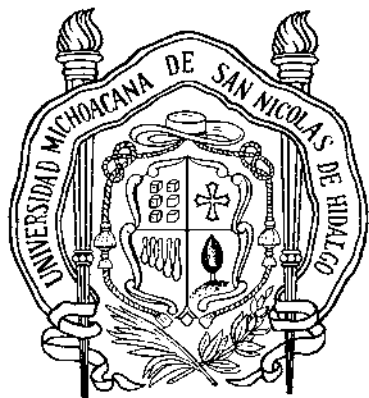




UNIVERSIDAD MICHOCANA
DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO

Facultad de Historia

**El primer son que compuse se llama “Mirando al
Lago”... La danza de los tumbis ¿una tradición
michoacana inventada o creada en el siglo XX?**

Tesis para obtener el título de Licenciado en Historia.

Presenta:

Eduardo Torres Campos

Asesor:

Dr. Jorge Amós Martínez Ayala

Octubre del 2012



A la historia por la
verdad, la inteligencia
y el arte

Dedicatorias y agradecimientos

Nunca me he caracterizado por tener el don de la palabra y mucho menos expresarla oral o gráficamente; aun así, sé que siempre tenemos que decir algo antes que nada, y yo, me permitiré hacerlo. Cuando manifesté abiertamente mi interés por estudiar historia, mucho me decían que no era buena opción. Si lo fue o no, solo el creador y el tiempo lo dirán, por lo mientras buscaré y elegiré las sendas que valla encontrando en este camino de la vida, y que crea y sienta que son las correctas.

Uno no elige los padres, pero sé que Dios no pudo darme otros mejores; y aunque yo no he sido el mejor hijo, sé que todavía tengo tiempo para demostrarles lo mucho que los amo, y que sé, que la vida que me dieron vale la pena. Gracias por su apoyo incondicional que me brindaron para terminar esta carrera. A mis hermanos Josué Alejandro e Iván les dedico este trabajo, así como a mi hermana Silvia Esmeralda: Mi familia, por la que han trabajado duro, perseverante y rectamente mis padres; ese es el mejor y más valioso ejemplo y admiración que tengo de ellos.

La Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, a través de la Casa del Estudiante “Lic. Efrén Capíz Villegas” colaboró en mucho en mi formación académica universitaria. La Universidad me apoyó con sus recursos económicos, y en la Casa aprendí muchas problemáticas indígenas, que de algún modo inspiraron esta tesis. Aunque allí aprendí a bailar, y conocí a través de ésta a Don Pedro Dimas, desafortunadamente la Casa tiene algunos avatares sobre los temas culturales que, en efecto, es normal, he allí también la importancia de mi investigación para observar ciertas paradojas sobre el tema indígena. Ojalá las autoridades universitarias reflexionen sobre la problemática de las Casas de Estudiante sin que las afecten drásticamente, ya que muchos estudiantes que egresamos de ellas, sabemos y comprendemos el valor de la educación pública. Aún así, no quiero estigmatizar el nombre de Efrén Capíz (el cual admiro), ya que, “Capíz” no es una letanía para gritarlo de dientes para afuera, sino es un personaje cuya obra merece más horas en la biblioteca (investigando) y menos (no insinúo que nulos) en las calles gritando su nombre.

Mis profesores y profesoras de la Facultad, en especial Juana Nava, Karina Vázquez Bernal, Juana Martínez, Gerardo Baltasar, quienes tuvieron un acercamiento conmigo que no se limitó académicamente con los temas de clases, sino me apoyaron en algunos otros asuntos relacionados a la facultad. Quiero agradecer mucho también a mi profesor y Asesor Jorge Amós Martínez Ayala, quién me brindó mucho apoyo académico, como una beca para titulación, con la cual, además de armar con mucho material bibliográfico, pude realizar visitas de campo a Ichupio, lugar en donde se baila la danza que investigué; además de que también es un muy buen profesor, y el cual, sé que sus

clases me ayudarán como historiador y no precisamente como estudiante. Le agradezco mucho a sus “regañones”, sus observaciones, y el tiempo que dedicó a mis asesorías y asuntos relacionados con mi tesis.

A Don Pedro Dimas Aparicio, gran músico michoacano, le agradezco mucho todo el apoyo dado y la información brindada de manera muy accesible. Este trabajo también está dedicado a él y a muchos preservadores de su tradición. A todas la gente de Ichupio entrevistada, a los músicos, danzantes y a la gente en general, ya que se portó muy bien conmigo en mis visitas a su pueblo, al cual llegaba a pie desde Tiztuntzan y en ocasiones me retiraba ya cuando el sol se ponía... Aunque era un poco pesado eso, sé ahora que valió mucho la pena. Gracias por su accesibilidad, en especial al joven Ludwin Omar, el cual me proporcionó unas fotografías.

Les dedico a mis camaradas de la sección y facultad, y amigos en general, a quienes les quedé a deber muchas fiestas que no fui, e irónicamente mi tema de tesis son las fiestas. A ellos que, me acompañaron en felices momentos que creo que poco a poco se irán, pero que se me quedan grabados en mis recuerdos de juventud.

Índice

Citas (I) -----	6
------------------------	----------

Abreviaturas -----	7
---------------------------	----------

Introducción -----	8
---------------------------	----------

Capítulo I. La construcción de la Nación durante la primera mitad del siglo XX en México y la integración del indígena. -----	35
--	-----------

Nuestra identidad de mexicanos y
después nuestra identidad de michoacanos.

La integración del indígena dentro del
discurso nacional-cívico del Estado.

Michoacán y la Educación indígena en los
gobiernos posrevolucionarios. Breve preámbulo.

Pátzcuaro, Janitzio y Tzintzuntzan,
focos de crecimiento turístico.

Primeras consideraciones.
La invención de tradición por parte del Estado.

Capítulo II. Tras las huellas de una tradición. Primer acercamiento interpretativo. -----	68
--	-----------

Consideraciones antes de entrar al laberinto.

La danza en las fiestas purépechas. El caso de Ichupio:
breve descripción y primer “cambio de micrófono”.

Tratar de comprender: indicios en música y ropa.

Consideraciones para guiarse en el laberinto.

Capítulo III. Segundo acercamiento. Interpretando la fiesta y la vida común a través de la danza.-----104

La danza. Preámbulo a un segundo acercamiento interpretativo.

La vida común.

La religión y la danza. La perspectiva de la Iglesia respecto a las tradiciones.

Consideraciones para salir del laberinto.

Capítulo IV. Don Pedro sale de Ichupio. La difusión de la danza de los tumbis.-----149

Muros que confunden la senda.

Danzas y tradiciones Michoacanas vistas desde afuera.

Artesanías: Salida de Don Pedro de Ichupio.

Don Pedro: músico de Ichupio.

El Estado, Pedro Dimas, la danza y su difusión.

Puntos de llegada.

Capítulo V. Las tradiciones inmemoriales y sus avatares.-----197

Últimas consideraciones.

Los restaurantes y los hoteles.

La máscara: de accesorio a ícono.

Breve crítica sobre la industria cultural.

Las tradiciones y las identidades que no
son frenadas por fronteras políticas.

¿Impensar la danza?

Conclusión General-----233

Anexo Fotográfico -----241

Citas (II) ----- 251

Fuentes -----252

“Quienes dudan que la literatura, además de sumirnos en el sueño de la belleza y la felicidad, nos alerta contra toda forma de opresión, pregúntense por qué todos los regímenes empeñados en controlar la conducta de los ciudadanos de la cuna a la tumba, le temen tanto que establecen sistemas de censura para reprimirla, y vigilan con tanta suspicacia a los escritores independientes.”

Mario Vargas Llosa. *Discurso de aceptación del novel*
2011.

“Una sociedad se define no sólo por su actitud ante el futuro sino frente al pasado: sus recuerdos no son menos reveladores que sus proyectos. Aunque los mexicanos estamos preocupados –mejor dicho: obsesionados– por nuestro pasado, no tenemos una idea clara de lo que hemos sido. Y lo que es más grave: no queremos tenerla... Nuestra historia es un texto lleno de paisajes escritos con tinta negra y otros con tinta invisible. Párrafos pletóricos de signos de admiración seguidos de párrafos tachados.”

Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o*
las trampas de la fe.

ABREVIATURAS

AHMP	Archivo Histórico Municipal de Pátzcuaro
AHMM	Archivo Histórico Municipal de Morelia
AGHPEM	Archivo General e Histórico del Poder Ejecutivo en Michoacán
CREFAL	Centro de Cooperación Regional para la Educación de Adultos en América Latina y el Caribe
FONART	Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías
UCEZ	Unión de Comuneros Emiliano Zapata
INI	Instituto Nacional Indigenista
INAH	Instituto Nacional de Antropología e Historia
OEA	Organización de Estados Americanos
SNTE	Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación

Introducción

Las tradiciones, cual sea estemos hablando, se caracterizan por la antigüedad, y ser repetidas para su continuidad. La tradición de danzar es característica de muchos pueblos alrededor del mundo, y cada uno de estos muestran una particularidad que los hace ser únicos. Es común escuchar (al menos en México), “estoy orgulloso de mi pueblo por sus tradiciones únicas”. Las tradiciones a inicios del siglo XX y a finales del mismo, están inmersos en procesos históricos realmente sorprendentes, y que a pesar de que se han mantenido durante siglos, en los cuales existieron cambios, es precisamente en esta centuria, en la cual observamos particularmente 2 procesos a los cuales hay que prestarles mucha atención: la intervención del Estado, y el desarrollo del mercado transnacional que exige la adaptación de las tradiciones paralelamente a las lógicas del capitalismo.

El estudio sobre el folclor se puede hacer como lo han hecho los románticos recolectores del mismo que inició en el siglo XIX en Europa, y algunos siguen esos métodos; o se puede hacer un estudio que explique un proceso histórico. Opto por la segunda opción, ya que hay ejemplos dignos de mención y en el cual, me basaré. La danza es una tradición que tiene siglos, pero, si hago un estudio histórico de la misma, puedo no resolver, pero sí analizar un fenómeno histórico en el cual participa. Veré qué estudios hay de danzas y qué se han propuesto resolver, para poder cuestionarme qué pregunta puedo responder al estudiar históricamente una danza.

¿Qué me propongo al investigar la creación de una de varias danzas que impactó en una comunidad y una etnia determinada y que fue resultado de un proceso en que influyeron varios factores, los cuales algunos se hicieron notar dentro de ese radio mismo con personajes que son gente común que impulsaron una actividad de identidad como lo es la danza? Pretendo estudiar una danza, la de los *tumbis* (jóvenes), la cual se bailaba en Ichupio, Michoacán, pero en esta investigación, pretendo mostrar cómo se manifestó la relación cultura-estado a partir de los años sesentas en Michoacán, para así también explicar cómo permanece la tradición en las dinámicas del capitalismo.

¿Desde qué perspectiva puedo estudiar la danza de los *tumbis*, sin hacerlo como un romántico folclorista, siendo que, esta fue creada relativamente hace poco (en el tercer cuarto del siglo XX mexicano) por un indígena michoacano de nombre Pedro Dimas¹ de la comunidad de Ichupio, Michoacán? En México y en particular en Michoacán, he encontrado diversos estudios sobre danza; algunos de éstos son de mas carácter teóricos, aunque otra gran parte son mas descriptivos, y podemos encontrar en estos estudios que reúnen una serie de datos y catálogos de fiestas y danzas principalmente; aunque también existen investigaciones en donde se ha hecho el análisis y explicación de un tipo de danza, combinando elementos teóricos, descriptivos, así como un trabajo de campo (entrevistas, consulta de documentos de las comunidades en donde se realiza la danza, etc.). Observaré algunos de éstos mencionados para poder hacer un preámbulo de cómo hacer mis propias indagaciones.

Alberto Dallal, tiene diversos estudios sobre danza, entre los cuales puedo mencionar *La danza contra la Muerte* (1979), *El “dancing” mexicano* (1982) y *La danza en México* (tres partes: 1986, 1989, 1995). En *La danza contra la muerte* (Instituto de Investigaciones Estéticas/UNAM, México, 3ª Ed. 1993), Dallal, menciona que los datos obtenidos (producto de 20 años) le fueron dados por la oportunidad que tuvo él mismo de participar en eventos culturales (como conferencias, mesas redondas, etc.), de crítico de danza (de la danza moderna mexicana), también como de la recopilación directa de datos, realizando grabaciones que le fueron indicando cuales eran las cualidades, defectos y las fechas y eventos más importantes de la danza moderna en México, lo cual le permitió que esas mismas fuentes fueran confrontadas.² Su estudio se ha enfocado en desarrollar temas sobre la danza como lenguaje (el lenguaje más alto y desarrollado del cuerpo), conjunto de signos y expresión (en donde la materia prima de la danza, para él, es el cuerpo humano);³ así como observar el desarrollo histórico de obras, acontecimientos y personajes de la danza moderna mexicana. No se hace cargo de responder cuál es su origen, ya que considera que “si el impulso fue producto de una necesidad religiosa o secular, si se originó en un acto del placer amoroso o de la experiencia guerrera es cuestión que le interesa a los especialistas, quienes algún día, gracias a sus registros y a sus deducciones podrán decirnos cuál es la verdad.”⁴ Dallal, clasifica la danza en: autóctona (como expresión original de

¹ Músico, compositor, intérprete de la música purépecha y artesano. Originario de Ichupio, municipio de Tzintzuntzan, Michoacán. Desde los primeros años de la década de los setentas vive en la ciudad de Morelia. Creador de la danza de *Los Tumbis*. Nacido en Junio de 1934.

² DALLAL, Alberto, *La danza contra la muerte*, México, UNAM, 1979, p 14.

³ *Ibidem.*, p 41.

⁴ *Ibidem.*, p. 86.

pueblos y comunidades); popular, (como expresión espontánea de grupos y clases sociales, ya sean rurales o urbanas); ballet clásico (una técnica del siglo XVI); danza moderna (técnica del siglo XX); y danza contemporánea; pero a su vez ubica la danza folklórica como una intermediaria entre danza autóctona y popular.⁵ En *La Danza en México* (primera y segunda parte), trata de hacer una descripción de cómo fue la danza prehispánica, hasta la época contemporánea. Hace la definición de lo que para él es la danza, no obstante considera que la danza tiene diferentes definiciones.⁶ Así mismo un dato interesante que menciona Dallal es ¿Cómo acercarse a estudiar la danza si éste es un fenómeno vertiginoso y es de un pequeño lapso de tiempo? Es de carácter efímero, puesto que otras manifestaciones artísticas, como la música, obras pictóricas, etc., ofrecen productos que pueden ser consultados posteriormente para hacer análisis con detenimiento, no obstante Dallal considera que a pesar que la danza puede ser video grabada, no se puede hacer el mismo análisis por que con la experiencia dancística en vivo conlleva energías biológicas singulares por la relación espectadores-ejecutantes, ya que el acto dancístico “como experiencia viva (...) contiene ingredientes que la asemejan al “hecho” y al acontecimiento histórico en general”.⁷

Por su parte, Maya Ramos Smith, en su obra *La danza en México durante la época colonial*, (México, Alianza Editorial Mexicana, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990.) hace una síntesis sobre el proceso de introducción de distintas formas de hacer danza en México, precisamente durante la época colonial; la autora de este libro es a su vez bailarina. Ella se basa en crónicas de la época de la conquista para ver algunas descripciones de una que otra danza azteca, también menciona para que sirvió la música y la danza durante esta temporalidad, ya que hace énfasis en cómo se recurrió ésta, como instrumento de evangelización, y cómo las temáticas de estas danzas eran de carácter religioso. No se limita Ramos Smith a mencionar las danzas religiosas, sino también las de carácter profano, y las populares, además que, a diferencia de algunas investigaciones en donde sólo vinculan raíces españolas e indígenas en las danzas, Ramos Smith, no deja atrás otras etnias, las cuales, a pesar que son minoritarias, no tienen menos importancia: los negros; pero respecto a éstos sólo hace una pequeña mención. Ramos Smith, en su obra también menciona el cómo una vez una vez conquistadas y pacificadas las tierras de lo que hoy conocemos como México, se introduce el baile de salón; es decir,

⁵*Ibidem.*, p. 30.

⁶ DALLAL, Alberto, *La Danza en México: Segunda Parte*, México, UNAM-Instituto de investigaciones Estéticas, 1989, p. 27

⁷*Ibidem.*, p. 26

no solamente toca el tema de las danzas y bailes populares, sino también los de élite, porque además presenta los viales de la corte y la introducción del ballet en la Nueva España. Toca temas sobre las representaciones sociales e imaginarios religiosos que fueron lo que ella llama danzas populares y además, hace referencia que roles juega el poder en la censura de lo que puedan significar ciertas danzas (como las paganas que fueron sustituidas por las que fueron usadas para evangelizar) y ciertos géneros musicales como los jarabes, sones, etc. La división entre lo culto y lo popular lo expone en distintos apartados y no necesariamente haciendo comparaciones en las diferencias clasistas análogas.⁸

Hilda Islas, en su investigación,⁹ trata de vincular el arte en general y la danza en particular con los momentos históricos en los que se producen, ya que considera que son pocos los estudios sobre la danza, los cuales se abocan a buscar estas conexiones. Para Hilda Islas, metodológicamente hablando, ciertas técnicas del cuerpo pertenecen a un eslabón entre lo social y las manifestaciones danzarias. Ella al hacer estudio sobre danza menciona que hay distintos enfoques antropológicos, los cuales son el *enfoque estructural*, en el que se pueden encontrar cambios y variantes culturales de las frases, y relacionarse, en su particularidad, con otros aspectos de la cultura; se pueden conocer la gramática coreográfica y sus reglas y su composición, por lo tanto, con el *enfoque estructural* tiende a concentrarse en los actos en que se constituyen las danzas (sus movimientos por ejemplo); y el *funcional*, en donde se le da prioridad a observar las funciones sociales de una danza y cómo se modifican históricamente, así, el significado irá de acuerdo a su contexto, y lo que la danza represente para un grupo social. Así mismo Hilda hace mención de otro enfoque, el *dance event* (evento dancístico) este establece un nexo entre la estructura de las danzas y la función social de éstas mismas, y amplía la concepción de lo que nosotros consideramos como danza, y ésta ya no solo será solo el movimiento de quienes la producen, sino también el ambiente que los rodea, así como el lugar en que se produce, pero siendo la danza el motivo principal por el que se reúnen.¹⁰ Lo que podemos deducir de esta lectura es que las técnicas antropológicas son tomadas en cuenta para estudiar la danza, lo cual, le da un enfoque multidisciplinario que sirve para el ejercicio de complementación académica entre disciplinas afines a la investigación histórica de la danza. Islas hace referencia a Amparo Sevilla y la

⁸ RAMOS SMITH, Maya, "Danza de salón y popular en los siglos XVII y XVIII", *La danza en México durante la época colonial*, pp. 35-45.

⁹ ISLAS, Hilda, *Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia. Serie Investigación y documentación de las artes, Segunda Época*, México, INBA/Centro Nacional de Investigación, Documentos e Información de la Danza José Limón, 1995.

¹⁰ *Ibidem.*, pp. 79-80.

posición de la danza y las clases subalternas mexicanas, y considera que la danza contiene contradicciones debido a sociedades clasistas, por lo que surgen formas de danza articuladas con la cultura hegemónica, así como de culturas subalternas.¹¹ La danza la ven no solamente como una forma de arte, sino como un lenguaje, ya que el movimiento que se realiza en ésta comunica algo a partir de expresiones corporales. Islas, a partir de Amparo Sevilla, considera que metódicamente se puede hacer el estudio de la danza a partir de elaborar una definición de ésta, así como una definición de los bailes populares-tradicionales en México y enumerar las principales características de las danzas, desde sus aspectos coreográficos, hasta las actividades que la relacionan con su organización social. Dentro de las características que hay que observar es el nombre de la danza, los integrantes, los fines de la danza (religiosos, rituales, búsqueda de protección, etc.), número de integrantes, partes de la danza etc., así como su indumentaria y la organización social (los encargados de la danza, motivos para danzar, quienes danzan, etc.) así como también los aspectos históricos.¹² Hilda Islas no deja atrás el papel que toma el Estado mexicano, y hace mención, también a partir de Amparo Sevilla, que el Estado es una pieza importante de conexión y contraste entre manifestaciones estéticas procedentes de culturas tradicionales, afrontándolas a un contexto social capitalista moderno, el cual las transforma, ya que en el pasado fue el poder eclesiástico el que interactuó de forma particular con el campo artístico de las danzas tradicionales, pero es en la modernidad cuando el Estado modifica el campo artístico de estas manifestaciones y lo vincula de otra manera con el resto de la organización social.¹³ Hilda Islas está consciente cómo el Estado, utiliza el folklor para promover una imagen homogénea del nacionalismo mexicano, modificándole para su espectacularización y comercialización, así suprime rasgos no capitalistas y se les refuncionaliza con otros; la proletarianización del campesino ocasiona el cambio y desaparición de esas danzas.¹⁴ Sobre danzas, hay estudios, más de carácter descriptivos. Aunque las observaciones de Sevilla y Dallal son importantes, creo que Islas nos lleva a otras reflexiones que podemos confrontar con otros antropólogos e investigadores de danzas en sociedades incluso no occidentales.¹⁵

¹¹ *Ibidem.*, p. 94.

¹² *Ibidem.*, p. 81.

¹³ *Ibidem.*, p. 101.

¹⁴ *Ibidem.*, pp.101-103

¹⁵ Cf. Algunas consideraciones bastante interesantes en BLACKING, John, “¿Qué tan musical es el hombre?” y en NAVARRETE PELLICER, Sergio, “Invitación al estudio e histórico de la música y la danza”, y KEPPLER, Adrienne “La danza y el concepto de estilo” las cuales se localizan en *Desacatos*, núm. 12, CIESAS, Otoño del 2003.

Entrando a estudios descriptivos, aunque con poca importancia teórica, y mucha ilustración, y con un motivo de difusión, Electra Mompradé y Tonattiuh Gutiérrez,¹⁶ se basan en algunas descripciones de algunos cronistas de la época colonial (como Sahagún, Fray Diego de Durán, Clavijero, etc.) pero como es una “Historia General” cae mucho en el etnocentrismo, figurando en estas descripciones principalmente los mexicas, aunque también hacen mención de tlaxcaltecas, totonacas y olmecas, entre otras etnias. Aunque observan el uso pagano de la danza prehispánica, y la visión cristiana que se lleva con la conquista, también detectan la influencia árabe traída de España producto de la invasión y absorción de algunos elementos culturales musulmanes después de la expulsión de éstos últimos de la península Ibérica. En esta catalogación hace descripción de qué fechas se bailan dichas danzas, qué representan sus personajes y menciona en ocasiones, el significado etimológico del nombre de las danzas; pero es un estudio netamente descriptivo por la cantidad de danzas que aborda; además que, también es muy ilustrativo. La observación fue usada para la catalogación de varias de estas danzas. En este estudio, a pesar que aborda varias danzas que se bailan en Michoacán (Moros y cristianos, Pastorelas, Cúrpitis, etc.). Janet Esser Brody,¹⁷ tiene un trabajo muy general, pero no deja de ser interesante, aunque su estudio tiene como objetivo hacer una investigación sobre las máscaras de los tarascos en la región de la Sierra, aborda su investigación desde la perspectiva relación máscara-danza. Esta autora hizo un estudio de campo durante varios años en la zona de la Sierra Tarasca, se integró en los diferentes pueblos durante periodos vacacionales (diciembre, semana santa, verano) durante 3 años y otros 2 convivió en las comunidades, es decir, hace estudio de campo, en donde la observación y las entrevistas fueron unas de las herramientas fundamentales; además, hace una descripción geográfica-histórica (muy general) del lugar donde se desarrollan las danzas detalladas en su investigación. Esser Brody menciona las etimologías de las danzas así como los materiales y costos de la misma; también, al hacer un análisis por medio de las máscaras, considera esta como una manifestación artística, la cual se ha comercializado y no se tiene un estudio especializado. No se elaboró aquí, cómo las máscaras pueden ser de carácter ritual o folclóricos, y del cómo pueden intervenir distintos aspectos como los simbólicos y los mercantiles en una determinada sociedad (o determinadas, ya que ella supuestamente analiza las máscaras de las danzas en varios pueblos), cosa

¹⁶ MOMPRADÉ, Electra L. y Tonattiuh Gutiérrez, *Historia general del arte mexicano: Danzas y bailes populares*, México, Hermes, 1981.

¹⁷ ESSER, BRODY, Janet, *Máscaras ceremoniales de los tarascos de la Sierra de Michoacán*, México, Instituto Nacional Indigenista, 1984.

que si es posible y ha impactado en distintos puntos de México, debido a que la máscara puede ser vista como algo “original” e incluso antiguo por un agente exterior.¹⁸

Las fiestas y danzas, es común que se estudien calendáricamente, así lo hizo Alberto Medina, el cual, describe algunas fiestas de Michoacán, haciendo en su recopilación un compendio cronológico anual, y sólo se reduce a hacer una mención muy pequeña general de las fiestas más importantes (para su clasificación) de algunas poblaciones purépechas (no todas) y hace mención de algunas danzas.¹⁹ En otro estudio también calendárico de fiestas titulado *Vuelta a Pátzcuaro en 36 fiestas*,²⁰ la información que se recopila, es de pueblos alrededor del lago de Pátzcuaro. Mas sin embargo en algo coinciden estos estudios, sus autores son, como se dice, conocedores investigadores de la cultura purépecha, lo cual, le da una legitimidad inmediata para muchos observadores y lectores que les encantan los estudios melancólicos, aunque sólo se limiten a describir. No hay interés en explicar procesos, sino interés en describir y divulgar particularidades típicas de pueblos, no hay prioridad en comprender cambios que han tenido ciertas costumbres y prácticas, sino una mirada melancólica ante la “pérdida de la identidad”, por ello, esos estudios se justifican en recolectar lo que es conocido como saber popular, y rescatarlo, para que “no se pierda”.

Justamente, al tratar de rescatar la tradición, Rocío Próspero Maldonado, hace una monografía extensa de los *Kurpitis* de San Juan Nuevo.²¹ Próspero utilizó la entrevista para redactar gran parte del libro; la historia oral de sus habitantes (de San Juan), fue la fuente principal de ésta investigación, por lo que considero que es el principal aporte de la investigación, ya que, entrevistó a por lo menos 34 personas de esta comunidad, muchas de ellas ya de edad muy avanzada (algunos muy pocos ya tenían una centuria de años), de los cuales, algunos ya murieron. En esta investigación se le da importancia a

¹⁸ Sobre el doble significado que puede tener la máscara, se puede consultar un estudio mucho más detallado, en donde el autor analiza como la máscara representa verdaderamente a un personaje y del como turistas, con intenciones de llevarse algo “auténtico” -en el caso de los Huicholes y Coras de la región del Gran Nayar- adquiere máscaras que son de carácter comercial y que supuestamente tiene insertados elementos autóctonos aunque a veces solo son llamativos para satisfacer las lógicas estéticas del mercado que se las demanda. Véase en NEURATH, Johannes, “Máscaras enmascaradas. Indígenas, mestizos y dioses indígenas mestizos” en *Relaciones. Estudio de historia y sociedad*, Zamora, Vol. XXVI, No. 101, Invierno del 2005.

¹⁹ MEDINA, Alberto (et. al), *Fiestas de Michoacán*, México, Secretaría de Educación Pública, 1986.

²⁰ RAMOS MONTES DE OCA, Melchor, *Vuelta a Pátzcuaro en 36 fiestas*, Morelia, Mollevarado, 2004.

²¹ PRÓSPERO MALDONADO, Rocío, *Herencia tradicional de San Juan Parangaricutiro, Mich., los kurpitiha (Cúrpitis)*, Morelia, H. Ayuntamiento de San Juan Nuevo, 2000. Esta es una buena cantante de *pirekua* y, aunque es graduada de la licenciatura en Historia, con una buena tesina (que también se cito), las investigaciones sobre el tema purépecha, están impregnadas de romanticismo, aunque los datos que muestra son interesantes.

conocer etimológicamente el significado del nombre de la danza, a la vez que trata de ubicar el del origen de la misma; hace un pequeño estudio geográfico a manera de introducción, así como busca algunos antecedentes de la danza de la época prehispánica, por lo que no es difícil encontrar el estigma del glorioso pasado purépecha de antaño que pregonan este tipo de investigaciones descriptivas. Muestra mucho la visión de las personas de la comunidad, sin hacer un esfuerzo hermenéutico serio, y aunque en general es una muy buena descripción y buen material para folkloristas, o para los mismos habitantes de ese pueblo, no hace un análisis teórico, que lo considera subjetivo e innecesario. Los procesos de cómo se transforma la danza tradicional a teatral no se explica y aunque se critica ese hecho. Ese pasado glorioso de los antiguos purépechas también es comentado al estudiar una danza, a través de un registro decimonónico por Salvador Garibay.²² Al parecer, buscar ese pasado glorioso indígena prehispánico, parece ser también el objetivo de esta investigación, ya que al describir la concepción teogónica del mal, sólo es tomado a referencia la concepción purépecha prehispánica, como si, a pesar de que el documento es decimonónico, el Estado mexicano no haya atravesado procesos históricos en donde la figura del indígena estuviera viviendo sus dinámicas.²³ Las investigaciones arqueológicas de Nicolás León y Corona Núñez son como un pilar para esta investigación, ya que los datos de los antiguos purépechas son los más valiosos para una investigación como ésta, porque es el punto “original”, del pasado que se busca y el que marca una identidad, según esa justificante.

Indudablemente, muchas danzas son tradiciones muy antiguas, y no necesariamente intactas. Las temporalidades de las antigüedades de estas, nos pueden explicar procesos, algunos muy largos y extensos, de larga duración y que su observación requiera minuciosidad.²⁴ Arturo Warman hace un estudio de una danza que se baila en gran parte de México,²⁵ en distintos países latinoamericanos e

²² GARIBAY SOTELO, Salvador, *Diablos de la pastorela de Romero*, Morelia, Colección José Corona Núñez. Fomento Cultural Siembra de la Michoacanidad, A. C., 2005.

²³ Cf. ROTH SENEFF, Andrew (Ed.), *Caras y máscaras del México étnico. Vol. I. La participación del indígena en las formaciones del estado mexicano*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2010. DÍAZ PATIÑO, Gabriela y Jorge Amós Martínez Ayala, *Fiesta, memoria y devoción. Recuento histórico de la fiesta tradicional religiosa en los pueblos purépecha de la Meseta Tarasca en Michoacán*, Morelia, CONACULTA/FONCA, 2006. VÁZQUEZ LEÓN, Luis, *Ser indio otra vez. La purepechización de los tarascos serranos*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes., 1992, p. 271.

²⁴ GARCÍA DE LEÓN, Ricardo, “Historia y tradición: Retablos del barroco popular americano” *El mar de los deseos. El Caribe hispano musical, Historia y contrapunto*, México, UNESCO/Gobierno de Quintana Roo/Universidad de Quintana Roo/Siglo XXI Editores, 2002, pp. 55-74. Cf. BRAUDEL, Fernand, *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II. Tomo I*, México, Fondo de Cultura Económica, 2ª Ed., 1976. Específicamente al inicio, cuando explica la parte geográfica, y las características de físicas y humanas de las montañas y los montañeses, p. 35, nota: 22.

²⁵ WARMAN, Arturo, *La danza de Moros y cristianos*, México, SEP, 1972.

incluso en España. Este autor, analiza cómo los indígenas quedaron sumisos al imperio español y como los conquistadores utilizaron la danza de moros y cristianos como parte de la cultura de conquista, ya que ésta tuvo importancia en el proceso de reconquista de algunas posesiones ibéricas, señala como ésta danza fue adoptada por indígenas para su propia tradición. A diferencia de otros estudios de danzas que se bailan en México, en donde mencionan sus orígenes en el siglo XVI (salvo algunas excepciones en donde sólo se dice que tiene raíz prehispánica), Warman, hace referencia en la función que tenía la *Danza de los moros* desde épocas del Medievo europeo, en donde indica como encuentros bélicos-religiosos por parte de musulmanes y cristianos sirvió para hacer representaciones teatrales en donde se escenificaba una guerra y ganaban los cristianos, esto significa que la danza es producto del contexto histórico en que se produjo: las cruzadas; no precisamente como danza, sino como representación de una batalla y vence el cristianismo. Así mismo, en la conquista española en territorios americanos, la danza representa cómo el cristianismo viene para imponer lo que él mismo considera como la verdadera fe. Warman está consciente que su estudio no puede arrojar conclusiones sino hipótesis, debido al gran territorio en donde se baila dicha danza y cómo él sólo hace el análisis en México (y sólo en una parte de México), así mismo se ve cómo influye el papel de un personaje mítico, el cual fungió un papel religioso muy importante en la reconquista española y perdía fuerza en Europa para tal temporalidad de la conquista, pero en México ganó mucha fuerza: El Apóstol Santiago.

Siguiendo el modelo de danzas de conquista, Gabriel Medrano de Luna tiene una investigación en donde hace referencia a una danza en la región hidrocalida; en su *Danza de Indios de Mesillas* (México, El Colegio de Michoacán, 2001), Medrano de Luna hace un recuento socio-histórico de la hacienda de Mesillas y del cómo influyó la Guerra Chichimeca para la teatralización de escenas bélicas en contra de indios y posteriormente surgir dicha danza. Si bien el territorio del actual Aguascalientes está ubicado en una región en donde la pacificación de indígenas chichimecas no concluye en el siglo XVI, por lo que sus orígenes (de la danza) no los ubica en esa temporalidad. Para hacer el estudio de la danza, además de estudiar el área geográfica en donde se desarrolló dicha danza, Medrano de Luna además consulta crónicas sobre la guerra chichimeca y estudios más recientes como los de Carrillo Cázares. Medrano de Luna utiliza la teoría de la danza y cita a Hilda Islas, en cuanto a los enfoques en los que han girado algunos estudios de danza y menciona como el *dance event* es una parte de la representación de la danza que él mismo estudia. Medrano de Luna está consciente que, la danza es tradicional, por el motivo que los que la aprenden la enseñan y así sucesivamente se trasladan esos

conocimientos dancísticos, pero en la actualidad es un producto híbrido, ya que ha tenido transformaciones, y en la actualidad ya no tiene la función social para difundir el cristianismo y legitimar la ideología dominante española.²⁶ Medrano de Luna hace así mismo una descripción de la indumentaria que utilizan los personajes y cuantos personajes son, así mismo qué papel juegan en la danza y quiénes representan a esos personajes, el por qué bailan y en honor a qué santo, así como también, le dedica un capítulo a describir a detalle las coreografías. Refuerza esas descripciones con gráficas, para ello, además de la observación necesitó información oral de las personas encargadas de la danza y del como enseñan esa danza a las nuevas generaciones. Medrano de Luna, al hacer uso de la tradición oral, hace mención que ésta, se irá modificando a partir de las necesidades socio-históricas. En estas entrevistas que realiza, no sólo le da la palabra a los danzantes y conservadores de la danza para que narren la coreografía y como mantienen la danza, sino también el cómo ha sobrevivido el grupo de danza y a qué situaciones estuvo expuesto (migraciones, desinterés de la comunidad por la danza, accidentes en las misma danza) y a partir de esos casos anecdóticos, arma su discurso en donde arma las partes que conforman la danza.

Eduardo Andrés Sandoval, en su investigación de *La danza de los arrieros*,²⁷ utiliza en casi la mitad del libro solo 2 entrevistas, en las cuales, el danzante, expresa en su totalidad cómo vive la danza y cómo es el contorno social en donde la baila (si es en una fiesta del pueblo o si es una invitación externa a otro pueblo, el cómo aprendió a bailar, etc.), así mismo este autor, comienza diciendo cómo eran las danzas antes de la conquista de los mexicas, por lo cual se basa en algunas crónicas del siglo XVI, y del como con la conquista militar y espiritual, estas danzas se bailaban ya no en honor a esos dioses paganos, sino al dios impuesto por los recién llegados. Estas danzas fusionaron lo nativo con lo occidental (en diferente proporción, ya que considera que hasta hoy en la actualidad, existen danzas con una influencia española en muy poca proporción y que tienen sus sentidos míticos; él considera como originales como la danza de los *Voladores de Papantla* y la *Danza del Venado*), y crearon un amplio repertorio dancístico y musical de gran participación popular, por lo que hubo un proceso de aculturación el cual se ha prolongado hasta la actualidad con distintos cambios en la indumentaria y en la música. Al observar este estudio vemos de nuevo ese “ídolo de los orígenes” presente, del que

²⁶ MEDRANO de Luna, Gabriel, *Danza de indios de Mesillas: una danza de conquista en Tepezala, Aguascalientes*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2001 p. 105.

