Sociológica, año 31, número 87, enero-abril de 2016, pp. 175-206
Fecha de recepción: 22/05/15. Fecha de aceptación: 26/11/15

Nos robaron a la novia: agravio y conflicto a raíz de la patrimonialización de la *pirekua** por la UNESCO

They Abducted Our Bride: Affronts and Conflict Due to UNESCO's Patrimonialization of the *Pirekua*

*B. Georgina Flores Mercado***

RESUMEN

La *pirekua* –canto tradicional p'urhépecha- fue declarada Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO, por sus siglas en inglés). La declaratoria fue recibida con entusiasmo por el gobierno de Michoacán, instituciones y músicos p'urhépecha. Sin embargo, también generó un conflicto donde intervinieron los piériecha (cantantes de *pirekua*) y los músicos p'urhépecha, principalmente de las comunidades rurales. El artículo indaga cómo fue interpretada la declaratoria de la UNESCO por los piériecha y músicos p'urhépecha, y cuáles fueron las fuentes de agravio para que se organizaran y manifestaran su inconformidad. El conflicto se analiza utilizando la teoría del campo de Pierre Bourdieu.

PALABRAS CLAVE: pueblo indígena p'urhépecha, conflicto, agravio, patrimonio cultural, política cultural neoliberal.

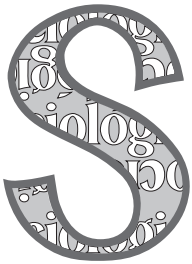
ABSTRACT

The traditional P'urhépecha song, the *pirekua*, was declared an Intangible World Heritage Treasure by the UNESCO. The decision was received enthusiastically by the Michoacán state government, institutions, and P'urhépecha musicians. However, it also sparked a conflict in which *piériecha* (*pirekua* singers) and P'urhépecha musicians, mainly from rural communities participated. This article looks into how the UNESCO declaration was interpreted by the *piériecha* and P'urhépecha musicians, and what caused the affront and why it spurred them to organize to express their disagreement. The author analyzes the conflict using Pierre Bourdieu's theory of the field.

KEY WORDS: P'urhépecha indigenous people, conflict, affront, cultural treasure, neoliberal cultural policy.

* Fernando Nava López, lingüista y experto en la lengua p'urhépecha, ha hecho observaciones respecto de la castellanización de distintos términos en p'urhépecha. Según él la palabra "*pirekua*" debe escribirse "*pirekwa*", para respetar las particularidades fonológicas de la lengua p'urhépecha (Nava, 2014). No obstante, existe un debate y distintos usos de la ortografía de las palabras en p'urhé. En el presente texto mantenemos la ortografía utilizada en el expediente que se envió a la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO, por sus siglas en inglés) con la finalidad de no confundir a las y los posibles lectores, ya que puede sugerir que se trata de diferentes prácticas o conceptos.

** Instituto de Investigaciones Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México (IIS-UNAM). El presente artículo forma parte de los resultados del proyecto de investigación: "Usos sociales del patrimonio cultural: el impacto social de la denominación de la *pirekua* como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO", financiado por el Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT) de la UNAM (Proyecto IN 301014) y el IIS-UNAM.



INTRODUCCIÓN

En noviembre de 2010 la *pirekua*, canto tradicional p'urhépecha, fue declarada Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO. Discursos en favor de la declaratoria por parte de funcionarios gubernamentales, del gobernador del estado –Leonel Godoy–, del secretario de turismo –Genovevo Figueroa–, así como de algunos profesionistas p'urhépecha no se hicieron esperar (Vargas y Montaño, 2010). No obstante, para un amplio grupo de piréricha, músicos y compositores p'urhépecha, la noticia fue recibida con sorpresa e inconformidad. A través de distintos documentos públicos los piréricha y músicos p'urhépecha manifestaron su descontento porque consideraban que el nombramiento atentaba contra los derechos colectivos de su pueblo, al no haber sido ni informados, ni consultados previamente por alguna autoridad gubernamental. También señalaron que la iniciativa de patrimonialización por parte de la Secretaría de Turismo del Estado de Michoacán respondía a los intereses de funcionarios, empresarios y ciertos grupos de intérpretes de música p'urhépecha, quienes buscaban la promoción turística de la pirekua (Movimiento Pireri, 2011).

La Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Inmaterial (UNESCO, 2003) establece que se debe contar con la amplia participación de las comunidades en la elaboración del expediente que se envía a la organización. No obstante, ni el gobierno michoacano ni el federal informaron o consultaron a los piréricha, músicos y compositores de las más de 110 comunidades

p'urhépecha involucradas. El expediente que se ingresó a la UNESCO contó únicamente con el aval de cuatro grupos que interpretan música p'urhépecha, así como con el del Comité Organizador del Festival del Pueblo P'urhépecha de Zacán (véase UNESCO, 2010).

Los músicos y compositores inconformes realizaron reuniones y declaraciones públicas con la finalidad de informar a la población p'urhépecha sobre la declaratoria y exigir al gobierno estatal la consulta a las más de 110 comunidades y el respeto a los derechos colectivos del pueblo p'urhépecha. El conflicto abierto y la movilización se hicieron presentes entre los años 2010 y 2012. La particularidad de la respuesta de los p'urhépecha al reconocimiento de la UNESCO generó las siguientes preguntas de investigación: ¿cómo se interpretó la declaratoria por los piréríecha y músicos p'urhépecha inconformes?; ¿cuál fue la fuente de agravio para éstos?; ¿qué relaciones de poder y dominación existían en el ámbito de la música tradicional p'urhépecha para que emergiera un conflicto en torno a la patrimonialización de la pirekua?

El presente artículo forma parte de una investigación más amplia, aún en curso; aquí nos centraremos principalmente en reconstruir el punto de vista de los piréríecha, músicos y otros miembros del pueblo p'urhépecha que manifestaron colectiva y públicamente su agravio a raíz de la declaratoria. El supuesto de investigación del cual partimos es que el conflicto suscitado no puede reducirse al enfrentamiento entre dos grupos p'urhépecha o dos grupos piréríecha y músicos p'urhépecha por el patrimonio musical de su pueblo. Argumentaremos que la intervención del Estado mexicano y sus instituciones gubernamentales fue parte fundamental en la generación del conflicto. En este sentido, utilizaremos la teoría de campo de Pierre Bourdieu (Bourdieu y Wacquant, 2005) para dar cuenta de los distintos agentes sociales, las relaciones de poder y dominación, y los significados que se construyeron sobre la declaratoria por parte de los piréríecha y músicos agraviados. De manera breve se presenta la interpretación que dieron las instituciones gubernamentales a la inconformidad de los piréríecha y músicos p'urhépecha.

Considero importante también incluir en la parte final la interpretación cultural de la defensa que músicos, piréricha y compositores p'urhépecha hicieron de su sentimiento de agravio, utilizando como herramienta interpretativa la metáfora del *robo de la novia*, práctica común entre las parejas de las comunidades rurales p'urhépecha.

Con el fin de cumplir tales propósitos usamos estrategias de investigación cualitativa, como entrevistas y análisis discursivo de los textos publicados. Aquéllas fueron realizadas a músicos, compositores, piréricha y otros miembros del pueblo p'urhépecha que se sintieron agraviados y participaron en las reuniones sostenidas entre febrero de 2011 y finales de 2012. Las entrevistas[1] fueron realizadas entre 2013 y 2015, en comunidades de las distintas regiones que conforman el territorio p'urhépecha. El material discursivo proviene de quince entrevistas, que oscilaron entre veinte y sesenta minutos de duración. Los piréricha, músicos y compositores p'urhépecha entrevistados pertenecían a las comunidades de Ichán, Angahuan, Cheranástico, Charapan, Comachuén, Ihuatzio, Santa Fe de la Laguna y Janitzio, entre otras. Además, se entrevistó a funcionarios ubicados en puestos con poder de decisión, tanto de instituciones federales como del estado de Michoacán. Estos últimos laboraban o habían laborado en el Departamento de Música de la Secretaría de Cultura, en la Secretaría de Turismo y en la Secretaría de Pueblos Indígenas. Del lado federal se entrevistó a funcionarias y funcionarios de la Subdirección de Patrimonio Inmaterial del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), del Programa de Patrimonio Inmaterial del Área de Desarrollo Regional y Municipal del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta), de la Unidad de Culturas Populares en Michoacán, de la Comisión Nacional de Desarrollo de Pueblos Indígenas, Delegación Michoacán, y del INAH-Michoacán.[2]

[1] Se mantiene el carácter anónimo de los músicos, pireris y compositores entrevistados, dada la situación de conflicto que existió en ese momento.

