excepción del contrabajo y la vihuela quienes tocan en contrapunto. Los cantos representan un gran texto donde se conjuntan una mezcla de coplas devocionales, populares, indígenas o de un español antiguo.

Los cantos en la tercera posada contienen una narrativa interesante porque se resignifican elementos propios del catolicismo con los de la fiesta indígena. El texto íntegro tiene estructurado elementos míticos del catolicismo y de la cultura p'urhépecha. Inicia con saludos a los viejos, ofrendas o reflexiones a lo divino, representado por el Santo Niño; se continua con alusiones a quienes han realizado el esfuerzo por celebrar a la deidad entre lo humano y lo divino, encargados, negritos y maringuías; después se da paso al desenfreno de lo humano (los peregrinos); al final la orquesta llama al orden para que los encargados hagan lo propio con negritos y maringuías, apoyados con los últimos cantos y la música. La secuencia se replica hasta recorrer la última casa de los *kenguis*.

⁴¹ **Villancico.** En los siglos XV y XVI, una clase de poesía española, idílica o amorosa y consistente en varias coplas unidas por un estribillo. [...] En el siglo XVII el villancico reapareció como composición religiosa comparable a la cantata eclesiástica o al himno anglicano y durante los siglos XVII y XVIII se produjo un número considerable de tales villancicos, tanto en España como en Iberoamérica. Muchas de esas obras estaban destinadas a la iglesia, para cantarse en la navidad. Actualmente, el término se emplea con soltura para designar cualquier canto navideño. (Randel, 1999: 528)



Foto 75 Público expectante escuchando el relato del *pireri*
(María Noelia Bravo León)

Una función importante de los cantos es garantizar la memoria colectiva del acto ritual. Cada canto nos va ubicando en el tiempo-espacio del mito, de la ordenación del mundo pero también en su opuesto complementario, el desorden o desenfreno. De esta manera, el centro de atención es depositado en los *pireris* y en la orquesta quienes establecen una narrativa de la historia del Santo Niño y los pastores.

Durante los cantos la gente escucha atenta el relato del mayordomo. Al término de cada canto inicia una forma musical en tempo rápido para el baile de maringuías, negritos, acompañantes y *huananchas*. Existen dos formas musicales para el baile que se van intercalando con los cantos. “*Pero cuando está cantando el mayordomo, ellos no bailan porque él está relatando todo, mentando al Santo Niño y entonces, cuando oye ya la música, cuando suelto ya la música entonces ya todos bailan*” (E. Eleuterio Crisóstomo Carreón, entrevista citada)



Foto 76 Baile de Maringuías. Al fondo joven encargado (Leopoldo Trejo García)

En la secuencia de los cantos es importante destacar que se respetan los cuatro momentos de apertura del ritual: saludo a los viejitos, canto a lo divino, a lo humano-divino y a lo humano divinizado. Estos son representados en la columna derecha del Cuadro No. 23.

Cuadro No. 23

CANTOS DE ADORACIÓN	
1. Ave María	Dirigido a lo humano (viejitos)
2. 'Onde está Niño Dios	Dirigido a lo divino
3. Santo Niño	
4. A que sabe trabajando	Dirigido a lo Humano-Divino
5. Aquí hay chocolate	
6. Esa caña camerina	
7. Hace así 'na maringuía	Dirigido a lo Humano divinizado
8. Chayotito prieto	
9. Ya 'astra bueno mayordomo	
10. Ya nos vamos negrito	

- El nombre del canto representado en la clasificación está tomado de la primera frase de inicio de la canción.
- La narrativa de los cantos pueden iniciar con el segundo en lugar del primero, pero no con el cuarto porque se pierde la secuencia del relato.
- Las dos formas musicales del baile de negritos y maringuías se intercalan con los cantos a consideración de la orquesta.

Las piezas interpretadas después de los cantos de adoración, son una invitación al desenfreno de pastores y acompañantes, antes de interpretar el último canto de despedida. Las melodías ejecutadas para el desenfreno de negritos, maringuías y acompañantes son de diversos géneros musicales. En este intervalo de tiempo se interpretan abajeños, norteñas y pirecuas, antes de llamar al orden y del retiro de los pastores. La base fundamental del repertorio de la orquesta al momento del frenesí de los participantes, está constituida por abajeños. Sin embargo, puede interpretarse alguna melodía norteña de moda. También dicha agrupación puede acompañar *pirecuas*, cuando alguna persona se anima a cantar.

Piezas interpretadas en la estancia y apertura del baile de negritos y maringuías⁴²

- A. *Relámpago* (abajero) sirven el atole y bailan negritos, maringuías, acompañantes y huananchas. (**Video anexo No. 15**)
- B. *Sorpresa* (abajero) continúa baile. (**Video anexo No. 16**)
- C. **Descanso de la orquesta**, alterna trío de *pireris*⁴³ (*pirecua* Male Clarita) cortejo de jóvenes y *huananchas*, solo bailan dos o tres parejas de negritos y maringuías.
- D. Trío de *pireris* (*pirecua* Male Chabelita) cortejo a *huananchas* y baile exclusivo de negritos y maringuías, destacando una maringuía y el *kengui* quienes bailan abrazados.
- E. Trío de *pireris* (*pirecua* Male Dominga) destaca entre la concurrencia el baile del *kengui* con la maringuía.
- F. Trío de *pireris* (*pirecua* Rayito de Sol), bailan maringuías con *kengui* y su hermano.
- G. **Retorno de la Orquesta** (*pirecua* cantada por Prisciliano, 2^a. voz del Mayordomo), el estilo es de abajeño acompañado por la orquesta, baile de maringuías y aplausos al *pireri*. En esta canción son nombrados Tata Pancho Salmerón y Tata Eleuterio músicos de la comunidad.
- H. *María de Lourdes* (abajero) baile de negritos y maringuías, aplausos al término.
- I. *Los frijolitos* (abajero), gritos al inicio, baile de negritos y maringuías, aplausos al término.

⁴² Casa del tercer kengui, 2008. Espacio de ejecución musical relacionado con el cuadro de secuencia de la tercer posada, punto número 21 (pág. 162).

⁴³ Grupo de *pireris* contratados por el *kengui* para amenizar con *pirecuas*.

- J. Orquesta (norteña El Mechón), baile de negritos y maringuías.
- K. *María Ermila* (abajero) baile de negritos y maringuías, aplausos al término.
- L. Orquesta, canto de despedida, salida de pastores, algunos acompañantes salen cantando.



Foto 77 Al fondo, la orquesta instalada para el baile de la Tercera Posada
(María Noelia Bravo León)



Foto 78 Al centro, *Kengui* bailando con maringuía
(Leopoldo Trejo García)

La subversión de roles también ha llegado a la música. Las pirecuas son cantos tradicionales con una fuerte carga sentimental, generalmente está dirigida a una pequeña o gran audiencia como los concursos previos a la fiesta patronal. En la tercera posada, esta expresión cultural no sólo se escucha sino también es bailada por negritos, maringúas y otras personas que han accedido de “buena manera” para bailar con las maringúas.

El abajeño siempre será la carta fuerte para el baile e indudablemente estará presente con la orquesta. Cabe destacar que durante la festividad, la mayor parte de las piezas interpretadas son compuestas en la comunidad de Quinceo, cuya autoría es de tata Juan Crisóstomo Valdéz o de tata Francisco Salmerón Equihua. En el contexto de la tercera posada, el abajeño acompaña a lo largo de la noche, el desenfreno de pastores y la subversión de valores.



