



Sobre **Georgina Flores Mercado**, *Un futuro para la pirekua: política patrimonial, música tradicional e identidad p'urhépecha*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Sociales, Escuela Nacional de Estudios Superiores-Morelia, 2020, 222 pp., ISBN: 9786073036153

DOI: <https://doi.org/dc.vi3.44>

La *pirekua* o el canto purépecha sin duda alguna es una de las construcciones artísticas más importantes para Michoacán, esta palabra no sólo connota un estilo y una forma de vida, sino también forma parte de la cultura inmaterial de México, según Georgina Flores Mercado la *pirekua* tiene un papel importante para la identidad de la población *P'urhépecha* y es que su futuro, su inventiva y su tradición se han visto afectados derivado de las declaratorias de la Unesco. El libro que pretendemos reseñar aquí abarca de forma concienzuda las perspectivas pasadas, presentes y futuras de aquella forma musical de una población anclada fuertemente en sus raíces étnicas y devela el sentir sobre ellos mismos.

Antes de continuar es necesario mencionar que el trabajo de Flores Mercado se encuentra dividido en cuatro capítulos y conclusión que demuestran el *expertis* de la autora en la materia, llevándonos de la mano desde la perspectiva institucional hasta mirar como los propios p'urhépechas interpretan su realidad. Sin embargo, debemos partir desde un primer punto y este es el significado de las palabras que se emplean a lo largo del texto, y es que la palabra *pirekua* tiene múltiples connotaciones, pues para Georgina Flores; "la

palabra *pirekua* significaba para mí toda aquella música que se cantaba en *p'urhé*" (p. 22). Esta noción será la primera guía interpretativa de la autora que ira puntualizando según se adentra en las discusiones existentes entre las diversas comunidades "respecto a lo que era y no era *pirekua*" (p. 22).

El primer capítulo titulado: "Músicas tradicionales como patrimonio cultural: la mirada institucional", es un recorrido interesante por las concepciones institucionales de las convenciones, en este la autora afirma en base al "discurso autorizado del patrimonio" e infiere el camino que todo Estado ejerce sobre sus patrimonios con el fin de obtener un beneficio económico y un reconocimiento para salvaguardarlos de ellos mismos. La autora analiza puntualmente las políticas patrimoniales, así como los programas mexicanos para salvaguardar la cultura inmaterial, ante ello Georgina a través de diversos autores ejemplifica uno de los principales problemas de la mirada institucional de los patrimonios pues:

De esta forma, el patrimonio, al ser reducido a un objeto para el entretenimiento, se higieniza y caricaturiza el pasado, las ciudades se convierten en parques temáticos, los pueblos indígenas devienen sujetos exóticos; ocurre la *disneyficación* del patrimonio, y hay una nueva concepción de la ciudadanía, que en lugar de tener derechos y obligaciones hacia su patrimonio, es clasificada como mera consumidora y turista de éste (Smith, 2006). Dicho modelo patrimonial se ha consumado y legitimado bajo la idea de que el turismo no sólo es una forma de preservar o salvaguardar los patrimonios culturales, sino ¡la mejor! Por ejemplo, la promoción del turismo en México a través del eslogan gubernamental: "Haz turismo. Hazlo por México", trata de forjar una moral nacionalista que anima al consumo del patrimonio cultural como forma de afirmar la nacionalidad mexicana. (p. 32).

Esta mirada va mostrando el problema que enfrenta la *pirekua* y para el caso, cualquier patrimonio inmaterial o material, la perspicacia de la autora manifiesta la continua preocupación de los mismos *p'urhépecha* o por lo menos de las comunidades entrevistadas. Bajo un sustento teórico interesante la autora apunta a sostener que la música de carácter tradicional no contiene una noción fija pues su definición depende de su uso, ya que "la noción de tradición o tradicional forma parte de un marco interpretativo más amplio que permite construir no sólo significados sobre la música, sino sobre los sujetos, los objetos y los contextos donde se llevan a cabo las prácticas culturales" (p. 36).

De tal forma, la autora afirma que "el concepto de música tradicional es un concepto "situado", es decir, sé significa en un lugar y un tiempo específico, por lo cual para una sociedad lo que es música tradicional no lo es para otra" (p. 37). Esta premisa indica de forma directa que su idea sobre la *pirekua* se centra en el sentir del entrevistado pues ellos son los que ostentan y ejecutan la cultura. Esta afirmación y forma de visualizar su objeto de estudio crea en el lector una mirada de simpatía y enfatiza el sentir por el otro. La metodología implementada se refleja con certeza en los capítulos siguientes.

El segundo capítulo, se refiere al contexto social de los intérpretes, en este apartado titulado: "Los contextos sociales de los *pirekua*" (pp. 65-110) la autora se esfuerza por construir una narración contextual que refleje tanto como viven, así como la idea que tienen sobre su entorno. "Nosotros no le apostamos al desarrollo del modelo capitalista; nosotros le apostamos a la vida. Le otorgamos más valor a un árbol que a un tren [...]. (declaración de la Unión de Comunidades Indígenas Forestales de Michoacán, 2019)" (p. 74).

Las ideas sobre el turismo también se hacen presentes en el marco contextual, pues las políticas turísticas vertidas sobre el entorno *p'urhépecha* han signado la explotación continua de las comunidades asentadas en la serranía y en el lago de Pátzcuaro, ello ha implicado que las comunidades se enfrenten

continuamente a la “revolución social” y transformen tanto su idea de vida como sus prácticas, por ende, la música se ha enfrentado a ello.