[2] Para los fines de este artículo –y por razones de espacio- sólo se citan aquellos testimonios vinculados a la situación del conflicto posdeclaratoria.

A nivel de relaciones internacionales se entrevistó a personal del Departamento de Patrimonio Mundial y Cultura de la Comisión Mexicana de Cooperación con la UNESCO (Conalmex). Lamentablemente no fue posible consultar a personal de la UNESCO en México, dado que no aceptaron realizar la entrevista en sus oficinas. Si bien la visión de los funcionarios no ocupa el lugar central en este análisis, puesto que lo que interesa es reconstruir el punto de vista de los agraviados, se presentan las posiciones de algunos de ellos sobre el conflicto, en tanto que el análisis social desde la teoría del campo exige una visión relacional de procesos y agentes.

Los documentos publicados tanto por las instituciones implicadas –principalmente los enviados a la UNESCO– como por los grupos de músicos y piríecha p'urhépecha agraviados, constituyeron un material que se incorporó al análisis discursivo. No se llevaron a cabo entrevistas a los grupos de música firmantes del expediente enviado a la UNESCO (2010) debido a que hicieron pública su posición frente al proceso de patrimonialización de la pirekua.

El patrimonio cultural inmaterial: un nuevo ámbito de conflicto social

Los conflictos en torno al patrimonio cultural no son nuevos. En México algunos de ellos han emergido por la voracidad de los capitales privados, cuyos proyectos atentan contra el patrimonio, sea destruyéndolo o apropiándose de él para su rentabilidad, generalmente con la aprobación de instituciones gubernamentales que tienen la obligación de protegerlo. Muchos de estos problemas han dado lugar a los denominados *movimientos patrimonialistas,* en los que la ciudadanía toma en sus manos la responsabilidad de proteger y defender aquello que considera su heredad (Salazar, 2006).

Para autores como Bolfy Cottom (1999) el principal problema en el ámbito patrimonial es la desigualdad estructural entre las distintas clases sociales, grupos y pueblos que conforman

la nación: ésta provoca que el patrimonio cultural se presente como un ámbito de disenso y conflicto (Melgar, 2000; Pérez, 2012; Flores, 2014a). Tales conflictos ponen en evidencia que el patrimonio cultural no es una cosa dada, sino una construcción social e histórica donde permean distintos intereses en su definición (Florescano, 1993; Pérez, 2012).

Para fines de este artículo cabe definir al conflicto patrimonial como aquella disputa entre distintos agentes sociales, en la cual está involucrado el patrimonio cultural, identificado como tal tanto por una institución como por una población. Un problema de esta índole puede emerger entre grupos de ciudadanos, entre el Estado y la ciudadanía, entre ciudadanía y empresas, entre las empresas y el Estado, o bien entre las propias empresas que luchan por la gestión y los beneficios económicos y políticos que puede generar el bien en cuestión.

Los conflictos patrimoniales son polisémicos; lo que se disputa en ellos puede variar en cada caso. Timothy y Nyaupane (2009) han identificado tres variantes en este terreno: a) cuando diferentes grupos sociales reclaman el mismo espacio, evento u objeto como su patrimonio cultural; b) cuando el patrimonio es interpretado de manera diferente por los grupos o miembros de un grupo, por lo cual se plantean distintos usos para él; o c) cuando dos acontecimientos históricos valorados de manera importante ocurrieron en el mismo lugar –lo que los autores definen como *pasados paralelos*– y cada grupo lucha por el mismo espacio para conmemorar los hechos históricos.

Nuestro conflicto puede enmarcarse, en cierto sentido, en la segunda categoría, ya que existieron diferentes interpretaciones y usos del patrimonio. Sin embargo, vale la pena agregar que estas disputas ocurren en contextos sociales y económicos producidos por la intervención particular de agentes sociales, como instituciones gubernamentales y empresarios con grandes capitales que buscan expandir sus ámbitos de mercado.

La Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO considera como patrimonio cultural inmaterial:

> […] los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas –junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes– que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Ese patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana. A los efectos de la presente Convención, se tendrá en cuenta únicamente el patrimonio cultural inmaterial que sea compatible con los instrumentos internacionales de derechos humanos existentes y con los imperativos de respeto mutuo entre comunidades, grupos e individuos y de desarrollo sostenible (UNESCO, 2003).

La UNESCO plantea como acciones en favor de la permanencia del patrimonio inmaterial cultural la identificación, la documentación, la investigación, la preservación, la promoción y su valoración. Sin embargo, al considerar este mismo organismo internacional al denominado patrimonio inmaterial como motor para el desarrollo sustentable, legitima su uso con fines de comercialización turística, a pesar de que ello ponga en riesgo el propio patrimonio que se busca salvaguardar. De conformidad con lo anterior, la Lista Representativa de la Convención 2003 ha sido utilizada, principalmente por los Estados parte de los países del sur, para promover el mercado turístico en sus regiones (Timothy y Nyaupane, 2009).

En distintos festivales realizados en México –como el Concurso de Zacán, en Michoacán; Cumbre Tajín, en Veracruz; o el Festival del Mariachi, en Jalisco– las músicas y danzas tradicionales ocupan un lugar central en los espectáculos creados para atraer al turismo. Es oportuno mencionar que a partir de la declaración de la pirekua es común encontrar su promoción turística mediante carteles, videos y revistas de turismo, como *México desconocido*. En estas publicaciones, la pirekua y la comida tradicional p'urhépecha suelen contemplarse como parte de los atractivos de "La ruta de Don Vasco", de Michoacán. Las imágenes de los piréríecha y músicos p'urhépecha

refuerzan en este tipo de propaganda la idea del pireri como objeto de mercado y no como el sujeto artífice de la tradición musical (Flores, 2014b).

EL CONFLICTO SOBRE LA DECLARATORIA DE LA PIREKUA: MÁS ALLÁ DE LA VISIÓN DICOTÓMICA

Los estudios sobre los conflictos en torno a las declaraciones de patrimonio cultural inmaterial de la UNESCO son pocos. No obstante, en los materiales publicados podemos encontrar algunas coincidencias con el caso de la pirekua, sobre todo en lo referente a la actuación gubernamental, donde prevalece el interés por la comercialización turística de la manifestación cultural, más que su salvaguarda (Vignolo, 2014).

Lorena Ojeda (2013), en su análisis del conflicto de la pirekua, explica que éste surgió por la acción de dos grupos influyentes del pueblo p'urhépecha. De acuerdo con la autora, ambas agrupaciones se han hecho visibles a partir de sendos eventos vinculados con la construcción de su identidad: el Concurso Artístico del Pueblo P'urhépecha y el Año Nuevo P'urhépecha. Según Ojeda los grupos adoptan posiciones antagónicas frente al patrimonio cultural p'urhépecha en tanto que los iniciadores y promotores del Concurso de Zacán han manifestado abiertamente su aprobación para que la música tradicional sea considerada objeto del mercado turístico, bajo la justificación de representar una estrategia para el desarrollo económico de las comunidades p'urhépecha; por su parte, el Consejo de Excargueros del Año Nuevo P'urhépecha se opone abiertamente al uso mercantilista de su cultura, manifestando un fuerte reclamo contra la explotación de sus imágenes, su música, su comida y sus danzas. Estas perspectivas opuestas se pueden observar en la celebración de cada evento, pues mientras el Concurso de Zacán es ampliamente difundido, tanto a nivel estatal como nacional, y promueve la visita de turistas para presenciar las actuaciones de los músicos, piériecha y dan-

zantes p'urhépecha, los cargueros y excargueros del Año Nuevo P'urhépecha han cuidado que esta celebración no se convierta en un atractivo turístico y se masifique. En su investigación Ojeda concluye que los opositores difícilmente podrán articular a corto plazo una propuesta común sobre su patrimonio (Ojeda, 2013).