²⁷ SANDOVAL FLORERO, Eduardo Andrés, *Danza de los arrieros. Entre la identidad y la memoria*, México, Insumisos Latinoamericanos, 2004

hablaba Bloch. El autor indaga qué es un arriero y qué papel tuvo éste en los lugares del altiplano central en donde se baila ésta danza, ya que la información de archivo que revela sobre la situación socio-económica es interesante, y lo relaciona con los personajes de la danza (patronos, charros y capataces) por lo que se puede hacer una representación simbólica del poder, en este caso la situación del trabajo de los peones y de cómo para las instituciones político y religiosas, le sirvió la división del trabajo en parte para cohesionar a grupos indígenas y campesinos, estos datos los saca de archivos, de algunos manuscritos de las tiendas de raya, por lo que podemos ver que, aunque se le da poca prioridad a ellos, el estudio histórico de la danza, nos da indicios de prácticas sociales y económicas que quizá hoy no estén presentes, y que hoy se hagan simbólicamente, pero que en un determinado periodo, tuvieron presencia en sociedades pasadas.

Algo diferente de lo hasta ahora reseñado, es el trabajo que Martínez Ayala ha realizado en su investigación de los *Toritos de petate*.²⁸ Trata no sólo de hacer una descripción de una danza, sino hace un rastreo del legado cultural de grupos afrodescendientes en Michoacán, cosa que no es fácil, debido a los pocos o a veces nulos documentos que reivindiquen su cosmovisión, por ser además, un grupo minoritario. Para contribuir en lo que había sido por lo general una tarea netamente cuantitativa (estadísticas, por género, etc.), a través de esos datos y ciertas prácticas culturales, se puede abrir otra perspectiva para la comprensión de un pasado poco contado y excluido. Se basa en información de archivo para poder comprender las características multirraciales y el tipo de convivencia que llevaban los indios, españoles y negros, para poder describir las características de la población negra en Michoacán, sus condiciones de vida, sus limitaciones a la libertad, condiciones de trabajo, etc. también se basa en información de algunas crónicas para ver como algunas cultos totémicos (como la del búfalo) se integró a algunas celebraciones cristianas, lo que podría ser una antecedente del toro de petate. Y posteriormente se dio un sincretismo entre creencias europeas y africanas, es por ello que si ve esas celebraciones del siglo XVII en Michoacán de acuerdo a su contexto histórico. Esta investigación se basa además de estudios etnográficos en distintos pueblos en donde se baila con el objetivo de conocer el sentido que adquirió desde el ámbito histórico de sus creadores (para con este ejercicio desentrañar el papel de quienes fundaron la tradición y del público y los miembros de ésta). Se toma en cuenta que la precedencia geográfica de los toros en otros países coincide un tanto con

²⁸ MARTÍNEZ Ayala, Jorge Amós, ¡Epa! Toro prieto. Los “toritos de petate”. Una tradición de origen africano traída a Valladolid por los esclavos de lengua bantú del siglo XVII, México, Instituto Michoacano de Cultura, 2001.

México. Se menciona también cuando es cuando se baila dicha danza, quienes son sus personajes y el tipo de música con la que se ejecuta, tratando de hacer en la investigación una lectura hermenéutica. La propuesta que aquí se propone éste autor es del cómo la danza puede servir de una forma de memoria comunitaria, y ésta a su vez, recrea un contexto con el cual se identifican ciertos grupos.

En estos estudios sobre danza, al menos veo que por parte de estos investigadores es preciso comprenderla, “sentirla” (como lo hace Rocío Prospero), ya que si queremos estudiarla para que el entendimiento de ésta, hay más accesibilidad (no que no por ello es más fácil). ¿Qué es preciso retomar de los estudios de los que hasta ahora he analizado y a partir de las posturas que ellos manejan como pienso yo tratar teóricamente el tema de la danza de los *Tumbis*? Considero que el papel que toma el Estado respecto a la producción de manifestaciones artísticas, el cual observa Hilda Islas en afinidad a las investigaciones de Amparo Sevilla, es algo que debo de tomar en cuenta al hacer la indagación de la danza de los *tumbis*, así mismo, si lo voy a abordar desde el enfoque estructural o funcional o en dado caso el *dance event*, considero que se puede ver de esas, ya que tanto la danza cumple una determinada función social cuando se realizan las fiestas tradicionales religiosas, pero al representarse en un concurso el evento principal es en acto dancístico, por lo que se puede estudiar desde *el dance event* y sobre la estructura de la danza; pero a la vez, veo que tanto Gabriel Medrano de Luna, como Próspero Maldonado, Martínez Ayala y Eduardo Sandoval hablan de tradiciones que se inculcan en determinadas danzas, por lo que debo enfocar el cómo esta danza cumple una de muchas tradiciones entre la cultura purépecha; aquí puedo regresar a lo que planteaba Islas y Sevilla sobre el Estado (el qué papel tiene respecto a la de manifestaciones artísticas). Los ejercicios hermenéuticos que se han implementado en estudios dancísticos para hacer la comprensión de una tradición también deberán ser tomados en cuenta; a la vez, hay que ver también que, los momentos históricos que producen una danza, en este caso, la de los *tumbis* que fue creada en los setentas, responden a procesos históricos que deberé de observar en el transcurso de mi indagación, por lo que también puedo relacionar a éste con las políticas culturales producidas en determinado:

Contexto socio histórico

el cual, durante los primeros años de la década de los setenta, en México (cuando fue creada la danza) se transitaba por un periodo conocido como *guerra sucia*, en donde había conflicto entre Estado y algunos grupos de oposición (estudiantes, guerrilleros, etc.), era latente ; no obstante éste tipo de

enfrentamiento no fue del todo divulgado al ser un pleito en el cual el Estado pudo infiltrarse en los grupos de oposición y atacarlos de una manera muy cruenta.²⁹ Si bien, hay un descontento social en algunos estados de la república mexicana, en otros, en el caso de Michoacán, se promocionan algunos concursos de danzas y de cantos “autóctonos” los cuales son apoyados algunos por el gobierno para hacer brotar ese sentimiento nacionalista, uno de esos concursos es el del Festival de la Raza Purépecha de Zacán,³⁰ por lo que la relación cultura, política y economía se hacían notar desde el punto de vista el cual en esos eventos se involucran artesanos, músicos y danzantes, incluso no es raro ver como el propio Cuauhtémoc Cárdenas impulsó ese tipo de eventos cuando fue gobernador.³¹ Mientras que en algunos estados como los de Guerrero, hay algunos descontentos y levantamientos guerrilleros, y en Michoacán poco después (1979) se funda la UCEZ (Unión de Comuneros Emiliano Zapata) con motivo de la problemática agraria sobre la tendencia de la tierra,³² las políticas populistas, se harán presentes, y justamente una forma de ello, es el de promocionar el folclor de las clases populares, para que se creó un discurso que intente mostrar que se resuelve algunas demandas de sectores marginados. Así, estos festivales artísticos ya están consolidados y pretenden atraer la atención de turistas a través de la creación de un mercado artesanal, en donde se harán famosas y representativas las danzas de los viejitos de Jarácuaro principalmente y la de los *Tumbis* cobrará presencia dancística día a día, al grado de ganar ese festival artístico en una ocasión en los años ochentas,³³ e incluso tuvieron la oportunidad de presentarse en el programa de Raúl Velasco “Siempre en Domingo”,³⁴ y no estaba para más, debido a que es a partir de los años setentas cuando a los eventos culturales se les da relevancia dentro e incluso fuera del país; es en el sexenio del propio López Portillo en donde se realizan las compilaciones de catálogos de danzas de Electra Mompradé y Tonattiuh Gutiérrez; además que, el creador de la coreografía de la danza de los viejitos de Jarácuaro, Don Gervasio López, también llegó a ir a la capital mexicana a realizar presentaciones e incluso viajó con la orquesta y el grupo de danza que tenía a algunos países de Europa como España y Rumania durante el sexenio de Luis Echeverría;³⁵ otros

²⁹ SCHERER GARCÍA, Julio, *Los patriotas de Tlatelolco a la guerra sucia*, México, Santillana, 2004.

³⁰ BUGARINI, Jesús, *Zacán Nacimiento de una Tradición*, Morelia, Gobierno del Estado de Michoacán, 1985, p 10.

³¹ *Ibidem.*, p. 103.

³² ZÁRATE VIDAL, Margarita, *En busca de la comunidad. Identidades recreadas y organización campesina en Michoacán*, Zamora, COLMICH/Universidad Autónoma Metropolitana

³³ Entrevista a Don Pedro Dimas. Morelia, 25 de Abril del 2010

³⁴ Entrevista a Don Matías Dimas Aparicio de 65 años de Edad, Originario de Ichupio, uno de los primeros 4 danzantes Tumbis, hermano de Don Pedro, realizada el 23 de Diciembre del 2010. Entrevista a Esteban Reyes, originario de Ichupio, de los primeros 4 danzantes de los Tumbis, de 68 años de edad, compadre de Don Pedro Dimas.

³⁵ GARCÍA CANCLINI, Néstor y SEVILLA, Amparo, *Op. Cit.*, pp. 37-40.

grupos como los Cúrpitis de San Juan Nuevo, compuesto de niños también llegaron a ir a la capital a concursos en 1981, con apoyo del gobierno del estado e incluso se hablaba de una ida a Japón, cosa que no sucedió.³⁶ Es así como en esos años, el impulso a los concursos artesanales y a las actividades dancísticas y musicales que reflejaban la diversidad étnica de México era impulsado por parte del Estado mexicano.³⁷

El creador de la danza de los *tumbis*, don Pedro Dimas, al igual que varios músicos, crecieron, en un país en donde la identidad con el indígena y el etnocentrismo servían para construir un Estado-Nación tubo un momento de énfasis en los 70's, pero que desde los treinta a cincuenta se dieron condiciones para hacer las celebraciones típicas tanto cívicas, como religioso-culturales, como la noche de muertos de Janitzio, en donde posteriormente se incluyeron danzas, y ese tipo de eventos se hicieron lucrativos;³⁸ de hecho el Primer Congreso de Intercambio Indigenista sucede en Pátzcuaro en 1940, con el apoyo del entonces presidente Lázaro Cárdenas del Río;³⁹ creció además influenciado de la música de su región y no es para más, su padre fue músico⁴⁰ y conoció y convivió mucho con Don Gervasio López, el cual seguido iba a Ichupio a tocar música y a sacar danzas los días de fiestas, debido a la amistad que tenía con Don Lucio Dimas y con el mismo Don Pedro,⁴¹ este último, el cual comenzó a practicar el oficio de la música desde (aproximadamente) 1948.⁴²

El conocer el contexto socio histórico en el cual se encontraba Ichupio, una pequeña comunidad cercana a Tzintzuntzan, y Michoacán en el territorio mexicano, dentro de distintos procesos latinoamericanos, junto con algunas categorías metodológicas que observé en estudios de danza, me ha servido para delinear un:

³⁶ Entrevista que se realizó a Ulises Rafael Campo verde en Julio del 2000, en San Juan Nuevo Parangaricutiro. Véase en PRÓSPERO MALDONADO, Rocío, *Op. Cit.*, p. 73.

³⁷ El negocio artesanal dejaba ganancia considerable a los artesanos de Ichupio como el propio Matías Dimas, el cual elaboraba figuritas para abastecer algunos negocios en Tzintzuntzan, pero eso ya “tiene años que se terminó”. Entrevista a Don Matías Dimas el 26 de Diciembre del 2010 en Ichupio.

³⁸ VÁZQUEZ LEÓN, Luis, “Noche de muertos en Xanichu” en *Estudio Michoacanos IX*, Martín Sánchez Rodríguez y Cecilia A. Bautista (Coord.), COLMICH/Instituto Michoacano de Cultura, 2001, pp. 337-338. La dirección de turismo del gobierno de Michoacán, publicó la cartelera cultural de los eventos de otoño, en donde promocionó el ballet folklórico Michoacán, el cual se presentó en el Teatro Ocampo de la ciudad de Morelia con un costo de \$20.00; así como otra presentación de otro ballet, pero en Pátzcuaro. *La voz de Michoacán*, Domingo, 17 de octubre de 1976, Núm. 7 911, año XXIX.

³⁹ MONTE MAYOR, Carlos, “Siglo XX: el mundo indígena” en VÁZQUEZ ZORAIDA, Josefina (Coord. Gral.), *Gran Historia de México Ilustrada: el Siglo XX. Tomo 10*, México, Planeta/DeAgostini/CONACULTA/INAH, 2002, p 62.

⁴⁰ Entrevista a Don Pedro en Morelia, Junio del 2010. Entrevista a Don Matías Dimas en Ichupio, Diciembre del 2010.

⁴¹ Entrevista a Don Matías Dimas y a Héctor Reyes, 26 de Diciembre, 2010.

⁴² Comentario de Don Pedro durante la visita de los Tumbis en Tzintzuntzan el 25 de Diciembre del 2010.

Marco teórico conceptual

Debido que al hacer investigación de una danza como la de los *tumbis*, la cual fue creada en la década de los setentas, debo de tomar en cuenta diferentes aspectos; por ejemplo, el del cómo el Estado está relacionándose con algunos músicos de distintas regiones para hacer varios eventos culturales los cuales deben de ser de carácter tradicional, eventos entre los cuales está el del *Concurso Artístico de la Raza Purépecha de Zacán* (que como ya mencioné, curiosamente surge también en los setentas), eventos de los cuales reivindican la cultura purépecha, y fue tan sólo uno de varios impulsados; así mismo la danza, al ser utilizada para estos eventos, no se desligó de ser una de las danzas las cuales se bailan en la comunidad de la que es su creador, durante una fiesta tradicional religiosa con motivo del nacimiento de Cristo, y además, una danza de la cual se sienten como parte de su cultura los integrantes de esa comunidad en donde es bailada, y es repertorio de las identidades colectivas del mexicano. Por lo tanto debo de establecer a que me refiero cuando voy a hablar de Estado, cultura, tradición, y también de lo popular, porque al hablar de la *Danza de los Tumbis*, no puedo desligar que se intercepten en estas definiciones que esto y mencionando, o peor aun que use deliberadamente estos conceptos sin conocer una concepción teórica de los mismos o que otros elementos se interceptan dentro de estos conceptos.

Hablar tan solo de la cultura purépecha es hablar de debate, para empezar por el nombre de ésta,⁴³ así como el de al referirme qué entiendo por cultura. Al recurrir a la teoría, se puede explicar algo, no sólo describirlo, por lo que no se debe de tener cierto “horror” a ésta, ya que ha estado latente en fenómenos culturales.⁴⁴ El concepto de cultura, y lo que implica el mismo, no se ha solucionado ni con grandes debates intelectuales.⁴⁵

⁴³ Sobre los debates del nombre consultar: MÁRQUEZ JOAQUÍN, Pedro (Ed.), *¿Tarascos o Purépecha? : voces sobre antiguas y nuevas discusiones en torno al gentilicio michoacano*, Morelia, UMSNH/Instituto de Investigaciones Históricas/Universidad Intercultural Indígena de Michoacán/El Colegio de Michoacán/Grupo Kw'anískuyarhani de Estudios del Pueblo Purépecha, 2007.

⁴⁴ ECHEVERRÍA, Bolívar, *Definición de la cultura*, México, UNAM/ Itaca, 2001, p 13-14.

⁴⁵ El caso más célebre es el del humanismo existencialista de Jean Paul Sartre y el estructuralismo de Jean Claude Lévi-Strauss, a finales de los años cincuentas. *Ibidem.*, p. 37-46. Cf. “De lo primitivo a lo popular: Teorías sobre la desigualdad entre culturas” e “Introducción al estudio de las culturas populares” en GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Culturas populares en el capitalismo*, México, Grijalbo, 6ª Edición, 2002, pp.57-112.

¿Cómo cambió la historiografía después de la segunda mitad cronológica del corto siglo XX? Se pregunta Hobsbawm en su autobiografía. En el *tour de force* (descripción densa) de Clifford Geertz dedicada a una riña de gallos en Bali (1973), ve Hobsbawm, uno de los cambios sustanciales en las investigaciones sociales, en donde el investigador no desea conocer el “verdadero pasado”, sino el pasado acomodado a sus objetivos.⁴⁶ En *La interpretación de las culturas*, Clifford Geertz, basándose en Max Weber, considera que “el hombre es un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido”,⁴⁷ por lo tanto la cultura la verá como una red de significados, es por ello que su concepto será de carácter semiótico, en donde, quien la estudie no buscará leyes, sino una interpretación a esos significados;⁴⁸ al ser la cultura una construcción de estructuras de significaciones, éstas están socialmente establecidas por determinado grupo. Por esto, la significación de un acto “extraño” para nosotros; por ejemplo, el de que alguien ponga una faja o un delantal a un joven danzante, si este tipo de prendas son femeninas y no tienen un uso práctico para un individuo del género masculino ¿es de verdad extraño? Geertz al citar a Ludwig Wittgenstein considera que a pesar de entender ciertos signos, como las palabras y sonidos de otros, sus tradiciones nos parecen extrañas, debido a la “falta de familiaridad con el universo imaginativo en el cual los actos de esas gentes son esos signos”.⁴⁹ El que esté investigando sobre alguna cultura, no sólo debe hacer una descripción general, ya que ésta puede ser superficial, sino una *descripción densa*, descripción la cual debe comprender el valor y sentido de los actos y las conductas para no caer en una simple descripción de apariencias (el que tanto puede significar una pelea de gallos para un pueblo es sólo un ejemplo, o en mi caso el de que las mujeres casadas no deban bailar con los *tumbis*).⁵⁰ Estoy de acuerdo con Geertz que para comprender e interpretar correctamente esa red de significados es necesario ver las cosas desde la percepción y opinión de actor.⁵¹

⁴⁶ Eric Hobsbawm, *Años interesantes. Una vida en el siglo XX*. Citado en GINZBURG, Carlo, “Tras las huellas de Israël Bertuccio” en *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2010, pp. 219-220.

⁴⁷ GEERTZ, Clifford, *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa, 1996, p. 20.

⁴⁸ *Ibidem.*, p. 20. Posteriormente reitera Geertz que la cultura: “entendida como sistemas de interacción de signos interpretables (que ignorando las acepciones provinciales yo llamaría símbolos) la cultura no es una entidad, algo a lo que puedan atribuirse de manera casual [...] procesos sociales; la cultura en un contexto del cual pueden describirse todos los fenómenos de manera tangible, es decir densa” (p. 27.)

⁴⁹ *Ibidem.*, p. 26

⁵⁰ *Ibidem.*, pp. 20-24, 339-372.

⁵¹ *Ibidem.*, p. 27. Aunque señala Geertz que “uno no puede escribir una Teoría General de la Interpretación Cultural [...] no generalizar a través de casos particulares, sino generalizar dentro de éstos.” (p. 36).

El concepto de cultura, como un sistema simbólico ha sido utilizado en investigaciones antropológicas e históricas muy importantes, en donde además, se reconoce la importancia de la complementación entre ambas disciplinas.⁵² Las tradiciones son ordenadas por la cultura y los esquemas culturales también son ordenados por la tradición, puesto que sus significados se revalorizan en la práctica.⁵³ ¿Cómo puedo considerar yo qué es una tradición, y sobre todo, cómo manejar adecuadamente este concepto que nos puede a veces llevar a un romanticismo ortodoxo muy exagerado en algunos estudios que hasta el momento se han realizado? Eric Hobsbawm, considera que las tradiciones aparentan caracterizarse de ser invariables; imponen prácticas fijas (normalmente formalizadas) tales como la repetición, éstas prácticas a la vez tienen una naturaleza ritual o simbólica y es precisamente por esa repetición por la cual se mantienen ciertos valores y comportamientos,⁵⁴ como las de establecer una continuidad con el pasado histórico conveniente; las tradiciones y las costumbres se relacionan, debido a que éstas segundas tienen una doble función al ser motor y guía de las llamadas *sociedades tradicionales*, Hobsbawm comenta que la costumbre:

No excluye la innovación y el cambio hasta un cierto punto, aunque normalmente el requerimiento de que deba aparecer compatible o hasta idéntica con sus antecedentes le sobre impone limitaciones considerables. Lo que hace es darle a cualquier cambio deseado la sanción del precedente, la continuidad social y la ley natural tal como se expresan en la historia.⁵⁵

Por lo tanto, si la costumbre no puede ser invariable, ya que la vida ni en las *sociedades tradicionales* lo es, la decadencia de una costumbre, puede modificar inevitablemente una tradición,⁵⁶ es por ello que la adaptación da un papel importante, al tomar ésta de los usos viejos en condiciones nuevas y el uso de modelos antiguos para nuevos propósitos. Recalca Hobsbawm cómo paradójicamente ciertas prácticas, al dejar de tener un uso práctico para tener un uso simbólico, en este caso, las espuelas de los uniformes en los oficiales de caballería son más importantes para la tradición cuando no hay caballos; o

⁵² BURKE, Peter, *La cultura popular en la Europa moderna*, Madrid, Atalaya, 1991, p. 29,30. LEVI, Giovanni “Sobre microhistoria” en BURKE, Peter, *Formas de hacer historia*, pp. 125-132. TEJERA GAONA, Héctor, “Reseña de “La cultura y lo simbólico, un espacio de análisis de la antropología contemporánea (A propósito de las obras *Islas de Historia* y *Cultura y razón práctica*)” de Marshall Sahlins”, en *Revista Nueva Antropología*, Abril, año/vol. IX, número 037, Universidad Autónoma de México, pp. 152-153.

⁵³ SAHLINS, Marshall, *Islas e historia. La muerte del capitán Cook. Metáfora antropología e historia.*, Barcelona, Gedisa, p. 9.

⁵⁴ HOBSBAWM, Eric, “Inventando Tradiciones”, en HOBSBAWM, Eric & Terence Ranger (Eds.), *La invención de la tradición*, Barcelona, Crítica, 2002, p.8.

⁵⁵ *Ibidem.*, p 9.

⁵⁶ *Ibidem.*, p.8-10

en el caso de la *Danza de los Tumbis* –caso de la danza que voy a estudiar- el calzón de manta dentro de la indumentaria, es bastante importante cuando es sabido que ya hace años que son muy pocos señores de las comunidades indígenas que usan calzón de manta como vestimenta diaria, a tal grado que me atrevería a decir que nadie los usa.⁵⁷

Hobsbawn además menciona que muchas tradiciones que aparentan ser antiguas son de un origen mucho más reciente del que se cree y además suelen ser inventadas, representan un pasado histórico conveniente, el cual está a favor del grupo imperante en el poder. A veces surgen de otras antiguas, en otras ocasiones se les insertan distintas ritualidades oficiales, para terminar por una aceptación simbólica formal y esto contribuye a los proyectos de los Estados-Nación y los símbolos que éstos utilice. Las tradiciones inventadas utilizan a la historia como legitimadora de la acción y como un elemento de cohesión social; algo relevante de la danza de los *tumbis* es que repiten algo similar a lo que se hacía con la danza de los viejitos. Algo importante de rescatar sobre las tradiciones, es que Hobsbawn argumenta, que existen ciertas prácticas rutinarias, las cuales no se consideran tradiciones ya que sus funciones son más técnicas que ideológicas además que pueden ser modificadas con facilidad para enfrentar necesidades de prácticas cambiantes, que en términos marxistas, pertenecen más a la *base* que a la *superestructura*, por lo tanto se puede considerar que estas tradiciones (incluidas las inventadas) al tener aspectos ideológicos implícitos pertenecen a la *superestructura*, he aquí en dónde puedo insertar algunos argumentos que hace Hilda Islas y Amparo Sevilla sobre en donde se puede ubicar la danza dentro de una estructura social,⁵⁸ aunque, como veremos, esta distinción, no se tiene que considerar como una bifurcación sin relación, entre ambas para los fenómenos culturales.⁵⁹

Como menciono en el título, debo de considerar una danza creada en el siglo XX por un músico ¿Una invención o una creación? La palabra “invención” no tiene que ser usado de manera peyorativa, pero como lo expuse y lo refiero, al usar a Hobsbawn, esta categoría al usarse en el concepto tradición, denota elementos que son requeridos por el Estado. Claro, Hobsbawn, se ha preocupado en estudiar la

⁵⁷ Ubicando que nos encontramos en el primer decenio de éste siglo XXI cronológico. Don Matías Dimas comenta: Así se vestían nuestros antepasados anteriormente, ahora sólo las mujeres mayores utilizan ese tipo de vestimenta. Entrevista a Don Matías Dimas, Ichupio, Diciembre del 2010.

⁵⁸ *Ibidem.*, pp.7-18. ISLAS, Hilda, *Óp Cit.*

⁵⁹ GARCÍA CANCLINI, Néstor, “La teoría de la superestructura y el análisis del proceso artístico”, en *La producción simbólica. Teoría y metodología de sociología del arte*, México, Siglo XXI Editores, 7ª Edición, 2001, pp.68-70.

historia *desde abajo*, no obstante en el proceso de invención de tradición que ha investigado, como un elemento del fortalecimiento de los Estados Nacionales, critica hábilmente la invención de tradiciones por parte de estos procesos de la modernidad; pero no propongo que se deba hablar de invención y de creación en los mismos términos. El Estado interviene en la invención de tradiciones (banderas, himnos, tradicionales desfiles, etc.), pero considero que la capacidad creadora de los individuos debe de tomarse en cuenta. Es decir, Aquí ya no hablo tanto de una invención de tradición *desde arriba*, sino de una creación de tradición *desde abajo* (claro que en la invención hay que saber cómo hace ese juego la tradición de *abajo* y *arriba*, y cómo no entra en un camino lineal, sino incluso en un peligroso laberinto en el cual nos podemos perder). La tradición, no sólo nos puede servir, indagando sobre este concepto teorizado de Hobsbawm, sino también haciendo una indagación de su sentido etimológico (de transmisión),⁶⁰ pero haciendo uso disciplinas han desarrollado. El hecho de que haga referencia a la antropología simbólica de Geertz, y quiera hacer esa tentativa de interpretación, me lleva a un ejercicio hermenéutico. Si veo a don Pedro Dimas, el creador de la danza de los *tumbis* (al igual que varios músicos), como un individuo de una sociedad que relativamente estuvo al margen de políticas Estatales y crea una danza basada en tradiciones de su pueblo, debo concebir también esta tradición como producto del entorno social de Pedro Dimas. “Vivimos siempre en tradiciones” además, éstas, están marcadas por determinados horizontes históricos.⁶¹ La capacidad creadora de un individuo, por muy particular que sea, debo de estar consciente que, marca la presencia de las otras personas de su entorno social.⁶² La danza como creación, no la tengo que ver únicamente como obra de Pedro Dimas, ya que ese “proyecto” de Don Pedro, ni lo tengo que analizar pretendiendo iniciar en su vida adulta, si no a través de su infancia y la de sus contemporáneos; su proyecto lo veré en el sentido de cómo estuvo atravesado por sus posibilidades instrumentales de este individuo, de los que influyeron en su infancia, y para los que quiso influir en su edad adulta.⁶³ La tradición, como invención, ha sido estudiada y criticada por los ingleses desde la perspectiva de la intervención del Estado, y ello, me ayudará sin duda. La tradición, como creación y recreación de varios individuos, de las experiencias de sus antepasados y la de ellos mismos dentro de su entorno, ha sido analizada por cuestiones antropológicas

⁶⁰ HERREJÓN, PEREDO, Carlos. HERREJÓN PEREDO, Carlos, “Tradición. Esbozo de algunos conceptos” *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, Vol. XV, Núm. 59, 1994, pp. 135-149.

⁶¹ GADAMER, Hans-Georg, “La historicidad de la comprensión como principio hermenéutico”, en *Verdad y Método*, Salamanca, Sígueme, 1991, pp. 350-370.

⁶² SAHLINS, Marshall, “Antropología y dos marxismos. Problemas del materialismo histórico”, *Cultura y razón práctica. Contra el utilitarismo en la teoría antropológica*, Barcelona, Gedisa, 2ª Edición, 1997, pp. 129-130.

⁶³ SARTRE, Jean Paul, “Cuestiones de método”, *Crítica de la razón dialéctica*, Buenos Aires, Editorial Losada, 4ª Edición, 1995, pp. 54-92.

y filosóficas; por lo cual, tengo que incorporar estas cuestiones al estudiar la tradición seguida en un pueblo de Michoacán (que siguen muchos pueblos en Michoacán, México y Latinoamérica), cómo son recreadas por ellos mismos y qué elementos se le agregan que no deciden ellos de manera directa.

Aquí, vemos cómo el concepto cultura, hace reflexionar sobre el concepto tradición, y cómo éste último, nos lleva a considerar también el de Estado, ya que, además de las reflexiones de la historia social británica, en el contexto histórico desarrollado para esta investigación, mencioné una relación Estado-Cultura, debido a que fuera de los circuitos que juega la danza en una determinada comunidad, también la ha jugado en los mercados folklóricos, cosa que lo han aprovechado personas de la misma comunidad, algunos empresarios (pequeños y grandes) y el Estado mismo. Al hablar de Estado, debo de considerar que algunos estudios como los de Norberto Bobbio me pueden ser útiles; a través de aportes de Mortari, el cual lo define como un “ordenamiento jurídico que tienen la finalidad de ejercer el poder soberano sobre un determinado territorio y al que están subordinados de forma necesaria los individuos que le pertenecen”,⁶⁴ se complementa de Kelsen, y considera que el poder soberano, aplica y crea ciertas normas (el derecho) a un territorio y a un pueblo, hace aceptar su validez por medio de sus normas fundamentales y por su capacidad de hacerse respetar, recurriendo incluso a la fuerza, esto con el objetivo de demostrar su eficacia, por lo que Bobbio considera que:

La condición necesaria y suficiente para que exista un estado es que se forma sobre un determinado territorio un poder capaz de tomar decisiones y emanar las leyes oportunas vinculantes para todos aquellos que habitan éste territorio y efectivamente ejecutadas por la gran mayoría de los mandatarios cuya obediencia se solicita. No importa cuáles sean sus decisiones.⁶⁵

Estas decisiones del único poder soberano legítimo sobre ese determinado territorio afectan a sus habitantes, y esto ha sido de manera negativa y positiva, por ende, las inversiones que este poder legítimo ha hecho en beneficio de promover la cultura se ha visto reflejado en la estimulación económica de realizar concursos de música y danza, así como otro tipo de actividades culturales que el mismo Estado ha promovido. Según el criterio histórico de Bobbio, se pueden observar tipologías de las formas de Estado (feudal, de clases, absoluto y representativo). En el caso del estado representativo, este surge en distintos procesos coyunturales de Inglaterra, Francia y las 13 Colonias Norteamericanas,

⁶⁴ BOBBIO, Norberto, *Estado, gobierno y sociedad. Contribución a una teoría general de la política*, Barcelona, Plaza y Janes, 1987, p. 104.

⁶⁵ *Ibidem.*, p 105.

pasando algunos de estos procesos por una monarquía constitucional, un parlamentarismo y un sistema de gobierno republicano; este sistema de gobierno que se menciona al final es la forma que ha adaptado el Estado – al menos el mexicano- los últimos años.⁶⁶ Por lo tanto cuando hable de Estado mexicano a este tipo de consideraciones me estaré refiriendo, tomando en cuenta que para esa temporalidad había un Estado con un partido único (que apenas y contaba con una débil oposición, la cual se fue haciendo más fuerte a finales de los ochentas),⁶⁷ el cual, dejó el poder apenas en el año 2000. Este mismo partido al tener descontento en algunos puntos de su territorio hizo políticas que beneficiaron a cierto sector, que desafortunadamente no se han tomado mucho en cuenta en este tipo de estudios o no se le ha hecho el énfasis necesario y se prefiere comentar que el impulso de la gente de una determinada comunidad la ha hecho ejemplo a seguir por otras vecinas y así mismo esta comunidad en sus eventos difíciles ha sabido salir adelante económicamente y rescatado sus tradiciones y sin tomar encuenta, a veces qué papel pudo haber tenido el Estado dentro de ese proceso.

Otro de los aspectos que no puedo desligarme cuando hablo sobre la cultura, tradición y Estado, es lo popular. Esto, está ligado a mi interés sobre quién produce esa red de significados, por lo tanto, veo conveniente al hablar de cultura y tradiciones, también entender que la cultura debe de ser producida por alguien, algo o algunos. Si voy investigar una danza que es de una comunidad (es decir, del pueblo) ¿debo entender a ésta como una danza producida por la cultura popular? Y si fuera en este caso ¿qué entiendo por cultura popular o de las clases subalternas? (conceptos usados por Amparo Sevilla e Hilda Islas en sus investigaciones dancísticas). García Canclini menciona que en el caso de la cultura, lo popular es lo excluido y suele asociarse con lo premoderno y lo subsidiario: los artesanos que no llegan a ser artistas, los espectadores de los medios masivos que quedan fuera de las universidades y los museos; en consumo, los sectores populares (artesanos y espectadores),⁶⁸ ¿hasta qué punto puedo considerar la danza de los tumbis (incluso otras del repertorio purépecha) dentro como manifestación de la cultura popular de un determinado pueblo? ¿Cuándo se convierte en un bien reservado para la élite? García Canclini ha observado a través del estudio de las artesanías, las cuales son vistas como una manifestación de producción pre-capitalista, juega dinámicas en mercados

⁶⁶ *Ibidem.*, pp. 127-130. Podemos remitirnos también a un debate en donde participa Octavio Paz y Mario Vargas Llosa en Agosto de 1990, ver “Vargas Llosa y la dictadura perfecta”, en Youtube, <http://www.youtube.com/watch?v=kPsVWVWg-E38> [en línea], consultado el 20 de enero del 2012.

⁶⁷ Sobre Cosío Villegas, algunas reflexiones y análisis nos servirán en el transcurso de la investigación de éste politólogo. COSÍO VILLEGAS, Daniel, *El sistema político mexicano. Las posibilidades de cambio*, México, Joaquín Mortiz, 13ª Ed., 1982.

⁶⁸ GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR, *Néstor, Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1989.

transnacionales, así, analiza como el capitalismo no avanza eliminando las culturas populares, sino apropiándose de éstas; esto es fundamental observarlo, ya que llega a esas posturas al analizar como las fiestas tradicionales se adaptan a otros circuitos, con los cuales se cree que están en conflicto, además de que habla a su vez del caso purépecha.⁶⁹ Con estas consideraciones, puedo armar ciertas interrogantes que se preocupen en dar respuesta a un proceso y no que den datos de ciertos periodos.

¿Qué problema histórico deseo explicar?

En una interrogante general, trataré de responder a cómo las tradiciones recreadas interactúan con los cambios presentes de su contexto, sin dejar de tomar en cuenta lo transmitido; pero fragmentemos esta interrogante en 4 más específicas para contestarla de lo particular a lo general, ya que “conociendo menos, es posible conocer algo diferente y oculto, y por lo tanto, en cierto sentido, es posible comprender más”,⁷⁰ esto claro, si tratamos de explicar un proceso histórico de grandes proporciones que no se quede en un plano netamente pequeño y aislado.

Estoy hablando de cierto contexto socio histórico, en donde el Estado mexicano, y la figura del indígena está presente en ello. Si estoy consciente que el creador de esta danza, al igual que sus contemporáneos tuvieron una influencia indirecta, pero presente del Estado mexicano, lo cual, no es fortuito ni exclusivo en el caso mexicano, y quiero reflexionar cómo ese contexto influyó en la vida de la concepción que los indígenas de los años treinta y cuarentas que tenían sobre sí mismos y sus tradiciones: ¿Qué papel juega la figura del indígena después de la revolución mexicana dentro del concepto de nación? Sobre todo en los años posrevolucionarios, cuando es creado por el Estado un discurso oficial que pretende incluirlo. Al plantear esta interrogación, lo hago, en el sentido de que la infancia de estos señores, está marcada por esa relación. El esbozar esto, no sólo es para hacer una contextualización y un referente cronológico, ya que los capítulos que respondan a las interrogantes no deben de tener este sentido ni obedecerán al mismo (al acomodo cronológico), sino que, me ayudará al responder las preguntas que expliquen un proceso.