Foto 79 *Huananchas* presentes en la Tercera Posada
(Leopoldo Trejo García)

Configuración simbólica

En la tercera posada existe una composición ritual de dos visiones del mundo: una judío-cristiana y la otra p'urhépecha. En esta mixtura de mitos se sintetizan dos momentos. El primero, relacionado al nacimiento del Santo Niño, el cual fue incorporado a la cultura p'urhépecha por los primeros misioneros. Este elemento se encuentra presente en la

tercera posada, representado por la víspera, antes de la llegada al mundo de este ser divino. El segundo, el desenfreno como parte de un mito que nos remite al momento previo a la refundación del mundo. Este se expresa como un gran caos, el cual forma parte de una festividad mítica propia de la cultura p'urhépecha. Caos que anuncia la renovación del mundo y del ciclo calendárico.

La religiosidad popular p'urhépecha ha sintetizado estas dos momentos con características muy particulares. En la tercera posada se establece un gran texto, es decir un conjunto de secuencias invariables que se replican en casa de los *kenguis*. En la primera parte del ritual se evoca ese orden del mundo que viene a través del arribo del Santo Niño, esa época de oro de la fundación del mundo. Posteriormente, el desenfreno se convierte en el componente dominante. El baile de negritos y maringuías nos ubica en la inversión de roles y valores, en el frenesí del baile y la fiesta, pero también en su opuesto complementario el orden al terminar la tercera posada.

A continuación se enumeran algunos puntos interesantes de los cantos recopilados en el trabajo de campo, el significado que tiene para la comunidad y en negritas, la interpretación como parte de la configuración simbólica.

1. “*Ave María*”

Al inicio de la posada.

Donde están los viejitos, como gentes mayores. Por ejemplo es como si yo tocara una puerta y preguntar dónde está mi abuelo, mi abuela ¿verdad?, ya están aquí los negritos para pedir posada. Por eso cuando llegan a cada casa le dan una frutita chiquita o maíz; o una cosa de una botella, o cerveza o cañita o canelita como el *kengui* pueda. (E. Juan Crisóstomo Cruz)

2. “*Onde está Niño Dios*”

El Santo Niño es aludido como una divinidad a quien se ofrece el regalo.

Venían preguntando a ver si era cierto que nació el niño, y preguntaban y decían que sí, y otro dijo que no, y otro decía que sí, quien sabe en qué lado, pero lejos y fueron a ver y el niño ya estaba pues ahí [...] Por eso ese canto salió, ahí nomás cantaba negrito [...] a lo mejor el vestido, no era vestido, era como una adoración.” (E. Juan Crisóstomo Cruz)

3. *“Santo Niño”*

Identidad divina del Santo niño. Estatus mítico

Cantaban ya para que gente conociera que es ahí, toco venir hijo de María, hijo de José. (E. Juan Crisóstomo Cruz)

4. *“A que sabe trabajando”*

Algarabía por el encuentro con la divinidad.

Cantaban ya de gusto así como de ganas de bailar por llegar al lugar, transportarse al lugar elegido, y eso cantaban para avisar porque andaban esos negritos. Ese es porque ya están alegres porque ya están con Niño. (E. Juan Crisóstomo Cruz)

5. *“Aquí hay chocolate”*

Recibimiento y dones para los pastores.

Ese dijo como ejemplo, como vemos una gente que es corriente y que tiene ánimo de esperar a la gente verdad y que regalen algo, sea maíz, sea refresco, sea fruta por eso dice aquí hay chocolat, porque saben que tiene algo, hay chocolate sí. Antes señores anteriores pensaron eso, como ejemplo si yo te dijera aquí son ricos esos sí regalan, esperaban a la posada y regalan un chiquihuite, una canastita de fruta o maíz, y así dicen aquellos señores que sabían agradecer. (E. Juan Crisóstomo Cruz)

6. *“Esa caña camerina”*

Ofrecimiento de los pastores.

Caña quiere decir golpe y camerina es una cosa bonita porque no murió Cristo, Cristo está vivo. Pero es que querían matar, pero esa caña no era para matar, es como decir, un golpe bonito, una cosa bonita porque es Dios. [...] Once varas de listón, aquel tiempo decíamos vara no metro sino que vara. (E. Juan Crisóstomo Cruz)

7. *“Hace así ‘na maringüía”*

Transgresión del orden hacia el desenfreno.

Hace así la maringüía, es como decir échele ahí, que baile, porque es de baile ahí, por eso dice así que le eche ganas para bailar. (E. Juan Crisóstomo Cruz)

8. “*Chayotito prieto*”

Broma sobre la identidad humana.

Como si fuera que dice un chaparro, por eso es que dice un chayotito, porque los chayotes son negros, hay chayotes prietos y hay chayotes blancos, ¿porque aquellos señores salen a formar?, ¿porque meten a chayotito ahí?, es como decir tú también negro, yo también negro [...] esas pirecuas me dejaron mis abuelos. (E. Juan Crisóstomo Cruz)

9. “*Ya ‘astra bueno mayordomo*”

Orden a los jóvenes mayordomos.

Aquel es mayordomo que dirige a los bailadores, mayordomo que anda así para que bailen bien. Que dice ya está bueno, ya vámonos, eso quiere decir. (E. Juan Crisóstomo Cruz)

10. “*Ya nos vamos negrito*”

Orden al desenfreno.

Los primeros cantos cumplen con los dones a la divinidad, el ofrecimiento al Santo Niño para posteriormente permitir la apertura a la trasgresión de las prohibiciones a lo humano. Una transgresión permitida en el ritual, cuyas secuencias se replican año tras año, es una transgresión sagrada. Así, la solemnidad de los ritos, el frenesí, los excesos, rememoran esos días aciagos, es decir, el caos o “el infierno” antes de la refundación del mundo. Ello le otorga a la fiesta de la tercera posada una dimensión permisiva.

La Relación de Michoacán (De Alcalá, 2008) tiene varios pasajes donde los gobernantes se expresan en torno de la fiesta. Las citas representan las formas de celebrar de la jerarquía *uacúsecha* y de otros grupos. Posiblemente las formas de percibir la fiesta, sean muy semejantes a las que se replican en las comunidades p’urhépecha.

- 1) Las fiestas se realizan en la apertura del tiempo sagrado cuando dejan de operar las prohibiciones prescritas en el tiempo ordinario. La siguiente cita ilustra la manera de realizarlas:

óyeme señor Zurunban: [le decía Tariacuri a su suegro amonestándole] Tú no haces sino cada día emborracharte muy mal, ¿no sería bueno que dejases el vino

y fueses por leña para los cúes? Y harías tus fiestas grandes y beberéis diez días, siendo gran fiesta, y si fuese pequeña beberéis cinco días; y después te bañarías y entrarías en los cúes a hacer tu oración, y después llevarías tus instrumentos para bailar, tortugas y atabales, y tu vino concertado. (pág. 82)

- 2) Una de las propiedades de la fiesta indígena es hacer oración, cumplir con los dones a la divinidad y luego hacer sus fiestas grandes o pequeñas. Son dos formas de mantener una relación con la divinidad. Realizar tus cantos de recogimiento y luego pasar a disfrutar de la fiesta. El sacerdote tenía que cumplir con la leña para los fogones a los que estaba asignado. Otros sacerdotes teniendo resguardo de cargar con los dioses no dejaban de cumplir con sus obligaciones, lo mismo las mujeres encargadas de las ofrendas. En este sentido es importante el ofrecimiento para obtener el beneficio de los dioses. En algunos fragmentos de la Relación de Michoacán, Taríacuri hace el ofrecimiento con vino, en otras ocasiones son los sacerdotes quienes lo realizan con los sahumerios, era condición para alimentar a los dioses como un signo de la ofrenda. De esta manera, cuando se han cumplido con las atenciones a los dioses se puede pasar a un estado de frenesí durante la fiesta sin temor al castigo de las divinidades.