Consideramos que si bien el análisis realizado por la investigadora es una aportación al estudio de este tipo de conflictos, reduce la complejidad del problema a una visión dicotómica, lo cual –sobre todo– oscurece la participación de las instituciones, tanto estatales y federales como de la propia UNESCO. Francisco Guízar (2009) ha planteado que los conflictos donde intervienen pueblos indígenas no son lineales ni se desenvuelven entre grupos culturales homogéneos y polarizados, pues los estudios etnográficos han demostrado la complejidad de alianzas y rivalidades entre distintos agentes. En el mismo tenor también se han criticado las interpretaciones etnicistas de los problemas al reducirlos a una cuestión interna de los pueblos indígenas (Zárate, 2001), omitiéndose del análisis la actuación –objetiva y palpable– del Estado, de sus instituciones federales y estatales, así como de otros agentes sociales, sean organismos internacionales o empresas. Por ello, es importante recuperar lo que ha señalado Rodolfo Stavenhagen respecto del papel del Estado: no es un espectador imparcial ni un árbitro de los conflictos, sino un participante activo en ellos. El autor señala que para entender los problemas entre los miembros de un mismo pueblo indígena hay que considerar que generalmente son resultado de las relaciones estructurales articuladas por el Estado (Stavenhagen, 2001).

La comprensión y explicación de este tipo de enfrentamientos pasa por identificar los dispositivos estructurales y mostrar cómo son sistemáticamente producidos por ciertas formas de relación social –por ejemplo, una distribución desigual de poder (Dahrendorf, 1964)– entre el Estado y otros agentes sociales; además, debe reconstruir las interpretaciones que los propios agentes sociales tienen del conflicto, es decir, dar cuenta

de la experiencia intersubjetiva de éste (Tejerina, 1991). En consecuencia, debemos considerar las dimensiones locales y la configuración de relaciones particulares que existen en cada contexto, por lo que al tratarse de un pueblo indígena es preciso integrar el componente identitario, que generalmente opera en el entramado de las relaciones de poder organizando las relaciones interétnicas (Zárate, 2001).

EL CAMPO DE INTERACCIÓN DE LA MÚSICA TRADICIONAL P'URHÉPECHA

De acuerdo con Bourdieu, un campo de interacción social puede ser definido como una red de relaciones objetivas entre posiciones que ocupan los agentes sociales –los cuales pueden ser instituciones o grupos de personas (Bourdieu y Wacquant, 2005)–, cuyo orden se encuentra instituido tanto en las estructuras objetivas de un mundo socialmente regulado como en las estructuras mentales de aquellos que habitan el campo (Bourdieu, 1995). En este apartado haremos un esbozo general de lo que consideramos el campo de interacción social de la música tradicional p'urhépecha. Para ello es importante observar que la pirekua es pieza clave de esta tradición musical. El término "pirekua" se ha traducido al español como "canción". Sin embargo, algunos estudiosos p'urhépecha prefieren traducirlo como "palabra en canto". El "pireri", es el que canta en lengua p'urhépecha y, en su forma plural, se utiliza "pirériecha". Pablo Sebastián (2014) señala que existen pirériecha que además de cantar componen pirekuas. A éstos se les llama "pirekua úri" o, en plural, "pirekua únsticha". Según algunos pirekua únsticha, la pirekua es algo más que un canto, pues en ella se plasma la amplia sabiduría de la cosmovisión p'urhé, que adquiere sentido en la propia comunidad.

El campo de interacción social de la música tradicional p'urhépecha, donde ubicamos a la pirekua, es complejo por distintas razones. Una de ellas –dados los procesos de moder-

nización de esta comunidad– es que existen diferentes formas de ser pireri; así encontramos: a) a los piréríecha que cantan y componen la letra y la música de sus obras; b) a los piréríecha que cantan pirekuas compuestas por otros, a quienes se les denomina también "intérpretes"; c) compositores de la letra y/o la música, pero que no cantan ni tocan instrumento alguno; d) los que cantan sus pirekuas o las de otros y tocan un instrumento; y e) los piréríecha que cantan sus pirekuas o las de otros, pero no tocan instrumentos (caso más común entre las mujeres, aunque no únicamente). Pedro Márquez (2014) considera que un pireri es el que canta y compone en p'urhépecha y, a través del canto, transmite los saberes y la tradición de este pueblo. También incluye en la categoría a los piréríecha que interpretan pirekuas de otros, a las cuales se les suelen hacer arreglos. La creación o composición de una pirekua puede darse en el ámbito familiar privado (Reynoso, 2014), o bien en las competencias comunitarias de las festividades patronales o en los encuentros de pirekuas (Pedro Márquez, 2014). En esos contextos se establece una suerte de diálogo-competencia entre los piréríecha y se gesta un momento creativo muy interesante para la reflexión etnomusicológica y sociológica sobre este canto.

Las diferencias hasta aquí presentadas sobre la concepción del pireri y la pirekua son sin duda relativas y pueden ampliarse y reducirse según la perspectiva desde la cual se hable. Por ejemplo, para muchos p'urhépecha las pirekuas cantadas en español no deben ser consideradas como tales.

Las diferentes categorías mencionadas han atravesado procesos de jerarquización a lo largo del tiempo. Existen posiciones desde donde se observa y experimenta el campo, las cuales se pueden objetivar tanto a partir del tipo de capital o capitales con los que cuenta cada grupo de agentes como por la enunciación discursiva. Lo interesante, desde nuestra perspectiva sociológica, es analizar si las diferentes formas de ser pireri, y de cantar y ejecutar las pirekuas, se traducen en desigualdades económicas, sociales y/o culturales. Un dato intere-

sante para comprender la estructuración del campo de la música tradicional p'urhépecha –es decir, las relaciones de fuerza entre los agentes del campo– nos lo aportan las formas de nombrar y referirse entre piréríecha y músicos p'urhépecha. Por ejemplo, a los grupos que se presentan sistemáticamente en eventos o festivales nacionales e internacionales se les conoce como "músicos de escenario"; en contraste, se dice que "Los Nocheros de Nurío son pireris *de a deveras*".

Algunos de los "músicos de escenario", desde su posición económica y políticamente privilegiada, han intentado monopolizar el campo de la música tradicional p'urhépecha al estar vinculados o laborar con las instituciones gubernamentales, académicas o turísticas (algunos acumulan cuatro o cinco décadas de relación institucional). Tales grupos están integrados por intérpretes cuyas trayectorias de vida se contextualizan en ciudades como Morelia o Uruapan, o bien en las cabeceras municipales consideradas *mestizas*. Estos músicos consagrados suelen tocar en festivales urbanos, nacionales e internacionales, interpretando música p'urhépecha y pirekuas que generalmente son compuestas por piréríecha del ámbito rural.

Por otra parte, encontramos un amplio grupo de piréríecha que viven en las comunidades rurales, tocando por pagos simbólicos en las fiestas patronales o encuentros de competencia. Su ámbito es comunitario e intercomunitario; con frecuencia tocan en otras comunidades de la región y, por lo tanto, su idioma de comunicación musical es principalmente el p'urhépecha. Los músicos y piréríecha que se inconformaron de manera organizada y pública pertenecían principalmente a este numeroso grupo. Sus características sociales y trayectorias de vida no eran uniformes, pues algunos contaban con educación media o superior, pero otros no tenían estudios o solamente contaban con educación básica. Algunos eran profesionistas y otros campesinos. Muchos de ellos contaban con una larga trayectoria en la preservación de la pirekua y de la música tradicional p'urhépecha, al ejercer el oficio en eventos comunitarios –fiestas patronales, festivales o encuentros– o

ser maestros de música en sus comunidades. Todo ello con poco o nulo apoyo institucional.