⁶⁹ GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Culturas populares*. Op. Cit.

⁷⁰ GINZBURG, Carlo, “La latitud, los esclavos, la biblia. Un experimento de microhistoria” Ponencia pronunciada en la *Cátedra Latinoamericana Julio Cortázar*, Guadalajara, Septiembre del 2003. Disponible en “Cátedra Julio Cortázar: Carlos Ginzburg (Parte 1)” disponible en Youtube [en línea], <http://www.youtube.com/watch?v=dz7rZmuiEYk>, consultada el 5 de octubre del 2011.

Al responder la interrogante planteada, hay qué hacer paralelamente otra pregunta ¿si seguimos las huellas de las llamas tradiciones inmemoriales: ¿Hasta qué punto podemos conocer esa otredad de los individuos del siglo XX, para así comprender qué paradojas se encuentran en los discursos oficiales, armados por el Estado mexicano y la Iglesia Católica sobre las tradiciones populares, y cómo justamente la pregunta anterior (el papel del indígena en el discurso oficial en el siglo XX), nos puede ayudar a hacer acercamientos hermenéuticos? Nos encontramos siempre en tradiciones, y estas corresponden a su horizonte histórico, al cual, debo de tratar de incursionar en su comprensión, por lo que la comprensión de la actual no conlleva a la comprensión de las anteriores.⁷¹

Estoy planteando que, el creador de la danza, salió de su comunidad hacia la ciudad, por lo tanto: ¿Cómo podemos estudiar las tradiciones desde afuera? ya que la perspectiva de los creadores y de los que la practican es importante, pero ¿Cuándo hablamos de culturas comunales, estamos hablando de culturas “aisladas”, y que el observador no participa del todo y podremos juzgar, que los movimientos migratorios acaso no afectan los fenómenos culturales en los aspectos políticos y económicos? También sería justo preguntarse, si es necesario estudiar las tradiciones solo cómo la recolección del folclor de una manera melancólica, o más bien ver cómo interactúa en distintos escenarios urbanos y rurales dentro del contexto del desarrollo del capitalismo en la región del Lago. Así mismo, buscar de qué manera la danza nos ayuda a acercarnos a una serie de procesos, los cuales están inmersos con otros que, si no los seguimos con detenimiento, nos pueden perder en el proceso mismo y no poder explicarlo. Esto se responderá viendo como Pedro Dimas, al salir de Ichupio, es portador de una tradición y un individuo que las promueve, pero también nuestro ojo histórico debe de observar que, la danza es un elemento del mercado artesanal que difunde tradiciones, como la música, las máscaras, la ropa típica, la comida, etc.

Así llego a una interrogante que puede sonar hasta ofensiva o poco amable. Esa tradición que se difunde y que desde los setentas se plasma en la propaganda turística ¿Qué cambios drásticos ha generado dentro la llamada cultura popular, y qué contradicciones plasma al ser puesta en escena? ¿Cómo el Estado y los empresarios juegan un papel que no jugaron en las tradiciones comunales que se efectuaban anteriores a este proceso explicado? Esta incógnita la tengo qué responder sin alejarme, a su

⁷¹ GADAMER, Hans Georg, “La historicidad de la comprensión como principio hermenéutico”, *Op. Cit.*, pp. 331-378.

vez en, cómo a pesar de paradojas, la cultura popular, se convierte en un ícono de sectores subalternos, y a la par, se recrea en esos procesos contradictorios que la suprimen.

Esto me lleva a que, esta investigación, no sea específicamente el estudio de una danza. Ya que no me interesa estudiar exclusivamente la danza, sino el proceso que, como tradición, participa e sta. Claro que indagaré sobre una danza específicamente, pero en el proceso que investigo (la creación e invención de tradiciones), la danza tradicional juega un papel fundamental que, nos puede resolver ciertas dudas sobre cuestiones que se pueden plantear en otros aspectos que indirectamente tienen que ver con las actividades dancísticas.

¿Qué hipótesis pretendo demostrar?

Existe una danza, la cual está dentro de un gran repertorio de danzas purépechas. Al ser creadas ciertas danzas en determinada comunidad, aunado con varias promociones de concursos, como el de Zacán, éstas generan identificación por parte de quienes son miembros de un grupo, por lo que será representativa de un determinado pueblo. Los *tumbis*, al ser reconocidos por los purépecha en un concurso, fueron asimilados por los miembros de Ichupio, como una danza que representa a ese pequeño pueblo, entonces fue utilizada como parte de sus festejos de natividad, ya que se creó a partir de tradiciones de esa comunidad.⁷² Para Don Pedro representó una forma más, de darse a conocer como músico. Pedro fue contratado por la Casa de las Artesanías en Morelia desde mediados de los setentas para hacer figuras artesanales (unos nacimientos), y desde entonces, allí se encuentra en un local,⁷³ así como algunos miembros de Ichupio también incurrieron en este mercado, pero desde Ichupio, debido a que Tzintzuntzan es destino turístico por su zona arqueológica y el impulso que se le comenzó a dar a sus tradiciones, debido a que no eran tan conocidos sus eventos como en Pátzcuaro y Janitzio.⁷⁴ Aquí hay un proceso fascinante en el que la danza está inmersa.

Si Max Gluckman, demostró, cómo los zulú (etnia de Sudáfrica) no actúan de la misma manera cuando experimentan situaciones diversas, ejemplificando cómo éste, es miembro de un grupo tribal, y

⁷² Entrevista a Don Esteban Reyes y Don Matías Dimas. Ichupio Diciembre 2010.

⁷³ Entrevista a Don Pedro Dimas en Morelia, 25 de Abril del 2010.

⁷⁴ “Promueven noche de muertos en Tzintzuntzan”, *La voz de Michoacán*, lunes 16 de octubre de 1972, Núm. 6516, año XXV, pp.1, 10. Don Matías también me comentó que los pedidos de artesanías los hacían personas que tenían sus puestos artesanales en Tzintzuntzan, pero que en llegó el momento en que ese tipo de mercado ya no rindió ganancias.

milante de un sindicato minero a la vez, sin entrar en contradicciones consigo mismo, sólo que la elección que él hiciera de su creencia, fuera guiada por las ventajas y los valores que en cada situación se les ofrecía y, a través de esos postulados, Luis Vázquez León ha explicado cómo con la etnicidad, grupos indígenas recurren a esas identidades para la explotación de los recursos naturales de sus tierras en el caso de los purépechas serranos,⁷⁵ se puede demostrar cómo los purépechas mantienen tradiciones que son llamadas “inmemoriales”, pero que éstas, no están sujetas a un orden estático en su significación dentro de todos los contextos, ni significa tampoco que no tengan cambios y variaciones a lo largo de los años, ni que sea un caso aislado, ya que en comunidades pequeñas y periféricas, así como relativamente aisladas,⁷⁶ se establecen conexiones a una totalidad de un sistema, en donde, los hombres nos mantenemos en contacto con otros a través de pequeñas vías, a veces tan comunes, a veces tan complejas, a veces tan desapercibidas.⁷⁷

Las 4 preguntas planteadas que giran sobre un eje general, trata de responder el proceso de la creación de una tradición, por parte de un grupo de individuos y la invención de un modelo de tradiciones por parte del Estado. Así como lo han expuesto Gadamer y Sahlins en el primer caso (la creación), reconociendo, este segundo autor los alcances de la antropología simbólica de Geertz, el cual trata justamente de comprender, esa tentativa, indagaré cómo si esa creación, es producto de sus circunstancias históricas. La invención llega cuando interviene el Estado, primero influye en la creación y posteriormente oficializa (aunque sea a la vez de manera informal) ciertas tradiciones como símbolo de la nación.

Pretendo responder de la siguiente manera: El discurso oficial del estado posrevolucionario en México, promovió una etapa del indigenismo, en la cual se le reivindicaba; así, sus tradiciones antiguas son vistas como un patrimonio inmemorial de la nación (Capítulo I). Por ello, los indígenas de los años treinta a los setenta, bajo un discurso oficial, hicieron una reinterpretación de sus tradiciones populares recreándolas; éstas, a pesar de que se mantienen desde siglos atrás, es en el siglo XX, en donde haré mis acercamientos interpretativos que, difieren drásticamente con otras interpretaciones que instituciones oficiales hacían a lo que es lo popular, y que entre la misma gente, también adquirirá otros

⁷⁵Max Gluckman, *Analysis of a Social Situation in Modern Zululand*, citado en VÁZQUEZ LEÓN, Luis, *Ser indio. Óp Cit.*, p. 106.

⁷⁶ Cf. LEVI, Giovanni “Regiones y la cultura de las clases populares” en *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, No. 94, Zamora, Vol. XXIV, Primavera del 2003, pp. 251-266.

⁷⁷ WOLF, Eric, *Europa y la gente sin historia*, México, Fondo de Cultura Económica, 2ª Edición, 2005.

significados, ya que sus tradiciones, al convivir con un desarrollo de lo que muchos llaman la modernidad, serán a su vez, algo que los conecte inmediatamente, a través de su interpretación (de la gente que la practica) de su pasado (Capítulo II y III). Al difundirse las tradiciones con el turismo, son indígenas los que hacen este tipo de artesanías, danzas es para que no haya “un falso folclor”, no por su decisión propia, sino que eran los representantes de “lo original”, pero el empresario no fue el único que pensó en eso, sino la acción de los Estados Latinoamericanos tomó cartas en el asunto, ya que se consideró que se debía de seleccionar a especialistas para que éste no se desvirtúe, según lo dicho por la OEA en 1987.⁷⁸ Por lo tanto la incorporación de bienes folklóricos (llámense una postal, figurita o máscara de viejitos los 3 ejemplares) en los circuitos comerciales aumentan debido a que Estados latinoamericanos (no solamente el mexicano) ha aumentado el apoyo de su producción, distribución y difusión; con esto, se atrae el turismo, y se aprovecha el prestigio folklórico para cimentar la hegemonía y unidad nacional; pero, en el caso de los pequeños artesanos y músicos, buscan éstos aumentar sus ingresos diarios; es así como puedo visualizar una dinámica recíproca entre éstos dos sectores (el artesano y el Estado) (Capítulo IV); pero, con la incorporación de los medios masivos de comunicación, se deja en claro que la producción y venta de bienes folklóricos, ya no son tareas exclusivas solamente de grupos étnicos.⁷⁹

Es así, como a partir de categorías conceptuales como “descripción densa”, me ayudan para considerar a Geertz y otros investigadores, pero usando también el concepto de tradición que ingleses han teorizado, y que, ya afortunadamente se han revalorizado en procesos latinoamericanos, como lo han demostrado los estudios de Cancón, que al no usar todas las mismas referencias que he hecho, sí hace análisis a el segundo proceso que se quiere analizar sobre las tradiciones al vincularlas no solo con el Estado, sino también con el mercado.

⁷⁸ La OEA convocó en Caracas, Venezuela, en Julio de 1987, a una reunión sobre Cultura Popular Tradicional, con el auspicio del Centro Interamericano de Etnomusicología y Folclor y el Centro para las culturas populares y Tradicionales de Venezuela; el objetivo fue actualizar la Carta de Folclor americano. Entre sus afirmaciones básicas Cancón señala las siguientes:

- El folclor está constituido por un conjunto de bienes y formas culturales tradicionales, principalmente de carácter oral y local. Los cambios son atribuidos a agentes externos, por lo cual se recomienda aleccionar a los funcionarios y los especialistas para que “no desvirtúen el folclor” y “sepan cuáles son las tradiciones que no hay ninguna razón para cambiar”.
- El folclor, entendido de esta manera, constituye lo esencial de la identidad y el patrimonio cultural de cada país.
- El progreso y los medios modernos de comunicación, al acelerar el “progreso final de desaparición del folclor”, desintegran el patrimonio y hacen “perder su identidad” a los pueblos americanos.

Véase en: GARCÍA CANCLINI, *Culturas híbridas*. Op. Cit., p.199.

⁷⁹ *Ibidem.*, pp. 198-205. También los primeros *tumbis* cuentan que tuvieron la oportunidad de ir al programa de Raúl Velasco, el cual era transmitido en cadena nacional.

Esto genera una serie de contradicciones, que responden a la lógica de la *industria cultural*, ya que como Canclini afirma, el capitalismo no avanza desapareciendo las culturas tradicionales, sino apropiándose de éstas. La acción del Estado con la burocratización de bienes culturales y las empresas privadas (grandes y pequeñas) con los servicios que ofrecen, introducen a los fenómenos culturales a un laberinto muy complejo, el cual, hubiera sido imposible observar hace 100 años, pero que a finales del siglo XX, se es evidente por el obvio desarrollo del mercado transnacional que introduce a su lógica los bienes simbólicos, entre éstos, la danza. El análisis de la puesta en escena de una danza y la creación de ésta, me ayuda bastante a sustentar esta respuesta si, observamos testimonios, comparamos interpretaciones y evidenciamos paradojas de lo tradicional y moderno (o de lo que se entiende por moderno), pero, que son producto del proceso histórico que se analizará en los años sesentas-ochentas sobre la invención y la creación de tradiciones, como un fenómeno no solo michoacano, sino que es latinoamericano.

Capítulo I



La construcción de la Nación durante la primera mitad del siglo XX en México y la integración del indígena

Foto: María Bibiana Uribe, ganadora del concurso

“La india Bonita”, como parte de los festejos del centenario de la independencia de México.

Fuente. Ricardo Pérez Montfort, *Estampas del Nacionalismo mexicano*.

“El problema de la relación incluso entre semejante «nación» extensa pero indígena y el estado seguía siendo esconcertante, pues parecía evidente que en términos étnicos, lingüísticos o de cualquier otro tipo, la mayoría de los estados, fuera cual fuese su tamaño, no eran homogéneos y, por ende, no podían equipararse sencillamente con las naciones”

Eric Hobsbawm, *Naciones y nacionalismo desde 1780*.

En un ensayo ya hace casi medio siglo, Octavio Paz manifestaba la diversidad de culturas indígenas que existían antes de la llegada de los españoles en lo que ahora conocemos como México, incluso creo, con un tono un poco irónico, al referirse a Mesoamérica, su área cultural, la concebía como un área de “relativa homogeneidad... estaba constituida por un conjunto de pueblos, naciones y culturas autónomas, con tradiciones propias... era un mundo histórico.”¹ Inicio con estas palabras debido a que, concebimos nuestro país, como un territorio común, una nación, un pasado que nos une, muchas veces motivo de orgullo y melancolía, y aunque la historia oficial nos dice ese pasado glorioso lleno de derrotas lamentables y posteriores grandes triunfos, algunos como Paz, cuestionaron si realmente fueron tales y cuáles. En las siguientes líneas, trataré de observar cómo se fue forjando la política de integración del indígena a la sociedad, como un elemento importante para la identificación del Estado-Nación del México del siglo XX, (el cual inicia históricamente, creo conveniente, con el final de lo que conocemos como la etapa armada de la revolución mexicana),² también, cómo se

¹ PAZ, Octavio, “Los hijos de la malinche” en *El laberinto de la soledad /Posdata/Vuelta al laberinto*, México, Fondo de Cultura Económica, 3ª Ed., 1999, p. 40.

² Eric Hobsbawm cuando habla de los siglos históricos no parte cronológicamente, sino tomando como punto sincrónico hechos dentro de una temporalidad que repercutieron hasta ciertos años y que históricamente le dan conexión con ese siglo histórico; él pues, ve viable ubicar el siglo XX en el mundo a partir de 1914-17, pues es cuando da inicio la primera guerra que se cataloga como mundial y comienzan triunfar las revoluciones “socialistas”, y concluye en 1989-91, pues termina la guerra fría y el bloque comunista que respaldaba la URSS. La justificación de esto es la conexión político-económico-cultural que tuvieron procesos históricos en varios países del mundo intermedio a estos procesos. Véase en la introducción del siguiente libro: HOBBSAWN, Eric, *Historia del Siglo XX*, Buenos Aires, Crítica/Grijalbo, 1998, pp. 7-26. Creo que es conveniente hablar del inicio histórico del siglo XX en México en la década de 1920, por que es cuando se reconfigura el

forjaron estereotipos para identificar al mexicano, y ver cómo se concibe el nacionalismo en el caso de México. Estos datos generales me sirven para conocer, comprender y explicar cómo Don Pedro Dimas Aparicio –un indígena purépecha nacido en 1934 en la comunidad de Ichupio, Michoacán, municipio de Tzintzuntzan³– creador de la danza de los *tumbis*, y muchos de su generación, vivió en su infancia (y vive en el caso del propio Don Pedro) en un país que ideó un discurso oficial, en donde el indígena tenía un papel para la historia nacional, y el presente del Estado en ese entonces, y cómo este discurso se extendió durante todo este siglo, debido a la intervención de distintos factores, como la educación, la reescritura oficial de la historia, el crecimiento turístico, la incorporación del mercado cultural en el capitalismo, así como la inserción de tradiciones distintos pueblos indígenas a dicho sistema. Estos factores, se mezclaron durante las primeras décadas del siglo XX para la reconfiguración de danzas tradicionales y la creación de otras, o en otras palabras, para que se recrearan las tradiciones por gente común; pero cuando se estandarizan oficialmente, o por lo menos se recrean y rescatan por parte del Estado a través de instituciones, se inventan otras aparentemente iguales y hasta más legítimas. No se trata de “pelear” qué tradición es inventada ni cuál creada, sino observar, describir y explicar que otros procesos sociales y culturales se desprenden a través del tiempo de dichos fenómenos históricos, diferentes pero “iguales” como la creación (capítulos II y III) y la invención de tradiciones (capítulos I, IV y V). No hay que dejar de comprender, cómo las generaciones pasadas a esos músicos (creadores de danzas tradicionales, en este caso), les fue vertida una tradición musical, la cual, se volvió representativa en los años posteriores a los treinta, claro, complementándose con los otros factores. Estoy consciente de que el nacionalismo en México y el acercamiento a las llamadas artes populares, no es algo que inicia en el siglo XX. A mediados del siglo XIX, había una tendencia artística llamada *Nacionalismo*, y otra con nombre *Costumbrismo*, en donde se resaltaban lo que se consideraba “lo mexicano” de ese entonces; incluso, había desde la época colonial, un intento de acercamiento al grupo indígena, así como en distintas etapas del siglo XIX;⁴ pero, utilizo el nacionalismo del siglo XX, para ver cómo su reformulación, después de la revolución, por las élites políticas, impactó de varias formas a sectores subalternos. En el avance de esta investigación, una vez explicada la serie de eventos que vivía Don Pedro, los cuales estaban relacionados a la creación de su danza, trataré de que esta persona

Estado como lo conocemos actualmente y esto ha repercutido en gran medida en muchos aspectos de la vida cotidiana del mexicano, tanto en aspectos culturales, jurídicos, políticos e ideológicos.

³ Este señor es un prestigiado violista de música popular purépecha; desde los setentas tiene un puesto de artículos artesanales michoacanos en la *Casa de las Artesanías* en Morelia, así como una orquesta de cuerdas de nombre “Mirando al Lago”.

⁴ Cf. ROTH, SENEFF, Andrew (Ed.) *Caras y máscaras del México étnico. La participación del Indígena en la formación del Estado Mexicano, Vol. I Dominio y libertad en la historia indígena en México*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2010.

nos de su testimonio, al igual que otras de su generación (Capítulo II y III), y que nos sirvan de una especie de “llave hermenéutica” para la parcial reconstrucción de ese pasado de acciones humanas que se pretende analizar.

Hablar de nacionalismo en México es hablar de un “ser nacional”... la identidad del mexicano; aunque sea una identidad enmascarada y esa máscara represente su verdadero rostro, y detrás de ella no haya nadie,⁵ aún así, hay que preguntarse si en la diversidad de un país, en este caso México, en donde las individualidades se homogenizan en el nacionalismo, podemos entender que el Estado haga representaciones icónicas y hasta qué punto de qué son representativas, incluso las manifestaciones de un individuo como don Pedro y las de su comunidad, para Michoacán y para México.

Nuestra identidad de mexicanos y después nuestra identidad de michoacanos.

Consciente de que la explicación de este primer párrafo que se leerá, no puede ser la misma que a principio del siglo, sólo quiero aclarar que no se cometa un anacronismo histórico, debido a, que no son las mismas situaciones, sujetos históricos y los sentimientos en el México del Siglo XX al del siglo XXI. Inicio haciendo mención de la identidad, porque es algo ya consolidado, y punto de partida a mi curiosidad de investigar, más el cuándo comienza a consolidarse, investigar las situaciones que llevan a ello. La visión de identidad, no es reciente ni novedosa en los estudios de nacionalismo, cultura nacional y culturas populares, al grado que en el caso de un país latinoamericano, se ha llegado a preguntar qué sistema político puede sustentarse en la pluralidad en un país en donde las mayorías han tenido un papel de minorías.⁶ Como mexicanos, hoy en día hablamos mucho de nuestra identidad, y principalmente de qué nos hermana a nosotros ante el mundo, y hasta nos enorgullece. Durante el pasado mundial de fútbol que se celebró en Sudáfrica en el año 2010, el aficionado mexicano iba con su gran penacho en forma de águila o sombreros exageradamente grandes y chuscos, los cuales reflejaban lo que consideraban su identidad; así mismo, en los comerciales de compañías cerveceras un tiempo, llegó a ser común observar como al referirse a México hacen ciertas prácticas de la cultura mexicana, como bailar el jarabe tapatío o el clásico grito: ¡Viva México!; así como que se ejecute el

⁵ PAZ, Octavio, “Posdata”, en *El laberinto de la soledad/Posdata/Vuelta a “El laberinto de la soledad”*, México, Fondo de Cultura Económica, 3ª Edición, 1999, pp. 235-239.

⁶ ORTEGA, Julio, “Identidad y cultura en Perú”, en *Cuadernos Políticos*, Número 24, Editorial Era, México, Abril-Junio 1980, pp. 78-87.

baile de los *viejitos* de Jarácuaro en una zona arqueológica muy conocida de Egipto, danza misma que sirvió de *slogan* para el mundial de fútbol sub 17 que se llevó a cabo en México en el 2011.⁷ Nos identificamos con una figura que representa a nuestro pueblo actualmente, aunque este estereotipo de lo mexicano no sea del todo real. En el caso interno, México, actualmente es referido como un país multicultural y de diversidad indígena;⁸ es así, como en el desfile del bicentenario de la Independencia (Septiembre del 2010), fueron llevadas danzas de distintos puntos del país; las más conocidas y difundidas, en el caso de Michoacán, fueron los Kurpitis, y los *Viejitos* claro, no pudieron faltar. Este tipo de prácticas, las cuales nos hacen identificarnos con lo que somos: “orgullosamente mexicanos”, tienen sus antecedentes a principios del siglo XX cronológico mexicano, debido a que como hace poco, se celebró el bicentenario, hace 100 años se celebró el centenario, y surgen algunos brotes de nacionalismo y de recurrir melancólicamente a ese pasado que nos identifica, o al menos ese argumento utilizó el Estado mexicano para hacerse valer de esa legitimación histórica en su discurso. Pasemos pues a ver las condiciones que llevaron a que en México formulara su discurso nacionalista oficial. Antes de continuar quiero aclarar que prefiero usar el término *identidad* en lugar de *idiosincrasia*, esto, puesto que Carlos Monsiváis ha dicho ya anteriormente que la cultura nacional parece:

El espacio de los caprichos y temperamentos sexenales, posee un vigor persuasivo que, en sus momentos culminantes, resume o trasciende perspectivas de clase, intereses del Estado, reivindicaciones democráticas, estallidos revolucionarios. No se trata de un fenómeno metafísico ajustable a expresiones como "la Idiosincrasia" o el "Ser Nacional", sino de prácticas arraigadísimas y formas expresivas que participan igualmente del adelanto y del atraso, del estímulo y la humillación.⁹

Como ya lo había comentado anteriormente, es a partir de la reconfiguración del Estado en México como se reconfigura el nacionalismo. Durante la época porfiriana, de finales del siglo XIX, el modelo de la sociedad francesa era el que seguía en México, no obstante con la llegada de la conmemoración del centenario del inicio de la independencia, surgió un brote de nacionalismo que volteó sus ojos de nuevo a México, impulsado por el mismo Díaz y académicos. En este marco es cuando inician las exploraciones en el centro ceremonial de Teotihuacán, y se restaura la Pirámide del Sol, por lo que se

⁷ Un medio en donde se expresa el nacionalismo es en el deporte, por eso inicio ejemplificando a través de él. Ver BOURDIEU, Pierre, “¿Cómo se puede ser deportista?” en *Sociología y cultura*, México, CNCA/Grijalbo, 1984.

⁸ Que desafortunadamente no reconoce otras minorías étnicas no indígenas. Hasta 1992, México es reconocido jurídicamente como un país pluri-cultural, véase en ARAGÓN ANDRADE, Orlando, *Indigenismo, movimientos indígenas y derechos indígenas en México*, Morelia, Instituto de investigaciones históricas/UMSNH, 2007.

⁹ MONSIVÁIS, Carlos, “Notas sobre el Estado, la cultura nacional y las culturas populares en México” en *Cuadernos Políticos*, Número 30, Editorial Era, México, Octubre-Diciembre 1981, p. 35. La *idiosincrasia* se manejará posteriormente como un concepto que se utiliza en los medios masivos de los setentas y ochentas.

convierte en un símbolo nacional de México; las exploraciones continuaron durante las siguientes décadas en este centro ceremonial y posteriormente en otros. México vivía una fiesta nacional,¹⁰ que “¡se ve claramente!” en las fotos de la época,¹¹ pero de tras fondo vivía un verdadero descontento social que pronto estalló con un pretexto electoral. Una vez concluida la etapa que se le conoce como revolucionaria, y relativamente pacificado el país, los gobiernos posrevolucionarios, se dieron a la tarea de continuar con un discurso nacionalista con el cual se formaron no una, sino varias generaciones.

Con la constitución de 1917, se reformularon planteamientos sobre la temática indígena y nacional. Pérez Montfort hace mención de que fue a partir de los años veinte donde el sistema de gobierno intentó reestructurar su sistema que permitiera vías de desarrollo en donde el discurso nacionalista jugó un papel importante. La “alta cultura”, por así decirlo, adoptó el modelo de la cultura popular, al absorber los nuevos cuadros “representativos” de la mexicanidad, por lo que los líderes políticos de los años veinte y treinta, cuando se referían al pueblo mexicano se referían a esas representaciones, tanto de élites como populares, aunque en realidad fuese una masa amorfa muy difícil de definir por su diversidad. El “pueblo mexicano” fue ligado en el discurso a sectores campesinos y marginales, generando discusiones entre círculos políticos y académicos; estos modelos fueron aplicándose, aunque eran muy evidentes las diferencias culturales y étnicas dentro de la gran geografía de nuestro país y que se podía contrastar a simple vista y marcar nítidas diferencias.¹² Aun así la homogenización de lo mexicano fue algo que el Estado estimuló y de alguna u otra forma logró.

Hasta el momento se ha hablado de nacionalismo en México durante el siglo XX,¹³ y de la construcción del estereotipo nacional por el Estado mexicano después de la segunda década del siglo, no obstante hay que recalcar, antes de darle seguimiento a la explicación de este fenómeno en México

¹⁰ MARTÍNEZ VILLA, Juana, “El discurso cívico porfirista en Morelia”, *Fiesta cívica y poder político en Morelia. 1890-1910*, Morelia, H. Ayuntamiento de Morelia, 2010.

¹¹ Sin seguir siendo sarcástico de lo “bien” que se encontraba México, se puede hacer un análisis de trasfondo de lo que guardan por detrás esas fotografías de las celebraciones del centenario; un estudio de carácter teórico sobre las imágenes para elaborar un análisis pictórico de estas celebraciones. BURKE, Peter, *Lo visto y lo no visto*, Barcelona, Crítica, 2005.

¹² PÉREZ MONTFORT, Ricardo, *Estampas del nacionalismo popular mexicano*, México, CIESAS/CIDHEM, 2003, pp. 123-124.

¹³ Se debe de aclarar que ya podemos hablar de antecedentes de nacionalismo en México de mediados del siglo XIX; el himno nacional, es un canto romántico que el Estado y el pueblo mexicano necesitan para recordar que es independiente y que es labor de cada soldado heredado como hijo por gloria de Dios, defender su patrio suelo. Florescano afirma que los políticos del siglo XIX en México tuvieron la ambición de crear una nación, pero no habla de la formación del mismo; FLORESCANO, Enrique, *Etnia, Estado y Nación. Ensayo sobre las identidades colectivas de México*, México, Nuevo Siglo/Aguilar, 1997, p. 15. González y González, va más allá en un estudio monográfico, en donde lo local tiene más impacto que lo nacional, y el lugar de llamar patria al suelo llama patria a esa patria pequeña.

(el nacionalismo) que, tendré que enfocarme en mencionar sobre cómo manejaré éste concepto, ya que no considero la elaboración de conceptos y cómo estos “han sido actualizados” sino como han sido elaborados y utilizados por otros investigadores y me pueden ayudar para la comprensión del fenómeno histórico analizado en este capítulo (la invención de tradiciones).

Enrique Florescano comenta que ha sido difícil explicar las identidades colectivas en México, esto, porque al revisar la literatura, la presunción falaz de que solo ha y una identidad mexicana es un obstáculo.¹⁴ Al menos con lo explicado por parte de Pérez Montfort, se sabe cómo se forjó una identidad no única, sino impuesta “desde el centro”, para el caso de México. Sí creo que el nacionalismo me sirve para explicar la “invención de la tradición”, no es porque “me haya sacado esa ocurrencia de la manga”, y si a sí lo fuera, debería de tener mis justificantes específicas. Eric Hobsbawm, entre otros colegas suyos ingleses, observan algunas prácticas oficiales instituidos por la realeza inglesa, entre otras, para analizar cómo ciertas prácticas que se repiten y se instituyen de manera formal (algunas) forman parte de tradiciones que se inventan que aparentan ser antiguas y ayudan al discurso nacional, ya que ayudan a unificar un país.¹⁵ Hobsbawm coincide con otros estudiosos serios del nacionalismo diciendo que, éste pretende dar una unidad política congruente,¹⁶ agregando que con su organización:

Engloba y representa a la nación británica, se impone a todas las demás obligaciones públicas...esto distingue el nacionalismo moderno de otras formas menos exigentes de identificación nacional o de grupo que también encontraremos... no considero a la «nación» como una entidad social primaria ni invariable. Pertenecer exclusivamente a un período concreto y reciente desde el punto de vista histórico. Es una entidad social sólo en la medida en que se refiere a cierta clase de estado territorial moderno, el «estado-nación», y de nada sirve hablar de nación y de nacionalidad excepto en la medida en que ambas se refieren a él.¹⁷

La ingeniería social así, se pone en práctica en la construcción de naciones, desde el momento en que nos separamos de otros grupos humanos y la justificación sea incluso un designio divino. Las naciones son invenciones del ser humano.¹⁸ Observé que Benedict Anderson, coincide en mencionar que las

¹⁴ FLORESCANO, Enrique, *Op. Cit.*, p. 18.

¹⁵ HOBBSBAWN, Eric y Terence Ranger (Eds.), *La invención de la tradición*, Barcelona, Crítica, 2002. Cf. HOBBSBAWN, Eric, *Naciones y nacionalismo desde 1780*, Barcelona, Crítica, 2ª Edición, 1998, p. 100.

¹⁶ Esto lo toma de Ernest Gellner, HOBBSBAWN, Eric, *Naciones y nacionalismo*, *Op. Cit.*, p. 17.

¹⁷ *Ibidem*, pp. 17-18.

¹⁸ Otra de las ideas de Gellner. *Ibidem*, p. 18.

naciones son producto de la invención del hombre; son imaginadas, como después intervendría García Canclini: “entidades amorfas”,¹⁹ porque:

Los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión.²⁰

Es así como Florescano –no dejando detrás la lectura de Hobsbawm y la citada de Anderson– sumando a lo ya explicado, agrega además, para el caso de México, que se han tejido símbolos, emblem as, imágenes y discursos que hace que todos los pobladores de un país con diferencias, se sientan unidos más que a un territorio, a los ideales y a un pasado común.²¹ Me arriesgo a afirmar que, convencido de que estos fenómenos de invención de la nacionalidad, intervienen por medio de la historia de los grupos que pisaron el suelo que dicha administración política (territorio nacional), debieron tener en esos momentos, un sentimiento de unión después del llamado triunfo del conflicto armado que fue la revolución mexicana. El nacionalismo brotó de nuevo por lo ya explicado (después del porfiriato, en los años posrevolucionarios). El pueblo fue parte de esa nación, y los líderes políticos se identificaron con las manifestaciones folclóricas de las masas, pero impusieron una, la cual fue “emblemática” y “típica”²² y los identificó con los miembros de fuera del territorio nacional como ya se explicó con los estudios de Pérez Montfort. Es así como el nacionalismo también se refleja como un fenómeno dual, porque constituyen aspectos contruidos *desde arriba* y *desde abajo*, según Hobsbawm:

La mayoría de los estudiosos de hoy estarán de acuerdo en que las lenguas nacionales estándar, ya sean habladas o escritas, no pueden aparecer como tales antes de la imprenta, la alfabetización de las masas y, por ende, su escolarización...por consiguiente, las naciones y los fenómenos asociados con ellas deben analizarse en términos de las condiciones y los requisitos políticos, técnicos, administrativos, económicos y de otro tipo.

Por este motivo son, a mi modo de ver, fenómenos duales, contruidos esencialmente desde arriba, pero que no pueden entenderse a menos que se analicen también desde abajo, esto es, en términos de los supuestos, las esperanzas, las necesidades, los anhelos y los intereses de las personas normales y corrientes, que no son necesariamente nacionales y menos todavía nacionalistas...Esa visión desde abajo, es decir, la nación tal como la ven, no los gobiernos y los portavoces y activistas de movimientos nacionalistas (o no nacionalistas), sino las

¹⁹ GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Consumidores y ciudadanos*, México, Grijalbo, p. 29.

²⁰ ANDERSON, Benedict, *Comunidades imaginadas*, México, FCE, 1993, p. 23. Hay un análisis de estas paradójicas planteadas en un pequeño ensayo. Ver, WALLERSTEIN, Immanuel, ¿Desarrollo de la sociedad o desarrollo del sistema mundo? En *Impensar las ciencias sociales. Límites de los paradigmas decimonónicos*, México, Siglo Veintiuno Editores/UNAM, 2ª Edición 1999, pp. 71- 87.

²¹ FLORESCANO, Enrique, *Op. Cit.*, p. 20.

²² Recordando que lo típico, es una construcción, un estereotipo de lo que se pretende proyectar que es lo común aunque la veracidad de ello no sea del todo. Ver PÉREZ MONTFORT, Ricardo. *Op. Cit.*, pp. 121-122. Nota: 1.

La construcción de la Nación durante la primera mitad del siglo XX en México y la integración del indígena

personas normales y corrientes que son objeto de los actos y la propaganda de aquéllos, es difícilísima de descubrir.²³

Son estos los motivos los que me llevaron a indagar a lo que Pérez Montfort investiga sobre los estereotipos nacionales, estereotipos que tratan de mostrarnos una imagen única de México, como ya lo ha manifestado Florescano; estereotipos que quizá no nos muestren cómo es el michoacano de principios del siglo XX, y que no nos muestren tampoco cómo es el indígena michoacano de inicios del mismo siglo, pero que en el discurso nacional nos muestren al “verdadero” y al “típico” michoacano, que como un sinaloense, o a un oaxaqueño, es un mexicano. A pesar de los aportes de Pérez Montfort, quiero hacer énfasis en que Monsiváis llegó a mencionar lo referente a los estereotipos nacionales, no hablando precisamente de ellos, pero sí, afirmando que:

La versión más favorecida de cultura nacional mezcla tradición con pintoresquismo, memoria histórica con oportunismo, logros artísticos con show business. Esto remite a una discusión previa: ¿existe de hecho una sola cultura nacional o hay una riqueza pluricultural uniformada caprichosamente y por requerimientos políticos?²⁴

La integración del indígena al discurso oficial de México, pone por encima de las cuestiones étnicas las cuestiones nacionales, en la lógica *desde arriba*. Desde esta perspectiva ¿Existe México? La pregunta puede parecer absurda (de hecho lo es), y la respuesta retórica y obviamente afirmativa; pero no nos apresuremos a contestarla, sino más bien cómo está articulada nuestra historia nacional respecto a la cuestión étnica; ya que, esta pregunta es análoga a una que se plantea Wallerstein en cuestiones más epistemológicas que históricas.²⁵ No hay que despreciar esta lógica para pretender hacer un estudio desde la perspectiva *desde abajo*, ya que las respuestas de ese discurso y sus explicaciones oficiales que las dictaron, aunque nos digan cosas sin un sustento histórico crítico, nos aportan valiosos datos que podemos exponer a un buen análisis. El trabajo del historiador no es rechazar respuestas caducas o a veces hasta irrelevantes, sino analizar qué preguntas las generaron, esto, con el objetivo de obtener respuestas distintas.²⁶

²³ HOBBSBAWM, Eric, *Naciones y nacionalismo...* Op. Cit., pp. 18-19.