Por otro lado, la autora en su tercer apartado: “Pirekuas: sus sentidos patrimoniales comunitarios” (pp. 111- 148), afirma que la existencia del patrimonio cultural no se debe reducir a un mero objeto inmóvil que espera ser descubierto y cuidado, sino que enfatiza la necesidad primordial de indagar sobre “qué se valora, quiénes y cómo lo hacen y si se le atribuye un sentido patrimonial” (p. 111).

En este sentido Georgina se enfoca en como valorar a los *pireris*, como entenderlos y como se atribuyen su patrimonio, la continua búsqueda de estas premisas escritas en la obra reflejan el ímpetu puesto en su trabajo de campo, ya que recurre primero a la entrevista, a escuchar los cantos y después utiliza las fuentes bibliográficas para indagar que es un *pireri*:

Márquez (2014) 1) el *pireri* como compositor, definido como el hacedor y creador de la *pirekua*, que se presenta a cantar sus composiciones en público, pero que también puede jamás hacerlo; 2) el *pireri* como cantautor es el que crea, canta y se presenta en distintos espacios públicos; 3) el *pireri* como intérprete es el que canta las *pirekuas*, pero no las compone; 4) el *pireri* como arreglista es el que cuida que las *pirekuas* tengan elementos que gusten a la gente y quienes los hacen pueden ser los mismos compositores o los intérpretes (p. 117).

En la obra, la autora se vale de la entrevista, como mencionamos, pues representa un punto nodal para entender al otro, uno de los principales aportes de Georgina es el uso de esta metodología para destacar no sólo las opiniones sobre la *pirekua* y su impacto político -por así decirlo-, sino que también le ayuda para escuchar las diversas ideas de los intérpretes; el Tata Cirilo, el Tata Waldino, Tata Luis, entre otros. Expresan las diversas situaciones existentes de este género musical, el cual es muy particular, ya que en su ritmo y formas musicales destacan el contacto de los mundos; hispano, indígena y afro.

Respecto a los ritmos, en todas las reuniones se afirmó que la *pirekua* debe ser interpretada en los dos ritmos con los que se define a la música p'urhépecha:

La *pirekua*, la originalidad de la *pirekua* son nada más dos ritmos: la dulzura es el son, el soncito, que le llamamos nosotros los *pireris*, los compositores... La dulzura de la *pirekua* es el son. El abajeño es una obra más movible, el abajeño, que es más movidito, algunos le dicen son abajeño... (Salvador Martínez, *pireri* y músico de Ahuiran, 2016). (p. 128).

Las ideas expresadas en el texto construyen una imagen nítida sobre quien es el *pireri* y sobre las preocupaciones que tiene, ya que su música depende de la sensibilidad de ellos con su entorno natural y la destrucción continua del bosque y lagos en Michoacán reafirma la tristeza de sus cantos,

Y se acabaron todos los pescados:1 choromitos y tiros porque el Lago se encuentra algo contaminado... Y desaparecieron también los pescados acúmaras, los pescados blancos, y nosotros quedamos con esas ilusiones que teníamos cuando crecimos, porque disfrutábamos mucho del pescado blanco, acúmaras, los tiros, las chegüitas o los choromitos... Eso es lo que dice la *pirekua* que he compuesto... (Serafín Teodoro Domínguez (†), *pireri* y músico de Jarácuaro, 2016). (p. 126).

Así pues, Georgina Flores no se queda en la mera descripción de las fuentes o en la mención de los problemas, es proactiva en su trabajo y apuntala la necesidad de formular un instrumento que recopile no sólo los números para contrataciones de los *pireris*, sino que formula un ejercicio para destacar las

propuestas de su salvaguarda:

Decidimos elaborar un cuestionario que nos permitiera contar con más información sobre el ejercicio cotidiano de la práctica de la *pirekua*, la percepción de riesgo y las propuestas para su salvaguarda. Los resultados de esta información se encaminarán a la formulación de propuestas concretas a las instituciones, pero sobre todo se busca que los *pirericha* y músicos tengan conocimiento sobre lo que se sucede y lo que se propone en otras comunidades y/o regiones (p. 152).

En este proyecto salen a colación los datos duros, datos que sirven para formar una serie de porcentajes indicativos que infieren el descuido y el olvido “Otro dato relevante es que quienes han enseñado o transmitido sus conocimientos no han recibido un pago o cooperación económica por ello. Así, el 91% respondió negativamente ante la pregunta de si había recibido algún pago o cooperación por enseñar. [...]” (pp. 180-181). Estas valoraciones se muestran en el capítulo cuarto que refiere a la salvación del género musical con un título: “Salvaguardar la *pirekua*: la mirada de los *pirericha*” (pp. 149- 196).

En las conclusiones indicadas en la última parte (pp. 197- 212) plantea la autora que todas las respuestas adquiridas mediante la entrevista afirman que todos los eventos envueltos en el marco turístico, no son los espacios idóneos para la salvaguarda de la materia patrimonial en especial la de la *pirekua*, ya que sólo las comunidades, deben ser los ejes centrales para el desarrollo y protección de su propio patrimonio. Indudablemente Georgina, pone sobre la mesa los problemas que no se toman en cuenta, desde el buró político que afecta al *pireri*, al sometimiento turístico y con ello trastornando la propia tradición musical que se pretende salvar de sí misma.

Georgina Campos Mora
Universidad Autónoma de Sinaloa
Doctorado en Ciencias Sociales