Finalmente, conviene mencionar a las instituciones gubernamentales, tanto estatales y federales, que tienen un papel importante en la conservación del orden social del campo; es decir, facilitan la reproducción de las jerarquías de largo aliento en las relaciones sociales que tienen lugar entre piériecha, músicos y compositores. Las instituciones se dedican a la cuestión de la cultura, el turismo o los asuntos de los pueblos indígenas, y tienen la capacidad de posibilitar o imposibilitar las oportunidades objetivas del campo de la música tradicional p'urhépecha a través de sus políticas institucionales y programas (Bourdieu y Wacquant, 2005).

La red de relaciones, discursos y posiciones que dieron lugar al conflicto

A nivel federal los agentes institucionales que identificamos con una participación activa durante el conflicto fueron: la Dirección de Patrimonio Mundial del INAH, el INAH-Michoacán y la Comisión Nacional para los Derechos Humanos. A escala estatal encontramos al Gobierno del Estado de Michoacán, y las secretarías de Turismo, Cultura y Pueblos Indígenas. La propia UNESCO se vio inserta en esta relación social conflictiva. También tuvo parte el Comité Organizador del Concurso de Zacán y los grupos de música p'urhépecha que firmaron y avalaron el expediente enviado a la UNESCO. En contraparte, identificamos a los músicos, compositores y piériecha que se inconformaron de manera pública y organizada por la declaración de la pirekua como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad.

La Secretaría de Turismo del Estado de Michoacán jugó un papel protagónico y ocupó una posición dominante en la red de relaciones durante el proceso de patrimonialización. Desde ella se gestó la iniciativa de promover el patrimonio cultural p'urhépecha para la atracción de turistas al estado:

> A nivel local, en ese momento la Secretaría de Cultura estatal estaba desdibujada […], desde que nosotros empezamos a trabajar con ellos, Turismo ha tomado mucho ese papel, obviamente de la parte turística, pero es la instancia que le ha visto esa parte a la cultura de: '¡ah! podemos desarrollar proyectos a partir de la cultura con una tendencia turística'" (entrevista a Edaly Quiroz, subdirectora de Patrimonio Inmaterial del INAH, 2014).

Fue esta Secretaría la que articuló las acciones para colocar a la pirekua –y a la cocina tradicional– en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO. También con un papel protagónico, la Dirección de Patrimonio Mundial del INAH asesoró y supervisó la elaboración del expediente de candidatura de la pirekua: "Nuestro trabajo como Dirección de Patrimonio Mundial es el de asesorar y gestionar, nosotros no tenemos recursos para elaborar expedientes […], no ponemos recursos, damos nuestros recursos humanos" (entrevista a Edaly Quiroz, subdirectora de Patrimonio Inmaterial del INAH, 2014).

La Secretaría de Turismo de Michoacán y Patrimonio Mundial del INAH encabezaron el proceso, en contacto directo con la Unidad de Culturas Populares de Michoacán. Es interesante que a la Secretaría de Cultura estatal se le haya mantenido al margen. En la tarea de elaborar el expediente se sumaría a funcionarios de la Secretaría de Pueblos Indígenas. Esta institución fue clave en el proceso de patrimonialización al integrar en su planta laboral a profesionistas p'urhépecha, que contaban con el conocimiento de la red de músicos y piréricha y de la tradición musical en cuestión. Néstor Dimas –pireri, estudioso de la pirekua y secretario técnico de esa institución– describió su participación de esta manera:

> Como miembro del gobierno del estado, yo trabajaba en la Secretaría de Pueblos Indígenas; nos solicitaron, a través de la Secretaría de Turismo, hacer un grupo o colectivo, en que el gobierno del estado propondría a través de Turismo el expediente, para enviarlo primero a [la ciudad de] México y luego a la UNESCO. Como iniciativa me pareció bien, y más porque la base era mi libro […]; se logró que se trabajara con un grupo amplio al inicio y luego con un grupo reducido para afinar los detalles. Se

> invitó principalmente a grupos de música que trabajan con el gobierno del estado y de la Universidad Michoacana, y a algunos investigadores que trabajan sobre la música o el canto, y logramos integrar esta parte del expediente […] (entrevista a Néstor Dimas, secretario técnico de la Secretaría de Pueblos Indígenas durante el proceso de patrimonialización de la pirekua, 2014).

Entre los profesionistas, músicos y piréríecha p'urhépecha vinculados con las instituciones gubernamentales no existía un consenso total en favor de la inclusión de la pirekua en la lista de la UNESCO; sin embargo, al laborar en organizaciones del Estado su posición era débil para evitar la patrimonialización de la pirekua. Ismael García Marcelino –escritor, pireri y funcionario de la Secretaría de Pueblos Indígenas en ese momento– explicó:

> Yo les dije: "a ver, yo no voy a poder evitar que ustedes consigan finalmente convertir en patrimonio de la humanidad a la pirekua, no lo voy a evitar, pero no cuenten conmigo" […]. El problema es que a mí me convocaron no como pireri, sino como funcionario de la Secretaría de Pueblos Indígenas. Ahí, yo me vi en una trampa, donde siendo funcionario ni modo de decirles que no, y asistí. Pero: ¡era obvio! No me iban a hacer caso […], y como quiera que sea, les dije desde un principio, que no estaba de acuerdo en el proceso que intentaban, ¡de ninguna manera! [...] (entrevista a Ismael García Marcelino, funcionario de la Secretaría de Pueblos Indígenas durante el proceso de la patrimonialización de la pirekua, 2013).

De acuerdo con este testimonio, el proceso de patrimonialización estaba previamente decidido y, al parecer, nadie podía detener la iniciativa. Así las cosas, profesionistas, músicos, intérpretes y piréríecha de las comunidades de Zacán, Santa Fe de la Laguna y Paracho avalaron la propuesta de la Secretaría de Turismo. Medardo Méndez Alfaro, de Zacán, subsecretario de la Secretaría de Turismo en ese momento, coordinó la elaboración del expediente que se envió a la UNESCO, el cual finalmente quedaría avalado por las firmas de: 1) el Comité Organizador del Concurso Artístico P'urhépecha de Zacán (tres firmas); 2) autoridades de Zacán (tres firmas); 3) el Dueto Zacán (dos firmas); 4) el grupo Tumbiecha, también de Zacán (siete firmas);

5) el grupo Erandi, de Paracho (cinco firmas); y 6) el grupo P'urhembe, de Paracho (seis firmas). De esta manera, el expediente reunió un total de 26 firmas, cantidad ampliamente contrastante con las más de 110 comunidades p'urhépecha que debieron ser informadas y consultadas en concordancia con los marcos jurídicos nacionales e internacionales.

En el punto C1 del expediente se describen quiénes son los grupos, individuos o comunidades interesadas en salvaguardar a la pirekua. Así, aparece una lista de instituciones gubernamentales, nombres de presidentes municipales y algunas autoridades comunales. En ella se dice que los principales grupos que buscan preservar la tradición son los piréríecha y los compositores. Esta frase muestra el modo retórico empleado para convencer a los evaluadores de la UNESCO: evidentemente los piréríecha, compositores y músicos p'urhépecha son los más interesados en que su tradición musical se mantenga viva:

> la pirekua se ha mantenido por las comunidades, por el intercambio que hay, pues se ayuda con los viáticos pero no se le paga a los músicos […]. Si la pirekua estuviera a cargo de las instituciones ésta ya se hubiera acabado […]. Nosotros somos una familia que le gusta mantener su cultura y organizamos encuentros de pireris, pero no contamos con el apoyo del gobierno; alguna vez nos dieron doscientos pesos para viáticos (entrevista a pireri y músico de Janitzio, 2014).