²⁴ MONSIVÁIS, Carlos, Op., Cit., p.35.

²⁵ Ver. WALLERSTEIN, Immanuel, “¿Existe la India?” en Op. Cit., pp. 144-148.

²⁶ GINZBURG, Carlo, “Tras las huellas de Israël Bertuccio” en *El hilo y las huellas*. Op. Cit., pp. 219-240.

La integración del indígena dentro del discurso nacional-cívico del Estado.

El indígena debía de ser integrado no sólo a la sociedad mexicana, sino también tenía que ser educado bajo una concepción nacionalista. Luis Villoro hace mención de que en México hubo distintos grandes momentos del indigenismo. El indígena fue integrado a la nación mexicana, no sólo al pueblo, a principios del siglo XX. Desde fines del siglo XIX unos ya volteaban a ver la situación precaria de los indígenas dice Villoro:

Empieza a verse la raza indígena en cuanto grupo social homogéneo, como un grupo esclavizado a través de las épocas por otros grupos sociales. La historia de la raza indígena es una historia de “lágrimas y sufrimientos”... la independencia aparece ahora como una guerra y venganza del oprimido; pero, después de ella, el indio, decepcionado y esclavizado de nuevo, deja el escenario a otras razas.²⁷

Los precursores del indigenismo actual dieron un paso decisivo –según Villoro– en, al ya no ligarlo sólo a la historia, sino a la sociología y economía; dentro de ese contexto, Villoro comenta que “el indio es un factor vivo y actuante dentro de esa misma situación; es un factor eficaz y por su eficacia se le buscará.”²⁸ Con el afán de ya no mirar a Europa el proyecto de occidentalizar al indio fue latente,²⁹ pero en el acercamiento al indio se vio reflejado el mexicano del presente (de su presente) y futuro propio.³⁰

El nacionalismo en México de los años posrevolucionarios no lo podemos tomar en cuenta como un fenómeno de una sola faceta y con sustento histórico, así tampoco podemos tomar la postura falaz que el Estado mexicano forjó en ellos; pero no por ello, no nos deja de servir esa postura, esto debido a, que esa versión debe de ser comparada con la versión de la gente de esa época, algo difícil de conseguir realmente, y ello radica en lo que Zoraída Vázquez menciona: “el nacionalismo es generalmente un producto artificial. Se abona con la propaganda del gobierno para cumplir sus fines mediante la educación organizada,”³¹ los historiadores y maestros –sostiene– de educación elemental,

²⁷ VILLORO, Luis, *Op. Cit.*, p. 212.

²⁸ *Ibidem*, p.213. Villoro señala a como precursores a Francisco Bulnes por *El porvenir de las naciones hispanoamericanas ante las conquistas recientes de Europa y los Estados Unidos* (1899), a Andrés Molina Enríques por *Los grandes problemas nacionales* (1909), y a Francisco Pimentel por *Memoria sobre las causas que han originado la situación actual de la raza indígena de México y medios para remediarla* (1864).

²⁹ *Ibidem*, pp. 219-225.

³⁰ *Ibidem*, p. 290.

³¹ ZORAIDA VÁZQUEZ, Josefina, *Nacionalismo y educación en México*, México, El Colegio de México, 2005, p. 9

vendrían siendo un vehículo para expandir ese sentimiento y provocar lealtad y patriotismo al Estado.³² Con esto dicho, se verá ahora, una vez como pacificado el territorio mexicano (cuando mencione esto, lo hago en términos relativos), los gobiernos pos revolucionarios promueven un discurso nacional, y se forjaron los estereotipos del mexicano; la propaganda que se hace por medio de la escuela y la integración del indígena a la sociedad mexicana por medio de ésta institución, será un elemento decisivo para la creación de símbolos nacionales y la recolección del folclor y la realización de eventos culturales en donde las danzas jugarán un papel importante, no solo para un pueblecito, sino para un espectador ajeno a él.

Kay Vaughan, menciona que desde los principios de la década de los años veinte se inició un movimiento cultural nacionalista encabezado por José Vasconcelos, ministro de la recién creada Secretaría de Educación Pública (SEP), y que a inicios de los treinta, fue ésta, quien difundió el “concepto de cultura nacional que fue multiétnica, popular y desarrollada,”³³ además el repertorio cultural nacional estaría ligado a las dinámicas de tradiciones locales y poderes, en donde en base a éstas, se hizo la construcción de lo nacional; la fiesta cívica era un medio en la cual se construiría un patriotismo en donde las celebraciones locales eran los modelos a seguir y las misiones culturales, los medios de difusión, es por eso, que argumenta que la construcción de la cultura nacional fue *SEPista*.³⁴ Al mencionar Kay Vaughan que fue multiétnica la construcción de la nación, aclara que era en torno a las “grandes civilizaciones” como los aztecas y mayas,³⁵ además, es de marcar que con la creación de un partido único³⁶ en los gobiernos posrevolucionarios, en este caso el PNR (Ahora PRI), los diferentes sectores debían de aliarse a este para su desarrollo social.³⁷

La imagen del indio debía de ser motivo de orgullo en el nacionalismo que se imperaba, esto se debió a que a lo que posteriormente se le denominó nacionalismo cultural pos revolucionario,

³² *Idem*.

³³ KAY VAUGHAN, “La política cultural en la revolución: La construcción de la fiesta patriótica”, en PÉREZ, Herón, *México en fiesta*, Zamora, COLMICH/SECTUR, 1998, p. 419,

³⁴ *Ibidem*, pp. 419-420.

³⁵ *Ibidem*, p. 420.

³⁶ Se ha criticado no hace poco sobre la cuestión de la existencia de un partido único que equipara en términos relativos los conceptos de cultura nacional, estado y partido único, esto debido a que pareciera que no hay cultura nacional ni nación fuera del Estado. Véase en BLANCO, José Joaquín, “Cultura Nacional y cultura de Estado” en *Cuadernos Políticos*, Número 34, Editorial Era, México, Octubre-Diciembre 1982, pp. 75-84.

³⁷ KAY VAUGHAN, Mary, *Op. Cit.*, p. 422. Esto además no significó que no existieran conflictos entre el Estado y grupos étnicos, sobre todo por la imposición de valores cívicos por religiosos, además de algunos conflictos por la propiedad de la tierra.

identificaba “nuestra mexicanidad” y el indígena era visto como ese vínculo de la raíz mexicana, como algo específicamente autóctono, debido a que la advocación de las culturas mesoamericanas eran punto de referencia para la construcción de la nacionalidad mexicana, por lo tanto no solamente los políticos desarrollaron ese discurso, sino también los académicos y muralistas como Manuel Gamio o Diego Rivera, por lo que fue desde los años veinte en donde se desarrolla la idea de la idiosincrasia nacional. El indio debía de ser parte de esa “mexicanidad” que se estaba forjando;³⁸ sin duda uno de los ejemplos más ilustrados de cómo se forjaron esos elementos del indio “típico” mexicano fue el concurso que se realizó durante el centenario de la consumación de independencia, el concurso de la India Bonita, el cual lo ganó María Bibiana Uribe, de 18 años, “una india pura de raza “meshica””³⁹

Haciendo un breve y quizá precaria analogía, podemos observar como en la fiesta del bicentenario (2010) fueron muy representativos los cuadros “autóctonos nacionales” las zonas arqueológicas, y todo lo que tuviera que ver con el folclor indígena, algo muy parecido a las reminiscencias impulsadas por el Estado posrevolucionario que le tocó vivir el centenario de la consumación de la independencia. Ese discurso fortalece el sustento histórico que el Estado dicta, debido a, que es de carácter populista, y se ve identificado con el pueblo. Las mismas “raíces” que nos dicen que tenemos y que nos unen nos son inculcadas como orgullo nacional, esto para forjar un patriotismo romántico. Lo indígena marcaba (y marca) nuestro presente, pasado y futuro,⁴⁰ de acuerdo a ese discurso. Este tipo de mexicanidad y expresiones de lo que es verdaderamente “mexicano” o de lo que se pretende que sea verdaderamente mexicano concluye también con lo que nos debe que identificar ante el mundo; México era un país de indígenas y de rancheros mestizos, así por lo menos lo plasmaban los estereotipos del charro y la china poblana bailando un jarabe tapatío.⁴¹

³⁸ PÉREZ MONTFORT, Ricardo, en *Op. Cit.*, pp. 171-172.

³⁹ *El Universal Ilustrado*, Año V, núm. 222, 4 de Agosto de 1921, Tomado de PÉREZ MONTFORT, Ricardo, *Op. Cit.*, p. 174. Foto de la portada de este capítulo. No quiero cometer un anacronismo histórico, sino comentar una “anécdota”. En el mes de Abril del 2011, fui a la *Feria del Atole* en Tarecuato, Michoacán. Allí, se escoge a una reina para el festival, la cual debe tener rasgos indígenas, y hablar la lengua tarasca. La etnicidad la vi muy marcada en las 3 muchachas del concurso: sus ojos, pestañas, color de piel, tamaño, rasgos faciales, etc.; no obstante, un grupo de danza folclórica intervino en la fiesta, bailando las danzas, según dijeron “lo más indígena posible”, pero las mujeres del grupo simulaban ser purépechas con mucho maquillaje y pestañas postizas voluminosas y muy largas, notablemente diferentes a las pequeñas pestañas de las jóvenes purépechas y a la ausencia de maquillaje que usan. ¿Será un rechazo a la etnicidad indígena y una hibridación al modelo occidental de lo bello por parte de grupos folclóricos? Este grupo, es su repertorio, también baila los *tumbis*.

⁴⁰ VILLORO, Luís, *Op. Cit.*, pp. 189-192.

⁴¹ PÉREZ MONTFORT, Ricardo, *Op. Cit.*, pp. 128-137.

Por todo lo mencionado en este apartado mencionamos que la SEP fue la que se encargó de difundir el nacionalismo en la educación básica de los mexicanos. Don Pedro no fue a la escuela (Al igual que varios creadores de danzas y compositores de Música Purépecha), pero eso no le deja explícito a que las políticas que se realizaron (en los treinta y cuarentas) por parte del Estado, como las de la recolección de folclor en las escuelas y los primeros concursos artísticos hayan influido en la creación de danzas, políticas que iniciaron con ese movimiento nacionalista.

Michoacán y la Educación indígena en los gobiernos posrevolucionarios. Breve preámbulo.

Aclaro desde este momento que no pretendo hacer una historia de la educación, sino cómo influyó esta directa e indirectamente en el folclor y en la difusión de eventos dancísticos que posteriormente tuvieron que ver poco o mucho con la creación de danzas e incluso con la difusión de tradiciones, y encontrar el hilo que conecta nacionalismo, educación y el indigenismo. Insisto en observar cómo los indígenas tenían que ser integrados a la sociedad mexicana, y uno de los medios para lograrlo era la escuela primaria, y prácticamente desde los veinte y treinta se buscó una opción para comenzar a hacerlo; no fue del todo productivo, esto es claro, porque los niveles de alfabetización incluso para los setenta eran obviamente escasos, incluso Don Pedro Dimas no acudió a la escuela por falta de recursos en su infancia (cuarentas); no podía ir a la escuela a Tzintzuntzan. Él comenta que tenía como catorce años cuando se instaló la escuela en Ichupio con maestros indigenistas;⁴² no obstante, es de llamar la atención cómo se inició a integrar al indígena por parte del Estado, debido a que las estimulaciones primero fueron de carácter educativo, y posteriormente de sentido cultural, esto, porque eran considerados los indígenas, según algunos políticos, como grupos sociales abandonados, no como elementos étnicos inferiores.⁴³

En los inicios de 1922, la Secretaría de Educación, cuyo secretario era Vasconcelos, y el gobernador del estado de Michoacán, J. Mújica establecen convenios para que las escuelas rurales estén en manos de trabajadores, y que llegara la educación a las peñerías, algunas regiones pobladas por indígenas, en donde las regiones ribereñas a Pátzcuaro⁴⁴ se vieron envueltas en este proceso. Desde la

⁴² Entrevista a Don Pedro, 4 de Abril del 2011.

⁴³ PUIG CASAURANC, Manuel, *Publicaciones de la SEP*, México, Tomo IX, núm. 5, 1926, p.4, tomado de PÉREZ MONFORT, Ricardo, *Op. Cit.*, p. 182.

⁴⁴ Ichupio, lugar donde se baila la danza en estudio, y donde nació Pedro Dimas, se encuentra a unos 3 km aproximados de Tzintzuntzan, y Tzintzuntzan se encuentra con cercanía con Quiroga, Santa Fe de la Laguna y Pátzcuaro.

candidatura de Mújica se hacían latentes los prejuicios con la Iglesia, puesto que él comentaba que las “garras” clericales no deberían afectar el desarrollo de la educación básica, por ende, se debía difundir la enseñanza a las masas populares.⁴⁵ Desde mediados de los veinte ya se pretendía recolectar música michoacana que se implementaba en las misiones culturales, se debía recoger y difundir el folclor, y aunque aún no se precisa porqué desaparecieron estas misiones con documentación oficial (1938), si se sabe que tuvieron éxito en ese determinado momento,⁴⁶ no obstante, para contrarrestar ese peso cultural del Estado, la Iglesia, también mandó misiones culturales eclesásticas al municipio de Erongarícuaro.⁴⁷

No obstante, integrar al indígena en la educación era un tema que el gobierno estatal michoacano no estaba descartando; desde 1920, el gobernador interino, Rafael Álvarez declaró que un niño de cada comunidad indígena, recibiría una beca para estudiar en la capital michoacana, debido a que, era “un deber de justicia procurar el mejoramiento moral de los seres que habitan en los pueblos indígenas... es necesario redimir al indio.”⁴⁸ Es así como vemos que en Michoacán, se reflejó como el Estado mismo, comienza a acoger a los grupos étnicos, que se empezaban a usar de emblemas de la identidad nacional. Lo dicho anteriormente no significa que haya tenido los resultados que señalan todos los programas académicos de estudio.⁴⁹

Las implicaciones teóricas de Hobsbawm y Ginzburg ya citadas, me hacen observar su influencia gramsciana. Vale la pena mencionar que las observaciones hechas por Hobsbawm sobre el Nacionalismo y lo que se entreteje *arriba*, con el Estado, no nos explica lo de *abajo*, y esto tiene tintes claramente gramscianos. Cuando hago mención de los indígenas como grupos subalternos, aclaremos que no debemos de pensar que son grupos unificados, sino disgregados. El estudio de grupos

⁴⁵ REYES GARCÍA, Cayetano, *Política educativa y realidad escolar en Michoacán. 1921-1924*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1993, pp. 27, 32-35.

⁴⁶ No se limitaba en periodos vacacionales. Enseñaban zootecnia y deportes diversos, actividades de salubridad e higiene, campañas de lectura y no se enfocó solamente a la comunidad en donde se encontraba el instituto, sino a las aledañas. ZAVALA CASTRO, Arminda, *La Educación rural en México. 1920-1928*, Morelia, UMSNH, 2005, pp. 141-166.

⁴⁷ MARTÍNEZ AYALA, Jorge Amós, “La danza de los viejitos de Jarácuaro, invención de una tradición y símbolo de Michoacán”, ponencia presentada en el *XII Congreso Internacional de la Historia de la Educación*, Morelia, Noviembre, 2010.

⁴⁸ Archivo General e Histórico del Poder Ejecutivo del Estado de Michoacán, *Periódico Oficial*, Tomo XXIX, Núm. 47, 24 de Junio de 1920, p. 2.

⁴⁹ En este caso ver. VÁZQUEZ BERNAL, Karina, *Modernidad y educación para los indígenas en Michoacán. El internado indígena de Paracho “Vasco de Quiroga”. 1935-1972*, Morelia, Tesis de Maestría, Instituto de Investigaciones Históricas, UMSNH, 2008.

subalternos no implica una uniformidad en conclusiones, que se puedan presentar, por lo que ha y que tener cuidado en estas cuestiones.⁵⁰ En este caso, al tocar el tema educativo, y el modelo que se propagó, entiendo que es un modelo que no surgió desde la perspectiva de grupos subalternos; pero, puede ser esto muy útil, debido a, que analizaremos, qué podemos estudiar con esa imposición, y qué otros elementos podemos indagar en la búsqueda de una tradición “autónoma”, todo ello, para que la primera nos explique la invención de la tradición, y la segunda, la creación.

Antonio Gramsci al teorizar sobre el concepto de hegemonía y los bloques hegemónicos, consideraba que a través del control del sistema educativo y de otras instituciones, el Estado amalgama una serie de elementos que le permiten tener un control hegemónico sobre las clases dominadas; las clases dominantes educan a los dominados para que estos últimos vivan su sometimiento, fue por ello que en nombre de la nación, las clases dominadas difunden esa comunión que se predica con el nacionalismo,⁵¹ es así como algunos opinan que esta hegemonía no necesariamente necesita ser ejercida a través de violencia.⁵² En México, después de los años veinte, el país se encuentra con el asenso de una burguesía que no perteneció al grupo burocrático de Porfirio Díaz, que además, luchó con distintas facciones. El discurso oficial dictaba, que la revolución había triunfado, y por lo tanto se debía hacer no sólo creer, sino sentir a los grupos marginales, que ellos también habían triunfado.⁵³

Sectores subalternos del país comenzaron a recibir educación primaria, y esta educación era dictada por el Estado, aunque eso no significó que los intelectuales no hayan contribuido con sus ideas, ahora bien, hay que preguntarse qué se enseñaba en las escuelas de esa temporalidad. Tanto ejercicios de cálculo matemático, ejercicios de lenguaje, lengua nacional e historia son algunas asignaturas que se

⁵⁰ GRAMSCI, Antonio, “Apuntes sobre la historia de las clases subalternas” en *Los cuadernos de la cárcel* 6. *El Risorgimiento*, México, Juan Pablo Editor, 1975. Cf “Sobre el folklore” en *Los cuadernos de la cárcel* 4. *Literatura y vida nacional*, México, Juan Pablo Editor, 1975.

⁵¹ “Sentimiento Nacional; no popular-nacional; o sea un sentimiento puramente “subjetivo” no ligado a la realidad, por lo tanto... sienten la continuidad de su categoría que ha tenido una historia ininterrumpida” GRAMSCI, Antonio, *Los intelectuales y la organización de la cultura*, México, Juan Pablo Editor, 1975, p. 58. Estoy carente de una lectura densa de este periodista y filósofo, pero trataré de aplicar algunos de sus aportes en este estudio.

⁵² CHAKRABARTY, Dipesh, “¿Qué historia hacer para los sectores dominados?” en *Contrahistorias. La otra mirada de Clío: Perspectivas Subalternas*, No. 12, Morelia, Jitanjáfora Morelia Editorial/Red Utopía A.C., Marzo-Agosto 2009, pp. 21-22.

⁵³ GRAMSCI, “Notas” *Risorgimiento Op. Cit.*, pp. 249-251. Esto nos acerca a la perspectiva nietzscheana de: “no hay hechos, sino interpretaciones”, la cual, también tiene presencia en la hermenéutica gadameriana, aplicada en los siguientes capítulos. La relación en ello, radica (aunque no estoy educado académicamente como filósofo) en la relación Nietzsche-Heidegger y Heidegger-Gadamer. Hay que decir que Nietzsche y Heidegger como filósofos “faros” no escaparon a las reflexiones filosóficas de Foucault y del genial Sartre.

encontraron en el plan de estudios de esa época a mediados de los veinte.⁵⁴ Se pretendía integrar al indígena a la cultura nacional mediante su castellanización, prácticas higiénicas y cívicas; así mismo, la labor del maestro era comparada con la labor evangélica de los misioneros del siglo XVI, debido a las regiones alejadas a las que llegaban, y estos por lo general, tenían un conocimiento elemental.⁵⁵ Pero esta integración estaba a debate si debía ser diferente a la de los demás sectores sociales, debido, a que Vasconcelos no pretendía hacer distinción en su labor educadora, pero otros políticos insistían en crear instancias que se encargaran netamente del indígena, como la casa de estudiante indígena, creada en 1926 y que no cumplió con el objetivo de que sus integrantes fueran agentes de cambio de las comunidades de donde provenían, ya que muchos no regresaron a las mismas.⁵⁶ Regresando pues a la interrogante planteada en donde se cuestiona qué se enseñaba (y enseña) en la escuela, pues veremos que es imponer un modelo pedagógico para que digamos pueda integrarse a la sociedad en todos los sentidos, como por ejemplo hacerlo una mano de obra competente, y esto lo menciono, porque ya hay quienes han hablado del Estado como un aparato represivo, pero no podemos conceder una represión si no hay otro tipo de control, así fácilmente podría ser derrocado, allí influye el control del sistema educativo. Además de las consideraciones de Gramsci, Althusser también observó este fenómeno del sometimiento a través de la educación; es así como menciona que el Estado requiere de Aparatos Ideológicos diciendo que éstos son:

Cierto número de realidades que se presentan al observador inmediato bajo formas de instituciones distintas y especializadas...Ninguna clase puede tener en sus manos el poder de Estado en forma duradera sin ejercer al mismo tiempo su hegemonía sobre y en los aparatos ideológicos de Estado.⁵⁷

Althusser no dejó de observar que Lenin implementó lo dicho a través del sistema educativo después de la insurrección que destituyó el régimen zarista en Rusia;⁵⁸ así mismo, puedo observar que los

⁵⁴ “Ley orgánica de educación primaria del estado de Michoacán”, en *Periódico Oficial*, No. 78, Morelia Mich. 1924. Citado en RICO IZQUIERDO, Viola, *Op. Cit.*, pp. 40-41.

⁵⁵ ZAVALA CASTRO, Arminda, *Op. Cit.*, pp. 95-97. Sobre la labor misionera, de los que buscaron los orígenes del pueblo mexicano en los indígenas puede advertirse en la mentalidad de grandes intelectuales desde los años ochentas, ver PAZ, Octavio, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe. Obras Completas, Tomo V*, México, Fondo de Cultura Económica, Segunda Ed. 1994, p. 33.

⁵⁶ Considero que está de más exponer detalladamente el panamericanismo de Vasconcelos y distintos proyectos tanto en la educación rural como urbana que se llevaron a cabo en distintos puntos del país. Así mismo, en dado caso de explorar más a fondo sobre la creación de la casa de estudiante indígena en 1926 ver REYES ROCHA, José (Coord.), *La educación indígena en Michoacán*, Morelia, Gobierno del Estado de Michoacán/ Instituto Michoacano de Cultura, 1991, pp. 30-31. También ver. VÁZQUEZ BERNAL, Karina, *Op. Cit.*

⁵⁷ ALTUSSE, Louis, *Ideología y Aparatos ideológicos del Estado*, Medellín, Pepe, 1970, pp. 27-28, 32. Independiente a esta bibliografía quiero también aclarar que Gramsci, reconocía que la hegemonía de las clases dominantes no se encontraban solamente en los aparatos represivos del estado, sino el dominio estaba dado en el ámbito cultural.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 32.

gobiernos pos revolucionarios implementaron lo mismo en México. Siguiendo con Althusser, no puedo dejar de mencionar que estas tendencias marxistas nos ayudan a explicar incluso la reproducción de la fuerza de trabajo, la cual debe darse a través del salario, éste debe asegurar la manutención inmediata del trabajador como vestido, vivienda, alimentación, crianza de niños, así como asegurar que la mañana siguiente requiera de un salario para seguir subsistiendo, así mismo, debe de satisfacer necesidades no solamente biológicas, sino históricas (en mi ejemplo, un maestro en Tzintzuntzan en los años veintes, nos menciona el nivel de pobreza extrema de los habitantes, pero también menciona el consumo de alcohol), la reproducción de la fuerza de trabajo en el sistema económico capitalista se asegura mediante el sistema educativo según Althusser (así como otras instituciones), es por eso que en la escuela se aprende a escribir y hablar bien el idioma, contar, técnicas de manufactura, elementos de la cultura científica, reglas de “buen uso” y de moral; se pretende hacer competente la mano de obra, porque –según Althusser– esas reglas son establecidas por la dominación de clase;⁵⁹ por esto dicho, se revisó los planes de trabajo en algunas escuelas en Michoacán durante los años veintes, así como también se revisó la inyección nacionalista que hay en estos, para la creación de identidad, y cómo en esta, el indígena es integrado. Pero hay un tema que he dejado ausente, la Iglesia; el sustento ideológico que no puede ser análogo en México después de la revolución y al caso paradigmático del sistema educativo en la URSS; y es que en México, la Iglesia Católica tenía un peso aún evidente en las periferias del territorio nacional, y el Estado no lo había conseguido para esos años, pero a través de la educación lo trató de conseguir.

Siguiendo con Althusser, él considera que los Aparatos ideológicos son tanto la escuela, pero también la familia, y los sistemas religiosos, incluso existen aparatos ideológicos culturales;⁶⁰ por ello sostiene que tanto en la escuela como en la Iglesia se enseñan “habilidades” y bajo estas formas, aseguran el sometimiento de ideologías dominantes y el dominio de su práctica.⁶¹

Pero hablemos ahora del fenómeno dual que menciona Hobsbawm. Las articulaciones de la formación de la nación y el sistema educativo de la misma por grupos hegemónicos (que no son los mismos por los conflictos Iglesia- Estado), no significó que esa perspectiva haya sido la visualizada por los de *abajo*. En los inicios de las misiones, los maestros rurales eran los encargados de realizar lo que consideraban una misión casi evangélica; tenían dificultades por presupuestos, por falta de interés de

⁵⁹ *Ibidem*, p. 11-14.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 28.

⁶¹ *Ibidem*, pp. 27-28

autoridades civiles locales, por falta de conocimiento de la lengua purépecha, etc. Un maestro que estuvo justamente en Tzintzuntzan en los años veinte s, hace mención de las dificultades que tuvo en dicho pueblo: duró 3 horas para llegar de Pátzcuaro a caballo, pocas personas se mostraban disponibles a la hora de darle de comer; las autoridades (jefe de tenencia) estuvieron indiferentes para apoyar moralmente en las actividades nocturnas con los adultos y diurnas para los alumnos, de hecho, no pudo mantener comunicación muy bien con el jefe de tenencia y las distintas autoridades civiles, por desconocer su lengua; el profesor narra además, que no había dinero para alquilar un espacio donde trabajar, por lo que alquiló un “cuarto inmundo de un mesón”; los vecinos no lo veían bien y se preguntaban “¿ese extranjero qué viene a hacer aquí?”⁶² El escaso presupuesto también ocasionó que algunos maestros abandonaran escuelas en Janitzio y Jarácuaro.⁶³

Pero la Iglesia fue otro aparato ideológico, que no se dejó desplazar fácilmente, puesto que en el movimiento cristero (en los veinte s) fue clara la importancia que aún tenía en las periferias y el roce con los gobiernos pos revolucionarios en las comunidades indígenas y rurales; por ejemplo ya mencioné que para contrarrestar el dominio del Estado, la Iglesia mandó misiones culturales a Erongarícuaro. Podemos observar varios casos donde se ve evidente el conflicto Iglesia-Estado y cómo los profesores y los habitantes de ciertos pueblos indígenas tenían ciertos desencuentros respecto al trabajo de la SEP. Por citar sólo un caso, un profesor conferencista, mencionó los evidentes roces que tenía con autoridades religiosas locales, las cuales, incitaban a la población para que no se acercara a él con la típica acusación de que era comunista:

Este mismo día por la mañana regresé de mi visita a los pueblos indígenas de Capacuaro, San Lorenzo y algunas rancherías...Al llegar a esta población me encontré con la desagradable noticia de que el clero, secundado eficazmente por otros elementos reaccionarios, habían hecho circular la falsa versión de que mi conferencia iba a ser bolchevique, pues venía pagado por el señor Vasconcelos para realizar esta labor ya que el Secretario de Educación era el representante de tales doctrinas en el gobierno, que era protestante, masón y que quería traer al estado al gobernador Mújica.⁶⁴

Desde luego Vasconcelos y Mújica no eran vistos muy bien por la Iglesia, y Mújica consideraba en negativo el papel institucional de la Iglesia en relación al Estado desde inicios de su mandato.

⁶² Archivo de la SEP, 669.50 pp. 29-30. Dicha referencia se toma de: REYES GARCÍA, Cayetano, *Op. Cit.*, pp. 79-80

⁶³ *Ibidem*, p. 49.

⁶⁴ ASEP 663.13, p. 86-87. Citado en REYES GARCÍA, Cayetano, *Op. Cit.*, p.93.

Después de conflictos entre Iglesia y Estado, en los años veintes, traslademos nuestra observación casi dos décadas después. La política educativa por lo visto debía integrar como vimos a los distintos grupos indígenas, y algunos de los resultados en temas culturales que tuvieron fue la recolección de música michoacana en varios álbumes transcrita en piano, así como la elaboración del “Concurso artístico de la raza phur’embe” que se celebró en Uruapan en 1942 para conmemorar el 32° aniversario de la revolución mexicana.⁶⁵ Como vemos, la educación, que es la base de la formación cívica ya inculcaba los valores culturales de esta etnia a través de diversas actividades relacionadas a la misma, pero con fines patrióticos debido a los motivos cívicos por los que se realizaban. Los festivales folclóricos son el punto en donde se unieron manifestaciones populares y acciones del Estado a través de sus instituciones. Fueron concursos de este tipo, los que influyeron en 2 aspectos que son centrales sobre el concepto de “invención de la tradición” (Ver implícitamente capítulo IV), y el de creación de la misma (capítulo II y III). Si bien el Estado, a través de instituciones y de la acción de maestros, promovieron concursos de manifestaciones populares como la música y la danza, el hecho de participar en éstos, fue oportunidad para músicos de tradición decimonónica de su música popular para hacerse notar “oficialmente” (por así decirlo) como músicos reconocidos, no sólo por su gente, sino por instituciones gubernamentales que se dedicaron a la difusión de las llamadas artes populares; así por ejemplo, en el concurso citado del año 1942, los hermanos músicos Luis y Felipe Cuara Amezcua (hijos de Luis Cuara Guerrero), ganaron el primer lugar en o requestas de la meseta Tarasca, que organizó el profesor Lamberto Moreno;⁶⁶ así, su relación con otros músicos fue determinante en el aspecto artístico, como en el aspecto “oficial”, es decir, eran representantes de música popular, reconocidos entre su gente y entre otros músicos de su condición y a la vez, eran reconocidos por instituciones como difusores de sus tradiciones, por lo que, los concursos y festivales que instituciones generaron la presencia de este tipo de personas, fue esencial para el formato de los mismos. Los preservadores de sus tradiciones fueron miembros icónicos de las difusiones de las mismas; el Estado, no pudo hacer su protocolo de preservación de la tradición, sin ellos. Se pueden citar más ejemplos en donde el Estado, a través de instituciones, se encargó (y se sigue encargando) de que éstas coordinaran eventos para la difusión de las tradiciones populares. Lo que quiero hacer notar es que cuando se estandarizan –por así decirlo– algunas cuestiones escénicas sobre las manifestaciones populares, no son los individuos que practican su tradición los que manejan del todo esos parámetros, sino

⁶⁵ MARTINEZ AYALA, Jorge Amós, *Op. Cit.*, p. 3.

⁶⁶ CUARA, AMEZCUA, Salvador, *Vida y tragedia de Parangaricutiro*, Morelia, Editorial Litoplas, 2ª Edición, 1982. Citado en PRÓSPERO MALDONADO ROCÍO, *Herencia tradicional... Op. Cit.* Especialmente la parte general en donde se enfoca en la música.

“especialistas”, en este caso, fueron (y son) los maestros y recolectores del folclor, quienes los recogieron en distintos pueblos, y las representaciones las formaron basadas en sus observaciones.⁶⁷ La SEP, sólo fue una de varias instituciones, que participó en este proceso, pero aquí se recalca el papel que jugó como institución educadora; sirvió también como una institución ideal para promover manifestaciones folclóricas como la música y las danzas populares, pero las integ ró a un proyecto de Nación.⁶⁸ En los años treintas es cuando en la danza mexicana se reproduce adaptada a una idea de ser mostrada a un público masivo. El edificio de la SEP (con sus murales referentes al nacionalismo) fue donde, a palabras de Dallal, se escenificó la primera representación masiva de una danza que se puede catalogar como folclórica revolucionaria;⁶⁹ no es casual por lo tanto, que e n 1932 se ha ya fundado la escuela nacional de danza y que en 1934, se presenten coreografías con bailarines ya catalogados como profesionales y que bailen coreografías catalogadas como mexicanas, que, en su realización estudiaron ritmos de danzas de distintas partes de México, para representar la danza de los *concheros*, de las *malinches*, etc.; así, la tentativa de que las danzas indígenas se podían adaptar al ballet, a la vez manifestando costumbres de indí genas, valores “autóctonos” y cotidianidad funcionó, porque en el discurso, los maestros y brigadistas de esos años, proponían para el arte indígena, recursos materiales y culturales “que no afectaran, sino apoyaran y desarrollaran sus ya existentes dotes y características”, para que en los nuevos métodos y técnicas dancísticas, no se tergiversaran –según ellos– los elementos originales, sino se pres ervaran en su plena “aute nticidad”, por eso, los maestros, como cre adores de coreografías, se alimentaban, según decían, de la creatividad del indígena.⁷⁰ Aquí está una reflex ión aun más seria y más global, que afectó no en México, sino al mundo entero: la er a de lo *masivo*, que, aunque no fue uniforme este fenómeno en todo el mundo, ni ocurrió en el mismo espacio temporal, no significa que no haya afectado a la vida posr evolucionaria en México, que, esos años (los treintas) fue dando los comienzos de su urbanización, por lo que adaptar una actividad que ori ginalmente estaba destinada a cierta cantidad de individuos que las recreaba para su tradición, el proyecto de nación, que incluía sus tr adiciones para el mismo, ne cesitaba que esa actividad tradicional se adaptara a un auditorio, en dond e un público diverso apreciaría su arte... una actividad, de comunal, fue transformándose en, repito: masiva.⁷¹

⁶⁷ GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Culturas populares.... Op. Cit.*

⁶⁸ DALLAL, Alberto, “Lo nacional como proyecto de realización en la danza mexicana de hoy”, en *Anales del Instituto Nacional de Investigaciones Estéticas*, Núm. 52, México, UNAM, 1983, pp. 187-229.

⁶⁹ *Ibidem.*, p. 196.

⁷⁰ *Ibidem.*, pp.198-205. La cita textual corresponde a la página 204.

⁷¹ Un diario madrileño en los años 20's publicó una serie de co mentarios que, ganaron de i nmediato, al recopilarse, audiencia europea. El problema de la aglomeración, de lo masivo, de encontrar un lugar en cualquier parte puesto que todos

Estas observaciones de Alberto Dallal en lo particular me parecen interesantes, ya que sus investigaciones respaldan sólidamente este capítulo al indagar cómo la danza tradicional fue adaptada al proyecto de nación y los académicos se insertaron en ese campo. Si seguimos redundando con lo mismo, hay que sacudir un poco el miedo a lo que nos pudiera llevar incluso a un positivismo ingenuo, ya que, la documentación sirve, dependiendo lo que le queramos preguntar. Las fiestas cívicas, como lo manifestaba Kay Vaughan, manifiestan una fiesta patriótica. Si la Iglesia ejerció cierta presión con ciertos grupos católicos, en ciertas regiones del país, no significó que el Estado tampoco lo hiciera. Para ejemplificar esto, sólo pongamos de ejemplo el municipio de Morelia, que, para el año 1933, a sus tenencias mandó una circular respecto a las fiestas patrias, y hacía énfasis en la importancia de las fiestas septembrinas, las cuales tenían importancia para el mandatario de educación y del cabildo municipal, que recalcaba:

Que en los niños se inculque la veneración que debemos todos los mexicanos a aquellos hombres que de una manera desinteresada sacrificaron sus vidas para hacer de México un país independiente.⁷²

El papel de los maestros era fundamental, y tampoco había que desobedecer, más que la invitación, la orden:

Si algún elemento escolar se niega a cooperar con esa Autoridad Municipal, sírvase usted de indicármelo para imponerle el castigo que a juicio del ejecutivo amerite.⁷³

Así, la fiesta cívica, también es un elemento importante para divulgar no sólo el amor a la patria, sino que sea también escenario de las manifestaciones regionales que, según el discurso nacional, nos identifican como nación. Dallal, mencionando, como vimos, las tentativas de integrar a las piezas corográficas dancísticas dentro del proyecto de nación; pero, esos proyectos estuvieron influenciados por los formatos y técnicas de ballets extranjeros,⁷⁴ que no sólo se representaron en la Ciudad de México, sino en distintos escenarios urbanos en provincia; por ejemplo, Morelia, en el teatro Ocampo,

lo usan (transporte, hoteles, parques, etc.)... el problema del “imperio de las masas”, que se expone en ORTEGA Y GASSET, José, *La rebelión de las masas*, México, Grupo Editorial Tomo, 2010.