- 3) El desenfreno es una característica de la fiesta, el cual se vuelca hacia las prohibiciones a lo humano. Sin embargo, es importante evitar transgredir a las deidades o a sus objetos durante las celebraciones, porque puede repercutir en el bienestar de la comunidad.

“Y un día el señor que tenía a Xarátanga con sus sacerdotes, bebiendo una vez mucho vino en una fiesta desta su diosa Xarátanga, empezaron a escoger de las mieses que había traído Xarátanga a la tierra, [...] hicieron una guirnalda como la que solía ponerse el sacerdote [...] Y displaciendo esto a la diosa, no se les pegó el vino, que todo lo hecharon y gomitaron [...] (obra citada pág. 26).

El orden y el desenfreno presentes en diferentes momentos de la festividad, denotan la visión del mundo p'urhépecha. El orden manifiesto en la secuencia de los cantos en la alusión al nacimiento del Santo Niño, de José y María, del trapicho o viaje de San Antonio para adorar al Santo Niño se encuentra inserto en la muestra de respeto a la divinidad y a la historia cantada por el mayordomo. Una vez cumplido los dones a la divinidad, el

mayordomo y la orquesta conducen a la audiencia hacia el desenfreno y la inversión de valores. Al final, nuevamente serán ellos quienes hagan retornar al orden a los peregrinos para culminar la tercera posada.

Las cuatro casas de los kenguis nos sitúan en el tiempo-espacio del mito, nos introducen a un espacio sacralizado y significativo, en el cual se ofrecen los cantos al Santo Niño. Sin embargo, en estos lugares es posible transgredir los valores durante la tercera posada. Por ello, los cuatro jóvenes encargados de los pastores tienen la función de mantener el orden en la permisividad del desenfreno. Por último, la constante representación del número cuatro es un signo de los primeros tiempos, una advocación continua de un orden en el ritual.

A manera de conclusión

La tercera posada es una festividad donde se narra la historia del Santo Niño y se evoca el desenfreno a través del baile de negritos y maringuías. En esta celebración existe una mixtura ritual de dos visiones del mundo, ambas se han resuelto a través de la religiosidad popular. Por un lado, la visión católica del nacimiento del Santo Niño, las posadas y los rituales que conlleva dicha conmemoración. Por otro lado, la mixtura ritual p'urhépecha que evoca el caos previo a la refundación del mundo. Esta conmemoración ritual se manifiesta a través del desenfreno. La religiosidad popular sintetiza ambos momentos en la tercera posada, la cual se adapta perfectamente a la víspera antes del nacimiento del Santo Niño. Los cantos de adoración representan ofrendas al Santo Niño y van conduciendo paulatinamente a los peregrinos hacia el desenfreno, antes del inicio de un nuevo ciclo calendárico. La importancia de la música y los cantos es que van a permitir esa transición, ese deslizamiento del orden al caos.

La tercera posada es un tipo de celebración donde impera otro estilo musical en el cual es necesario que la orquesta pueda ser escuchada por negritos, maringuías y jóvenes acompañantes. Por ello, la orquesta se integra con instrumentos de mayor intensidad sonora como el saxofón alto, el trombón de émbolos, el clarinete, la vihuela y el contrabajo. Los cantos de adoración recrean la víspera del nacimiento del Santo Niño. Sin embargo, al cambiar el estilo a abajeños y norteñas para el baile de negritos y maringuías nos sitúa en el caos antes de renovar el mundo. La Orquesta Antigua de Quinceo cumple

a cabalidad con el protocolo ceremonial porque es una agrupación competente para ejecutar un estilo musical de acuerdo al tipo de celebración y al gusto de los jóvenes encargados. El conocimiento de los cantos y melodías antiguas convierte a los músicos de la orquesta en depositarios de una tradición milenaria. Cada año esta agrupación junto con el *pireri* o mayordomo de los cantos de adoración, llevarán a buen puerto la festividad conforme a la tradición de la comunidad.

La orquesta es un medio de comunicación entre hombres y divinidades, porque interpreta las melodías para el ritual de los cantos de adoración, conduce el baile de negritos y maringuías en las pausas de los cantos del mayordomo, proporciona las melodías para acentuar la catarsis de los pastores. Junto con los jóvenes encargados acuerdan el tiempo de estancia y anuncia el fin de la tercera posada.

La tercera posada nos permite acceder a nuevas lecturas sobre procesos históricos locales y regionales. La cultura nativa resignifica elementos que se han insertado a través del tiempo, manteniendo su identidad en el ritual. Los cantos de adoración nos advierten sobre un proceso de oralidad vigente en la comunidad de Quinceo y una configuración ritual que ha dejado su impronta en el performance musical de la orquesta.

Los textos citados de la *Relación de Michoacán*, nos advierte sobre el respeto a la divinidad y el desenfreno como parte de la composición ritual. También sobre las consecuencias de quebrantar ese respeto. Algunos de estos ejemplos se encuentran interiorizados en la comunidad de Quinceo. En la tercera posada se tiene cuidado de no trastocar la norma religiosa, es decir, no se transgrede el orden frente a las imágenes religiosas. Sucede lo contrario al transgredir lo humano-sacralizado representado por la investidura del *kengui* donde puede operar una inversión del orden y una apertura al desenfreno.

En la tercera posada los valores se desordenan, pareciera un mundo al revés. Los hombres se visten de mujeres, el orden se torna al desenfreno, el festejo se realiza en la noche en lugar del día, la investidura de los *kenguis* se trastoca durante el baile de maringuías, la *pirecua* puede ser bailada. Los jóvenes vestidos de negritos y maringuías con rostros cubiertos con máscaras, pasamontañas o pañoletas improvisadas, dan la pauta para la

inversión del orden en la “trasnochada”. La transgresión de la norma durante la festividad es una cualidad propia de la fiesta.

El *kengui* en su calidad de hombre de respeto, por el cargo que ostenta, es transgredido por negritos y maringuías logrando que entre al juego. Ello es parte del júbilo y bromas de las maringuías, cuando la tercera posada abre espacio a la permisividad. Los jóvenes tienen la posibilidad de emborracharse y cortejar a las *huananchas*. Estas, por su parte, ayudan a preparar alimentos y más tarde los ofrecen a los “peregrinos”. También esperan ser cortejadas al bailar con negritos y acompañantes bajo la tutela del *kengui*.

La casa del *kengui* retornara a la calma cuando la orquesta, el *pireri* y los jóvenes encargados, llamen al orden. Con la frase “*ya nos vamos negrito, hasta aquí el año que viene...*”, despiden la tercera posada. Con ella se le dice adiós a una fiesta invernal de gran trascendencia para los jóvenes de la comunidad. La orquesta, junto con el *pireri*, nos reconecta de nueva cuenta con el orden, se deja atrás el caos para dar lugar a la refundación del mundo con el nacimiento del Santo Niño.