Conviene mencionar que en el citado inciso del expediente no aparecen las firmas de funcionarios o autoridades comunales p'urhépecha: sólo se citan los nombres de las instituciones, de los municipios y de las autoridades comunales. Respecto de este punto Rocío Próspero –pireri y profesionista de la comunidad de Tingambato, radicada en Morelia– escribió en su texto "Música p'urhepecha, ¿valor cultural del pueblo p'urhepecha o patrimonio del mundo?": "¿De dónde surge la inconformidad? Del falseamiento de la información […], desgraciadamente no hemos tenido tiempo de ir hablar con ellos [con las autoridades comunales] para saber de qué manera quedaron involucrados en todo esto" (Próspero, 2014: 176).

El Comité del Concurso Artístico de Zacán se presenta abiertamente en el expediente como el órgano que ha salvaguardado "seriamente" la tradición musical p'urhépecha (expediente núm. 00398):

> El primer intento serio por salvaguardar el patrimonio musical de los p'urhépecha lo realizó la Asociación de Profesionistas de la Comunidad de Zacán, municipio de Los Reyes, Michoacán, quienes en 1971 nos reunimos con el propósito de organizar "el Concurso Artístico P'urhépecha de Zacán", el cual se celebra cada año el 17 y 18 de octubre y que ha llegado a contar con más de 500 participantes provenientes de cincuenta comunidades y con una afluencia de cerca de doce mil visitantes (UNESCO, 2010).

Músicos, compositores, piréríecha y otros miembros del pueblo p'urhépecha desconocieron a los miembros de la Asociación como los defensores de la tradición musical y manifestaron que entre los piréríecha no existen ni dirigentes, ni representantes. La organización de músicos p'urhépecha "Kuskakua Unsti", cuyo objetivo ha sido la dignificación del músico y de la música p'urhépecha, fue un motor para la organización y realización de las reuniones informativas en las comunidades. En éstas se tejieron vínculos entre músicos y piréríecha de distintas poblaciones y surgió el denominado "Movimiento Pireri". Los inconformes con la declaratoria llevaron a cabo –con recursos económicos propios y respaldados por las autoridades comunales– reuniones en diversos lugares p'urhépecha para informar, reflexionar y discutir sobre lo que significaba para las comunidades la declaratoria de la pirekua: "Con la finalidad de conocer este hecho lo mejor posible, los músicos y compositores p'urhépecha 'KUSKAKUA UNSTI' invitan a una reunión el día sábado 26 de febrero de este año, a partir de las diez de la mañana, en donde podrán participar todos los p'urhépecha, especialmente los piréríecha y músicos" (convocatoria, febrero de 2011).

Como se puede leer, no se emplazaba únicamente a los piréríecha, músicos o compositores, sino a la población en general, pues se consideraba que la pirekua pertenece a todo el

pueblo p'urhépecha. Lograr la asistencia a estas reuniones no fue tarea fácil: había que recorrer cada una de las comunidades para difundirlas. El número de asistentes era muy variable; podían llegar entre ocho y ochenta personas, según afirma Ignacio Márquez (2014). Un músico y pireri de Comachuén describe cómo se sumó a las asambleas:

> […] al principio pues, cuando salió el anuncio de que la pirekua la habían llevado a la UNESCO, para nosotros no fue impacto porque nosotros no sabíamos qué beneficios traería el reconocimiento, y pues a partir de que Nacho nos convocó a una reunión pues para ver de qué se trataba esto […] y a partir de las reuniones empezamos a ver cuáles eran los beneficios y los no beneficios […]. De hecho, vimos que beneficios no nos trae, quizás les ha traído beneficios a los que están en Morelia […]. Mucha gente no está enterada porque aquí sólo llega la radio y hay gente que ni radio escucha, y por eso yo le ayudé a Nacho y les dije a los compañeros: "vamos a la reunión para que escuchen de qué o para qué es ese reconocimiento". Y luego como el reconocimiento está en inglés, pues un señor de Cherán, ingeniero, que había estado en Estados Unidos, dijo que nos ayudaría a traducirlo (entrevista a pireri y músico de Comachuén, 2012).

Los estudiantes de las normales rurales y los universitarios, algunos de ellos con familiares piréricha o músicos, fueron un grupo importante en estas reuniones. Jóvenes activos que desde antes del conflicto por la pirekua promovían en sus comunidades actos culturales y la discusión de distintos problemas sociales:

> […] nos vamos anexando y vamos invitando a más gente […]: —"Oye, vamos a discutir esto", "¿qué te parece si hablamos del gobierno?" —"Pues hablamos del gobierno"; —"no, que de las comunidades"; —"Pues hablamos de las comunidades, de la migración". Y todo eso se analiza, ¿qué está causando todo esto? La economía […]. O hablamos de por qué hay danzas y por qué se toca y se lleva ese compás. Se va viendo, se va estudiando, los inducimos […]: —"¡Oye, no hay que dejarnos!" Y vamos viendo [en las reuniones], no solamente lo que es la pirekua, sino vamos viendo una serie de cosas de nuestras comunidades (entrevista a joven universitario de Ichán, 2013).

Las distintas trayectorias, orígenes e intereses de cada músico, compositor o pireri marcaron diferencias para la definición de los objetivos de las reuniones y la formulación de demandas al gobierno:

> […] dentro de la gente inconforme, también hay vertientes, aristas, de la misma inconformidad. Dentro de los que no estamos de acuerdo, hay los que de verdad no estamos interesados en el trozo de pastel, y otros que están en desacuerdo porque no les han dicho qué parte del pastel les corresponde; entonces yo creo que los argumentos para los que no están de acuerdo van a ser muy diversos (entrevista a pireri de Ihuatzio, 2013).

A pesar de estas diferencias se tejieron vínculos desde la oposición y se obtuvieron acuerdos plasmados en textos públicos. Las reuniones fueron un importante espacio para posicionarse colectivamente frente al gobierno de Michoacán, pero además para exponer y discutir sobre problemáticas más amplias que enfrentan los piréríecha, músicos y compositores. En estas reflexiones el concurso de Zacán ocupó un lugar central, pues se consideró que lejos de beneficiar a la tradición musical la aniquilaba al dividir a la población y "desviar el objetivo de la creación e interpretación tradicional desde el momento en que se ofertan premios con dinero en efectivo, pero sobre todo cuando se califica con parámetros que sólo promueven la espectacularidad" (Ignacio Márquez, 2014: 184). El sentimiento de agravio se fue colectivizando y se construyó un consenso en torno a la idea de que la patrimonialización no respondía a los intereses de las comunidades, sino del gobierno, de las empresas turísticas y de los grupos de música p'urhépecha dependientes de los contratos institucionales; en una palabra: la declaratoria respondía a los intereses de la clase dominante.

DETONADORES Y CRISTALIZACIÓN DEL CONFLICTO

El sentimiento de agravio y la consecuente cristalización del conflicto se enmarcaron, principalmente, en tres aspectos importantes del procedimiento que siguió la patrimonialización de la pirekua. En primer lugar, que tanto las instituciones federales como las estatales sostuvieran públicamente que las comunidades habían participado en la elaboración del expediente enviado a la UNESCO, cuando en realidad sólo se había convocado e informado a un grupo reducido de profesionistas p'urhépecha, principalmente de Zacán, Paracho y Santa Fe de la Laguna. En el inciso R4 del documento de aprobación del ingreso de la pirekua a la lista de la UNESCO (Decisión 5.COM 6.29), elaborado por el Comité de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO, se puede leer:

> El Comité (…) conviene en que [este elemento] cumple con los criterios de inscripción en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad habida cuenta de que:
>
> […] R4: La comunidad[3] p'urhépecha ha participado en la preparación de la candidatura y en la definición de las medidas de salvaguarda propuestas, y sus dirigentes han otorgado su consentimiento libre, previo y con conocimiento de causa (UNESCO, 2010).