⁷² Archivo Histórico Municipal de Morelia (en adelante AHMM) / Siglo XX/ Caja 132 / Expediente 8 / “Actos cívicos y Fiestas Culturales. Las efectuadas en el presente año en las tenencias”, 31 de Agosto de 1933.

⁷³ AHMM / Siglo XX/ Caja 132 / Expediente 8 / “El Presidente Municipal de Morelia, Donato Guevara, al Prof. Jesús Romero Flores, Director General de Educación Pública”.

⁷⁴ DALLAL, Alberto, “Lo nacional como proyecto de realización en la danza mexicana de hoy”, en *Op. Cit.*, pp.

en 1933, dentro de sus programas culturales, incluían folclore latinoamericano y de otras partes del mundo, pero en celebraciones cívicas.⁷⁵

Los conflictos entre Iglesia-Estado, no se ven reflejados en la danza en su sentido temático, ya que el tema religioso es central en gran parte de las danzas,⁷⁶ sea que hablen del ciclo agrícola, del nacimiento de Cristo, u otros temas. Las danzas, a pesar de que desde las primeras décadas cronológicas del siglo XX fueron usadas para la fiesta cívica, ya que constituían una pieza para el proyecto de nación, justamente el tema religioso que representaban, es el que constituía la parte de justificante “histórica” de la misma, porque al hablar de su tiempo místico y prehispánico, fue lo que le daba un sentido de autenticidad, tipicidad y diversidad cultural de “las grandes civilizaciones” que precedieron lo que se formó como la nación mexicana.⁷⁷ Hay que recalcar además, que ese tema religioso y esa justificante religiosa en las danzas tradicionales, no cambiaron; pero, en ese conflicto Iglesia-Estado, aunque, éste último es laico, y no pretendió erradicar las tradiciones y su sentido religioso, sí logró, subordinar el poder eclesiástico, ya que las celebraciones tradicionales de la misma, requerían desde luego un permiso que, desde luego el Estado tenía que autorizar, para así, dar para el “mantenimiento de la identidad”; así, por ejemplo, también en los mismos años treinta, fiestas tradicionales, como las del 12 de Diciembre, en la iglesia de San Diego, en Morelia, representaron para los feligreses una manifestación religiosa, y para el Estado una manifestación tradicional que preservaron, y desde luego, la Iglesia, en esos años, solicitó autorización para su realización:

Ya es tradicional en esta ciudad la celebración del próximo día 12 de diciembre, por medio de danzas de carácter regional que se escenifican en los lugares cercanos al templo de San Diego... y como lo que pido no daña a nadie, no significa violación a ningún precepto legal y antes por lo contrario, es la expresión viva del arte popular y la satisfacción de quienes lo tienen en el concepto que se merece.⁷⁸

En este caso, no me interesa mostrar evidencias documentales de las celebraciones religiosas de la fiesta en San Diego en Morelia, fiesta que es muy conocida, y su referencia de los años treinta, ya que

⁷⁵ AHMM / Siglo XX/ Caja 132 / Expediente 10 / Cartelera de Programa cultural en el Teatro Ocampo. Septiembre de 1933. Se presentó una cartelera cultural con motivo de las celebraciones de los Niños Héroes que incluían desde baile oriental, hasta uruguayo.

⁷⁶ DALLAL, Alberto, “El sentido de la religiosidad en las danzas indígenas” en *Anales del Instituto de investigaciones estéticas*, Número 55, México, UNAM, 1986, pp. 215.

⁷⁷ En este caso, véase los comentarios de Herón Pérez “Mitología y simbología en la fiesta mexicana” y “El caso de nuestras fiestas patrias” incluidos en PÉREZ, Herón (Ed.), *México en Fiesta, Op. Cit.*, pp. 23-33, 33-43 (respectivamente). Cf. Cayetano Reyes “In *altepehuitl*: la fiesta del *altépetl* “pueblo” en el universo náhuatl”; Jacques Galinier “El palo volador. Vía real para el desciframiento de una cosmovisión mesoamericana”; y, Armando Partida Tayzan “Espacios de poder en Jesús María y José”, en la misma obra citada, pp. 261-312.

⁷⁸ AHMM / Siglo XX/ Caja 126 / Expediente 24 / Diversiones y espectáculos/ José Villafuerte al Presidente Municipal de Morelia, José Barriga Zavala / 6 de diciembre de 1932.

esos testimonios, lo que nos dicen es que en las fiestas cívicas, fueron moldeadas como “las fiestas del pueblo” que, además sirvieron como escenario de las manifestaciones regionales, que al ser originalmente religiosas, éstas últimas implicaciones, no marcaron la desaparición de esas manifestaciones en un Estado laico, sino un escenario que si en algunos lugares fue motivo de conflictos entre Iglesia-Estado, durante los veinte, en los treinta la subordinación de la Iglesia, no significó una desaparición de sus manifestaciones religiosas, sino, que se tenía en su discurso legitimar la acción Estatal.

Las danzas y los músicos (como don Pedro) desde luego tienen una tradición ligada a sus ancestros y a la Iglesia, puesto que las danzas tienen un fin religioso y se bailan desde “tiempos inmemorables”; pero con este doble juego de poder entre Iglesia contra Estado, los acontecimientos ocurridos como la reconstrucción del nacionalismo por el Estado y su afán de integrar al indígena, así como la inyección de este nacionalismo a través del sistema educativo (y los procesos que se llevan a cabo el sistema educativo dentro del capitalismo) y su difusión en varias partes de país, y el conflicto con la Iglesia-Estado, tienen una amalgama amorfa dentro del sistema kinético-histórico-cultural de danzas como la de los *tumbis*, creada por Don Pedro, puesto que a pesar de que tienen una función religiosa incuestionable en su comunidad (en este caso Ichupio), no significa que en su creación (o reconfiguración en el caso de otras danzas) no hayan intervenido los factores estatales que interferían desde la creación de concursos artísticos de danzas, en los cuarenta así como la recolección y transcripción de música popular purépecha de los mismos años. Los grupos indígenas asimilaron las políticas educativas que fueron impuestas por el Estado Nacional, lo que se propagó también con los concursos culturales de danza y música, los cuales el ganarlos, no sólo significó estar galardonado en una competencia, sino también no sólo ser un músico reconocido por un concurso promovido por una institución oficial del Estado mexicano, sino que –he aquí la importancia– estos fueron los primeros inicios, de también ser un músico destacado no sólo en un pueblo, sino en una región, por los pobladores mismos y agregar un elemento más a la cadena (No hay que hablar solo de Estado y de Tradición); esto derivó a que esa música producida por ciertos músicos reconocidos, también, en términos comerciales (con justificación artística) fuera más cotizada, incluso entre los mismos pobladores, fuera de círculos oficiales y dentro de los mismos (capítulo IV), por lo que ese elemento responde a la cuestión del mercado.

Pero estoy hablando de educación como medio de inyección del nacionalismo y que uno de sus resultados inmediatos fue el interés de rescatar, según el discurso oficial, las artes populares de México.

Una vez rescatadas y difundidas en el territorio nacional, e identificados con lo que “nos hace mexicanos”, y con lo que distinguía étnicamente a Michoacán de otras partes de México, comenzó a ocurrir algo que le dio otra importancia a esos concursos artísticos y a esas manifestaciones culturales que llamaban la atención porque eran “autóctonas” y “típicas”: el turismo.

Pátzcuaro, Janitzio y Tzintzuntzan, focos de crecimiento turístico.

Tocaré un caso más relacionado con lo político que con lo económico. El Primer Congreso Internacional Indigenista, celebrado en Pátzcuaro, dejaba a la vista que los pueblos purépecha, además de los problemas agrarios también deseaban manifestar sus expresiones culturales como las danzas.⁷⁹ Aunque este evento es considerado un acto fundamental de las victorias del indigenismo no solamente en México, sino en América Latina,⁸⁰ la preocupación del Estado hacia los pueblos no era del todo verídica, puesto que la mano de obra indígena era barata y era el motor principal de empresas transnacionales, y aunque era alabado en los discursos oficiales del estado, era discriminado en el sector industrial del “México moderno”. Dirán algunos que de los últimos presidentes que se preocupó por los derechos de los indígenas fue Lázaro Cárdenas, de hecho una Reforma Agraria y la realización del Ier Congreso Indigenista son unas de las cosas que más le dan presencia política favorable a este personaje históricamente al ser recordado por los mexicanos, y como diría Horkheimer, “sepultarlo” de una manera ejemplar.⁸¹ No obstante, este congreso, Luis Vázquez León ya mencionó que a pesar de que se ha creído un acto fundamental para el indigenismo, no de México, sino continental, así como de la política posrevolucionaria, a los mismos organizadores les sorprendió la gran presencia de bastantes delegados indígenas al punto de que se les abrió una sección especial para que se efectuaran sesiones paralelas al congreso; lo curioso es que los boletines oficiales recogen pocas intervenciones verbales de indígenas,⁸² esto, debido a que representantes de la Secretaría de Relaciones Exteriores creían que los indígenas serían incapaces de imaginar qué medidas tomar para ayudar a la evolución del progreso indígena en América Latina, y aunque Cárdenas consideraba algo similar a esto, decidió que se invitaran a algunos indígenas de manera oficial en compañía de gente “calificada”.⁸³ El discurso

⁷⁹ VÁZQUEZ, LEÓN, Luis, *Op. Cit.*, pp. 253-259. Así mismo se plantaban la defensa de las lenguas, cultura, creencias, expresiones artísticas, según se planteaba, para el mejoramiento de los niveles de convivencia. REYES ROCHA, José (Coord.), *La educación indígena Op. Cit.*

⁸⁰ VÁZQUEZ LEÓN, Luis, *Op. Cit.*, pp. 340-352.

⁸¹ HORKHEIMER, Max, “Fragmentos del libro Ocasos” en *Contrahistorias. La Otra mirada de Clío*. Núm. 9, Septiembre 2007-Febrero 2008.

⁸² VÁZQUEZ LEÓN, Luis “Noche de Muertos en Xanichu”, *Op. Cit.*, p. 353.

⁸³ *Ibidem.*, pp. 353-354.

Cardenista, lo que proponía era que la fórmula de “incorporar al indio a la civilización” no lo “desindianizara”:

Lo que debe sostenerse es la incorporación de la cultura universal al indio, es decir, el desarrollo pleno de la raza, el mejoramiento de sus condiciones de vida, agregando a sus recursos de subsistencia y de trabajo todos los implementos de la técnica, de la ciencia y del arte universales, pero siempre sobre la base de la personalidad racial y el respeto de su conciencia y entidad.⁸⁴

En dicho congreso se acuerda (al menos quedó escrito) fomentar la música, las danzas y el teatro “autóctono”, esto para proteger el patrimonio histórico para que no desaparezca.⁸⁵

El crecimiento del turismo en esas zonas, el aumento de escuelas bilingües y la inyección del nacionalismo, la creación de mercados artesanales, la ampliación de redes de carreteras, etc., serán procesos que no se desligarán del estudio de la creación de la danza de los *tumbis*, para analizar cómo los purépecha ven su cultura y cómo la piensan plasmar en otros escenarios que no corresponden necesariamente a los contextos locales, y cómo lo es en un inicio popular se hace masivo.⁸⁶ Estas consideraciones tomemos para entender el aspecto turístico y masivo.

Don Pedro Dimas, el creador de la danza de los Tumbis nació en 1934, en Ichupio,⁸⁷ y varios creadores de danzas tradicionales, nacen en fechas cercanas. En esa década en México ya estaba consolidada la idea de lo indígena como un elemento importante para la nación. Durante la infancia de este músico, la generación que vivió en la región lacustre experimentó una especie de transformación de las fiestas religiosas que eran parte de su ciclo festivo, y se volvió con el tiempo algo *masivo*, debido a que, para el año de 1940, Pátzcuaro era visto como un lugar ideal para el Turismo y ya existían 7 hoteles para este destino, así como una comunicación de tipo ferroviaria y una recién trazada carretera;

⁸⁴ Intervención de Lázaro Cárdenas en el Primer Congreso Interamericano. Pátzcuaro, 14 de Abril de 1940. En Victoria Lener Historia de la Revolución Mexicana, tomo 17. Citado en DALLAL, Alberto, “Lo nacional como proyecto de realización en la danza mexicana de hoy”, *Op. Cit.*, p. 205. Cf. VÁZQUEZ BERNAL, Karina, *Op. Cit.*

⁸⁵ *Primer Congreso Indigenista Interamericano*, Boletín No. 5, 1940, f. 10. Citado en VÁZQUEZ LEÓN, Luis “Noche de Muertos en Xanichu”, *Op. Cit.*, p. 354.

⁸⁶ Algunos paradigmas sobre qué es lo popular manifiestan que es lo masivo, no obstante estas vienen siendo corrientes norteamericanas, debido a que otros consideran que lo popular vienen siendo las manifestaciones de sectores subalternos (subordinados no necesariamente violentamente) que pueden marcar reivindicaciones sociales, no obstante, el mercado artesanal es una necesidad del capitalismo y las fiestas locales una especie de espacios de fuga. Véase en GARCÍA CANCLÍNI Néstor, *Culturas populares en el capitalismo*, México, Grijalbo, Sexta Edición, 2002, pp. 23-26.; GARCÍA CANCLINI, Néstor, “Cultura y Organización popular. Gramsci con Bourdieu”, *Cuadernos Políticos*, número 38, Ediciones Era, México, D.F., enero-marzo 1984, pp.75-82.

⁸⁷ Entrevista a Don Pedro, 23 de Junio del 2010.

además, de que Janitzio era considerada como una isla pintoresca, la más visitada e importante.⁸⁸ En este mundo creció Don Pedro Dimas, y los de su generación, los primeros *tumbis*, y los músicos tradicionales que acondicionaron coreografías de las danzas locales. Al crecer, acudieron a sus fiestas, y en el caso de Don Pedro, le llamó la atención los concursos que se promovían de danzas de los pueblos purépecha; pero, estos procesos no se dieron de la noche a la mañana, y precisamente lo masivo y rentable que se fueron haciendo estas fiestas, fue un hecho que durante la infancia de estos personajes y juventud de otros, se fueron forjando. Es así como esta generación, además de ver sus danzas relacionadas al ámbito festivo, local y religioso, la comenzaron también a ver su impacto en el escenario turístico; me refiero a las festividades que se hacen en relación a la noche de Muertos, la cual, hoy en día es muy conocida, y en su infancia Don Pedro, llegó a participar en eventos dancísticos y musicales relacionados a estas fechas.⁸⁹

Janitzio, como se mencionó anteriormente, era considerada una isla atrayente para el turismo, esto en parte por el Festival de las Ánimas, muy conocido ahora a nivel mundial como la Noche de Muertos. Algunos investigadores ya se han preguntado e indagado desde qué momento ese ritual doméstico se transformó en público, nocturno, turístico y teatral, respondiéndose que fue debido a la llegada de un público masivo;⁹⁰ esto, derivó de distintos procesos económicos y políticos que pretendo analizar para ver cómo este tipo de eventos incentivó de alguna u otra manera que otras actividades que eran consideradas típicas de la cultura purépecha, llegaran a ser masivas y representaciones teatrales, ya que en estos eventos fue donde los concursos de danza tuvieron un lugar importante y posteriormente estimularon la creación de otras como los *tumbis*.

En Janitzio existía, de 1925 hasta por lo menos 1941 la Feria del Pato (una actividad que se resume en una gran cacería de este animal, además, de otras actividades como la de ventas artesanales) que comenzaba el día primero de noviembre. Para los años de 1944, algunos comparaban la sencillez diurna del ritual de Tzintzuntzan con la espectacular iluminación y velación nocturna de Janitzio, en donde, el *turishi*,⁹¹ era receptor de estas manifestaciones étnicas. Tzintzuntzan desde 1944 adoptó la costumbre de extender la vigilia del 1 al 2 de Noviembre, creciendo por ende, la participación de gente de la comunidad en el cementerio y extendiéndose esas costumbres de extender la celebración, en

⁸⁸ VÁZQUEZ LEÓN, Luis, “Noche de Muertos...”, *Op. Cit.*, p. 349. En el capítulo 5 se retoma este punto para hacer un análisis en el aspecto comercial.

⁸⁹ Entrevista a Don Pedro, 23 de Junio del 2010.

⁹⁰ VÁZQUEZ LEÓN, Luis, *Op. Cit.*, p. 337.

⁹¹ Aun que suele confundirse con el término turista, *turishi* se le designa al “otro”, sea mestizo, español, negro, con connotaciones etnocéntricas invertidas. Véase en VÁZQUEZ, León, Luis, *Op. Cit.*, pp. 335-336. Nota No. 2.

Jarácuaro, Uricho, Ihuatzio, sólo por mencionar algunos pueblos.⁹² Por lo visto, la región lacustre era un punto en donde se concebían las costumbres purépechas como algo atrayente. Pátzcuaro, urbe cuyo zona centro actualmente es rustico, ya se destinaba como fin turístico, desde los cuarentas por los hoteles que tenía. Tzintzuntzan, al tener actividades festivas y masivas similares a las que Janitzio realizaba en Noviembre, dio pauta a que los pueblos cercanos a ésta comunidad, se incorporaran y adaptaran en las siguientes décadas a lo masivo que fue el Festival de las Ánimas, y para los ochentas, ya eran las promociones muy divulgadas en medios de comunicación.⁹³ Hay que tomar a consideración por lo dicho anteriormente otro dato importante. En 1940 los caminos que comunicaban a Quiroga con Pátzcuaro y posteriormente Carapan-Uruapan ya estaban pavimentados, pero el beneficio que se pretendía no era principalmente apoyar la economía campesina, sino comunicar principalmente el DF con Guadalajara; es así que a partir de 1936, el servicio de autobuses va a crecer considerablemente hasta 1940.⁹⁴ Estos puntos de dicha región, veremos a lo largo de la investigación, se fueron conviniendo en lugares estratégicos en los mercados artesanales y en escenarios dancísticos.

También es en los años 1933-34, cuando en la Isla de Janitzio se construye un gran monumento en honor al quién lleva seudónimo de “Siervo de la Nación”, pero se cuestionaba la imagen que proyectaba ésta y se elogiaban los murales pintados en 1941-42 por O’Gorman en la Biblioteca Gertrudis Bocanegra de Pátzcuaro.⁹⁵ Una guía turística hace mención a los viajeros norteamericanos de que no se estará en México “hasta escuchar, “Janitzio... El perfume de mi amor”...”. Con los accesos carreteros cercanos a esta zona construidos y con la propaganda cultural, el ámbito festivo no sólo de la Noche de Muertos cambió durante este proceso, sino también otras: como las del ciclo festivo

⁹² *Ibidem*, pp. 335. 341.

⁹³ La dirección y delegación de turismo del gobierno de Michoacán publicó en 1977 la cartelera referente a la noche de muertos, en donde se anunciaron exposiciones de artesanías, proyección de documentales turísticos, eventos de danzas y música, en Morelia, Pátzcuaro, Tzintzuntzan, Janitzio, Ihuatzio, Huecorio, Jarácuaro. Las instituciones que brindan información sobre los eventos son: Casa de la cultura, Casa de las artesanías, Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías, y la Dirección de Promoción Cultural. Véase en “Tradicional noche de Muertos en Michoacán” *La voz de Michoacán*, Lunes 31 de octubre de 1977, Núm. 8 911, año XXX.

⁹⁴ Esto fue creciendo considerablemente al grado de que en 1969, México tenía 30 veces más carreteras que en 1930. Para la temporalidad marcada, más de 40 autobuses transitaban diarios por Quiroga. DURSTON, John W., *Organización Social de los mercados campesinos en el centro de Michoacán*, México, INI, 1992, pp. 306, 307. También se piensa hacer un análisis sobre las actividades artesanales de indígenas y como son manejadas estas en los mercados. Don Matías Dimas, contaba “me dedicaba a ser artesano un tiempo” (Entrevista en Ichupio el 25 de Diciembre del 2010), pero hay que contrastarlos con los resultados que arroje la investigación bibliográfica, debido a que las redes carreteras y la comercialización de las artesanías hechas por personas de comunidades indígenas que participan en otras actividades como la danza, no están desligadas al fenómeno del turismo que Durston expone en su Capítulo VIII., pp. 255-298.

⁹⁵ TOUSSAINT, Manuel, *Pátzcuaro*, México, Imprenta Universitaria, 1942.

navideño, debido a que en Pátzcuaro, salían a bailar los *tharé uarháricha*,⁹⁶ no solamente por motivos de la fiesta local, sino a cambio de unas monedas.⁹⁷



Foto: “El vapor victoria y lancha de pasajeros”. Fototeca del Archivo General e histórico del Estado de Michoacán.*

Durante los cincuentas es precisamente cuando se comienza a resinificar la actitud ritual de la danza de los *viejitos*, precisamente por un grupo familiar de Apellido López de Jarácuaro, los cuales bailaban en los hoteles de Pátzcuaro.⁹⁸ Esta danza desde 1927 ya se bailaba por un grupo, y en 1937 era considerada como una de las más “típicas” del estado de Michoacán.⁹⁹ Los “Viejitos de Jarácuaro” fueron moldeando su indumentaria con elementos del mercado turístico y artesanal que se producía en el municipio de Erongarícuaro. Qué tanto de lo que tomó Don Gervasio López en su recreación –de los viejitos- provenía de las tradiciones locales y, cuánto había visto en las misiones culturales, en los

⁹⁶ “Los Viejitos”, estos son personas que portan máscaras que simulan ser unos ancianos simpáticos.

⁹⁷ MARTÍNEZ AYALA, Jorge Amós, *Op., Cit.*, pp. 5-6. La cita de la guía turística también se encuentra en dicha conferencia.

* “Vapor victoria y lancha de pasajeros” Tzintzuntzan en los años cuarentas,

⁹⁸ *Ibidem*, p 7.

⁹⁹ GARCÍA CANCLINI Néstor y Amparo Sevilla Villalobos, *Máscaras, danzas y fiestas de Michoacán, Morelia, Gobierno de Michoacán*, 1985, pp. 37-40. Ya en los cincuentas y principalmente en los setentas se hacían exhibiciones de esta danza en la ciudad de México.

bailables que la escuela rural y el CREFAL, son unas interrogantes que ya se planteó un investigador para ver cómo impactó la evolución dancística en un escenario que cambió de contexto y público en Michoacán durante los años posteriores a los treinta.¹⁰⁰ La fiesta purépecha cambió, aunque el catalizador –si fuese prudente llamarlo así– en el que me enfocaré serán los años setentas y ochentas, pero es de importancia ver cómo se transforman los contextos en Pátzcuaro, Janitzio y Tzintzuntzan –este último, cerca de Ichupío– en los años treinta-cuarentas, porque se pueden tomar de referencia para conocer los procesos políticos y económicos que dieron pauta a que, en los sesentas y setentas la idea de lo “michoacano” estuviera muy consolidada, al punto de que se crearon más concursos, más danzas –como la de *Los tumbis*– y por ende, se consideraran estas danzas como un legado inmemorial de “nuestra” cultura michoacana.

El repertorio de danzas era diferente en los treinta que hoy en día; las danzas que se bailaban en los ciclos festivos como la de los Huacaleros, las Mariposas, el viejito con la jaranita, (el cual era un “símbolo” de lo michoacano) las ejecutaban señores grandes, no solo jóvenes; se bailaba por tradición, de casa en casa, en el atrio de la iglesia como el caso de Tzintzuntzan.¹⁰¹ Los contextos indudablemente cambiaron. Las escenas que don Pedro y personas de su generación vieron en su infancia se fueron transformando; lo popular se convirtió en masivo, lo cual llamó la atención al turismo internacional, y se difundió en el discurso oficial y en los medios. Los rodajes de películas ayudaban a promocionar las poblaciones “típicas” de Michoacán. Analicemos aunque sea poco este aspecto.

La película *Maclovía* (1948), además de difundir una imagen claramente estigmatizada con un estereotipo sobre los indígenas, trató de reivindicar la figura del mismo. La película aquí, la podemos utilizar como fuente histórica, que paralela a una crónica, nos da un mensaje en el discurso de la misma, y puede ser un mensaje de una visión del pasado, presente y hasta una visión futurista, marcada claramente por un lenguaje discursivo y hasta político, que predomina cuando se realiza ésta.¹⁰² La película *Maclovía*, solo es una de varias películas que tomaban como tema central la imagen del indígena “típico mexicano”, que el cine, contribuyó a propagar en el estereotipo del mismo.¹⁰³ El fin patriótico de la temática cinematográfica después de los años cuarentas, algunos la atribuyen al

¹⁰⁰ MARTINEZ AYALA, Jorge Amós, *Op. Cit.*, pp.7-10. La tradición musical de Don Gervasio es algo que no se desliga en dicho estudio, además, este personaje llegó a tener contacto con Don Pedro Dimas y su Padre. Entrevista con Don Lucio Dimas, 25 de Diciembre de 2010.

¹⁰¹ Entrevista a Don Pedro Dimas, 23 de Junio del 2010; recuerdos de su infancia cuando bailaba danzas.

¹⁰² GINZBURG, Carlo, “De todos los regalos que le traigo al Ka isare... Interpretar la película, escribir la historia” en *Tentativas*, Morelia, UMSNH, 2003, pp. 197-215.

¹⁰³ Se pueden hacer más ejemplos con otras películas. Ver PÉREZ MONFORT, Ricardo, *Estampas del nacionalismo*, *Op. Cit.* Sólo para ejemplificar mi caso, yo menciono *Maclovía* y ¡Que Viva México!

contexto histórico mundial, que si bien, indica que en México, con su propaganda hacía una invitación a la unidad nacional, de todos los sectores sociales del país frente a los sucesos internacionales paralelos a la Segunda Guerra Mundial.¹⁰⁴ El cine, si bien, pudo (y ha podido) plasmar y, sobre todo comunicar –lo que el teatro no ha podido– en el sentido psicológico, la “proyección directa de su contenido en la pantalla”, que se traduce a que, el observador, puede ver en cierto sentido lo que el mismo personaje.¹⁰⁵ La película de la que hago referencia, se filmó durante fechas canónicas de febrero para representar el espectáculo nocturno alusivo a la noche de muertos en Janitzio,¹⁰⁶ y la representación ritual, más que quedar plasmada en las pantallas, fue aceptada y bien vista por los espectadores a los cuales, se les había plasmado una década antes una recreación similar con el director ruso Serguéi Eisenstein en su película documental *¡Que viva México!*¹⁰⁷ Lo que puedo resaltar en este último caso, en que cito un extranjero es, que entre sus varias películas, plasmaba (independiente mente la temática) un contexto de confrontación entre una cultura distinta a la de México, ya que su película sobre *Iván el terrible*, que Einsenten dirigió, plasmó una clara atmósfera contextual, sobre la Unión Soviética comunista,¹⁰⁸ por lo que no olvidando que el otro (en este caso “el mexicano” respecto al extranjero), al representarse no deja de ser un reflejo del yo, aunque su representación se encierre en el estereotipo, aunque no olvidando que, la mirada externa del espectador, no deja de ser cognitiva.¹⁰⁹

Las transformaciones de las fiestas se fueron moldeando por medio de primeros calendarios festivos que fueron publicados en 1953, haciendo mención de las fiestas “típicas” de México, justamente por la Dirección General de Turismo, en donde se resaltaban las “grandes civilizaciones”, lo que debía de ser “mexicano”, y la recolección de esas fiestas la hacían periodistas y folcloristas aficionados, los cuales quería identificar una región de otra.¹¹⁰ Para resaltar esa civilización que imperó en Michoacán se debía de rescatar los vestigios y ponerlos a la luz; el interés de académicos, como de

¹⁰⁴ Francisco Peredo Castro, *Cine y propaganda para Latinoamérica*, México, UNAM, 2004. Citado en GAYTÁN APAEZ, Leopoldo, “Lo negro del negro. La negritud a través de sus imágenes cinematográficas” en *Antropología*, No. 89, Nueva Época, Mayo-Agosto del 2010, p. 88.

¹⁰⁵ PANOFISKY, Erwin, “El estilo y el medio en la imagen cinematográfica” en *Sobre el estilo. Tres ensayos inéditos*, Barcelona, Paidós, 2000, p. 121.

¹⁰⁶ VÁZQUEZ LEÓN, Luis, “Noche de muertos en Xanichu” *Op. Cit.* p. 344.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 345. Cf. BENJAMÍN Walter, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en *Discursos Interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, 1989, pp. 25-28.

¹⁰⁸ GINZBURG, Carlo, “De todos los regalos...” *Op. Cit.*

¹⁰⁹ BURKE, Peter, “Estereotipos de los otros”, *Lo visto y lo no visto*, *Op. Cit.*, pp. 155-175. Cf. GINZBURG, Carlo, “Detalles, primeros planos, microanálisis. Notas marginales a un libro de Siegfried Kracauer”, en *El hilo y las huellas*, *Op. Cit.*, p. 337. Otro ejemplo es el Documental *Janitzio* de Carlos Navarro. Ver VÁZQUEZ LEÓN, Luis, “Noche de muertos en Xanichu” *Op. Cit.* p. 344

¹¹⁰ PERÉZ MONTFORT, “Nacionalismo y Regionalismo en la fiesta popular mexicana 1850-1950” en PÉREZ, Herón, *Op. Cit.*, pp. 391, 392.

parte del Estado, se ve reflejado en las cinco excavaciones que se realizaron en la zona arqueológica de Tzintzuntzan durante el periodo 1930-1946,¹¹¹ mismo lugar en donde años posteriores fue utilizado la zona arqueológica para la celebración de la Noche de Muertos e incluso eventos de danza. Lo purépecha en los años cincuentas, en el caso de Michoacán, ya era icónico en el aspecto turístico ; tan sólo en el año de 1957, el ayuntamiento moreliano, realiza arreglos para mejorar el aspecto de la fuente de las tarascas, ya que ésta era en esos años muy fotografiada por los turistas.¹¹²

Hasta el momento lo explicado tiene poca fuente hemerográfica, oral y de archivo, ya que se pretende hacer esta parte contextual, esto, porque al analizar la infancia de Don Pedro Dimas, quién en los setentas creara *Los Tumbis*, y su generación, debemos de tomar este concepto (generación) como temporal, en donde la extensión transitoria de vidas vividas juntas en una comunidad –y en distintas que vivían el mismo proceso– nos ayudará para hacer una relación de contemporaneidad que va a existir en diferentes individuos, pues estos compartieron hasta cierto punto una niñez e infancia semejantes, por lo que “hay una base de un vínculo profundo entre ellos”,¹¹³ en este caso, las políticas de integración de los indígenas por el Estado, el impulso a sus expresiones culturales y la reestructuración de las fiestas y danzas que comienzan a tener agentes externos los cuales cambiarán el panorama festivo y dancístico.

Primeras consideraciones. La invención de tradición por parte del Estado.

Encontremos pues ahora las sendas que nos permiten seguir la brecha en la que me estoy tratando de dirigir; dije ya el fenómeno del nacionalismo (con sus teóricos representantes), su reconstrucción en México (con estudios de Montfort , entre otros), y el vínculo que el nacionalismo tiene con la educación; Gramsci nos ayudó a observar que esto es con fines hegemónicos desde el aparato estatal, pero también se dijo ya que los maestros sirven como inyectores de ese nacionalismo (Zoraida Vázquez lo menciona en el caso de México). Althusser ya había sostenido lo dicho por Zoraida desde antes,

¹¹¹ VÁZQUEZ LEÓN, Luis, *Op. Cit.*, p. 356.

¹¹² AHMM / Siglo XX/ Caja 548 / Exp. 1/ Arreglos en la fuente de las Tarascas/ 4 de Enero de 1957.

¹¹³ GUHA, Ranajit, “Introducción a la perspectiva de los *Subaltern Studies*”, en *Contrahistorias. La otra mirada de Clío: Perspectivas Subalternas*, No. 12, Morelia, Jitanjáfora Morelia Editorial/Red Utopía A.C., Marzo-Agosto 2009.

porque, aunque los maestros tuvieran dedicación a su trabajo, es bajo la visión del Estado desde la cual lo hacen.¹¹⁴

El nacionalismo... invención, inyección de este, a través de la educación, la cual se impartió tanto a mestizos como a indígenas; estos últimos formaron parte de nuestra identidad desde los veinte por parte del discurso oficial, y se insertaron además en el mercado turístico, así se demostró tener éxito en el ámbito económico. Las danzas están vinculadas además de tradiciones locales a estos procesos, porque la danza fue incluida en el proyecto de nación como lo retomé con Dallal. Las tradiciones además de ser promocionadas por el Estado mexicano, fueron plasmadas por los medios de comunicación y fueron aprovechadas, con una justificante histórica, para que sirvieran al turismo.

Con estas premisas quiero resumir lo dicho anteriormente, a lo largo de éste capítulo. Una redacción contextual, que me ayudará a definir posteriormente el concepto de generación y a su vez que me ayudará a utilizar los medios hermenéuticos que utilizaré como los testimonios de la generación de Don Pedro, para ver como influyeron netamente estos procesos en su niñez. Hobsbawm, ha mencionado anteriormente que la invención de tradiciones en sería a finales del siglo XIX y principios del siglo XX por parte de Estados europeos han ayudado al fortalecimiento de las naciones, y su identidad; en sus casos veremos prácticas que fácilmente pueden remontar a nuestras mentes elementos inmemoriales de vestimentas y costumbres europeas (como uniformes de guardias reales, prácticas hechas por la nobleza, arquitectura plasmada en parlamentos, etc.) pero que son tradiciones inventadas estimuladas por el propio Estado.¹¹⁵ El caso de México no es paralelo a ello, pero tampoco es explícito a este fenómeno como lo ha demostrado Pérez Montfort, a través de la referencia de Hobsbawm. Las tradiciones en México hoy son vistas como un patrimonio que se deben defender incluso jurídicamente, como por ejemplo la gastronomía purépecha, o la *pirekua*, pero de trasfondo si ponemos a buscar el hilo de cada uno de los casos veremos (como en este capítulo) que no son producto cultural propiamente por decisión del pueblo, sino que en gran medida el Estado respalda esos proyectos para que le den legitimidad a ese mismo Estado, y generara ganancias en el mercado turístico, ya que ¿Qué puede compararse con un artesano, músico o danzante, que destina su suerte a los juegos del mercado artesanal que cada vez (a pesar de los apoyos estatales) da menos ganancias, con un empresario que es dueño de un hotel o agencia de viajes que se queda “con los billetitos verdes” producto de las ganancias de los “güeritos”? Las tradiciones como las fiestas (y las danzas que juegan un papel fundamental en

¹¹⁴ Para Althusser, el maestro no es un elemento externo, el sistema los rebasa y aplasta así esté en contra de la ideología. La escuela se nos ha vuelto tan natural e indispensable como la iglesia lo fue para nuestros antepasados.

¹¹⁵ HOBBSAWM, Eric (Ed.), *La invención de la tradición*, Barcelona, Crítica, 2002.

éstas) se transforman y reconstruyen representaciones, puesto que los contextos cambiaron, esto debido a que el turismo cultural en el siglo XX dio un giro que “favoreció” (relativamente) a muchas familias que no les tocó emigrar para buscar mejores condiciones de vida, adaptando sus tradiciones a las reglas del mercado.