CONCLUSIONES

La tradición musical del pueblo p'urhépecha, específicamente de la comunidad de Quinceo, está hecha a prueba del tiempo. Sigue presente entrelazándose entre el crecimiento continuo de los *mass media*. Muchas manifestaciones culturales y musicales se han incorporado paulatinamente al sistema musical del pueblo de Quinceo, sin menoscabo de su identidad. El pueblo de Quinceo, cientos de años atrás, defendió con gran valor su derecho a poseer sus propias tierras comunales y se opuso a la congregación de pueblos en cabeceras para no sujetarse al nuevo orden español. Del mismo modo, buscaron por todos los medios contar con sus propios recursos naturales. Así fueron creando una férrea resistencia para no diluir su identidad, también expresada en las relaciones de parentesco marcadas por una clara endogamia. De esta manera, la identidad p'urhépecha es fundamental en la defensa de su territorio.

No obstante la persistente lucha por resguardar la identidad p'urhépecha, en los años aciagos de la colonización se implanta un nuevo paradigma religioso y, junto a ello, una nueva educación espiritual. En este devenir histórico, la evangelización tiene un lugar importante en la reconfiguración cultural al introducirse nuevos símbolos, formas de orar, formas de cantar y una nueva instrumentación musical. Todo ello, se fue mixturizando en la cultura p'urhépecha. Esta población originaria no deshecho sus creencias, sus formas de dirigirse a las deidades, en general muchas de sus tradiciones se mantuvieron a lo largo de los siglos. El núcleo duro de tradición mesoamericana se fue mixturizando hasta consolidar una particular religiosidad popular.

En este sentido, dos visiones del mundo se encuentran fusionadas en el ser p'urhépecha. Estas costumbres y creencias se van amalgamando a través del tiempo. Por un lado, se consigue cumplir puntualmente con las fechas del calendario litúrgico católico. Por otro lado, las deidades mixturizadas y el ciclo ritual renuevan constantemente una visión mesoamericana. Tanto los encargados de las festividades, como la jerarquía civil y religiosa contribuyen a mantener este proceso. Ellos se esmeran para realizar una celebración memorable y tener contentas a las divinidades, porque son seres que sienten, viven, se emocionan y proveen de bendiciones a la comunidad.

La visión del mundo p'urhépecha en la comunidad de Quinceo se ve reflejada en cada uno de los actos rituales de las fiestas comunales. En estos podemos observar el trinomio en la organización del ritual: DANZAS-MÚSICA-DEIDADES (Cuadro No. 7, pág. 37). La comunidad tiene interiorizada esta visión del mundo en cada uno de sus integrantes, quienes participan de diferentes formas y en diferentes momentos de la organización festiva. Una ontología p'urhépecha que conlleva elementos de servicio a las deidades, de fiesta y frenesí como lo encomendaba Tariatari, último jerarca del reino *uacúsecha*.

La música en el ritual es un medio de comunicación entre el hombre y sus deidades. Los p'urhépecha logran la renovación del ciclo vital con ayuda de las deidades. Por ello es importante establecer un medio de comunicación para ofrendarles y tenerlas contentas. Y en ese tenor, también hay una corresponsabilidad de las deidades hacia el hombre. Para lograr dicha comunicación, es imperativo tener una competencia músico-ritual para crear una armonía en el entorno y así renovar la vida en la comunidad.

En la actualidad existen un sinnúmero de agrupaciones musicales para las festividades de la comunidad. Sin embargo, como decía Juan Crisóstomo, antes solamente había una música. Dentro de la variedad de agrupaciones musicales, la orquesta tiene un fuerte sentido de tradición y transformación, es una agrupación instrumental histórica que ha acompañado a la sociedad p'urhépecha en su itinerario ritual. La orquesta ha sido partícipe en la conformación de los protocolos ceremoniales para el ciclo festivo. Esta forma de acercarse a lo divino por medio de la música ha permitido que se diversifique en otras agrupaciones musicales. La orquesta paulatinamente se ha transformado, integrando a su repertorio música norteña, rancheras y cumbias para diferentes ocasiones festivas, incluso ha introducido otros instrumentos para ampliar el repertorio o amplificar las voces. Todo ello nos da cuenta de una gran versatilidad de la orquesta, manteniendo incólume la costumbre ceremonial.

La orquesta en la actualidad se presenta preferentemente en las fiestas que he denominado invernales. Las celebraciones invernales tienen la característica de ser término y comienzo de ciclos, se distinguen de otras festividades por la utilización de máscaras, realización de bromas, juegos, desenfreno y subversión de roles. El tipo de orquesta empleada para las celebraciones comunales del pueblo de Quinceo, continúa siendo un referente de los rituales más antiguos, gracias a su versatilidad en el performance musical,

al estilo musical y gusto de la gente. Con diversas transiciones y apropiaciones dicha agrupación se ha consolidado como un medio de comunicación vigente. Ello se está reiterando constantemente con la manifiesta proxémica de la orquesta en la configuración ritual y el performance musical de las fiestas invernales estudiadas.

Una serie de elementos simbólicos se conjugan en la celebración de la Virgen de Guadalupe, como la indumentaria en la danza de viejitos, los colores mexicanos y sobre manera el uso ritual de la orquesta en la interpretación de sones y abajeños para danza. En esta conmemoración ritual se ve replicada la forma de agradecer y pedir a las deidades en la ocasión musical fija. De igual modo sucede en la ocasión musical itinerante, se apertura el tiempo-espacio para que la deidad provea de bendiciones a la comunidad.

El corte del árbol para el farol representa un elemento de la naturaleza que será parte de la celebración del Santo Niño. En las comunidades p'urhépecha aún se mantiene esa forma de agradecer y pedir permiso a la naturaleza para cortar un ente de su entorno, lo cual, demuestra un respeto y convivencia entre el hombre y su medio ambiente. El farol simboliza un ente divinizado, un árbol cósmico que se erige para crear un *axis mundi*, un punto de orientación para la renovación del ciclo calendárico con el nacimiento del Santo Niño.

La faena ritualizada conlleva un conocimiento milenario de secuencias de trabajo colectivo, aprendidas de generación en generación y que se replican año con año con la entusiasta participación de mujeres y hombres. La orquesta es un intermediario entre el hombre y la naturaleza al pedir permiso para cortar el farol que será parte de la fiesta del Santo Niño. La petición se realiza por la costumbre de tratar a la naturaleza como un ente numinoso. Los varones entran en contacto con lo numinoso cuando cargan el árbol para el farol, lo cual propicia una divinización de lo humano. Esta conexión junto con la participación de la orquesta en la ocasión musical itinerante, desencadena en los hombres un derroche de valor, coraje y determinación como si se tratara de una gesta heroica. Las técnicas de trabajo milenarias y el performance musical de la orquesta en la ocasión musical fija e itinerante han trascendido los tiempos aun cuando se manifiestan algunas variantes.

La tercera posada nos acerca a otra ventana del ser p'urhépecha, el desenfreno y el caos antes de la refundación del mundo con el nacimiento del Santo Niño. La orquesta, como mediadora de este encuentro con el caos, se desenvuelve dentro de una competencia ceremonial que permite sintetizar varios momentos de la religiosidad p'urhépecha. Ejemplo de ello es el saludo a los viejos como un respeto a quien ha transitado por diferentes cargos, el ofrecimiento a las deidades, transición al desenfreno, frenesí, caos, y por último, llamada al orden de la tercera posada. Todas las transiciones de la orquesta que van del canto al baile y del baile al orden, rememoran un estatus mítico de sacralidad, de caos y orden en la renovación del ciclo de vida.