En la contraparte, el Movimiento Pireri destacó en su *Primera Declaración* la nula información, falta de participación y consentimiento del pueblo p'urhépecha para presentar la candidatura, por lo cual se habían violado sus derechos colectivos:

> La declaración de la UNESCO como patrimonio cultural inmaterial de la humanidad es un hecho de enorme importancia y trascendencia en pro de la pirekua; sin embargo, adolece de la participación activa y efectiva de los dueños y creadores de dicho patrimonio, en virtud de que no se obtuvo el consentimiento libre, previo e informado del pireri, del músico y del pueblo p'urhépecha en su generalidad, violando disposiciones constitucionales e instrumentos internacionales vigentes para el Estado mexicano (Movimiento Pireri, 2011).

[3] Obsérvese que la UNESCO habla de comunidad y no de pueblo indígena.

Si bien en los documentos públicos del Movimiento Pireri se alude a que la declaratoria es un hecho en sí mismo positivo, tanto en entrevistas realizadas de manera individual y anónima como en textos posteriormente publicados por músicos p'urhépecha encontramos posiciones que muestran su desacuerdo por la intervención de la UNESCO en la cultura del pueblo p'urhépecha. Al preguntársele a un joven pireri de Angahuán, miembro de un reconocido grupo de esa comunidad, si se le había consultado para que la pirekua fuera declarada patrimonio inmaterial de la humanidad por la UNESCO, respondió firme y contundentemente: "No, y no estoy de acuerdo".

Otro detonante del conflicto fue el protagonismo de los grupos de música que firmaron y avalaron el expediente, quienes por décadas habían monopolizado el campo de la música p'urhépecha, suplantando a los piréríecha de las comunidades en eventos urbanos y de gran audiencia:

> Algunos grupos de cantantes de pirekua, cercanos a las Instituciones, y que por siempre se han dedicado a lucrar con este patrimonio, se tomaron la libertad de suplantar a los verdaderos piréríecha; incluso les faltó el respeto al pueblo p'urhépecha, cuando en conjunto con la Secretaría de Turismo del estado avalaron el reconocimiento a nombre de los piréríecha, con fines meramente turísticos y de lucro, como lo declaró el gobernador del estado el día del anuncio (plática entre piréríecha, músicos y hermanos p'urhépecha efectuada el sábado 26 de febrero de 2011).

El sentimiento de agravio también surgió porque quienes habían firmado y avalado el expediente representaban una minoría frente al numeroso grupo de piréríecha y músicos existente en las comunidades. La estructura jerarquizada en el campo musical p'urhépecha permitió a los inconformes avizorar que la distribución de los beneficios de la declaratoria sería una vez más monopolizada por aquéllos:

> Son muy pocos los que están de acuerdo y son los grupos que ya se sabe, y ellos ya lo saben que serán los que serán convocados si hay que ir a Bruselas, a España o Alemania, y yo no siento envidia por eso, pero ya sabemos quiénes van a tomar la mejor tajada del pastel (entrevista a pireri de Ihuatzio, 2013).

> Realmente no tenemos información de por qué se hizo eso, o en qué nos va a beneficiar a nosotros como compositores, como piériecha de la canción […]. Yo creo que se benefician principalmente las personas quienes están directamente enlazadas con el gobierno estatal. Porque pues, si puede que con esto […], con que ya que se tiene esta declaración que ya es patrimonio de la humanidad, ellos, quienes están ahí, pueden llegar a tener más giras a nivel nacional e internacional, estar saliendo porque están ahí arriba. Y entonces nosotros no. Quienes estamos componiendo desde nuestro rincones, prácticamente vamos a seguir igual (entrevista a pireri y músico de Janitzio, 2013).

Los testimonios anteriores permiten comprender que el agravio también se experimentó porque los "músicos de escenario" sólo reproducían pirekuas de otros compositores y no composiciones propias; sin embargo, han sido altamente promovidos a través de los medios de comunicación y gozan de invitaciones pagadas para tocar en distintos escenarios a escalas nacional e internacional. Algunos de sus integrantes son o han sido funcionarios de distintas instituciones gubernamentales.

Finalmente, otro detonante del conflicto fue el papel protagónico que jugó la Secretaría de Turismo. Su intervención en la patrimonialización de la pirekua puso en evidencia el proyecto mercantilista. El texto firmado por el Consejo de la Ceremonia de Kurhikuaeri K'uinchekua, dirigido a Leonel Godoy –gobernador en ese momento de Michoacán– a Irina Bokova –directora general de la UNESCO– y al pueblo p'urhépecha, lo expresó de esta manera:

> […] nos causa mucha preocupación, porque la institución que promovió la solicitud de inclusión de la pirekua y la cocina michoacana fue la Secretaría de Turismo del Gobierno de Michoacán, institución ajena a nuestra comunidad p'urhépecha […]. Nosotros vemos que la única intención del gobierno de Michoacán (Estado parte) es aprovechar nuestro patrimonio cultural p'urhépecha con fines únicamente para beneficiar a las empresas turísticas; lo cultural es poco importante para el gobierno de Michoacán […] (*Manifiesto* del Consejo de la Ceremonia de Kurhikuaeri K'uinchekua, 2011).[4]

[4] Aunque se ha señalado en distintas entrevistas que este texto no contaba con la aprobación de todos los cargueros y excargueros de la ceremonia del Fuego Nuevo, resulta un documento importante para comprender las posiciones frente al proceso de patrimonialización y la cristalización del conflicto.

La subordinación estructural del ámbito cultural a los intereses económicos neoliberales ha provocado la transformación de los valores y significados comunitarios de las músicas tradicionales, lo cual se legitima mediante el discurso de que el turismo es una alternativa para superar la pobreza en las comunidades. No obstante, lo que observan los piréríecha, músicos y miembros del pueblo p'urhépecha en la vida cotidiana es que quienes más se benefician son los hoteleros y restauranteros de las ciudades michoacanas:

> Nos dijeron [los de la Secretaría de Turismo]: "a nosotros lo que nos interesa es que haya ingresos económicos"; nos argumentaban que ellos habían apoyado mucho, por ejemplo, en Janitzio, y yo le decía: "pregúntale a alguna gente de Janitzio si está percibiendo algo económico, quienes están percibiendo son los hoteleros de Pátzcuaro" (entrevista a músico de Comachuén, 2013).

El proyecto de *turistificación* de la pirekua ocupó para muchos músicos y piréríecha un lugar central en el conflicto, por lo que los agraviados exigieron recuperar los lineamientos de la Convención de la UNESCO (2003), a través de la elaboración de un plan de salvaguarda que se enfocara a los ámbitos educativo, cultural y comunitario de la pirekua, más que al turístico y al comercial:

> […] que entre las medidas y acciones para la salvaguardia de la pirekua queden comprendidas la identificación, documentación, investigación, preservación, protección, promoción, valorización, transmisión y revitalización en sus distintos aspectos, y no sea tratada como simple objeto de lucro y atracción turística, que lejos de preservar nuestro patrimonio lo aniquila (Movimiento Pireri, 2011).

En una de las reuniones se acordó interponer una queja ante la Comisión Nacional de Derechos Humanos (CNDH) por la violación a sus derechos colectivos como pueblo indígena. El documento fue respaldado por sellos y firmas de las autoridades civiles y comunales de todos los poblados en donde se realizaron las reuniones. El texto dejaba claro que el pueblo p'urhépecha no había sido debidamente informado ni consulta-

do para que la pirekua ingresara en la Lista Representativa de Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO. La queja fue recibida por la Comisión de Derechos Humanos del Estado de Michoacán el 16 de noviembre del 2011 y fue turnada a la CNDH al intervenir en el proceso el INAH, es decir, una institución federal. El 28 de junio de 2012 se estableció una mesa de diálogo en la ciudad de Morelia, participando en ella la CNDH, el Gobierno de Michoacán, la delegada del INAH-Michoacán e integrantes del pueblo p'urhépecha que habían respaldado la queja. Entre otros puntos, se acordó la realización de una consulta a las comunidades p'urhépecha así como un *adendum* al expediente donde se explicitara que el Plan de Salvaguarda sería elaborado con una amplia y activa participación de los piréríecha, músicos y compositores de las comunidades. A la fecha en que se escribe este artículo nada de ello se ha cumplido.