Hilda Islas ha comentado que para estudiar históricamente las danzas, debemos vincularlas a los procesos históricos en que éstas son producidas, así como ver bajo qué modelo se puede vincular arte-sociedad (en este caso danza-sociedad), y menciona que un modelo ideológico es apropiado para ello, produciendo imágenes e inyectándolas en un medio social, y estas la determinan las relaciones sociales de producción.¹¹⁶ No puedo considerar la infancia de don Pedro como el momento inmediato a estudiar el proceso de la creación dancística, sino las condiciones que existían y se estaban desarrollando cuando él nació, es por ello que indago en cómo la ideología oficial se implementó por distintos medios y otros procesos paralelos que se insertan en esa temporalidad, por lo que el modelo socioeconómico del que Islas habla, será un punto que se desarrollará (y se desarrolló muy poco en este apartado) en un próximo capítulo (Capítulo IV), ya que hay que ver la relación artistas con intermediarios, público, mercado, etc.¹¹⁷

Los procesos anteriores a la vida de don Pedro Dimas, creo que me sirven para dar una explicación más enriquecida a los eventos dancísticos de su niñez y a que se comprenda la intervención de varios factores para que se lleven a cabo concursos de danzas que hoy consideramos como íconos de nuestra identidad, aunque vivamos en un estado de la república mexicana con más grupos étnicos que no tienen el mismo tipo de manifestaciones.

No obstante, sí hay tradiciones inmemoriales. Hay tradiciones antiguas, y la danza que don Pedro Dimas realiza en 1970, es una creación, no una invención. La invención de tradiciones pueden observarse cuando el Estado a través de instancias e instituciones, e intelectuales ajenos a una tradición interviene en las mismas, e inventa prácticas que tradicionalmente no se hacían y son formalizadas e institucionalizadas, y en ocasiones, desafortunadamente burocratizadas. Ahora pasemos a ver cómo individuos viven sus tradiciones. La tradición entonces hay que tomarla desde el punto de vista antropológico. El hombre se forma en una sociedad con tradiciones y éstas cambian dependiendo el contexto, se adaptan y decodifican con la práctica de sus miembros. Por lo tanto, al hablar de

¹¹⁶ ISLAS, Hilda, *Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia. Serie Investigación y documentación de las artes, Segunda Época*, México, INBA/Centro Nacional de Investigación, Documentos e Información de la Danza José Limón, 1995, pp. 23-28.

¹¹⁷ *Ibidem*, pp. 25-29.

La construcción de la Nación durante la primera mitad del siglo XX en México y la integración del indígena

tradiciones nos encontramos en procesos que pueden ser engañosos, debido a, que hay que investigar esos fenómenos duales, contruidos *desde arriba* y *desde abajo*, esto nos puede llevar a distintas sendas que se cruzan entre sí. Analizaré los individuos que tienen su práctica tradicional y regresaré posteriormente a esta consideración sobre la invención de la tradición.

Capítulo II



Tras las huellas de una Tradición. Primer acercamiento interpretativo

68

Foto: Niñas de Ichupio danzando (2010) . Foto Eduardo Torres

“El hombre se caracteriza ante todo por la superación de una situación, por lo que se logra hacer con lo que han hecho de él, aunque no se reconozca nunca en su observación”

Jean Paul Sartre, “Cuestiones de método”

Crítica de la razón dialéctica.

En este apartado expondré puntos sobre las tradiciones que gente de Ichupio vivió en su infancia, durante los años cuarentas-ochentas, por lo tanto, la fiesta y la danza como elemento de la primera, toman importancia fundamental en el análisis. A diferencia de investigaciones en donde se pretende hacer un trabajo monográfico riguroso de la zona en donde se baila una danza tradicional, ya sea en un pueblo en determinado tiempo, o hasta las colonias y barrios del mismo, yo no trataré de hacer la historia de Ichupio (pueblo en donde se baila la danza de los *tumbis*). El problema aquí es cómo vivieron ciertos individuos en su entorno procesos históricos y cómo podemos explicar a través de ello, el por qué de la persistencia de tradiciones en un siglo como el XX caracterizado por acelerados cambios globales. En el capítulo anterior indagué sobre cómo se construyeron procesos *desde arriba*, oficiales, que dictaminaban la identidad del mexicano; en este, se indagará cómo la gente común se visualizaba a sí misma con lo que hacían construir sus costumbres y que con el paso de los años lo ven como su identidad. No está en ocasiones, fuera de algunos estereotipos que marcó el Estado posrevolucionario sobre el indígena; pero, esa identidad, no está sujeto a ese discurso en la mayoría de ocasiones, y los testimonios nos dan entrada a poder entrar a considerar su visión y salir del discurso dictado por el Estado. En el capítulo anterior y en el V, la prioridad es observar las acciones en donde el Estado tenga presencia para estandarizar una tradición. En estos dos (II y III), trataré de interpretar testimonios, para que nos den un entendimiento de tradiciones inmemoriales y la creación de otras con un sustento legítimo para dicha población.

Claro, se trata de hacer una descripción del entorno en donde vivieron ciertas personas, pero en lugar de hacer un listado de características típicas que encuentro en Ichupio para poder demostrar las particularidades de este trabajo de indagación, prefiero primero mostrar mis posturas de el por qué no veo necesario hacer extensas monografías cronológicas y descriptivas de la zona, incluyendo su historia

prehispánica y colonial, para llegar al punto “original” de su tradición como pregonan varios estudios de tradiciones mexicanas.

Consideraciones antes de entrar al laberinto.

“El tiempo conforma lo que en sentido estricto damos en llamar Historia. En efecto, la cronología es un hilado más necesario para salir airoso de una narración histórica que cuando fuera vez alguna a Teseo lo sacó de todos los meandros del laberinto”¹

F. de La Monthe Le Vayer, *Discours sur l'Histoire*

Los procesos que describo y explico han sido explicados de manera fácil, desde una perspectiva romántica por el folclorismo y sus aficionados, pero, se está entrando a una senda difícil de salir, a un laberinto. Un argumento principal de este capítulo es el de ver cómo los aspectos de afuera de una sociedad se relacionan dentro de ésta, así esté aislada (o mejor dicho, relativamente aislada). En caso concreto, cómo las tradiciones son creadas y llevadas a cabo por parte no solamente de un individuo o un grupo de individuos y su entorno local, sino cómo distintos aspectos contextuales y fuera de lo local, deben de ser tomados en cuenta para la investigación de la misma. La toma de decisiones individuales no lo pueden ser tomadas del todo, ya que estos contextos encierran ciertos puntos de inserción con el individuo, es decir, hay ciertas conexiones.² Lo tradicional así toma otros matices que inevitablemente no manejará autónomamente el creador o los creadores de la tradición, y esta, puede ser vista por intereses de conocer “el porvenir del pasado” por grupos de poder político, como será analizada en el capítulo IV y V; pero más sin embargo, no puedo hacer caso omiso a su sentido etimológico (de la tradición, derivada de *tradito*: transmisión)³ para hacer un análisis de la misma, pero con connotaciones de tentativas críticas.⁴ Decido hacer esto ya que en el capítulo anterior, reconstruyo brevemente un

¹ [C'est le temps qui compose ce qu'on nome proprement le fil de l'Histoire. Car la Chronologie est un filet plus necessaire á se démêler d'une narration historique, que ne fut iamais á Thesée celui qui le tira d e tous les détours du Labyrinthe]. *CEuvers*, 15 vols., vol II, París, 1969, p. 152. Citado en GINZBURG, Carlo, *El Hilo y las huellas*. Op. Cit., p.9, Nota 1.

² Ver WOLF, Eric, “Conexiones”, *Europa y la gente sin historia*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005, pp. 15-34.

³ HERREJÓN PEREDO, Carlos, “Tradición. Esbozo de algunos conceptos” *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, Vol. XV, Núm. 59, verano de 1994, pp. 135-149.

⁴ Aclaro, mi trabajo pretende tener esa tentativa, mas no pregonar que lo alcanzo, ya que no resuelve debates fundamentales y tampoco hace gran aporte a ello, no obstante sí hace el esfuerzo de analizar un proceso histórico y no quedarse en el plano descriptivo.

contexto local, estatal y nacional previo a cuando nace el creador de la danza de los *tumbis* (y el contexto de infancia de otros creadores y seguidores de una tradición); ahora, esta persona, al igual que sus contemporáneos y otros, me deben de servir como una especie de “llave hermenéutica”⁵ –si fuese correcto ese término– para poder comprender sus tradiciones, ya que, cualquier individuo, tiene aun antes de nacer, predeterminada una posición social, lengua, religión, casta o etnia, situación económica y política que determina la construcción social de su identidad;⁶ o bien, en otras palabras, cualquier sujeto está bajo el amparo de su contexto y de su mundo, y se hará de modo que haya sido en el mundo, de acuerdo a las posibilidades instrumentales que hay en él.⁷

Se tratará de explicar pues, las tradiciones como fiesta y danza, pero en términos hermenéuticos, así mismo también me preocuparé por interpretar otros textos que no se plasman gráficamente, como la danza, considerándola sí, como un acto efímero, pero como un texto que se puede leer, y a su vez, que me abre otras lecturas. Aquí justifico esto, porque hasta el momento no conozco sociedad que no hagan representaciones dancísticas, y que éstas, tienen un significado histórico (porque inevitablemente es un discurso aunque muestre a veces paradojas, invenciones, relatos míticos, contradicciones contextuales, etc.); por lo tanto, con esta actividad hay que investigar cómo se plasman códigos que pueden ser descifrados simbólicamente e históricamente.⁸

El motivo del que no quiero explicar ni tratar de llegar a ese “origen”, en este caso de una tradición, es porque no son pocos los estudios que creen que lo hacen y no veo necesario repetir lo dicho o sustentar otro (del cual no sé la fuente y no me convencen las que plasman ya que el romanticismo es muy segador).⁹ La danza, al menos en México es vista orgulloosamente por sus

⁵ Trataré de usar algunas consideraciones de la hermenéutica. GADAMER Hans Georg, *Verdad y método*. Op. Cit.

⁶ MARTÍNEZ AYALA, Jorge Amós, *¡Guache cocho! La construcción social del prejuicio sobre los terracalenteños del Balsas*, Morelia, UMSNH/CONACULTA, 2008, p. 19.

⁷ SARTRE, Jean Paul, “Cuestiones de Método”, Op. Cit., pp. 54-92.

⁸ DALLAL, Alberto, *La Danza en México: Segunda Parte*, México, UNAM-Instituto de investigaciones Estéticas, 1989.

⁹ Un ejemplo muy típico y sobradamente repetido son las monografías expuestas antes de bailar una danza. La danza de los viejitos (o cualquier danza indígena), cuando se plasma en un escenario, no sólo es muy diferente a la que se baila en los pueblos, sino además tiene una legitimación de autóctona muy sorprendente entre los que la ven representada, y la monografía que se lee ante los asistentes para conocer ese “origen” a veces remota a lo más antiguo, puro y autóctono, por ejemplo que sea de origen mesoamericano, y que su importancia ritual era sumamente prioritaria, así, la llegada de los españoles solo fue un elemento de cambio de función social, pero su autenticidad no se tiene que discutir, ni reflexionar ante las hibridaciones de otras culturas europeas, como si en las aborígenes americanas no haya habido diferencia. Solo por

orígenes prehispánicos, la cual se cree que resalta casi intacta durante siglos por su pureza, como si no hubieran existido procesos de reciprocidad cultural e hibridaciones a través de 5 siglos. Pero ya han dicho algunos investigadores serios, que al buscar el origen se canta una teogonía, porque se ve como mítico y divino, casi como si no tuviera la “sombra del primer amanecer”, se cree que las cosas estaban a la perfección, que es el momento de la verdad, pero sin darnos cuenta de que esa verdad, no es más que una “verdad” de los discursos, que se oscurece al mismo tiempo que se pierde, y ésta verdad “tiene su historia en la historia”; esto visto claro, bajo tintes nietzscheanos.¹⁰

El origen mítico de la danza y de las fiestas no es algo que se toque aquí; de hecho, ¿por los orígenes debemos entender las causas?¹¹ se pregunta acertadamente Bloch, y debemos además tener presente la premisa de que “por intacta que se considere una tradición, siempre será necesario dar las razones de su mantenimiento,”¹² por ello, Ginzburg considera estas observaciones de Bloch sobre la búsqueda de los orígenes, que no es que no se tengan que buscar los orígenes de las cosas, sino que se critica la idea de transformar esa explicación, a la de las etapas principiantes, en razonamientos que expliquen su persistencia histórica,¹³ por ello estudiaré no el origen de la danza, o de las fiestas, si no los factores que expliquen cómo sociedades denominadas tradicionales llevan a cabo su tradición paralelo a los procesos de la modernidad (en el caso del siglo XX), sin que desaparezcan sus costumbres que les fueron transmitidas en siglos anteriores.

mentar un ejemplo: “La danza de los viejitos en los juegos magisteriales de región. (Primer intento)” disponible en [www.youtube.com](http://www.youtube.com/watch?v=AOVDsE8NeI0&list=FLboAAkV0RuS43skTEAzJnaw&index=2&feature=plpp_video), [en línea], http://www.youtube.com/watch?v=AOVDsE8NeI0&list=FLboAAkV0RuS43skTEAzJnaw&index=2&feature=plpp_video, consultada el 20 de Agosto del 2011.

¹⁰ FOUCAULT, Michel, “Nietzsche, la genealogía, la historia”, en *Microfísica del poder*, Madrid, Ed. La Piqueta, 1979, pp. 7-29. Los postulados foucaultianos de que las clases populares quedan condenadas al silencio, por esa inaccesibilidad que les ha sido impuesto arbitrariamente, han sido criticados (y con mucha razón) por Ginzburg, que no deja de reconocer la autoridad que representan sus investigaciones. La concepción de conceptos nietzscheanos es lo que le da a la especulación hermenéutica una concepción ontológica. Ese “momento originario” genera identidades: ver cap. V de esta tesis. Cf. ECHEVERRÍA, Bolívar, *Definición de Cultura: Curso de filosofía y economía 1981-1982*, México, UNAM/Itaca, 2001, pp.170-171.

¹¹ BLOCH, Marc, *Apología para la historia o el oficio de historiar*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 59.

¹² *Ibidem*, p. 62.

¹³ Carlo Ginzburg no solamente habla sobre Bloch y el “ídolo de los orígenes”, sino también hace una crítica a algunos postulados de Foucault y sobre todo a sus seguidores. PALHARES, María “El erizo encubierto. Entrevista a Carlo Ginzburg”, en *Contrahistorias*, No. 3, Septiembre 2004-Febrero 2005, p. 102. Cf. En BLOCH, Marc, “Libro primero. Los orígenes”, *Los reyes taumaturgos*, México, Fondo de Cultura Económica 2ª Ed., 2006; Jacques Le Goff, “El ídolo de los orígenes”, en incluido en *Ibidem*. pp.25-30; BLOCH, Marc, “El ídolo de los orígenes” en *Apología... Op. Cit.*, pp. 59-64.

En el capítulo anterior, se analizaron algunos aspectos que explican cómo la figura del indígena tiene presencia en el discurso oficial del Estado mexicano posrevolucionario; ello es fundamental para analizar los testimonios que se exponen en este capítulo, ya que, se descubrirán hilos que conecten procesos aparentemente aislados en un tanto más globales. La danza no es analizada solo como danza, sino que nos debe de servir de guía para poder explicar un proceso histórico inmerso aun en un laberinto engañoso de términos, etapas históricas, crónicas, discursos, problemáticas, etc., del cual se pretende salir, pero se tiene que considerar algunos aspectos de carácter teórico para poder ingresar en él; una vez dentro de éste, hay que considerar las posibilidades metodológicas que nos pueden guiar y ayudar a salir con el problema resuelto y no quedar dentro del mismo, en la misma confusión.

No es necesario aclarar, que al hablar del estudio de la cultura, nos encontramos para empezar, con un dilema que no se ha resuelto ni con grandes debates intelectuales (como el célebre de Lévi-Strauss con Sartre), por lo que, creer que este escrito es una contribución a ellos, es caer en un absurdo escepticismo utópico de mi parte. No obstante, tampoco se tiene que llegar en desconfianza frente a la teoría, o incluso a veces a horror a ella al explicar fenómenos culturales. Al acercarse teóricamente al concepto –en este caso “cultura”– se puede describir un proceso,¹⁴ ya que nos servirá para analizar cómo se crea una tradición y cómo se legitima, y sobre todo si es creada autónomamente y qué repercusiones tiene para muchos otros ajenos a la misma.

Al explicar la cultura, no pretendo reescribir enciclopédicas definiciones; sólo me reduzco, a mencionar –repetir esta mención– mi acercamiento con la antropología simbólica de Geertz, al ver a ésta como una red de significados, con lo cual, tiene una connotación semiótica; esto lo aclaro, debido a que mi estudio a su vez, utiliza de base investigaciones de Marshall Sahlins y Peter Burke y algunas aquellas que han reconocido un aporte epistemo lógico y sobretodo historiográfico de la *descripción densa*,¹⁵ pero aun con ello se, que esa no es la única forma de analizar la cultura.

¹⁴ ECHEVERRÍA, Bolívar, *Ibíd.*, pp. 13-50.

¹⁵ GEERTZ, Clifford, *La interpretación*, *Op.cit.* Los acercamientos a la antropología simbólica también se hicieron bajo la influencia de BURKE, Peter, *La cultura popular de la Europa Moderna*; SALIHNS, Marshall, *Islas de Historia. La muerte del Capitán Cook*; GINZBURG, Carlo, “Tras la huellas de Israel Bertuccio” en *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*, México, Fondo de Cultura Económica, 2010, pp. 219-240.

Al estudiar una danza determinada, no explicaré ningún fenómeno cultural y ningún proceso histórico si sólo me enfoco en la descripción de ésta y su trascendencia en dicho pueblo,¹⁶ ya que necesito encontrar conexiones en la danza de los *tumbis* en particular y la danza purépecha en general, con los procesos de reciprocidad cultural en un lugar determinado, lo cual significa que la reducción de escala de la observación histórica, obedece en parte, a mis alcances de fuentes que consulto, pero sobre todo a que con ella puedo incorporar disciplinas afines, es decir, mi análisis microhistórico está ligado en parte a la antropología, ya que no puedo evadir esas descripciones, para que mi análisis microscópico contenga conclusiones de más alcance.¹⁷

Tradición, cultura... conceptos a debate, polémicos académicamente hablando; deben de ser tratados de mi parte de una manera cuidadosa si lo que pretendo es lograr hacer un análisis de los cambios inmersos en procesos culturales los cuales los quiero ejemplificar con la danza. Cambios, insisto, no exclusivos del siglo XX, ni desligados de relaciones de poder de un Estado laico desde el siglo pasado o de un Estado católico en la época colonial. ¿De dónde proviene la tradición dancística? La pregunta seguirá latente y no quiero esforzarme en responder satisfactoriamente, no obstante, previamente rastrearé algunas consideraciones que me dan un poco de luz para entender la tradición dancística en los purépechas, tradición muy distante y diferente a la actual, pero que tiene sus reminiscencias, y que más que explicar el origen de éstas, explican cómo fueron adaptándose a cambios latentes en determinados periodos, algunos radicales, otros más discretos.

Si nos entramos en un laberinto engañoso de procesos históricos casi invisibles al ojo de Clío del mexicano por esos muros traicioneros, insisto, hay que seguir una senda con la cual podamos salir; la danza puede ayudarnos a ese objetivo, puede ser, si lo comparamos metafóricamente con un

¹⁶ Un estudio ejemplar de describir muy bien una danza pero que solo interese y esté dirigido a sus integrantes y a una comunidad y quien quiera rescatar ese patrimonio, sin indagar en muchas paradojas a través de “un lenguaje sabroso y comprensible” y no con “interpretaciones complicadas y hasta subjetivas” puede consultar monografías como la muy bien elaborada por PROSPERO MALDONADO, Rocío, *Herencia tradicional de San Juan Parangaricutiro. Los Kurpiticha*, Morelia, Morevallado Editores, 2000.

¹⁷ LEVI, Giovanni, “Sobre microhistoria” en Peter Burke, *Formas de hacer historia*, pp. 123-126. La “Descripción Densa” de la que se habla, también obedece a las consideraciones de Geertz. Esta discusión sobre qué es la microhistoria es muy complicado de debatir. Ejemplo de ello: “Mesa redonda: Microhistoria mexicana, microhistoria italiana e historia regional (Luis González y González, Carlos Martínez Assad y Carlos Aguirre Rojas)”, en *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, No. 101, Vol. XXVI, Invierno 2005, pp. 193-224. Cf. GINZBURG, Carlo, “Microhistoria: Dos o tres cosas que sé de ella” en *El hilo y las huellas, Op. Cit.*, pp. 351-394.

conocido mito, nuestro hilo de Ariadna; pero, hay que estar advertidos de las posibilidades de perder el hilo conductor, si no tenemos algunas consideraciones previas, como la de advertir hasta dónde nos puede ayudar el análisis de las tradiciones y de la cultura y cómo deben de ser analizadas. La danza como un acontecimiento efímero no nos dice ni nos dirá nada históricamente hablando; los hombres a través del tiempo con una tradición dancística pueden rebelarnos indicios de un largo proceso histórico que fue moldeado por ellos, y también en parte, a suerte de otros que ni siquiera danzaron y que no son ni serán, partícipes de esas tradiciones.

La danza en las fiestas purépechas. El caso de Ichupio: breve descripción y primer “cambio de micrófono”.

“Por lo que a mí se refiere, -el acontecimiento- me gustaría encerrarlo, aprisionarlo, en la corta duración: el acontecimiento es explosivo, tonante. Echa tanto humo que llena la conciencia de los contemporáneos; pero apenas dura, apenas se advierte su llama.”

BRAUDEL, Fernand, *La historia y las ciencias sociales*.

La cita anterior no le da un sentido estrictamente braudeliano a esta investigación, ni se llega a un punto en donde se desplace a la narración para reconstruir esta historia.¹⁸ La descripción aparece inevitablemente, incluso minuciosa para lograr un análisis con tentativa de resolver una explicación que no encaje con los patrones que se han leído en algunos otros libros y he escuchado en monografías que me dicen: “esta tradición es tan antigua que se realizaba antes de la llegada de los españoles”. No me cabe la menor duda de que la danza tenía un papel fundamental antes de la llegada de los españoles a territorio mesoamericano; no obstante, no podemos compararla con aquellas en el estricto sentido de “pureza”, sin que esto se convierta a la vez en una frase peyorativa. Aquí hago una muy breve descripción que observé en diciembre del 2010 y 2011 en Ichupio:¹⁹

¹⁸ BURKE, Peter, “Historia de los acontecimientos y renacimiento de la narración”, en BURKE, Peter (Ed.) *Formas de hacer historia*. Madrid, Alianza, 1999. Los acontecimientos han sido vistos como “el efímero polvo de la historia” Cf. En BRAUDEL, Fernand, “Los acontecimientos, la política y los hombres” en *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II, Tomo II*, México, Fondo de Cultura Económica, 2ª Edición, 1976, p. 335. También ver “Las Responsabilidades de la historia” y “La larga duración”, incluidos en *La historia y las ciencias humanas*, Madrid, Segunda Ed., 1970.

¹⁹El objetivo de mi descripción es para una interpretación, no para registrar sucesos típicos de las fiestas purépechas. GEERTZ, Clifford, “Juego profundo: notas sobre la riña de gallos en Bali” en *La interpretación...Op. Cit.*, pp. 339-372.

Durante la mañana (aproximadamente a las 8:30 am) del 25 de Diciembre, el carguero y danzantes, con su respectivo vestuario, así como los músicos van a la capilla de Ichupio y recogen la imagen del niño Dios, y de inmediato se van a Tzintzuntzan en donde llegan a la iglesia del lugar y bailan al padre y al concluir una pieza, reciben la bendición de él. Se dirigen en seguida al templo, ya dentro danzan un par de piezas. Una vez hecho esto, se van a casas de amigos de Ichupio en Tzintzuntzan y de quien solicite a bailar. Los anfitriones de la casas reciben a los cargueros, los cuales les ofrecen vino; antes de iniciar la danza, dejan la imagen del niño Dios en el altar que representa el nacimiento de Cristo que está en la casa y bailan. Al término de la danza, una Maringuía (un hombre vestido de mujer) baila con un personaje que le llaman “El viejo” que, actualmente aún (por lo menos en Ichupio) habla en purépecha (es bilingüe) y se dirige a los anfitriones en su lengua; su baile es muy chusco y no es raro que arranquen más de una risa y carcajada, ya que además de gracioso, es muy jocoso y si no fuera una parodia muchos no lo veríamos muy bien visto, ya que ese baile de esos 2 personajes marcan una relación de pareja. Sus pasos son improvisados y no es raro que sean excéntricos, aunque su participación es al final del baile de los *tumbis* y muy breve. Después de eso, o durante el baile, a los cargueros les da el anfitrión de la casa, una cooperación voluntaria, la cual es puesta en un recipiente y se besan en señal de respeto y bendición por el dinero que se está juntando para fines religiosos (arreglos de la capilla de Ichupio, entre otros) y se apunta en una libreta la cooperación. Se van así de casa en casa. En algunas moradas dan un refrigerio (dulces, aguinaldos, un refresco, alguna tostada, etc.) y el recorrido sigue así hasta después de que se come, la comida por cierto, es responsabilidad de los cargueros, los cuales se reparten las actividades durante esa fiesta, 2 en un día serán los que acompañen la danza y estén al pendiente de la recaudación y los otros 2 serán responsables de la comida. El día que continúa (el 26 de Diciembre), se invierte la función, y los que acompañaron la danza, son responsables de la comida y los que hicieron la comida el día anterior, están con los danzantes de casa en casa. La comida por cierto, es dada a los asistentes (también me ofrecieron de comer, aunque con pena los recibí, ya que no me sentía aún parte de la fiesta) en platos de unicel, por la practicidad de estos recipientes.

El segundo día (26 de Diciembre) no es muy distinto del primero, solo que la fiesta y su recorrido de casa en casa se desarrolla en Ichupio y no en Tzintzuntzan. Terminan hasta llegar a la capilla de esa comunidad. La imagen del niño Dios siempre iba al frente al llegar a una casa y siempre se trataba de bailar en frente del altar en donde, eran formada 4 filas (2 de hombres y 2 de mujeres solteras), además de hacer un canto religioso al llegar y al retirarse. La gente que no era ni danzante, ni carguero, también secunda la fiesta y es numerable. La danza también se bailaba afuera de la casa, frente a ésta, en la calle o en la carretera, dependiendo de las condiciones de espacio.

En Tzintzuntzan íbamos por la calle para ir de casa en casa; en Ichupio por vereditas que conectaban casa por casa, muchas las cuales, comúnmente no se usan a diario, porque son muchos en terreno particular. En Ichupio, saltamos cercas y cruzamos casas como parte de la senda, algunas estaban justamente a la orilla del lago y teníamos que maniobrar para no mojarnos; también atravesamos algunos terrenos de cultivo, pero los que tenían que ir por delante para llegar pronto a la casa eran los cargueros, danzantes y músicos; la gente tenía que darle prioridad a la llegada de estos.

Los danzantes son jóvenes, aunque hay como 4 adultos de edad madura (de más de 30 años) en la danza que son hombres. Las mujeres casadas no pueden bailar debido a las costumbres del pueblo; las mayores que alcancé a observar tenían menos de 22 años y solo eran 2, las otras eran adolescentes, pero todas eran solteras.

Pude hacer amistad con algunas niñas, un niño y un muchacho, así también con algunos adultos tuve buena relación, y para mi suerte, en Diciembre del 2010, don Pedro Dimas Aparicio, creador de la danza de los *tumbis* fue a presenciar la fiesta, por lo cual, no solo dije que conocía al señor, sino que pude comprobar que tenía amistad con él, ya que lo conocía aproximadamente un año anterior.

El ir de casa en casa es muy pesado, ya que al término del día, los pies sienten el pésame de la actividad, la cual fatiga mucho, ya que se recorre el pueblo hasta anochecer. No es raro que en el transcurso del día a algunos asistentes de la fiesta ya se “le hayan subido las copas” y aunque es en su minoría, los que en la fiesta están así. Después de concluida ésta, no hay impedimento para seguir probando el vino, ya que la actividad y la fecha da pauta a ello, ya que es día festivo, incluso durante la fiesta, no está mal visto que los músicos o los asistentes beban un poco de vino o una cerveza de una marca registrada y conocida nacionalmente, de hecho, a mí me ofrecieron vino las veces que fui, aunque solamente lo probé por cuestiones personales relacionadas a que no me gustan esas bebidas y otras de mayor alcance (el estar viajando de noche, solo y bajo los efectos del alcohol no es buena opción), aun así, me insistieron en probar una cerveza, para que los pudiera entrevistar más en confianza o también para que probara su bebida tradicional que antes se daba. Las fiestas de Ichupio varían, ya que éstas eran más comunitarias por la relación que hay entre sus miembros e ir de casa en casa, pero las fiestas de Corpus Christi o las patronales (en Ichupio corresponden a San Isidro Labrador) son efectuadas en la capillita y no de casa en casa.²⁰

²⁰ Mi observación y la descripción de la fiesta en Ichupio que hago no difiere mucho de los estudios calendáricos que se han hecho de la zona purépecha, solo cito MEDINA, Alberto, (Et. Al.) *Fiestas de Michoacán*, México, SEP, 1986. RAMOS MONTES DE OCA, Melchor, *Vuelta a Pátzcuaro en 36 fiestas*, Morelia, Mollevarado, 2004.



Danzantes *tumbis* y muchachas de Ichupio en las fiestas decembrinas del año 2010 en Tzintzuntzan, al inicio de su recorrido por el pueblo. Foto: Eduardo Torres

Si buscamos testimonios de gente mayor, nos daremos cuenta de que dicen que así eran sus tradiciones desde que recuerdan. Lo interesante es ver no tanto si es estática o no, si es inmutable o sufrió un viraje inevitable, si es antiquísima o más contemporánea de lo que creemos; sino el ver, como ya se dijo, las circunstancias que permiten que se lleve a cabo, ya que, estos actos simbólicos son de gran significado para los que los viven, y son vistas como un ícono de lo que es lo mich oacano; por lo tanto ha y que investigar cómo las modificaciones que se hacen no son sustanciales, sino contextuales, es decir, no son repentinas y con interés del cambio, sino “irrelevantes” cambios que no dañan lo que es tradicional y es hecho el cambio por razones prácticas que no entran en conflicto de la tradición, por ser parte del mismo entorno que se vive. La danza, es pues, un acto efímero físicamente hablando, pero también, se convierte en un texto, ya que lo podemos leer si analizamos algunos testimonios. Esa breve observación mía, ahora puede ser contrastada con información de la gente de Ichupio: niños, jóvenes, adultos y adultos mayores. Para mi ejercicio hermenéutico trataré de “pasar el micrófono a mis informantes”, es decir, darles la palabra a ellos, conocer la otredad, ya que, esto me ayudará para hacer ejercicio de comprensión e interpretación de acuerdo a algunas técnicas de la antropología y

hermenéutica.²¹ Primero quiero dar a conocer la opinión de gente mayor. El señor Abel Matías, cuenta que su abuelo fue danzante. Al preguntarle que si él conoció a Don Lucio Dimas, músico de Ichupio y padre de Pedro Dimas contestó:

Sí ¿cómo no? La tradición de antes que iniciaron con él, yo me imagino... *Bailaban los viejitos, hasta que llegó tata Pedro; él fue el que sacó a los tumbis.*

Al interrogarle cómo eran las fiestas cuando él era niño contestó:

Yo veo ahora más ánimo. Ahorita veo un montón de muchachas, antes sólo eran 2. Iban antes unas 2 mujeres y unos 7 danzantes; no se vestían así, sino como con chamarras, las máscaras sí... *las tablas de los huaraches*, eso fue ya después.²²

Al hablar de la danza y de las fiestas, un cañero durante el 2011-2012 me comentó lo siguiente acerca de cómo apoyan los adultos mayores y cómo ve los cambios en su tradición, cambios no sustanciales, sino que son inevitables, sin perder la estructura orgánica de su tradición:

Prácticamente se trata de conservar la misma tradición. En el caso de la danza, se sigue conservando porque hay mayores y apoyan la actividad, nos han transmitido el conocimiento de cómo se debe desarrollar una actividad, entonces los mayores están pendientes de que no se distorsione y no se mal interprete, por eso se les consensúa y algunos por iniciativa propia dan sugerencia y uno debe aceptarla por su experiencia, por eso no veo gran diferencia a lo que era antes a lo que es hoy en esta actividad...ha variado, pero esto es consecuencia de los cambios y los tiempos en que estamos, es lo que ha variado. Se sigue llevando la tradición pero de otra forma; por ejemplo, las galletas, sustituyeron al pan tradicional y las tortillas de maíz hechas a mano también las han sustituido; sí se siguen ofreciendo, pero es muy raro; los refrigerios también, ahorita se ofrece refresco y antes era el atole, pero es porque antes no había refrescos y galletas y se hacía todo casero, como los buñuelos, el atole blanco, digamos, que fuera en sí lo que ha variado en la cuestión de la alimentación.²³

Hasta aquí vemos 2 cosas. Un señor me informa que la ropa que usaban en la danza durante los años cuarentas- cincuentas, era la común, es decir, la de manta que hasta esos años se usaba de diario; no se usaban además, los huaraches con tabla abajo para marcar los pasos. Otro señor me informa que la tradición debe de ser llevada como se hacía en años anteriores, sólo que inevitablemente cambian

²¹ DARTORN, Robert, *La gran matanza de gatos y otros episodios de la cultura francesa*, GEERTZ, Clifford, *Op. Cit.*, GADAMER, Hans Georg, *Op. Cit.*

²² Entrevista a Abel Matías de 51 años de edad, de la comunidad de Ichupio. 26 de diciembre del 2011. Las cursivas son mías.

²³ Entrevista a Juan Morales Reyes de 50 años de edad, de la comunidad de Ichupio. 26 de diciembre del 2011.

algunas cosas como los refrigerios que se ofrecen a los danzantes, pero que no se deforma, no se tiene que “mal interpretar”.

El señor Eugenio Aparicio, me contó que fue danzante; informa que comenzó a bailar a los 9 años, y las mujeres casadas, desde que recuerda, no bailan, aunque él dejó de bailar a los 27 años, edad en la cual ya estaba casado, y como varios, ya sus últimos años de danzante, no era el único hombre danzante que estaba bajo el sacramento del matrimonio:

Las mujeres ya no bailan, las muchas que están con los tumbis no son casadas... la mera verdad no sé por qué, son costumbres... mujeres casadas no bailan, pero nada más puros señores sí pueden bailar, hay varios que bailan y ya tienen hasta 40 años, es su gusto pues. Los motivos para bailar pues nomás... la fe de andar con el niño, a veces que uno decía, vamos a salir a bailar y era como una manda. Uno decía este año quiero salir con el niño y quiero salir hasta que termine, porque hay muchachos que bailan nada más un día, como el día de ayer y hasta allí terminan, y otros dicen: ¡no!, como “paga” así me salgan ampollas tengo que terminar hasta el templo.²⁴



Arriba: Señor Eugenio Aparicio, carguero, recibiendo la cooperación y besándola en señal de respeto.

²⁴ Entrevista a Eugenio Aparicio de La Cruz de 43 años de Edad, originario de Ichupio. 26 de diciembre del 2011.

Abajo: mismo señor, en camino junto con más danzantes y la gente, a otra casa a seguir con la actividad de la fiesta. Fotos correspondientes a las fiestas del día de Reyes en Ichupio. Enero del 2012. Fotos: Eduardo Torres



Otros testimonios nos dan más datos, los cuales tendré que interpretarlos. Ahora, recurramos pues a otras generaciones, a la de don Pedro mismo. Indagué con los primeros *tumbis*: Epifanio Cornelio, Esteban Reyes y Matías Dimas,²⁵ éste último, hermano de don Pedro, además de otros señores ya de edad avanzada: Maximiliano Ponciano y Sabino Cornelio.

Don Matías Dimas nos comentó que las mujeres y los hombres se visten “como lo hacían sus antepasados” ya que ellos actualmente no visten así; las mujeres también son 2 (en la coreografía que se utilizó en un inicio) porque se puede simular los 2 postes en donde se colocaba la red de pesca; así mismo, la mujer contribuía a las actividades económicas, ya que, cuenta don Pedro, cuando llegaban del campo de trabajar los hombres ya cansados, eran las mujeres quienes también podían ir a recoger las redes.