La orquesta es una agrupación musical con diversas dinámicas, una diacrónica y otra sincrónica. La primera me ha conducido de lo histórico a la actualidad, un camino donde se va cimentando una visión del mundo, en el cual el ritual es un elemento invaluable para equilibrar el ciclo de vida. En este devenir, la orquesta ha forjado una serie de códigos para conformar un medio de comunicación entre el hombre y sus divinidades. En la segunda, la transición de la orquesta tiene una dimensión sincrónica. En el espacio, propio del tipo de celebración, dicha agrupación nos hace transitar por los diferentes momentos rituales. Ya sea con el cambio de estilo, el ofrecimiento del carguero a la divinidad, las bendiciones de la deidad a la comunidad. Así mismo, la competencia ceremonial de la orquesta también nos hace transitar hacia el cerro, el espacio donde moran los seres de la naturaleza, a quienes se ofrece música para pedir permiso y cortar el árbol para el farol. El estilo musical lleva hacia la faena de trabajo ritualizada, donde este ente sagrado de la naturaleza, diviniza lo humano.

La competencia ceremonial de la orquesta es tan elocuente que también nos hace transitar hacia la *pirecua*, en cuyo estilo hace, del mayordomo de los cantos de adoración, un verdadero *petamuti*, al relatar un tiempo sin tiempo donde actuaban las deidades. Tanto los pireris, la orquesta y los jóvenes encargados, nos conducen del canto al baile, del orden al caos y del caos al orden. En suma, la orquesta es utilizada en las celebraciones como un medio de comunicación entre el hombre y sus deidades. Dicha agrupación instrumental, a través de su versatilidad y transiciones, sigue vigente en los actos rituales más antiguos de la comunidad de Quinceo, Michoacán.

La comunidad de Quinceo me mostró una cultura fuertemente enraizada en sus ancestrales preceptos y tradiciones. Una identidad que se transforma desde una dinámica interior, donde prevalece un respeto por sus tradiciones milenarias a las cuales se le van sumando nuevos elementos para enriquecer su cultura. El universo musical de la comunidad tiene una creatividad sin límites, sus compositores, intérpretes y jóvenes aprendices tienen una percepción de la música que les permite crear, recrear y fortalecer no sólo la cultura musical de la comunidad, sino indiscutiblemente enriquecer la identidad musical de la región p'urhépecha.

Sin duda alguna, en las faldas del Cerro del Águila donde se localiza la comunidad de Quinceo, conservaré la impronta de ver un ser p'urhépecha consagrado a su identidad, en su música y en el respeto a sus ancestros quienes han guiado su camino a través del tiempo. Una población cuyos habitantes parecieran tener una genética predispuesta hacia la música, quienes están hechos de una emocionalidad que les permite conducirse en cada acto ceremonial, con un gran respeto a la costumbre, que es su propia vida.

APÉNDICE A

FRAGMENTOS MUSICALES DE LOS CANTOS DE ADORACIÓN Y BAILE DE MARIQUÍAS.

(Transcripción Leopoldo Trejo García)

Clarinet in B \flat **PRIMER BAILE DE MARIQUÍAS**

D.P. QUINCEO

Allegro 120

Score **PRIMER CANTO DE ADORACIÓN**

D.P. QUINCEO

Moderato 120

Clarinet in B \flat

on-de esta on-de esta ni - ño dios a-llá está a-llá esta San-to Altar pa-ra que pa-ra

que ca - mi - sí para poner para pone Ni - ño Dios para que para que ca - mi - sí

pa - ra poner pa - ra poner Ni - ño Dios *Fine*

Score **SEGUNDO CANTO DE ADORACIÓN**

D.P. QUINCEO

Moderato 90

Clarinet in B \flat

Santo Niño Santo Niño toch, toch toch San-to Niño Santo Ni-ño hi-jo de Jo sé San-to Niño Santo Niño

6 hi-jo de Ma-ri San-to Ni-ño San-to Ni-ño hi-jo de Jo-sé *Fine*

Score **TERCER CANTO DE ADORACIÓN**

D.P. QUINCEO

Moderato 100

Trombone

A que sa-be tra-ba-jan-do ne gri-to, negri-to A que sa-be tra-ba-jan-do ne gri-to, negri-to lle-ga-mos

6 lle-ga-mos San An-to-nio Tra-pi-cho lle-ga-mos lle-ga-mos SanAn-to-nio Tra-pi-cho *Fine*

SEGUNDO BAILE DE MARINGUÍAS

Moderato $\text{♩} = 85$

D.P.

Clarinet in B \flat

6 1. 2.

Score **CUARTO CANTO DE ADORACIÓN**

D.P. QUINCEO

Allegro 130

Clarinet in B \flat

Aqui hay chocolat aqui hay chocolat chocolate de Miquelita, miquel, miquel San Antonio

Mi - quel, Mi - quel San An - tonio

QUINTO CANTO DE ADORACIÓN

Moderato $\text{♩} = 110$

D.P.

Clarinet in B \flat

E-sa ca-ña ca-me-rina on-ce varas de lis - tón on-ce varas de lis - tón
si no dío saca sacan si no dío saca sacan rrrrr

Score **SEXTO CANTO DE ADORACIÓN**

D.P. QUINCEO

Allegro 160

Clarinet in B \flat

Hace así 'na maringuia Hace así 'na maringuia Ha-ce así 'na maringuia

SÉPTIMO CANTO DE ADORACIÓN

Moderato 120

D.P. QUINCEO

Clarinet in B \flat

Chayotito prie - to, chayotito prie -to Prieto,prietocomo yo Prieto prietocomo yo

OCTAVO CANTO DE ADORACIÓN

Moderato 120

D.P. QUINCEO

Clarinet in B \flat

Ya nos vamos negrito Hasta aquí el añoque viene Si Dios nos presta la vida Si Dios nos presta la vida

INDICE DE MAPAS

Mapa No. 1 Regiones P'urhépecha	2
Mapa No. 2 Pueblos de la meseta P'urhépecha que circundan el Cerro del Águila.....	24
Mapa No. 3 El Cerro del Águila.....	26
Mapa No. 4 Plano de la comunidad de Quinceo	29

ÍNDICE DE CUADROS

Cuadro No. 1 La orquesta en las celebraciones de la comunidad	4
Cuadro No. 2 Tipos de Orquestas	6
Cuadro No. 3 Cargos Civiles (Jefe de Tenencia).....	30
Cuadro No. 4 Jefe de Bienes Comunes	31
Cuadro No. 5 Orden Jerárquico de las deidades y sus encargados	34
Cuadro No. 6 Orden de procesión de las Imágenes	35
Cuadro No. 7 Orden de la procesión en las festividades de la comunidad	37
Cuadro No. 8 Cargos religiosos para las festividades de la comunidad de Quinceo	38
Cuadro No. 9 Ciclo festivo de la comunidad de Quinceo, Michoacán	43
Cuadro No. 10 Resumen de celebraciones y género musical	72
Cuadro No. 11 Instrumentos empleados en la orquesta de la meseta p'urhépecha	76
Cuadro No. 12 Estilos Musicales	93
Cuadro No. 13 Orquesta de los Hermanos Morales.....	94
Cuadro No. 14 Orquesta Antigua de Quinceo en la Tercera Posada	94
Cuadro No. 15 Orquesta Antigua de Quinceo fuera de la comunidad.....	95
Cuadro No. 16 Orquesta de los <i>Neecha</i> en el corte del árbol para el farol	96
Cuadro No. 17 Proxémica: disposición espacial del ritual.....	104
Cuadro No. 18 El espacio de la procesión en la comunidad.....	107
Cuadro No. 19 Secuencia del ritual de corte del farol	135
Cuadro No. 20 Secuencia de recorrido de la Tercera Posada	158
Cuadro No. 21 Secuencia en casa del <i>Kengui</i>	160
Cuadro No. 22 Cantos de adoración y baile de maringúas en la Tercera Posada.....	164
Cuadro No. 23 Cantos de adoración	168