La queja interpuesta, así como los oficios y el *Manifiesto del Consejo del Fuego Nuevo* fueron recibidos por la UNESCO en México y en París, Francia. Aunque no respondió directamente a los quejosos, el organismo internacional sí solicitó explicaciones a la Dirección de Patrimonio Mundial del INAH, a través de su embajador en México.

LAS INSTITUCIONES FRENTE AL CONFLICTO

La oposición e inconformidad expresada de manera organizada y pública por parte de los piréríecha, músicos y compositores p'urhépecha no ha tenido una única interpretación por parte de los funcionarios de distintas instituciones. En algunos casos, como el de la Dirección de Patrimonio Mundial del INAH, el conflicto se pretende reducir al enfrentamiento de grupos de piréríecha y músicos:

> […] en el caso de la pirekua lo que hemos identificado es que […] finalmente es un producto de conflictos internos de que hay ciertos grupos de pireris que están como muy allegados al gobierno, que pues trabajan con ellos en diferentes actividades, en presentaciones en festivales y

> eventos […] entonces la otra parte, que no se siente allegada a ese tipo de apoyos, es la que se "levantó", digamos (entrevista a Edaly Quiroz, subdirectora de Patrimonio Inmaterial del INAH, 2014).

En otras ocasiones, el problema se atribuye a algún agente externo que asesoró al grupo de inconformes, con fines distintos a los expresados públicamente; así lo enunció la funcionaria de la Comisión Mexicana de Cooperación con la UNESCO:[5]

> Entiendo que en el caso de la pirekua, después de mucho tiempo, hubieron las protestas, pero uno no sabe en realidad el origen de éstas, o qué fue lo que detonó el disgusto, porque no fue inmediato, porque ni siquiera hubiera entrado el expediente [a la UNESCO]; algo pasó ahí […], alguien los asesoró, supongo (entrevista a Claudia Salinas, encargada del Departamento de Patrimonio Mundial y Cultura de la Conalmex, 2014).

Sin embargo, para otros funcionarios el enojo, la inconformidad y la movilización de los piréríecha y músicos fueron legítimos, al reconocer que no se había realizado la consulta por parte de las instituciones gubernamentales involucradas en el proceso de patrimonialización:

> […] hubo un descontento porque no se consultó, ni se hizo una invitación más abierta a otras comunidades donde existen pireris, ¡muy tradicionales!, pireris que son de la región, que cantan en p'urhépecha […], no grupos o ensambles que tocan pirekuas […]; [respecto d]el procedimiento, pienso yo, que se dieron las cosas de una manera no articulada, pues lo más correcto hubiera sido que los pireris impulsaran el proyecto (entrevista a Héctor García, jefe del Departamento de Música de la Secretaría de Cultura del Estado de Michoacán, 2014).
>
> […] los músicos tuvieron toda la razón del mundo, no fueron consultados y por tanto se generó toda esta situación […]; somos respetuosos de lo que hacen otras instituciones, pero hay un procedimiento para poder generar todo proyecto que tenga que ver con los pueblos originarios (entrevista a Argimiro Cortés Esteban, de la Comisión para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas-Michoacán, 2014).

[5] La UNESCO es el único organismo internacional que cuenta con comisiones en cada Estado parte. La Comisión Mexicana de Cooperación con la UNESCO (Conalmex) se encarga de dar apoyo técnico, consulta y seguimiento a la ejecución de los programas que establece la UNESCO, así como de coordinar a las instituciones gubernamentales, privadas y de la sociedad civil.

Las afirmaciones anteriores nos permiten ver que el conflicto surgido por el proceso de patrimonialización fue más complejo que un simple enfrentamiento entre grupos p'urhépecha, o bien entre piréríecha y músicos p'urhépecha.

NOS ROBARON A LA NOVIA: EL SENTIMIENTO DE AGRAVIO EN CLAVE P'URHÉPECHA

Los sentimientos de agravio y de injusticia se presentan como motores importantes en los conflictos; son determinantes tanto para detonarlos y generar un movimiento social, como para sostenerlos en el tiempo y producir la cohesión necesaria en una movilización social (Risdell, 2014). Hemos descrito en párrafos anteriores que el agravio fue considerado por los músicos, compositores y piréríecha como una violación a los derechos colectivos del pueblo p'urhépecha. Sin embargo, la declaratoria necesitaba explicarse y esclarecerse a través del marco cultural propio. De acuerdo con lo descrito por Ignacio Márquez –pireri, músico, compositor e impulsor del Movimiento Pireri–, fue en una de las reuniones donde se equiparó la acción gubernamental con una situación común en las comunidades p'urhépecha: "el robo de la novia". En esta práctica se infringen normas sociales de la comunidad p'urhépecha, forjándose la ofensa y, de ahí, un posible conflicto entre las familias de los novios:

> En las reuniones de músicos una persona adulta habló así: "Todos en algún momento dependemos de alguien. Para el caso, la novia depende de las decisiones de sus padres, tal vez no para decidir quién pueda o deba ser el novio, sino para tomar la mejor determinación para una vida futura. La novia p'urhe sabe que una de las decisiones más importantes para su vida es la elección entre asumir vida conyugal o quedarse sola. Al optar por lo primero, como sucede generalmente, deberá ver condiciones y necesitará opiniones. En la mayoría de los casos se da la situación de que al novio se le ocurre *robarse* a la novia. El hecho ya está, y lo que se espera es que el novio y sus padres vayan a pedir perdón por la falta cometida por el hijo". Es una obligación insalvable. Los padres del novio, al no pedir el perdón, se están colocando por encima de la familia

> de la novia, no sólo de los padres: tiene intervención toda la familia; es decir, los abuelos, padres de ambos padres, si aún existen, todos. El sentimiento de estar por encima significa ostentar mejor nivel de vida, mayor conocimiento, buena presencia en la comunidad [….]. Esa condición rompe la posible buena relación familiar a futuro de ambos cónyuges. Por eso pedir perdón se vuelve imprescindible y es una obligación por cumplir por parte del novio. Si no se presenta, no habrá buena, o ni siquiera habrá relación entre las dos familias (conversación con Ignacio Márquez, pireri, músico y compositor, 2013).[6]

Reflexiones finales

A través de este análisis hemos podido dar cuenta de que un conflicto patrimonial no sólo es una cuestión de luchas entre grupos de ciudadanos que se disputan los significados y los usos del patrimonio cultural, sino un asunto de políticas culturales; es decir, de la intervención del Estado en la regulación y promoción de ciertas prácticas. El patrimonio cultural inmaterial se presenta como un potencial ámbito de conflicto en tanto que intervienen distintos agentes sociales con distintas posiciones y capitales, sean económicos, políticos, culturales o sociales.