²⁵Me faltó contactar a otro danzante de los 4 *tumbis*: Domingo Reyes.

Los trajes con los que bailan, es decir, el calzón y camisa de manta eran en los años cuarentas (durante la infancia de Pedro y Matías Dimas) la vestimenta común. Sabino Cornelio cuenta también que en su infancia llegó a usar esa ropa como de uso común; cuenta, dice: “camisa, calzón, huaraches, esa era nuestra vestimenta de uso diario; ya como a los 8 o 10 años ya empecé a usar de esta ropa. A la primaria si llevábamos pantalón... estudié hasta tercero de primaria.”²⁶ La ropa de manta era la que se utilizaba no solo en las fiestas, sino en la vida común, por lo que el relato de la vestimenta que eran como de abrigo, que el señor que me informó, se entiende que la ropa que usaban los danzantes aunque no era bordada elegantemente como en los trajes actuales de danza, sí era de manta la que se usaba y las chamarras que se usaban es muy probable que se usaran para el frío así como los calcetines en los huaraches que no solo los vi en Ichupio, sino en Angahuan también; pero aun no es momento de interpretar, sino de describir. Ropa común... seguiré aún un poco con lo de la ropa común. Don Pedro, en mis pláticas iniciales que tuve con él, me confirmó que la ropa que se usaba en su infancia también era así: de manta. La danza de los viejitos, en las fiestas tradicionales, se bailaba:

Así, con una jaranita, yo me había inventado algunas melodías con una jaranita, la “cruz”, la “cuatro esquinas”, varias... nada más para el 25 de diciembre y el 6 de enero, no había nada más. En el corpus bailaba ya la gente grande... calzón de manta, esa no era indumentaria solo para fiesta, todos usaban calzón de manta; yo también usaba, ya hasta como a los 18 años. Allí mismo me las hacían *en mi casa*, uno nada más compraba la tela... y a como en el 65 [año 1965] comenzamos a usar de esta ropa y zapatos, porque antes era huarache, gente de mi edad; pero gente grande hasta que se murieron usaron calzón de manta, igual las mujeres, hasta los setentas.²⁷

La ropa era confeccionada por la gente en sus pueblos, hasta los años setentas como vemos. Sabino Cornelio nos dice algo similar, es decir, la familia confeccionaba la ropa. Las máscaras también eran toscamente hechas; con los *tumbis*, mandaron a hacer de barro; pero antes, en el mismo Ichupio, cuando se bailaban los viejitos, las máscaras se tallaban toscamente por algunos danzantes.²⁸ Sobre éstos testimonios sobre la ropa, redundaré más adelante, para hacer mi primer acercamiento interpretativo, así mismo mencionaré otros pocos que tienen una conexión con los mencionados para explicar un pasado dancístico, el de la música, aunque es muy breve.

²⁶ Entrevista a Don Sabino Cornelio Baltasar de 60 años de edad. Originario de la comunidad de Ichupio. Entrevistado el 9 de Octubre del 2011.

²⁷ Entrevista a Don Pedro Dimas. Morelia, 26 de Septiembre del 2011. Las cursivas son mías.

²⁸ Entrevista a Maximiliano Ponciano de 74 años de edad. Originario de la comunidad de Ichupio. 26 de Diciembre del 2011.

Ya mencioné que Don Pedro Dimas es hijo de un músico, Lucio Dimas, de hecho el pasado musical que se hará referencia en el capítulo IV, hace mucho énfasis en las relaciones y conexiones que tienen ciertos individuos en un contexto determinado por un proceso histórico que está vigente y en desarrollo: la catalización del mercado artesanal –si es correcto ese término– de los años setentas-ochentas en la zona purépecha en Michoacán; pero aquí se hace mención del pasado musical para encontrar ciertas reminiscencias de tradiciones populares correspondientes a otros periodos históricos para hacer un análisis de la tradición más en su sentido etimológico (de transmisión) para hacer un ejercicio hermenéutico.

Lucio Dimas, conoció a don Gervasio López, otro recreador de una danza muy icónica y sobradamente conocida: la de los *viejitos* de Jarácuaro; además de ser también –éste último– un músico reconocido durante su vida; pero don Lucio –dice don Pedro, su hijo– no llegó a ser tan buen músico como los de Jarácuaro; no obstante, en su comunidad, realizó un trabajo de importancia dentro de ésta, ya que varios testimonios apuntan a que fue un músico que estaba comprometido en las fiestas religiosas en donde sus expresiones tradicionales como la música y la danza eran puestas en escena dentro de la comunidad de Ichupio y Tzintzuntzan. Otros músicos que lo acompañaron fueron Eduardo Seras, que tocaba el contrabajo y Efrén Cornelio tocaba la jarana.²⁹

Las prácticas dancísticas que actualmente se ven expresadas en los pueblos nos hablan de un pasado lejano, ya que la tradición de bailar es muy antigua, pero también nos habla de un pasado muy cercano, ya que algunas prácticas dancísticas son recreadas en años más recientes (relativamente hablando). La observación de la danza y fiesta que hice en 2 años (2010-2011), me sirvió para hacer un ejercicio previo a mi comprensión, y fue muy distinta a la que llegué a hacer en otros escenarios ajenos a un pueblo, es decir en un ballet; pero esta observación también varía al recoger testimonios de otros años a cómo se llevaba la fiesta y la actividad dancística. Ahora bien, estos testimonios no coinciden con las descripciones que yo podría hacer de esa fiesta actualmente y no me dirán lo mismo de la danza en otras épocas, por lo tanto ¿hasta qué punto puedo tomar de inmemorial su actividad dancística como actividad heredera de una tradición? ¿Cómo puede ayudarme la danza en Ichupio a comprender la tradición dancística purépecha en general? Este estudio ¿Qué luz puede arrojar sobre las tradiciones

²⁹ Entrevista a Maximiliano Ponciano.

populares y cómo podemos catalogarlas de populares y como varia este uso y término en otras épocas con respecto a la actual?

Estos testimonios por sí solos, no nos pueden ser suficientes aún para hacer un ejercicio de comprensión, ya que aunque nos describen cómo vivieron la fiesta en otros años, y que así la recibieron, es inevitable hablar de que cada horizonte histórico será diferente al que nosotros pertenecemos, y aunque sea la misma danza o una muy semejante, no puedo afirmar que así lo era en otros años, no en la función, sino en la práctica social. Hay diferencias que hay que distinguir y otras consideraciones que hay que tomar para seguir un rastro. Si nos regresamos incluso antes de lo que ya explicamos en el capítulo anterior, es decir, cómo es insertada la figura del indígena dentro del discurso oficial del estado mexicano posrevolucionario para que sea un fragmento de un discurso legitimador muy extenso, trataré de rastrear un poco la tradición dancística para encontrar ciertas reminiscencias de un pasado colonial, esto para que me explique el mantenimiento de una práctica simbólica, no para llegar y recordar melancólicamente un pasado “glorioso” que tanto nos recuerdan en un discurso oficial aunque nos neguemos a creerlo, sino para observar y entender el mantenimiento de una tradición antes de los cambios políticos explicados en el capítulo anterior.



Los *tumbis* y los *viejitos* bailados por gente de Ichupio en Tzintzuntzan. Diciembre del 2010. Foto: Eduardo Torres

Tratar de comprender: indicios en música y ropa.

¿Qué analogías podemos observar en la danza que vemos actualmente con la que se practicó en otros periodos? La danza de los *tumbis* tiene su antecedente en *los viejitos*, y los viejitos, no es una danza articulada como actualmente la conocemos en sus representaciones en plazas públicas a como se practicaba en otros periodos; no solo *los viejitos* han tenido cambios significativos en el siglo XX, sino también danzas como los moros, los kurpitis, etc. Podemos rastrear a través de *los viejitos* un pasado musical y ayudar a comprender una tradición y poder contestar algunas interrogantes ya planteadas.

Trato de hacer un análisis de cómo saliendo Pedro Dimas a Morelia (Ciudad capital de Michoacán) hace promoción a su música como portador de una tradición en el capítulo IV, pero aquí quiero observar el pasado musical de la gente de Ichupio para poder hacer análisis de su tradición. En varios diarios de los años setentas leí sobre Don Pedro Dimas y la música de Ichupio, y precisamente una de las cosas elogiadas es su autenticidad a la hora de interpretar su música. ¿La música de Ichupio nos sirve para comprender y poder interpretar algunos testimonios que nos han dado nuestros informantes? Sin lugar a dudas; los testimonios que me dieron los habitantes de Ichupio fue por cuestionamientos que les planteé, y voluntariamente me transmitieron algo, pero ¿qué testimonio nos dejan involuntariamente? Bloch considera que “hasta en los testimonios más decididamente voluntarios, lo que los textos nos dicen explícitamente ha dejado de ser, hoy en día, el objeto preferido de nuestra atención,” ya que, hay algo que no dicen esos testimonios y podemos hacer nuevos cuestionamientos,³⁰ es allí en dónde tengo que buscar las respuestas a mis interrogantes. La música nos puede llevar a descifrar un pasado aun vivo en las comunidades indígenas, pero voy a rastrear algo que me informaron y hasta ahora no se ha hecho mucho énfasis y dije que redundaría: el vestuario de la danza, no para ver qué simbolismo tiene en la danza, sino para ver qué fin tenía en la vida misma del indígena, después seguiré con el rastreo en la música en sí. El que no es purépecha, es decir, el “otro” (en este caso yo), presta atención a un vestuario, no a la ropa del indígena, y cuando observa ese vestuario, queda admirado por tal, porque es un vestuario que recuerda un pasado, como me comentó don Matías y como lo corroboraron otros señores al hablarme de la vida cotidiana.

³⁰ BLOCH, Marc, *Apología para la historia*, Op. Cit., p. 85. Cf. GINZBURG, Carlo, “El inquisidor como antropólogo” *El hilo y las huellas*. Op. Cit., pp. 395- 412; éste último ensayo también lo podemos consultar en *Tentativas*, Morelia, UMSNH, 2003, pp.

Heidegger nos recuerda que el que intenta comprender, está expuesto a que los errores de sus opiniones previas (sus prejuicios) no se comprueben en las cosas mismas,³¹ y complementa la estructura de esta pre-comprensión Gadamer, al postular que estas opiniones también deben de ser examinadas.³²

Lo que nos es dicho por alguien, en conversación, por carta, a través de un libro o por cualquier otro canal, se encuentra por principio bajo la presuposición opuesta de que aquella es su opinión y no la mía, y se trata de que yo tome conocimiento de la misma pero no necesariamente que la comparta.³³

Esto se resume en que para ese ejercicio de la comprensión, tengo que estar abierto a la opinión del otro³⁴ y del texto, y dejarme decir algo por él; el prejuicio así, no tiene connotaciones tanto negativas como peyorativas; al contrario, nos sirven de mucho, ya que, desde esta óptica se guía, son los prejuicios, incluso los no percibidos, los que bajo su dominio, nos hacen volvernos inconscientes hacia la cosa que nos puede hablar una tradición, ya que los prejuicios de un individuo, son más que sus propios juicios, son la realidad histórica de su ser:

No es la historia la que nos pertenece, nosotros le pertenecemos a ella. Mucho antes de que nosotros nos comprendamos a nosotros mismos en la reflexión, nos estamos comprendiendo ya de una manera autoevidente en la familia, la sociedad y el estado en que vivimos. La lente de la subjetividad es un espejo deformante. La auto reflexión del individuo no es más que una chispa en la corriente cerrada de la vida histórica.³⁵

Si en el capítulo anterior se describe cómo es vista la figura del indígena en la vida posrevolucionaria, en éste hay que tomar en cuenta, cómo afectó la niñez de ciertos hombres de comunidades purépechas las tradiciones que ellos vivieron en el sentido de que atraviesan un proceso del México contemporáneo.

Lo que actualmente conocemos por vestuario de teatro de las danzas purépechas, todavía en la niñez de Pedro Dimas, Lucio Dimas, Maximiliano Ponciano y Sabino Cornelio, algunos de mis informantes, así como mucha gente purépecha de edad aproximadamente de 50 años, no es más que la

³¹ GADAMER, Hans Georg, *Op. Cit.*, p. 333.

³² *Ibidem.*, p. 334.

³³ *Ibidem.*, pp. 334-335.

³⁴ También la otredad la considera la antropología de Geertz, *Op. Cit.* p. 10 y en especial “Juego profundo: notas sobre la riña de gallos en Bali” pp. 339-372.

³⁵ GADAMER, Hans Georg, *Op. Cit.*, pp. 335-344; la cita corresponde a la página 344.

ropa común de su infancia. Los *tumbis*, al ser formada por Pedro Dimas, su vestimenta básica no es otra más la que se usaba comúnmente tanto en Ichupio, como en otras comunidades purépechas. Al preguntarle a un niño sobre su vestuario de los *tumbis* (en la fiesta de navidad del 2010) me contestó, “me lo prestaron”, mientras que los señores de edad ya avanzada me informan que esa era la ropa común que todos llevaban en la fiesta. Mientras una (la ropa de la infancia de gente mayor que vivió sus años de niñez en los años cuarentas) es ropa común y con uso práctico, la otra (la ropa de la danza) es vestuario usado sólo en ocasiones de danzar. La creación de los *tumbis*, aunque es de 1970 (aproximadamente en esos años) tiene aquí algo reivindicativo en la creación de su tradición, no solo es bailar y no solamente es la religión: es mostrar que se es indígena el que lo baila, pero efectivamente ¿Qué es ser indígena? ¿Qué es un purépecha? Si el que habla la lengua autóctona nos dice quién es ¿cómo catalogamos a quienes no la hablan?³⁶ ¿Los rasgos étnicos faciales son los únicos que nos dicen quienes son indígenas? Justamente aquí se expone una de las premisas principales del capítulo I, en la imagen construida del indígena mexicano a través de los estereotipos. Pero no son la gente de Ichupio las víctimas de los estereotipos, aunque sí constituyen éstos un elemento para la recreación de su tradición: si de los años treinta a los sesenta se erige a nivel nacional socialmente la figura del indígena, y es justamente en esos años que las personas de la generación de Pedro Dimas viven su infancia, y es también esos años en donde se comienza una recolección del folclor y estudio del mismo y coincide su juventud además con un momento de cambio inevitable en formas de vida y este cambio se refleja justamente en cómo se van a vestir, y uno de los elementos para reivindicar la figura del indígena es justamente la ropa: la ropa común que se recuerda, es el vestuario de hoy; la ropa que dejó de usar Pedro y Lucio Dimas, Maximiliano Ponciano, etc., es uno de los elementos que recuerdan a sus antepasados, ya que esa ropa no solo era elemento de la fiesta, sino de la vida común de la infancia de nuestros informantes de más de sesenta años. La ropa es un elemento de su cultura, y es diferente a la de la cultura purépecha de la actualidad. ¿Quién es el indígena anterior a los años sesentas? ¿Es el que se viste como tal? Ahora puedo preguntar ¿Quién es el indígena en estos tiempos? Sin contestar satisfactoriamente, vemos que se está reivindicando la lengua, pero también es el que en festividades debe de reivindicar su pasado, como usar la ropa que ellos portaban, y no han sido pocas las críticas

³⁶ KEMPER V. Robert, “Vida y ocaso del indigenismo oficial. El caso de Tzintzuntzan, Michoacán” en Andrew Roth Seneff (Ed.) *Caras y máscaras del México étnico. Vol. II Soberanía esferas ritualizadas de intercambio*, Zamora, COLMICH, 2010, pp. 183-198.

que hacen románticos folcloristas a los jóvenes que hoy en día no usan dignamente la ropa indígena,³⁷ y el vestuario de danza en este caso.³⁸

Pedro Dimas crea una danza en los setentas, pero su creación tuvo legitimación entre la gente de su comunidad y la gente que es purépech a; Pedro Dimas no es, más que uno de varios creadores de danzas que no solamente son músicos y compositores, sino son individuos comunes de su comunidad, en este caso Ichupio. Gwyn Prins nos dice que “la invención de la tradición no es un fenómeno ni sorprendente, ni deshonesto... los relatos de la estructura social generalmente se reinventan.”³⁹ En esa creación de una danza –los *tumbis*– hasta ese entonces inexistente, producto de la creatividad artística –la danza indudablemente es un arte⁴⁰ que puede ser reflexionado como tal– de Pedro, es creación no sólo de un individuo, ya que las danzas que se crearon y sus vestuarios básicos tienen consideraciones análogas (más elementos simbólicos) de imaginarios colectivos.⁴¹ Es también la danza producto de los concursos artísticos que ya existían en ese entonces, y producto de un pasado suyo, es una danza que no se discute que sea indígena, pero la pregunta aún conserva su carga, ¿qué es ser indígena que sea no sólo digno, sino muy importante para que se represente en una danza indígena? “Recordamos a nuestros antepasados como se veían”, me comentó Lucio Dimas, respuesta más retórica que enigmática. El indígena y su vestimenta es algo que son recreados no solo por los indigenistas, sino por un discurso oficial que se crea en los años veinte, solo por resonar el ejemplo del concurso de la “india bonita”, en donde no solamente los rasgos étnicos y la lengua, sino la ropa también, es un elemento icónico de qué es un indígena; recordemos también la película *Maclovía*, protagonizada por una persona que no pertenece a ninguna etnia ni es hablante de lengua indígena, pero en la fotografía de la película uno de los elementos de la figura del indígena es su ropa. Luis Vázquez León ya mencionó esto hace tiempo, al hacer esta observación y reflexión sobre la etnicidad; sólo que él no busca usar este

³⁷ RAMOS MONTES DE OCA, Melchor, *Vuelta a Pátzcuaro*, Op. Cit. En las descripciones que se hacen de las fiestas, hace la observación de cómo las muchachas prefieren otro tipo de ropa, en lugar de usar la indumentaria tradicional.

³⁸ Gobierno del Estado de Michoacán, *Indumentaria tradicional. El traje regional, patrimonio de los pueblos*, Morelia, Casa de las Artesanías de Michoacán, 1986.

³⁹ PRINS, Gwyn, “Historia oral” en Peter Burke (Ed.), *Formas de hacer historia*. Madrid, Alianza Editorial, 1999, p. 160.

⁴⁰ GEERTZ, Clifford, “El arte como sistema cultural”, *Conocimiento Local*, Barcelona, Paidós, 1994. También aquí el problema estético no deja de ser problema hermenéutico, porque precisamente en la estética afecta el espacio y el tiempo. Cf. GADAMER, Hans-Georg, “Elucidación de la cuestión de la verdad desde la perspectiva del arte”, en *Verdad y Método*, Op. Cit., pp. 31-224.

⁴¹ ZÁRATE, Eduardo, *Los señores de utopía. etnicidad política en una comunidad purhépecha*, Zamora, El Colegio de Michoacán, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 1993.

elemento indígena para explicar el mantenimiento de una tradición, sino de cómo se usa este elemento (la etnicidad), como un comportamiento político para poder hacer frente en el control de sus recursos naturales, reconociendo además, inteligentemente, que no existe modelo alguno capaz de reunir bajo una sola explicación todo tipo de manifestaciones étnicas,⁴² incluidas las tradiciones populares, mezclándolas con las exigencias del mercado capitalista y negándolo a su vez;⁴³ no obstante, su modelo también nos aporta reflexiones para esta aproximación de mi comprensión. La identidad étnica también tiene un comportamiento determinado,⁴⁴ y la ropa es un elemento claro de ésta, aunque en ningún testimonio nos lo haya dicho directamente. La ropa como la vemos en el vestuario actual de las danzas, fueron adquiriendo nuevos elementos en su ornato, para que se figurase en la misma, un pasado inmemorial. Una danza indígena es pues, una danza con ropa indígena, ya que la ropa, demuestra quien es la persona que la porta. Reflexionemos incluso, si pensamos que la ropa nos puede dar datos y análisis sobre lo que dice ésta de quien la tiene puesta:

-¿Quién es el verdadero emperador de la Rusia?- se pregunta el Zar.

-El título y la ropa- se respondió, y en seguida reflexiona.

-Desnudo ¿Quién soy? Pasto de la sátira, un conjunto de carnes, escuálido y lazo, con patas de araña; un humano hecho a la imagen de Dios... no hay poder sin ropas... ningún gran título es eficaz si un ropaje que lo sostenga...

¡Las ropas! Las que reviven el espectro y levantan el ánimo... sin ellas nada.⁴⁵

El indígena actualmente en fiestas indígenas locales se viste como se viste comúnmente, con la ropa que usa a diario (pero si su posibilidad económica lo permite, con la que esté en mejores condiciones), el músico en una fiesta tradicional lo hace de igual forma; aunque las mujeres representan una excepción en algunos casos y en algunos lugares.⁴⁶ Don Esteban Reyes por ejemplo, dentro de su pueblo, en las fiestas, su ropa consta de un pantalón de vestir, camisa y chamarra, usa también un

⁴² VÁZQUEZ LEÓN, Luis, *Ser indio otra vez. La purepechización de los tarascos serranos*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes., 1992, pp. 13-14.

⁴³ VÁZQUEZ LEÓN, Luis “Noche de muertos en Xanichu” en *Op. Cit.*

⁴⁴ VÁZQUEZ LEÓN, Luis, *Ser indio*, *Op. Cit.*, p. 80

⁴⁵ TAIWIN, Marc, *El soliloquio del Zar*, citado en VÁZQUEZ LEÓN Luis, *Ser indio*, *Op. Cit.*, p. 91.

⁴⁶ En Tarecuato en la feria del Atole 2011, una muchacha me comentó que las mujeres que usaban vestimenta indígena y tenían unos adornos tipo borla en la cadera significaban que eran solteras. En Ichupio un señor me dijo también que las mujeres solteras se diferenciaban en su vestimenta a las casadas, además de que las casadas no tenían que juntarse con hombres ni ofrecer bebida a los hombres; también en Ichupio en la misa del 24 de Diciembre, las mujeres recibieron al obispo con su vestimenta tradicional, pero no todas las que se vistieron, lo hicieron igual al siguiente día cuando salió la danza, aunque las mujeres mayores (de la tercera edad) usan enaguas en lugar de pantalón, aunque no son equivalentes a los rollos que usan en la danza, esos son como “el traje de gala”.

sombrero de confección artesanal y calzado son zapatos de fabricación industrial,⁴⁷ pero en un festival de las ánimas en Tzintzuntzan usa calzón y camisa de manta bordados, huaraches y sombrero de palma.⁴⁸ Los testimonios poco nos dicen de la ropa, y tomarlo en cuenta no es un caso aislado, las fotos nos complementan esos testimonios y pueden ser utilizadas como documentos que nos pueden decir algo si se lo preguntamos e indagamos, ya que las fotografías solo captan un pequeño instante que no podemos considerarlas como la realidad total.⁴⁹ No obstante, la fotografía al usarla como un documento que no solo nos ilustra, nos aporta un dato histórico, si la sabemos utilizar. El hecho de que una imagen la veamos tradicional, no significa que lo sea del todo; por ejemplo, en los festivales de los años setentas⁵⁰ que el Estado comenzó a promocionar para el turismo, la ropa común, de gente de los cuarentas y cincuentas en comunidades purépechas (adultos, jóvenes y niños), es esencial para la propaganda de lo que se tiene la idea de que es tradicional; así, esa imagen es la que años anteriores a los setentas se difunde para conceptualizar e imaginar el típico y tradicional indígena mexicano en donde la fotografía aparece para “mostrar” ese imaginario construido no por ellos (lo indígena) para reflejarse a sí mismos,⁵¹ porque hay una intencionalidad en las mismas de trasfondo.⁵²

Los festivales folclóricos son la oportunidad para mostrar esa “autenticidad” en la ropa misma. La autenticidad no fue dada en esos siglos coloniales; lo auténtico no fue auténtico cuando fue hecho,⁵³

⁴⁷ Esta descripción es similar a la que me hacía Pedro Dimas sobre la ropa de la gente, aunque en ambos casos (las fiestas) la ropa es distinta (una de manta y confeccionada artesanalmente por quienes la usan y la otra comprada y adquirida en el mercado), coincide en que es la ropa común, la que se usa en las fiestas tradicionales.

⁴⁸ Para hacer esta misma observación en el caso de don Pedro, ver ilustraciones en STAVELY, Saide, “Don Pedro Dimas: Rescuing purépecha music and dance in Michoacán” en *Fiddler Magazine*, Vol. 12, No. 1, Spring 2005, pp. 14-16.

⁴⁹ BENJAMÍN, Walter, “Pequeña historia de la fotografía”, en *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973, pp. 61-83. Cf. GINZBURG, Carlo, “Detalles, primeros planos, microanálisis. Notas marginales de un libro de Siegfried Kracauer” *El hilo y las huellas Op. Cit.*, pp. 327-349.

⁵⁰ Gracias a nuestro sistema burocrático mexicano, los trámites, las innumerables visitas y “vueltas” a la secretaría de cultura con la documentación necesaria no me fueron suficientes para entrar su archivo para consultar los anuncios culturales de esos años. Mas sin embargo consultar. Ver anuncio en la voz de Michoacán. Kemper “vida y ocaso del indigenismo”, *Op. Cit.* p.392.

⁵¹ VILLELA, Samuel, “La construcción de lo indígena en la fotografía mexicana” en *Antropología. Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, No. 89, Nueva Época, Mayo-Agosto del 2010, pp. 64-74.

⁵² AGUILAR, Juan Pablo, “El papel de las intenciones en la interpretación de las imágenes” *Ibidem.*, pp. 144-159.

⁵³ BENJAMÍN, Walter, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” *Op. Cit.*, p. 21. Cf. En GONZÁLEZ FLORES “Hacia una teoría de la fotografía: memoria vs. Estética” en *Antropología. Op. Cit.*, pp. 113-123.

la indumentaria de los indígenas incluso fue una imposición por parte de la corona española del periodo virreinal (siglo XVIII) en América.⁵⁴



Al fondo a la derecha, Esteban Reyes, violinista de Ichupio, e integrante de la “primera generación” de los *tumbis*, en un festival de las ánimas a mediados de los años noventas con una orquesta de Ichupio. Foto proporcionada por el joven

Ludwin Omar

⁵⁴ GALEANO, Eduardo “La semana santa de los indios termina sin resurrección”, en *Las venas abiertas de América Latina*, México, Siglo Veintiuno Editores, 53ª Edición, 1988, p. 72. Ver también los apartados “Ciento veinte millones de niños en el centro de la tormenta” y “La industrialización no alerta la organización de la desigualdad en el mercado mundial” .



Don Esteban Reyes, listo para tocas, minutos antes de que carguen la imagen del niño Dios de la capilla de Ichupio hacia la comunidad de Tzintzuntzan para iniciar el recorrido con la danza para la fiesta de navidad. Diciembre del 2010. Foto Eduardo Torres.

Luis Vázquez analiza ciertos comportamientos del indígena de los años sesentas setentas para mostrar como el indígena muestra su etnicidad, y la ropa no es un elemento ausente. Gabriel Medrano de Luna, al investigar una danza en la comunidad de Mesillas también se pregunta por el vestuario, en el sentido de que si la indumentaria dentro de la danza que se baila en un pueblo es tradicional al dejar de ser la indumentaria que denotamos como “tradicional”; por ejemplo, en la danza de Indios de la comunidad de Mesillas, algunos danzantes en lugar de portar carrizos usan popotes (un material de fábrica y de plástico), así como también dentro de la fiesta, algunos portan como vestimenta tenis, cachuchas y playeras con logotipos en inglés, esto como consecuencia de la llegada de algunos migrantes que regresaron del país del norte; pero Medrano de Luna, considera que eso no le quita el sentido tradicional a la danza, dentro de estos últimos años, ya que los cambios, se ajustan al contexto; esto lo deduce por la lectura de Dallal sobre la danza.⁵⁵ García Canclini tampoco deja desapercibido la

⁵⁵ MEDRANO DE LUNA, Gabriel, *Danza de indios de Mesillas, una danza de conquista en Tepezala, Aguascalientes*, Zamora, el Colegio de Michoacán, 2001, p. 81. Mientras el testimonio de don Pedro me dice que era la ropa que todos usaban, y el de Abel Matías me dice que el vestuario era común, actualmente un niño me dijo que no bailó porque no tenía el vestuario. Esta problemática ha sido atendida por el Estado mexicano. Gabriel Medrano de Luna hace notar como los habitantes danzantes de la danza de Indios de Mesillas, solicitaron un programa de apoyo estatal, para la compra de

ropa utilizada en las fiestas populares en las zonas indígenas con influencias norteamericanas, esto también no solo de la fase capitalista, sino producto de las migraciones al vecino país del norte por indígenas purépechas de la sierra.⁵⁶

La ropa común y el vestuario actual tienen diferentes connotaciones en el significado. Aun en años anteriores (anteriores los ochentas) se usaba incluso zapato, para que no salieran ampollas luego de 2 días de bailar.⁵⁷ Los elementos coloridos en el vestuario fueron apareciendo después de los cincuentas como necesidades del mercado turístico.⁵⁸ Don Pedro al diseñar el traje no sólo hacía una referencia a su pasado, sino también, aunque no quería imitar a las danzas de viejitos existentes,⁵⁹ hace referencia al vestuario de las mismas danzas que conocía, ya que el sombrero con listones y moños que usan los *tumbis* era similar a los *viejitos* de Charapan,⁶⁰ y el significado de dichos listones que llevan los *tumbis* fueron como “si fueran los rayos del sol” como mencionaba Pedro.⁶¹ Esto nos dice algo, no copiar, pero sí hacer uso de elementos similares para basar un vestuario. La indumentaria no solo es un elemento importante en la danza indígena, sino dentro de demostrar quién es indígena, no por nada se hacen concursos no solo de danza, sino de trajes tradicionales purépechas y que a su vez, se deban portar como tal. Es así, que se hacen las descripciones de la ropa tradicional:

El traje de las Marías consta de una blusa bordada en punto de cruz, enagua blanca bordada, rollo de paño color rojo con faja bordada, fajas de algodón para sostener la enagua y el rollo; delantal bordado en punto de cruz, rebozo listado terciado, collares de cuentas de papelillo, arracadas y trenzas adornadas con listones de colores y una *cherémekua* (red pequeña).

La indumentaria del *tumbie* además de la máscara de madera o barro se compone de un sombrero de palma adornado con flores de listón un tápalo de algodón, una camisa y calzón de manta bordados en punto de cruz, que

vestuario. Matías Dimas, en sus años de danzante no solo recuerda que esa ropa es la de sus antepasados, me dijo que a ellos (los danzantes *tumbis*) les tocó que comprar todo su vestuario en orden para salir a bailar.

⁵⁶ GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Cultura populares Op. Cit.*, pp. 108-109. En la investigación de campo en el año de 1977, García Canclini ya observaba que la ropa común era de fabricación industrial, p. 158.

⁵⁷ Recordemos la entrevista a Eugenio Aparicio.

⁵⁸ MARTÍNEZ AYALA, Jorge Amós, “La danza de los viejitos” *Op. Cit.* Aunque Rocío Próspero no entiende el proceso de los cambios del vestuario, y la sustitución de unos accesorios por otros, si menciona los cambios aunque no lo ve como contradicción a la tradición, cosa que no puede ser así, debido al proceso que se analiza. PRÓSPERO MALDONADO, *Op. Cit.*, pp. 112-113.

⁵⁹ Entrevista a Don Pedro Dimas

⁶⁰ Entrevista a Don Matías Dimas.

⁶¹ Entrevista a Don Pedro Dimas

se sujetan en la cintura por medio de un ceñidor de algodón rojo; contiene varias fajas terciadas y otras que cuelgan a los lados del cuerpo, también huaraches de cuero.⁶²

En la ropa se expresa de una forma la cultura, y hay que tener en cuenta que la cultura es un orden significativo, y en la acción, las cosas no solo tienen su propia razón de ser al margen de lo que la gente haga con ellas al ser desproporcionadas o no a la vez que son aprendidas, por eso aunque los viejos nombres, que aun “están en los labios de todos” adquieren otras connotaciones que están lejos de significarse lo que originalmente significaron.⁶³ ¿Qué significó la ropa en alguna ocasión y que significa hoy para la tradición? El uso práctico de esa ropa hoy en día no es el “apropiado”, por el fin práctico, pero para la tradición, eso representa algo más legítimo para la realización de la misma. El análisis de los nacionalismos europeos modernos y la tradición como elemento de éstos nos hacen deducir por ejemplo en Hobsbawn, como las espuelas en los uniformes en la caballería tienen más importancia para la tradición cuando no hay caballos. También recuerda Hobsbawn los inevitables cambios dados en sociedades tradicionales, al modificarse las costumbres (motor y guía de éstas).⁶⁴ La ropa pues, en los años de infancia de los indígenas citados no es más que solo un elemento de su vida cotidiana, aunque ya en los años cuarentas, algunos pueblos purépechas, no producían su propia ropa;⁶⁵ pero en la actualidad, adquiere un uso más simbólico que práctico, sólo se usa y se porta con orgullo en eventos culturales y en representaciones dancísticas. La ropa es un elemento de eso que conocemos como indígena en sus manifestaciones, porque así lo fue en el pasado de ellos, y ahora, es un elemento de identidad, por lo tanto, es en la ropa en donde se colocan elementos simbólicos para hacer referencia que se es purépecha, cosa que no se hacía anteriormente; es decir, el uso práctico de la ropa durante la infancia de Pedro Dimas, Maximiliano Ponciano, etc., sólo tenían que satisfacer ese medio: el uso; pero actualmente, se bordan otros elementos, no sólo para atraer un mercado turístico, sino para mostrar y diferenciar que se es purépecha y no otomí, y para diferenciar que se es purépecha del lago y no de la

⁶² Véase en las descripciones del traje regional de los purépechas. Gobierno del estado de Michoacán, *Indumentaria tradicional*, Op. Cit. El que se usara ropa de manta y confeccionada por los pobladores de las comunidades, y el que fuera la ropa común, no significa que tampoco se distinguiera la ropa de fiesta de la ropa común, ya que la fiesta da pauta para estrenar. Ver también RAMIREZ GORAYZAR, Amalia, “La indumentaria de los purépecha” en PÉREZ MARTINEZ, Herón (Ed.) *México en Fiesta*, Op. Cit.

⁶³ SAHLINS, Marshall, *Islas de Historia. La muerte del capitán Cook. Metáfora, antropología e historia*, Barcelona, Gedisa, 1997, pp. 10-11.

⁶⁴ HOBSBAWN, Eric, “Inventando Tradiciones”, en *La invención de la tradición*, Barcelona, Crítica, 2002, pp. 9-20.

⁶⁵ BEALS, Ralph Larson, *Cherán. Un pueblo al pie de la sierra tarasca*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1982, p. 150

cañada o ciénaga, o para demostrar que se es purépecha de Ichupio y no de Jarácuaro, ya que en unos bordados en la danza actual observé que se escribió en el calzón las palabras “tumbis” e “Ichupio”.

La tradición no solamente se refleja en la ropa que se denomina tradicional. De hecho llegamos a este análisis por medio de la música, porque hay un pasado musical, sólo que le di prioridad a analizar con qué ropa se baila. Las fiestas requieren de música. Quizá pude haber iniciado con lo que empecé, con la música, pero preferí hacerlo con la ropa, porque los prejuicios que originalmente tenía sobre las fiestas purépecha eran que la música y la vestimenta eran características de la misma, pero nunca me decían algo de la vestimenta mis informantes; pero ahora bien, si se nos dice algo de la música es que también existe un pasado musical, de hecho Don Pedro, es hijo de un músico de Ichupio, Don Lucio ¿Qué puedo rastrear con esos datos para que mi comprensión sea más acertada?

Uno de mis cuestionamientos fue sobre la tradición dancística, ello fue, debido a, que hay estudios que indican lo inmemorial de ésta. Una de las respuestas comunes a ese cuestionamiento fue una que me indicaba que en Ichupio, al igual que en muchos pueblos purépechas, se bailaban los *viejitos* en fechas navideñas, y lo que más recordaban era que don Lucio Dimas era quien tocaba en la orquesta, junto a Eduardo Seras y Efrén Cornelio, otros músicos de esta comunidad. La amistad con otros músicos de otras partes de la región del Lago no estuvo ausente, ya que también me informaron, que Gervasio López, otro músico reconocido y el recreador de la danza de los *Viejitos de Jarácuaro* también llegó a tocar con don Lucio en Ichupio. Don Pedro recuerda que iban también a Tzintzuntzan al Corpus Christi y que además de los *viejitos* bailados con una jaranita, también bailó la danza de los *Huacaleros*, entre otras.