ÍNDICE DE FRAGMENTOS MUSICALES

Sonecito P'urhépecha	108
La Guadalupana.....	113
Mi amigo el rojo	114
En tu día.....	133
Ingratos ojos míos.....	133
Dos hojas sin rumbo	140

ÍNDICE DE FOTOS Y FOTOGRAMAS

1. Campana más antigua del templo de Quinceo.....	22
2. Quinceo a las faldas del Cerro de Águila	27
3. Antenas colocadas en el Cerro de Águila.....	32
4. <i>Kenguis</i> con sus esposas	33
5. <i>Viscal</i>	37
6. Corona de la Virgen Inmaculada Concepción.....	45
7. Vírgenes cargadas por <i>huananchas</i> en su último recorrido de <i>Kenguis</i> salientes	46
8. Festividad de la Virgen de Guadalupe.....	48
9. Virgen de Guadalupe en la ermita del pueblo de Pomacuarán.....	48
10. Farol o farola	49
11. Preparándose para cargar el tronco.....	50
12. Negritos y maringuías.....	51
13. La orquesta y <i>pireris</i> en la tercera posada	52
14. José Luis Luna Vargas, maestro de coloquio	54
15. Demonio en coloquio	55
16. Parteras recibiendo al Santo Niño	56
17. Viejitos con Banda cerro de Águila.....	56
18. Altar para la misa.....	57
19. Convivio en un plano del cerro	58
20. La gente participa en el traslado del cargamento de caña para el Carnaval	60
21. Banda de viento en la Jefatura de Tenencia	60
22. Últimos detalles del toro.....	61
23. Juego del Carnaval.....	62
24. Santo Entierro	63
25. El Santo Rosario en latín, artesón del templo de Quinceo	65

26. Cruz Mayor en el templo de Quinceo.....	65
27. Virgen Salomé	66
28. Virgen María Magdalena frente a pérgola donde tocan las bandas sinfónicas	68
29. Serenata de Banda Sinfónica a la Virgen M. Magdalena en pérgola de Quinceo.....	70
30. Orquesta de los Hermanos Morales de Capacuaro, Mich.	76
31. Coreografía para sonecito. Entrada diagonal de danzantes	78
32. Orquesta de Quinceo en la fiesta de San Juan, San Felipe de los Herreros, Mich. ...	80
33. Ángel músico con vihuela de arco o rabel.....	83
34. Ángeles con instrumentos musicales	84
35. Banda sinfónica de los Hermanos Clavijo en curato del templo de Quinceo.....	85
36. Cuadro antiguo de la Virgen de Guadalupe en curato del templo de Quinceo	100
37. Los pequeños también participan en los ensayos	102
38. Ensayo de los grupos de danza con la Orquesta de los Hermanos Morales.....	102
39. Ocasión musical fija, danza de viejitos	105
40. Ocasión musical itinerante, caminata	106
41. Comida ofrecida a la gente fuera del curato	107
42. Fachada de la ermita en el cerro <i>Sacapi</i> , Pomacuarán, Mich.	109
43. Virgen de Guadalupe venerada en el cerro <i>Sacapi</i> , Pomacuarán	109
44. Frente a la ermita de la Virgen de Guadalupe se ofrece música y danzas.....	110
45. Danzas ofrecidas a la Virgen de Guadalupe en el cerro <i>Sacapi</i> , Pomacuarán	110
46. La Orquesta de los Hermanos Morales interpretando abajeños para danza	111
47. Viejitos en la celebración de la Virgen de Guadalupe.....	115
48. La orquesta un medio de comunicación entre el hombre y sus deidades	119
49. Farola.....	124
50. Rumbo al cerro para el corte del árbol	125
51. En la falda del cerro <i>Tsicuani</i>	126
52. La orquesta en el cerro.....	127
53. De regreso a la comunidad	128
54. La orquesta de los <i>Neecha</i> detrás de la gente que carga el tronco.....	128
55. <i>Pireris</i> en el descanso del corte del farol 2010.....	129
56. Farol enhiesto	131
57. Mujeres reciben con confeti a hombres que participan en el corte del farol	134
58. Pirecuas frente a la casa del carguero	136
59. La Orquesta de los <i>Neecha</i> interpretando canciones rancheras.....	137

60. Maderos atados al tronco para cargar	142
61. Alisando y preparando el farol	142
62. Gallito en la parte superior del poste	143
63. Ofrenda y delantal de la Virgen María Magdalena	143
64. Carguero del Santo Niño	144
65. El farol vía de descenso de las deidades	146
66. El farol frente a la casa del carguero	148
67. Posada con piñatas	151
68. Viejitos	152
69. Preparando atole de nurite	153
70. Negritos y maringuías	154
71. De izquierda a derecha Juan Crisóstomo 1ª voz y Prisciliano 2ª voz	155
72. Joven encargado de la conducción de la Tercera Posada	156
73. Maringuías y negritos	157
74. La orquesta en la Tercera Posada	163
75. Público expectante escuchando el relato del <i>pireri</i>	167
76. Baile de maringuías. Al fondo joven encargado	168
77. Al fondo, la orquesta instalada para el baile de la Tercera Posada	170
78. Al centro, <i>Kengui</i> bailando con maringuía	170
79. <i>Huanancha</i> presentes en la Tercera Posada	171