La reconstrucción de las relaciones sociales en el campo de la música tradicional p'urhépecha permite comprender la emergencia del conflicto, el cual puso de manifiesto la jerarquización estructural que existe en este ámbito, donde ciertos músicos y grupos –generalmente radicados en las ciudades– gozan de privilegios frente a los músicos, compositores y piériecha que mantienen viva la tradición en sus comunidades. De igual forma, evidencia los procedimientos institucionales poco apegados a las leyes y normas jurídicas que regulan los procesos de

[6] A menudo bodas celebradas en las comunidades p'urhépecha son precedidas por el robo de la novia. Esta acción generalmente es acordada entre la pareja de novios. La ceremonia del perdón es un requisito para salvar la honra de la muchacha que ha sido robada (Ojeda, 2006). Es importante mencionar que existen variantes en las formas de hacerlo en las comunidades p'urhépecha.

patrimonialización. En este sentido, pudimos identificar el autoritarismo con el que actúan las instituciones, justificado a través del discurso de que se actúa en beneficio de la población. Como hemos podido constatar, en el caso de la pirekua determinados organismos y grupos monopolizaron el proceso de toma de decisiones sobre el patrimonio musical del pueblo p'urhépecha. Desde el punto de vista académico sería interesante generar más investigaciones para saber qué está pasando con los otros reconocimientos otorgados por la UNESCO a distintas prácticas culturales.

Las estrategias utilizadas por parte de los piériecha, músicos y compositores p'urhépecha –las reuniones, los comunicados y oficios enviados a las instituciones gubernamentales, incluida la UNESCO, así como la queja interpuesta ante la CNDH– dan cuenta de la existencia de una larga trayectoria de organización política y social del pueblo p'urhépecha para la defensa de su territorio y su cultura. Ella es parte de su memoria colectiva y en esos momentos *se activó* para tratar de subvertir las relaciones de dominación existentes en el campo de la música tradicional p'urhépecha.

El conflicto analizado pone sobre la mesa del debate los mecanismos de patrimonialización por parte de la UNESCO, los cuales exigen una profunda discusión y reflexión institucional orientada a la democratización de los procesos en los que está implicado el denominado patrimonio cultural inmaterial.

BIBLIOGRAFÍA

BOURDIEU, Pierre (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.

BOURDIEU, Pierre y Loïc Wacquant (2005). *Una invitación a la sociología reflexiva*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Cottom, Bolfy (1999). "El patrimonio cultural y las instituciones. Una aproximación". En *Memoria: 60 años de la Escuela Nacional de Antropología e Historia*, coordinado por Eyra Cárdenas, 247-257. México D.F.: Escuela Nacional de Antropología e Historia.

Dahrendorf, Ralf (1964). "Hacia una teoría del conflicto social". En *Los cambios sociales*, compilado por Amitai y Eva Etzioni, 97-107. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Flores, Georgina (2014a). "*Y con la pirekua ni siquiera nos preguntaron*. La declaración de la pirekua como patrimonio cultural inmaterial de la humanidad: una perspectiva crítica". *Diario de Campo* 2 (abril-junio): 32-37.

Flores, Georgina (2014b). "*This is the Pirekua*…: De pirekuas, patrimonio cultural p'urhépecha y turismo". *Alteridades* 24 (48): 111-122.

Florescano, Enrique (1993). *El patrimonio cultural de México*. México D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Fondo de Cultura Económica.

Guízar, Francisco (2009). "Huicholes y mestizos: análisis heurístico sobre un conflicto intergrupal". En *Conflictos étnicos y etnonacionalismos en las Américas. Reportes de investigación*, coordinado por Natividad Gutiérrez Chong, 87-106. Quito: Abya-Yala- Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología.

Márquez, Ignacio (2014). "Viviendo la música p'urhepecha". En *Pirekua. Canto poco conocido*, coordinado por Pedro Márquez, 183-194. Morelia: El Colegio de Michoacán-Uantap'erakua.

Márquez, Pedro (2014). "Introducción". En *Pirekua. Canto poco conocido*, coordinado por Pedro Márquez, 9-29. Morelia: El Colegio de Michoacán-Uantap'erakua.

Melgar, Ricardo (2000). "El patrimonio cultural y la globalización". En *El patrimonio cultural a la venta*, coordinado por Francisco Amézcua, 21-39. México D.F.: Taller Abierto.

Movimiento Pireri (2011). *Primera Declaración Pireri*. Michoacán, 24 de mayo. Disponible en: <www.pirekua.org> [Consulta: marzo de 2015].

NAVA, Fernando (2014). "Una tradición en torno a la pirekwa". *Dossier Solar Purépecha*, (febrero): 1-7. Disponible en: <http://www.mna.inah.gob.mx/contexto/una-tradicion-en-torno-a-la-ipirekwa-i-f-nava-l.html> [Consulta: marzo de 2015].

OJEDA, Lorena (2006). *Fiestas y ceremonias tradicionales p'urhépecha*. Morelia: ImpresionArte.

OJEDA, Lorena (2013). "Una etnia mexicana frente a su patrimonio cultural inmaterial. El caso de los p'urhépecha de Michoacán". *Revista Memória em Rede* 3 (8) (enero-junio): 1-15. Disponible en <http://www.purepecha.mx/files/etnia-mexicana-unesco-160-703-1-PB.pdf> [Consulta: marzo de 2015].

PÉREZ Ruiz, Maya (2012). "El patrimonio cultural inmaterial. Acuerdos básicos para su protección". En *Patrimonio inmaterial. Ámbitos y contradicciones*, coordinado por Carmen Morales y Mette Wacher, 25-50. México D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

PRÓSPERO, Rocío (2014) "Música p'urhepecha, ¿valor cultural del pueblo p'urhépecha o patrimonio del mundo?". En *Pirekua. Canto poco conocido*, coordinado por Pedro Márquez, 171-182. Morelia: El Colegio de Michoacán-Uantap'erakua.

REYNOSO, Cecilia (2014). "Algunas estrategias compositivas de la pirekua". En *Pirekua. Canto poco conocido*, coordinado por Pedro Márquez, 37-52. Morelia: El Colegio de Michoacán-Uantap'erakua.

RISDELL, Nicholas (2014). "Barrancas, basura y broncas. Expresiones de la justicia ambiental en el conflicto por la construcción del relleno sanitario en Loma de Mejía, Morelos". En *Conflictos, conflictividades y movilizaciones socioambientales en México: problemas comunes, lecturas diversas*, coordinado por Fernanda Paz y Nicholas Risdell, 161-195. México D.F.: Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias de la Universidad Nacional Autónoma de México-Grupo Editorial Miguel Ángel Porrúa.

SALAZAR, Ana María (2006). "La democracia cultural y los movimientos patrimonialistas en México". *Cuicuilco* 13 (38): 73-88.

Sebastián, Felipe (2014). "Pirekua, saber ancestral que alude al pensamiento más profundo de la cultura p'urhépecha". En *Pirekua. Canto poco conocido*, coordinado por Pedro Márquez, 67-80. Morelia: El Colegio de Michoacán-Uantap'erakua.

Stavenhagen, Rodolfo (2001). *La cuestión étnica*. México D.F.: El Colegio de México.

Tejerina, Benjamín (1991). "Las teorías sociológicas del conflicto social. Algunas dimensiones analíticas a partir de K. Marx y G. Simmel". *Reis* 55 (julio-septiembre): 47-63.

Timothy, Dallen y Gyan Nyaupane (2009). *Cultural Heritage and Tourism in the Developing World: A Regional Perspective*. Nueva York: Routledge.

unesco (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura) (2003). Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. París: Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. Disponible en: <www.unesco.org> [Consulta: marzo de 2015].

unesco (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura) (2010). "Pirekua, Traditional Song of the P'urhépecha". Disponible en: <http:// www.unesco.org/culture/ich/en/RL/pirekua-traditional-song-of-the-purhepecha-00398> [Consulta: enero de 2015].

Vargas, Ángel y Ericka Montaño (2010). "Comida mexicana, patrimonio inmaterial de la humanidad". *La Jornada*, 17 de noviembre.

Vignolo, Paolo (2014). "La fiesta como bien común. Carnaval de Barranquilla como Patrimonio Cultural de la Humanidad: paradojas y propuestas". En *El valor del patrimonio: mercado, políticas culturales y agenciamientos sociales*, editado por Margarita Chaves, Mauricio Montenegro y Marta Zambrano, 275-308. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.

ZÁRATE, Eduardo (2001). *Los señores de utopía*. Zamora-México D.F.: El Colegio de Michoacán-Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.