BIBLIOGRAFÍA

- Alcalá, Jerónimo de; Relación de Michoacán. Ed. Colegio de Michoacán, México 2008.
- Alcaraz, Ángela; Las canacuas, Mexican Folkways, Vol. 6, pags. 117-118, 1930.
- Alcedo, Antonio de; Diccionario Geográfico-Histórico de las Indias Occidentales o América, Madrid, España 1788.
https://books.google.com.mx/books?id=_Cy9qFcNjgMC&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false. Versión electrónica p. 361
- Alonso Bolaños, Marina; La “Invención” de la Música Indígena de México. Antropología e historia de las políticas culturales del siglo XX, ed. Sb, Buenos Aires, Argentina 2008.
- Argueta Villamar, Arturo; Los saberes p’urhépecha, ed. UMSNH, UNAM, Gobierno del Estado de Michoacán, Universidad Intercultural Indígena de Michoacán, Juan Pablos, México 2008.
- Argueta Villamar, Arturo y Castilleja González Aída; Los p’urhepecha, un pueblo renaciente, UNAM – Juan Pablos, México 2018.
- Basalencue, Diego de; Historia de la provincia de San Nicolás Tolentino de Michoacán. En: *Los agustinos, aquellos misioneros hacendados*, Heriberto Moreno (introducción, selección y notas), Sep, México 1985.
- Bautista García, Cecilia A.; “Recuerdos de Mi Abuelo...el grupo Erandi de Paracho”. En: *Una bandolita de oro, un bandolón de cristal: historia de la música en Michoacán*, Angel Huipio Santibáñez et. al., ed. Morevallado Gobierno del Estado de Michoacán, México 2004.
- Beaumont, Pablo de la Purísima Concepción; Crónica de Michoacán, Talleres Gráficos de la Nación, publicaciones del Archivo General de la Nación, México 1932.
- Behague, Gerard; Enfoque etnográfico en el estudio de la ejecución musical. Sabiduría Popular, El Colegio de Michoacán, México 1983.
- Blacking, John; ¿Hay música en el hombre?, Alianza Editorial, Madrid, España 2006.
- Caillois, Roger; El hombre y lo sagrado, Ed. Fondo de Cultura Económica, México 2004.
- Camacho Díaz, Gonzalo; “El vuelo de la golondrina. Música y migración en la Huasteca”, en *Música sin fronteras ensayos sobre migración, música e identidad*; Ed.CONACULTA, México 2006.
- Campos, Rubén M.; El Folklore y la Música Mexicana, Ed. Talleres Gráficos de la Nación, SEP, México 1928.

Cano Lomeli, Ernesto; "Los instrumentos étnicos, su resurgimiento en la sociedad urbana de Jalisco y Colima". En: *Antropología e historia de occidente III*, XXIV Mesa redonda, Sociedad Mexicana de antropología, UNAM, México 1998.

Carrasco, Pedro; *El catolicismo popular de los Tarascos*, Ed. SEP/70, México 1976.

Carrasco, Pedro (Comp.); *La sociedad indígena en el centro y occidente de México*, El Colegio de Michoacán, México 1986.

Carrillo Cázares, Alberto; *Partidos y padrones del obispado de Michoacán; 1680-1685*, El Colegio de Michoacán, México 1996.

Castilleja, Aída, et. al., (coords). En: *Los Dioses el evangelio y el costumbre: ensayos de pluralidad religiosa en las regiones indígenas de México. Volumen II*, ed. INAH, México 2010.

Castro Gutiérrez, Felipe; *Los Tarascos y el imperio español 1600-1740*, Ed. UNAM-UMSNH, México 2004.

Castro Leal, Marcia; *V Jornadas de Historia de Occidente. Mesoamérica ayer y hoy*, 1982.

----- "La mesoamericanización de los tarascos", Centro de Estudios de la Revolución Mexicana "Lázaro Cárdenas", A.C., Jiquilpan de Juárez, México 1983.

Chamorro, Arturo; "Instrumentos musicales en las fuentes pictográficas del mundo purépecha." En: *Sabiduría Popular*, El Colegio de Michoacán, México 1983.

----- *Los instrumentos de percusión en México*, El Colegio de Michoacán-Conacyt, México 1984.

----- "Sincretismo y cambio en la formación de la música Purepecha". En: *La Sociedad Indígena en el Centro y Occidente*, El Colegio de Michoacán, México 1986.

----- "La música Purhépecha a través de su forma y estructura: hemiola, cuatrillo, bajeos y armonías". En: *revista Relaciones No. 48*, El Colegio de Michoacán 1991.

----- *Universos de la música purhépecha*, El Colegio de Michoacán, México 1992.

----- *Sones de la guerra. Rivalidad y emoción en la práctica de la música purépecha*. El Colegio de Michoacán, México 1994.

----- "El discurso meta-musical en el español de los compositores y ejecutantes purhépecha". En: *Cultura y comunicación: Edmund Leach in memoriam*, UAM Iztapalapa-CIESAS, México 1996.

----- "Orquesta de Quinceo". En: *Cinco décadas de investigación sobre música y danza indígena*, INI, México 2002.

Contreras Arias, Juan Guillermo; *Atlas Cultural de México, Música*, SEP-INAH-PLANETA, México 1988.

Corona Núñez, José; “La religión de los tarascos”. En: *La Arqueología en los anales del museo Michoacano, (épocas I y II)*, INAH, México 1993.

Dájer, Jorge; *Los artefactos sonoros precolombinos, desde su descubrimiento en Michoacán*, Ed. Empresa libre de Autoeditores, México 1995.

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

Dimas Huacuz, Néstor; “La actuación de la mujer pireri en la sociedad purépecha”. En: *Antropología e historia de occidente III*, XXIV Mesa redonda, Sociedad Mexicana de antropología, UNAM, México 1998.

Dimas Huacuz, Néstor; “La ecología en la música purépecha”. En: *Cinco décadas de investigación sobre música y danza indígena, volumen I*, Julio Herrera (Coordinador), Ed. INI, México 2002.

Domínguez, Francisco; “Canacuas, danza antigua de Guaris”. En: *Mexican Folkways*, Vol. 6, págs. 110-116, 1930.

Donnet, Beatriz; *Monarca y colibrí, mitos y leyendas de Michoacán*. Ed. Selector, México 2005.

Durán, Fray Diego; *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de tierra firme*, Ed. CONACULTA, México 2002.

Eliade, Mircea; *Lo sagrado y lo profano*, Guadarrama/Punto Omega (4ª. edición), versión electrónica, 1981.

Estrada, Julio (Editor); *La música de México, I. Historia*, UNAM, México 1984.

Feld, Steven; *El sonido como sistema simbólico: el tambor Kaluli*. En: Francisco Cruces (ed). *Las Culturas musicales: lecturas de etnomusicología*. Ed. Trotta, España 2001.

-----*Sound and sentiment: Birds weeping, poetics and song in Kaluli expression*. Ed. University of Pennsylvania, USA 1982.

Flores Mercado, Georgina; *Identidades de viento. Música tradicional, bandas de viento e identidad p'urhépecha*. Juan Pablos editor- UAEM, México 2009.

García Contreras, Manuel; *Memorias del segundo congreso, Sociedad Mexicana de Musicología, Comentarios acerca del censo de danzas de Michoacán*. Sociedad Mexicana de Musicología, México 1988.

García Marcelino, Ismael; “La música purhépecha”. En: *Expresiones Musicales del Occidente de México*, Daniel Gutierrez Rojas (Coord.), Ed. Morevallado, México 2011.

Giménez Montiel, Gilberto; *Prolegómenos*. En: *Teoría y análisis de la cultura*, vol. 1, CONACULTA, México 2005.

González Torres, Yolotl; Diccionario de Mitología y Religión de Mesoamérica, Larousse, México 1995.

Gutiérrez Rojas, Daniel (coord.); Expresiones Musicales del Occidente de México, Ed. Morevallado, México 2011.

Hernández Vaca, Víctor; ¡Que suenen pero que duren!, Ed. El Colegio de Michoacán, México 2008.

Herrera, Julio (Coord.); Cinco décadas de investigación sobre música y danza indígena, Instituto Nacional Indigenista, México 2002.

Huanosto, C. Dagoberto; Sonido y pensamiento: La música de Zacán, Unidad Regional Michoacana, DGCP-SEP, México 1984.

Jacinto Zavala, Agustín; Mitología y modernización, El Colegio de Michoacán, México 1988.

Kubler, George; La Configuración del tiempo, Ed. Nerea, Madrid, España 1988.

León, Nicolás; Los tarascos, Editorial innovación, S.A., México (2ª. Ed.) 1986.

Libro sexto del Códice Florentino; Huehuetlatolli, paleografía, versión, notas e índices de Salvador Díaz Cántora, Universidad Nacional Autónoma de México, México 1995.

López Austin, Alfredo; “La cosmovisión mesoamericana”. En: Temas mesoamericanos, INAH, p. 471-507, México 1996.

----- “El árbol cósmico” en tradición mesoamericana, versión electrónica, IIA-UNAM, México 1997. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=187844>

----- “El núcleo duro, la cosmovisión y la tradición mesoamericana”. En: Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México, CONACULTA-FCE, p. 47-65, México 2001.

López Castro, Gustavo; “La canción transfronteriza nortea y la migración en Michoacán”. En: 2º. Congreso Sociedad Mexicana de Musicología, ed. Instituto Michoacano de Cultura, Sociedad Mexicana de Musicología, México 1985.

Lotman, Iuri M.; La semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto, Ed. Cátedra, España 1996.

Martínez Ayala, Jorge Amós; “Danzas Afromorelianas: El Sangüengüe, El Saraguandingo y El Tango.” En: Una bandolita de oro, un bandolón de cristal: historia de la música en Michoacán, Angel Huipio Santibáñez et. al., Ed. Morevallado Gobierno del Estado de Michoacán, México 2004.

Maturana Medina, Sergio y Sánchez Cortéz, José; Las comunidades de la meseta Tarasca. Un estudio socioeconómico, ed. Centro de Investigaciones Agrarias, México 1970.

McLeod, Norma y Herndon Marcia; *The Ethnography of musical performance*. Norwood Editions, USA 1980.

Mendoza, Vicente T.; *La Canción Mexicana*, ed. Fondo de Cultura Económica, México 1988.

Merriam, Alan; *The anthropology of music*, ed. Northwestern University, USA 1964.

Molino, Jean; *El hecho musical y la semiología de la música*. En J.A. Underwood, *Musical fact and the semiology of music*, en *Music analysis*, vol. 9, no. 2, 1990 (Traducción de Juan Carlos Zamora).

Montaña Canchiña, José Luis; <http://www.mundoclasico.com/2009/documentos/doc-ver.aspx?id=0003743>, versión electrónica, s/f.

Monzón Cristina; “Los principales Dioses Tarascos: un ensayo de análisis etimológico en la cosmología tarasca”. En: *Relaciones estudios de historia y sociedad*, número 104, vol. XXVI, ed. El Colegio de Michoacán, México 2005.

Nava López, Fernando; *El campo semántico del sonido musical p’urhépecha*, Escuela Nacional de Antropología e Historia (Tesis), México 1999.

Ochoa Serrano, Alvaro; “Notas para tocar una tradición musical en Michoacán: los Agustinos”. En: *Sabiduría Popular*, El Colegio de Michoacán, México 1983.

-----Mitote, fandango y mariacheros. Ed. El Colegio de Michoacán, México 1992.

----- Afrodescendientes. Sobre piel canela. Ed. El Colegio de Michoacán, México 1997.

Ochoa Serrano, Alvaro y Pérez Martínez Herón; *Cancionero Michoacano 1830-1940*. Ed. El Colegio de Michoacán, México 2000.

Ochoa Serrano, Alvaro; *Michoacán: música y músicos*. Ed. Gobierno del Estado de Michoacán; El Colegio de Michoacán, México 2007.

Parodi, Claudia; *Obra Dramática, teatro novohispano del siglo XVII*, UNAM, México 1976.

Peña, Guillermo de la (comp.); *Antropología social de la región purépecha, Algunos temas y problemas en la antropología social del área purépecha*. El Colegio de Michoacán, México 1987.

Pérez Monfort, Ricardo; *Estampas de nacionalismo popular mexicano. Diez ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, CIESAS/CIDHEM, México 2000.

Pierre Castile, George; *Cherán: la adaptación de una comunidad tradicional de Michoacán*, Instituto Nacional Indigenista, México 1974.

Próspero Román, Salvador; “Sones antiguos de J. Domingo Ramos y descripciones de algunas costumbres de los P’urhepecha”. En: Cuaderno de Musicología 3, Ed. UMSNH, Morelia, México 1988.

Pulido Méndez, Salvador; Los tarascos y los tarascos-uacúsecha, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México 2006.

Randel, Don Michel; Diccionario Harvard de Música, ed. Diana, México 1999.

Rappaport, Roy A.; Ritual y religión en la formación de la humanidad, Ed. Cambridge University Press, Madrid, 2001.

Rea, Alonso de la; Crónica de la orden de N. Seráfico P.S. Francisco, provincia de San Pedro y San Pablo de Mechoacan en la Nueva España, Ed. La voz de México, México 1882.

Revista Especial Arqueología Mexicana; Atlas del México Prehispánico No. 5, ed. Raíces S.A de C.V., México 2000.

Ricard, Robert; La conquista espiritual de México, Ed. F.CE., México 1986.

Rodríguez Lazcano, Catalina; “Sala Puréecherio”, Museo Nacional de Antropología, INAH. Versión electrónica <http://docplayer.es/29468213-La-palabra-pureecherio-acunada-por-profesionistas-purepechas.html>, 2014.

Rojas Hernández, Ireneo; Presentación. En: Cuaderno de Etnomusicología No. 13, Ed. UMSNH, Morelia, México 2005.

Ruiz, Eduardo; Paisajes, leyendas y tradiciones de Michoacán, Ed. Cosmos. México 1978.

Ruíz Caballero, Antonio; En: Una bandolita de oro, un bandolón de cristal: historia de la música en Michoacán, Angel Huipio Santibáñez et. al., Ed. Morevallado Gobierno del Estado de Michoacán, México 2004.

----- “Del convento a la plaza y del rezo a la feria, del villancico al son y de la costa a la sierra. Las órdenes mendicantes y la música en las comunidades indígenas de Michoacán”.

-----“El Zambucutí y el Tapalatá de los Negros en la Música de Michoacán”

Ruíz Torres, Rafael Antonio; Historia de las bandas militares de música en México: 1767-1920, Tesis de Maestría, UAM-Iztapalapa, México 2002.

Saldívar, Gabriel; Historia de la Música, ed. Gernika, Sep, México 1987.

Sahagún, Bernardino de; Historia General de las cosas de la Nueva España, Ed. Porrúa, México 1985.

Schondube B., Otto; "Relaciones estudios de historia y sociedad", No. 28, Instrumentos Musicales del Occidente de México: las tumbas de tiro y otras evidencias. El Colegio de Michoacán, México 1986.

Stefani, Gino; Comprender la música, Ed. Paidós, España 1987.

Stevenson, Robert; "La música en el México de los siglos XVI a XVIII", en *La música de México*, Julio Estrada, UNAM, México 1986.

Torres Ramos, Gabriela; Ciclicidad y regeneración a través de las categorías de danzantes. En *Batey: Revista Cubana de Antropología Sociocultural*, volumen (11), número 11, pp. 74-89, Santiago de Cuba, Cuba 2018. *Versión electrónica*
<http://revista-batey.com/index.php/batey/article/view/191/125>

Turner, Víctor; La selva de los símbolos, Ed. Siglo XXI, México 1980.

Zubillaga, Félix; Monumenta mexicana, Vol. 3., Ed. Romae Monumenta Histórica Soc. Iesu., 1956.