Ahora bien, si gué una tentativa de seguir un hilo que me habla de un pasado musical y dancístico. En los años cuarentas, surgen proyectos académicos de corte antropológico coordinados de manera logística y económica por parte de instituciones gubernamentales mexicanas y académicas norteamericanas; las recopilaciones monográficas que nos pueden ayudar, fruto de ese trabajo es el de Beals en Cherán y el de Foster en Tzintzuntzan; al respecto éste último, aunque es hasta el año 2000, cuando es publicado por primera vez en español, desde mediados de los cuarentas ya arrojaba luz sobre

aspectos estadísticos de la zona estudiada.⁶⁶ Foster en algún momento hace mención de las fiestas, y respecto al Corpus en Tzintzuntzan, dice lo siguiente acerca de la música:

Los Huacaleros entran al final y bailan en frente de la puerta de la iglesia, acompañados por una pequeña orquesta de cuerdas, que viene desde Ichupio, ejecutando una música, con rasgos de mariachi, la más dulce y la más deliciosa que cualquiera otra que jamás haya escuchado en Tzintzuntzan.⁶⁷

¿Habrá sido Lucio Dimas quién se refiere Foster? Lo importante aquí no es que se comprobó lo dicho por don Pedro sobre el Corpus en Tzintzuntzan, sino que este testimonio nos puede llevar a otros senderos que pueden ser explorados, para hacer una comprensión de un pasado musical, el cual, a principios del siglo XX tiene sus tradiciones decimonónicas, pero esta conexión que hay entre Lucio Dimas y otros músicos nos revela también otras influencias musicales. El testimonio de Pedro Dimas hay que tomarlo entonces, para nuestro ejercicio hermenéutico como una experiencia de verdad, y a través de su rastreo hay que indagar una legitimación.⁶⁸ La crítica del que si la historia oral nos dice cosas triviales sobre gente importante o cosas importantes sobre gente trivial puede ser cuestionada si resulta correcta; si bien, es cierto que los testimonios por sí solos no nos explican cambios, nos hablan de generaciones que no viven actualmente y cómo vivieron su experiencia en tiempos determinados, esa riqueza de detalles es la que se ocupa para la descripción densa.⁶⁹

Para Foster es una “dulce música... la más deliciosa” que haya escuchado en ese lugar, aquí viene pues algunas consideraciones. La gente de Ichupio, tiene esa conexión con la cultura purépecha: la música. Es preciso pues iniciar los ejercicios hermenéuticos para expresar mis tentativas de comprensión. ¿Qué puedo hacer con estos testimonios dados y una corroboración de los mismos? Y mi respuesta, acertada o no, considero que se responde, a que a través de otros datos recogidos en otras investigaciones que no me dicen información directa, pero sí muy indirecta, que pueden arrojar luz sobre un pasado musical vivo y que me puede ayudar a explicar el proceso analizado en esta investigación, es decir, a través de esos indicios, la importancia de los elementos del pasado existentes

⁶⁶ KEMPER, V. Robert, “Estado y antropología entre México y Estados Unidos: Reflexiones sobre los proyectos tarascos” en *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, 128, Vol. XXXII, Otoño 2011, pp. 208-241.

⁶⁷ FOSTER, George, *Los hijos del imperio. La gente de Tzintzuntzan*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2000, p. 305.

⁶⁸ GADAMER, Hans Georg, *Verdad y método Op. Cit.*, pp. 23-24.

⁶⁹ PRINS, Gwyn, “Historia Oral” en BURKE, Peter, *Formas de hacer historia*, pp. 145-169.

para la recreación de una tradición nos revelan algunas huellas para seguir el proceso de la permanencia de ciertas tradiciones.

La amistad de Lucio Dimas y Gervasio López se me fue referenciada, pero no es casual que me la hayan mencionado mis informantes, sino para dar testimonio del contacto con un músico destacado, músico el cual también tiene sus antecedentes y referencias. Gervasio López es portador de una tradición musical que durante el siglo XIX en Jarácuaro estaba representada por los Juárez, los cuales tenían contacto con músicos de Erongarícuaro, San Juan Parangaricutiro, y Zacán y coherederos de influencias musicales al igual que Jesús Valerio Sosa, músico de ese mismo periodo.⁷⁰ Mis informantes me mencionan que la música purépecha es antigua; los sones que componen, tienen elementos que coinciden en ésta, pero ahora bien ¿qué tan antigua puedo considerar la música purépecha para que me hable de un pasado?

En las investigaciones de recolección del folclor en los años posrevolucionarios que mencioné en el capítulo anterior, se ve un interés no en explicar un pasado vivo para comprender un proceso, sino se ven matizados por un romanticismo;⁷¹ pero también el folclor puede estudiarse de manera indirecta, en este caso, de manera escrita y “fossilizada” que ha llegado a nosotros a través de textos escritos.⁷² Justamente, aquí puedo hacer referencia al documento “El año musical de la sierra”, fechado en 1896 por Jesús V. Sosa, en Paracho, aunque en la primera hoja aparece el año de 1865.⁷³ La referencia que se hace aquí es para dejar claro lo siguiente: Don Pedro (al igual que muchos músicos purépechas), es coheredero de influencias musicales que si las rastreamos, no solo se quedan delimitadas por la región

⁷⁰ MARTINEZ AYALA, Jorge Amós, “La danza de los viejitos...” Conferencia citada. En relación a los músicos de Parangaricutiro, estos también han sido reconocidos por su labor musical, Rocío Próspero rastrea datos de músicos, de hecho ella es hija del músico Salvador Próspero Román, quien en vida se dedicó a difundir la música purépecha. En el trabajo de los kurpitis de Próspero Maldonado que indican que en el concurso de la raza purembe (citado en el capítulo anterior) que fue promovida por la SEP, los miembros de la orquesta de San Juan, lograron el primer lugar en orquestas de la meseta; su tradición musical inmediata también tiene que ver con los músicos decimonónicos; se menciona a Luis Cuara Amezcua, hijo de Luis Cuara Guerrero, éste último heredero de música decimonónica que murió en 1918.

⁷¹ Canelini, Darnton y Thompson, mencionan que la recolección del folclor del siglo XIX, sólo se limitaba a describir y coleccionar.

⁷² PÉREZ MARTÍNEZ, Herón “Del folclor literario en México”, en Herón Pérez Martínez y Raúl Eduardo González, (Eds.), *El folclor literario en México*, Zamora, COLMICH/ Universidad Autónoma de Aguascalientes, p. 17.

⁷³ ZACARIAS GÓMEZ, Juan, “El año musical de la Sierra” en Jorge Amós Martínez Ayala y Ramón Sánchez Reyna (Coords.) *Si como tocas el arpa tocaras el órgano de Urapicho... Reminiscencias de la música virreinal michoacana*, Morelia, Secretaría de Cultura, pp. 11-18. También ver OCHOA SERRANO, Álvaro, “Adán y Eva cantaron en Uruapan” en José Napoleón Guzmán (Ed.), *Uruapan. Paraíso que guarda tesoros enterrados acordes musicales y danzas de negros*, Morelia, UMSNH/Grupo Cultural Uruapan visto por los uruapenses/ Morevallado, 2002, pp. 83-85.

geográfica del lago de Pátzcuaro, aunque también hay variantes musicales de acuerdo en las regiones también de la sierra.⁷⁴ La música purépecha no podemos tomarla como una muestra intacta de música colonial, ya que no ha y referencias auditivas que nos hablen de la música popular de la época virreinal.⁷⁵ Aquí, lo que me queda por hacer es hacer mención del documento decimonónico que cita música no sólo para fiestas, sino para danzas específicas, como la los *moros*, y la de los *viejitos*; éstas últimas sirven en el rastreo, ya que es justamente lo que Pedro Dimas me comentó: al crear su danza, observó que ya había varias de *viejitos* y él no quería imitar esos estilos dancísticos que ya existían, pero lo que debemos de tomar en cuenta es que no imitó, pero sí hace referencia de elementos purépechas de las mismas, danzas que dentro de fiestas se bailaban, por lo menos desde el siglo XIX (tradición directa en músicos como Pedro Dimas) con un conjunto de música purépecha muy similar a la que conocemos en la actualidad, aunque no de la misma manera que actualmente se baila. Documentalmente hay una referencia de música y danza purépecha de mediados y finales del siglo XIX, y también con los testimonios orales, encuentro una conexión en las amistades de músicos de pueblos.



Músicos de Ichupio, tocando en las fiestas de los reyes magos en su comunidad. Enero del 2011. Ludwin Omar aparece con la jarana (Izquierda). Foto: Eduardo Torres

⁷⁴ Don Pedro me explicaba, basando su experiencia como músico (más de 50 años) que la música purépecha, también tiene sus diferencias: los sones de la sierra son distintos a los de la región del lago. Sobre la influencia de Jesús Valerio Sosa a otros músicos de la sierra ver BAUTISTA GARCÍA, Cecilia, “Recuerdos de mi abuelo... El grupo Erandi de Paracho”, en Jorge Amós Martínez Ayala (Coord.) *Una bandolita de oro, un bandolón de cristal... Historia de la música en Michoacán*, Morelia, SEDESOL/Gobierno del Estado de Michoacán/Morevallado Editores, 2004, p. 214.

⁷⁵ ZACARIAS GÓMEZ, Juan, *Op. Cit.*, p. 26.

Al recrear Gervasio los *viejitos* y utilizar elementos derivados de procesos del siglo XX, no deja de lado elementos que ya existían dentro de la cultura purépecha; en efecto hay danza de viejitos para complementar el ciclo festivo navideño. El “año musical” da testimonio de esa práctica dancística, ¿pero cómo podemos acercarnos a hacer un análisis más de esa tradición para comprender qué tan antigua puede ser? Sólo a reflexión, ya se ha mencionado lo difícil que es determinar cómo era la música en periodos coloniales y su influencia en la actual música purépecha, por lo tanto, en las tradiciones nos encontramos ante esas dificultades para establecer no sólo la antigüedad de estas, sino la similitud sonora de la música ejecutada por Lucio Dimas respecto a la colonial, pero ¿cómo podemos establecer algunas pautas para hablar de la permanencia de éstas tradiciones musicales? Ya mencioné que el objetivo no es la búsqueda del origen, sino los motivos que han dado su permanencia. Una de las dificultades es en observar dentro de lo cotidiano “acontecimientos destacados” que se distingan en las prácticas musicales. ¿De qué otras maneras se pueden analizar esos “acontecimientos” en procesos largos en la historia de la música en Michoacán? En el caso de la investigación folclórica, ya se ha hablado de qué se puede conocer con los testimonios que hablan de disputas, ya que, es en ciertas controversias registradas, en donde podemos ver que hay testimonios que “normalmente permanecen ocultos”, y ellos, constituyen un filón para los que investigan cuestiones antropológicas.⁷⁶ Justamente es lo que Jorge Amós en un pequeño artículo que no sólo hace reflexionar sobre la música tradicional, sino que da muestra ejemplarmente, algunas cuestiones de método en las investigaciones musicales purépechas, y los acercamientos que se pueden hacer en este tema cuando el documento nos dice algo que no nos quiso decir originalmente en una disputa por muy coloquial que haya sido.⁷⁷ Al analizar un documento, se hace referencia a la música compuesta por clases bajas de Michoacán y una música catalogada como “cultura”, cuyos instrumentos eran de importación, ejecutada e interpretada por europeos: “Si como tocas el arpa, tocarás el órgano” es una frase que le dice un español a un mestizo, ambos vecinos de Charapan en el año de 1689; lo que el autor nos hace referencia es que “detrás de la frase hay una clara intención de descalificar, que convierte la broma en metáfora de la división social y étnica presente en la vida cotidiana del virreinato, por lo tanto también en sus artes.”⁷⁸ La música que ejecutó el mestizo con esa arpa pudo haber sido el antecedente de la música tradicional purépecha que

⁷⁶ TOMPSON, Edward P., “Folclor, antropología e historia social”, *Historia social y antropología*, México, Instituto Mora, pp. 61.

⁷⁷ MARTINEZ AYALA, Jorge Amós “Si como tocas el arpa, tocas el órgano de Urapicho...”, *Si como tocas el arpa Op. Cit.*, pp. 11-18.

⁷⁸ *Ibíd.*, p. 11-12.

escuchamos en la actualidad; así, se concibe el arte, en dicha reflexión, no solo a la arquitectura colonial de Pátzcuaro y Morelia, a sus artesones, óleos y retablos, sino también a la música que se toca en los templos y plazas. “Los decorados pintados en techos de madera de iglesias de muchos pueblos michoacanos de la meseta nos muestran instrumentos que todavía suenan en las calles”, nos dice, pero hay que hablar no de una tradición intacta, sino de reminiscencias de la música purépecha actual, respecto a la producida en la Provincia de Michoacán, ya que “al escuchar los cantos en latín de Ostula o en lengua de Michoacán en santa Fe de la Laguna estamos ante prácticas culturales que tienen su origen en el siglo XVI, aunque cobran otros significados para sus preservadores... no son idénticas... sin embargo nos recuerdan en rasgos generales esas músicas que existieron alguna vez en estas tierras”.⁷⁹ De la música de capilla, pasó un proceso social y político-religioso, para que ésta pasara a las plazas públicas, y es justamente en las disputas, y decretos de concilios en donde se hace esa referencia.⁸⁰

El largo periodo colonial y parte del siglo XIX, en México, estamos hablando de una sociedad arraigada por el catolicismo. Aquí nos encontramos ante muchas dificultades en la investigación; aunque estoy consciente de las implicaciones entre lo “culto” y lo popular en la música, también en la religión, no puedo establecer una conceptualización homogénea de cómo fue vivida la tradición musical y dancística en el siglo XVI (siglo de la conquista) en Europa y América. La religión como la conciben las clases populares es diferente a la de los intelectuales (jerarquía eclesiástica), ya que la segunda está elaborada sistemáticamente; estudiar ésta última, no me revela cuestiones de folclor de las masas populares, esto aunando las condiciones de la Iglesia Católica antes y después de la Reforma (en México, después de 1862), y los concilios, así como el desarrollo histórico-cultural de los países en que se desarrollaron ciertas prácticas.⁸¹ Estas observaciones sobre los estudios folclóricos me hacen pensar en que no puedo considerar pues la música y danza como una tradición intacta a procesos históricos de la colonia y decimonónicos, ya que sí esto y analizando las reminiscencias de un pasado, junto a procesos históricos del siglo XX, no debo dudar, que en siglos pasados haya existido otros muy

⁷⁹ *Ibíd.*, pp. 15, 17.

⁸⁰ MARTINEZ AYALA, Jorge Amós, “De la música de capilla a la orquesta Purépecha”, *Si como tocas el arpa*, Op. Cit., pp. 19-24.

⁸¹ GRAMSCI, Antonio, “Sobre el folklore” en *Los cuadernos de la cárcel 4. Literatura y vida nacional*, p. 240. Ver también, y de tendencia gramsciana GINZBURG, Carlo, *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI*. También en su libro sobre los *Benandanti*.

semejantes. La tradición de raíz prehispánica la cuestiono fuertemente en esta tesis, fundamentando mis observaciones de los cambios en la música y danza más tanto por cuestiones religiosas contextualizadas a la época colonial, para que esta tradición se mantuviera vigente.

La música de orquesta purépecha, claro proviene de la época colonial, pero fue apartada de fines sagrados al decretar el Segundo Concilio Mexicano (1565) el órgano como único instrumento eclesiástico. Se “extirparon” instrumentos de cuerdas y percusión (violín, vihuelas, etc.).⁸² Aunque al revisar la concepción de los gastos de la gente en las fiestas no es de extrañar que coincida con las descripciones de la época colonial; por ejemplo, en la relación de Aranza, en una descripción de las fiestas patronales y del corpus por parte del cura (1680), se describe el gasto excesivo que hay en comida, bebida, instrumentos de música y maestro de danza de moros y soldados; además, los indígenas no eran los únicos que se comportaban mal a los ojos del cura, sino también regidores y alcaldes bebían en exceso y cuando se efectuaba misa, todo era sin provecho, cuenta el cura, porque entraban borrachos.⁸³ Un siglo después, el obispo de Michoacán, mediante edictos y cartas pastorales (1770) prohibía representaciones de la pasión de Cristo, danzas de Santiago, representaciones de Pastores y Reyes, porque notaba que en las celebraciones no había devoción, sino mofa;⁸⁴ también, es en este periodo (1771) cuando el IV Concilio Provincial Mexicano hacía énfasis en la prohibición de bailes y representaciones teatrales que no autorice el clero.⁸⁵ Aquí podemos considerar algunas cuestiones, y una bastante importante, antes que suponer el origen purépecha de las danzas, hay que tener en cuenta el viejo espíritu carnavalesco heredado de España que se conservó y trasladó a éste continente,⁸⁶ ello permitió un sincretismo cultural del cual podemos observar ejemplos admirables y paradigmáticos.⁸⁷ Los testimonios del tipo de música purépecha que tocaron otros señores de otras generaciones me llevaron a esos análisis, lo que me hace comprender que su tradición musical en

⁸² CARRILLO CAZAREZ, Alberto “La fiesta y lo Sagrado” en Herón Pérez (Ed.) *México en Fiesta*, Zamora, Secretaría de Turismo/ COLMICH, p. 109-110.

⁸³ *Ibid.*, p. 113.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 114-115.

⁸⁵ DÍAZ PATIÑO, Gabriela y Jorge Amós Martínez Ayala, *Fiesta, memoria y devoción. Recuento histórico de la fiesta tradicional religiosa en los pueblos p'urhépecha de la Meseta Tarasca en Michoacán*, Morelia, CONACULTA/FONCA, 2006, p. 64.

⁸⁶ *Ibid.*, p... Sobre el carnaval en Europa y las consideraciones teóricas sobre lo que estudios literarios rebelan sobre la cultura popular europea por medio del análisis de la cultura carnavalesca ver en BAJTÍN, Mijaíl, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, México, Alianza, 1993.

⁸⁷ Pensemos por ejemplo en una danza que no es propiamente purépecha: Los moros. Para un análisis ver WARMAN, Arturo. *Op. Cit.*

efecto, es antigua aunque no intacta (sin cambios) y que en determinado momento histórico, se determinó que ese tipo de música tendría que ser para fines profanos. La música y sus prácticas musicales me hacen entender que en efecto hay un pasado musical que aun sigue vigente; en otros tiempos esa música considerada “inculta” es actualmente un elemento de identidad incluso para los que no son purépechas, y es justamente ese sentido (el de ser música de pueblos) los que en los resurgimientos de los nacionalismo les dio ese carácter, no solamente en México con la recolección de música popular que inicio en la infancia de don Pedro, sino en otras partes del mundo.⁸⁸

Hasta ahora he seguido las huellas de la tradición a través de la música y de la ropa, pero los testimonios nos dan cuenta inevitablemente sobre algunas cuestiones que tienen que ver con los gastos de la fiesta y con la vida cotidiana. Hay que tomar algunas analogías incluso si se quieren tratar como sincrónicas, pero nos hacen referencia a la fiesta y a los recursos económicos que en ésta se gastan.⁸⁹ La fiesta sigue siendo un elemento importante en el calendario mexicano, como lo fue en el novohispano. Quiero hacer comparaciones entre mis observaciones y otras descritas en estudios publicados y las que existen en investigaciones de carácter histórico.

Consideraciones para guiarse en el laberinto.

Hasta aquí, una tentativa a un primer acercamiento interpretativo ha sido el motivo de este capítulo, mas sin embargo no puedo aun aterrizar a una comprensión un tanto satisfactoria, ya que, estos testimonios, aun pueden ser complementados con otros, y también con la situación del México de los cuarentas-setentas. El tratar de seguir las huellas de una tradición me llevó a considerar procesos del siglo XX, pero no desligar que ha y otros mucho más anteriores que siguen presentes en ciertas formas; la danza es justamente una de esas formas. Estando insertada la danza en una serie de procesos no en una comunidad aislada, como repito, juega dinámicas que le competen no solo a los habitantes de dicha comunidad, así, aunque tengan cierto significado para quienes la practican, para las autoridades representa otro discurso distinto al que se tiene para sus practicantes. Se trata de seguir con esa

⁸⁸ BARTÓK, Béla, *Escritos sobre música popular*, México, Siglo Veintiuno Editores, 5ª Ed., 1997.

⁸⁹ Para un análisis más completo, en cuanto estudios históricos, fenomenológicos, literarios y antropológicos de la fiesta ver PÉREZ, Herón, *México en Fiesta*, Op. Cit.

tentativa de tratar de hacer otro acercamiento interpretativo para conocer la otredad, y así, si no queremos perder el hilo conductor que nos ayude a salir de ese laberinto engañoso que a inicio del capítulo se mencionó. Hay que estar consientes de que, el estudio del folclore popular, para quienes lo practican y es parte de su vida misma es muy distinto que para quienes no lo practican y sólo se les presenta en escena; pero, las comparaciones de ambos nos puede ayudar a la comprensión del primero, y a explicar el por qué de lo segundo. Ahora necesitaremos un segundo acercamiento e iniciar con la descripción de la danza en la fiesta, para así, tener metafóricamente, consideraciones no para salir, sino para no perderse en un laberinto engañoso en donde las tradiciones populares nos puede llegar a parar y concluir el ya mencionado sobradamente: “es nuestra tradición, ¡rescatémosla!”, esto sin entender qué dinámicas jugó en procesos históricos en el pasado y cómo en el presente continúan otras dinámicas en las que las tradiciones están presentes.

Capítulo III



**Segundo acercamiento.
Interpretando la fiesta y
la vida común a través
de la danza**

Foto: danzantes de Ichupio en Tzintzuntzan. 2010.
Foto: Eduardo Torres

“La cultura de un pueblo es un conjunto de textos, que son ellos mismos conjuntos y que los antropólogos se esfuerzan por leer por encima del hombro de aquellos a quienes dichos textos pertenecen propiamente... las sociedades contienen en sí mismas sus propias interpretaciones. Lo único que se necesita es aprender la manera de tener acceso a ellas.”

Clifford Geertz, *La interpretación de las culturas*.

Parece contradictorio hacer una descripción de la fiesta de navidad en Ichupio al inicio del capítulo anterior, e intentar hacer un acercamiento interpretativo a través de la fiesta misma en otro; mas sin embargo, lo veo conveniente debido a que, en este apartado quiero ver la danza como ese breve acontecimiento que no es efímero y justamente como ese texto que dije que se puede leer; es por ello, que la descripción de la fiesta que hice, anteriormente, me ayuda a comprender la tradición junto a los testimonios “involuntarios” de la gente de Ichupio, aunando una indagación en otras fuentes históricas. Se trataba de desglosar primeramente algunas cuestiones no resueltas por los testimonios, y que son importantes para la comprensión de la tradición (música y ropa) y ahora se trata de –usando nuevamente esa metáfora– no perder ese “hilo” que nos ayude a salir de un laberinto engañoso para comprender qué nos puede aportar un estudio sobre el folclor de los pueblos. Es necesario otro acercamiento a la comprensión de la tradición, de la gente de Ichupio, que, como la de otros pueblos, aun relativamente aislados, cumplen patrones similares en la apreciación, valoración y conservamiento de las mismas. Aquí redundaré con el tema de la fiesta, pero, no desligándola de la vida común, por lo tanto, la danza, como representación es fundamental. En este capítulo describiré la coreografía que hizo Pedro Dimas, así como la coreografía que se baila actualmente en las fiestas, con lo cual, no pretendo describir solo la danza, sino que el desciframiento de este texto, aunando mi primer acercamiento interpretativo, me ayuda para que esta interpretación nos abra otro panorama poco explorado en las danzas purépechas. En mi primer acercamiento interpretativo hice mención de la ropa y la música, para

Segundo acercamiento. Interpretando la fiesta y la vida común a través de la danza

comprender una tradición, ahora considero que debo hablar un poco de la dinámica entre fiesta y vida común, y un análisis de la danza me ayudará para llegar a ello, ya que el texto que he repetido muchas veces aquí trataré de leerlo a través del movimiento del cuerpo.

La danza. Preámbulo a un segundo acercamiento interpretativo.

Propongo un experimento en este capítulo: Iba a apartar en otro el análisis de la coreografía de los *tumbis*, a fin de que se hiciera una observación de la danza dentro de su estructura, pasos, indumentaria, monografía, y hasta costos aproximados del valor de su vestuario, no obstante, eso es rechazar la idea de que la danza es un texto que nos complementa la comprensión de nuestro ejercicio hermenéutico; más sin embargo mi propuesta es, que sirva al análisis de la danza para el segundo acercamiento interpretativo, y que no esté aparte en otro apartado de la redacción, ya que, aunque la danza no representa la realidad, quien la creó, quiso decir algo en su creación, a partir de tradiciones que tuvo, y quienes mantienen esa tradición quieren decir algo a ellos mismos y a los que no tienen esa tradición. Ya dije que la danza no es la misma en un ballet folclórico que la que vemos en una comunidad; esta fue la primera observación que hice, ya que soy bailarín en un ballet de “danza tradicional” que “rescata tradiciones” (que no conocemos y teatralizamos con maquillajes, accesorios industriales, y ropa que nunca hemos usado en nuestras comunidades), y cuando fui a Ichupio, hice de inmediato esa observación; también cuando fui a Angahuan y contraté un grupo de Kurpitis para que bailaran fuera de la comunidad. Tampoco es la misma la danza que se bailaba en los pueblos con los que se bailan y ensayan, después del impulso al turismo y a los concursos artístico-culturales; entonces, ¿Cómo me va a servir de texto si nunca es la misma y a la vez es la misma danza? No solo a la danza se le aplica esta premisa en cuestiones de los bienes culturales, sino a la música, a la artesanía (máscaras, ropa, accesorios de vestimenta, utensilios de cocina, etc.). Al respecto, alguien nos recuerda:

Entre vivir la historia e interpretarla, se pasan nuestras vidas. Al interpretarla, la vivimos: hacemos historia; al vivirla, la interpretamos: cada uno de nuestros actos es un signo. La historia que vivimos es una escritura; en la escritura de la historia visible debemos leer las metamorfosis y los cambios de la historia invisible. Esa lectura es un desciframiento, la traducción de una traducción: jamás leeremos el original. Cada versión es provisional: el texto cambia sin cesar (aunque quizá siempre dice lo mismo) y de ahí de que tiempo en tiempo se descarten ciertas

Segundo acercamiento. Interpretando la fiesta y la vida común a través de la danza

versiones a favor de otras que, a su vez, antes habían sido descartadas. Cada traducción es una creación: un texto nuevo.¹

Aunque Octavio Paz no era historiador, sí conocía un sentido crítico de lo que se entiende por el estudio de la historia,² y no puedo evadir la premisa de que nuestros actos simbólicos tienen en su significado dentro de su contexto, no de otro, por ello recuerdo las reflexiones de Foucault en donde menciona que las palabras no guardan siempre su sentido y de que los deseos y sentimientos muchos no pueden historiarlo porque se considera que no tienen historia.³ La danza que observé en el año 2012, no es la misma que la de los años 1940-50, y ésta no puedo fundamentar que sea igual que en la época colonial en su estructura, aunque en su función sea muy semejante: la religiosa.

Hilda Islas hace mención de algunas técnicas para estudios de la danza, el enfoque funcional y el estructural; el primero mencionado, se usará en el siguiente capítulo, ya que a pesar de que su prioridad es en su función en el pueblo, quiero analizar que funciones cumple fuera de éste. El enfoque estructural, Islas alude que se pueden encontrar cambios y variantes culturales de las frases, y relacionarse, en su particularidad, con otros aspectos de la cultura; se pueden conocer la gramática coreográfica y sus reglas y su composición, por lo tanto, con el enfoque estructuralista tiende a concentrarse en los actos en que se constituyen estas; también menciona el *dance event*, como una especie de función entre ambos enfoques, donde se estudia tanto el movimiento de quienes producen la danza, y también el ambiente que los rodea, así como el lugar en que se produce, pero siendo la danza el motivo principal por el que se reúnen.⁴

El *dance event* me servirá para hacer un análisis de la danza de los *tumbis* que me sirva como ejercicio hermenéutico, ya que, las fiestas tradicionales de Ichupio y muchas otras, no es siempre la danza el motivo principal de la reunión, por ejemplo, en el Corpus, o la fiesta patronal de Ichupio, tiene un papel más secundario la danza, y en las fiestas descritas (la de las del 24 y 6 de enero en Ichupio), el motivo central de éstas fiestas sí es la danza. Al intentar comprender las tradiciones, a través de un análisis de las danzas se puede, si la combinamos y tratamos de hacer indagaciones fuera de ésta y a través de esta, para explicar no la trascendencia de la danza de los *tumbis* en Ichupio, sino para

¹ PAZ, Octavio, *Posdata Op. Cit.*, p. 292.

² Entrevista “Vuelta al laberinto de la soltedad”, *Ibidem*, pp. 321-349.

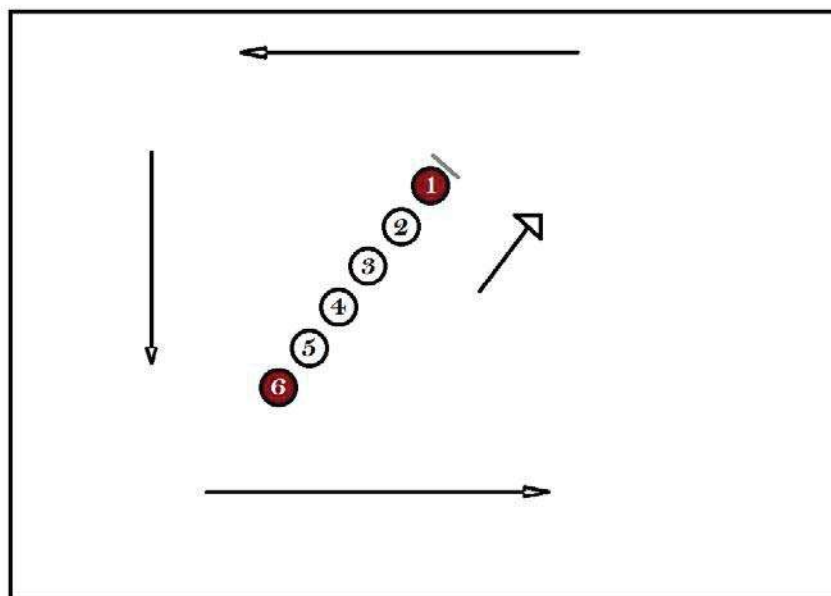
³ FOUCAULT, Michel, “Nietzsche. La genealogía, la historia”, *Op. Cit.*

⁴ ISLAS, Hilda, *Op. Cit.* pp. 23-80.

Segundo acercamiento. Interpretando la fiesta y la vida común a través de la danza

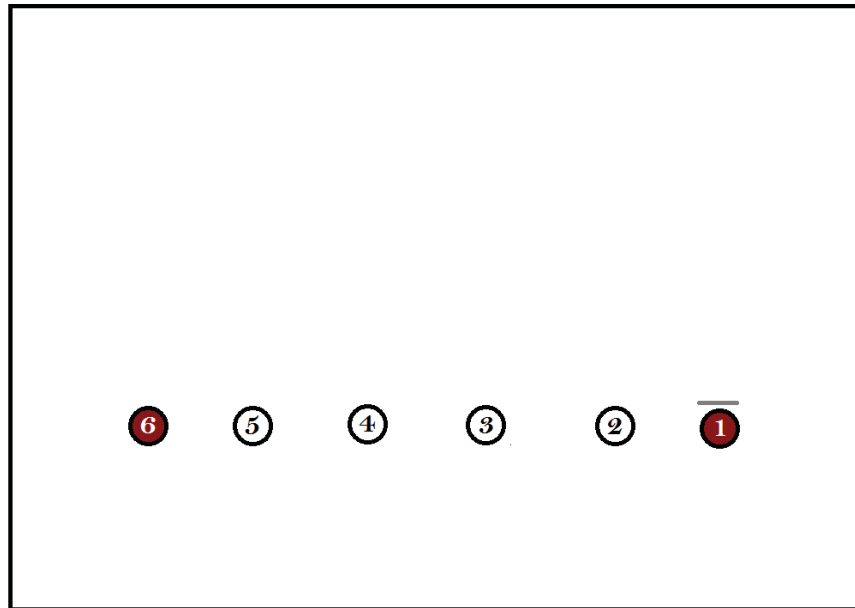
demostrar como la recreación de tradiciones en regiones periféricas diversas, tienen una función dentro de la construcción social de las identidades colectivas, que en los localismos son evidentes incluso por iniciativas de la cultura popular, pero en escenarios distintos, a pesar de paradojas, ganan legitimación en el discurso nacional⁵ (los cuales se ejemplificarán en los Capítulos IV y V). Aquí explico pues la coreografía de los tumbis hecha por don Pedro Dimas:

Entrada: entran en fila diagonal, rodean el escenario y terminan de frente hacia el público.



⁵ LEVI, Giovanni, "Regiones y cultura de las clases populares" en *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, No. 94, Zamora, Vol. XXIV, Primavera del 2003.

Segundo acercamiento. Interpretando la fiesta y la vida común a través de la danza



Símbolos:

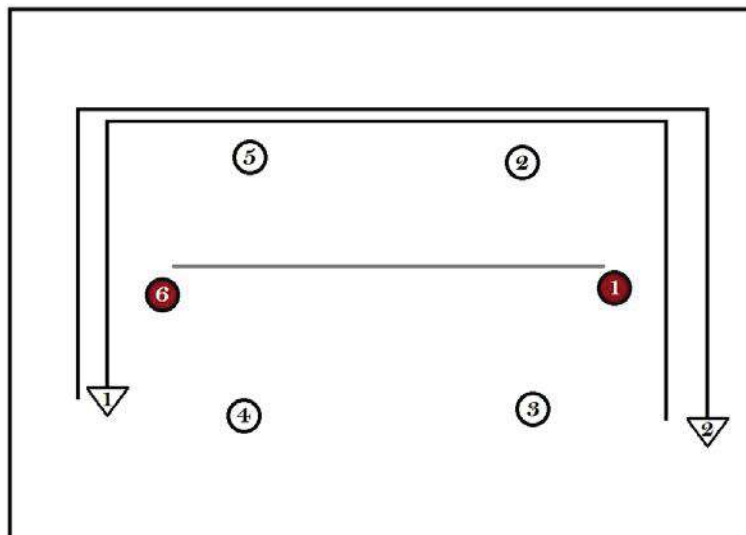
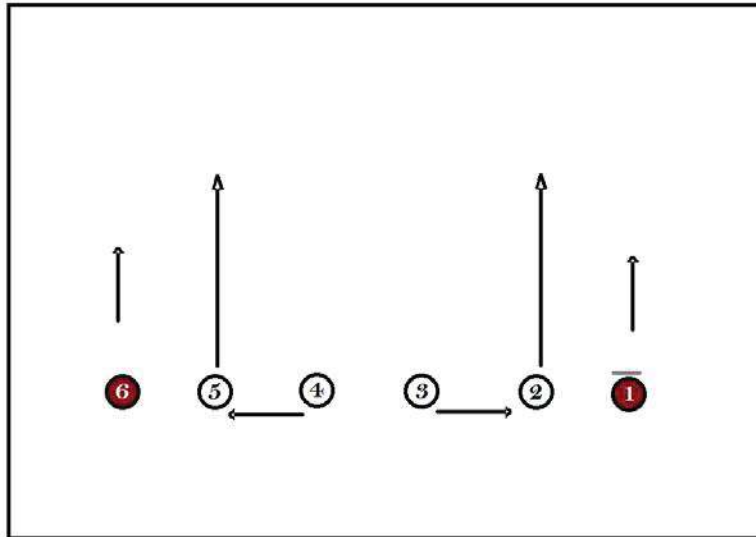
- Los círculos blancos representan a los danzantes *tumbis*.
- Los círculos rojos representan a las Marías.
- La línea en frente del círculo número 1, representa la pequeña red *cherémekua* que carga el primer danzante.
- Las flechas representan hacia dónde hacen el desplazamiento los danzantes.

Notas:

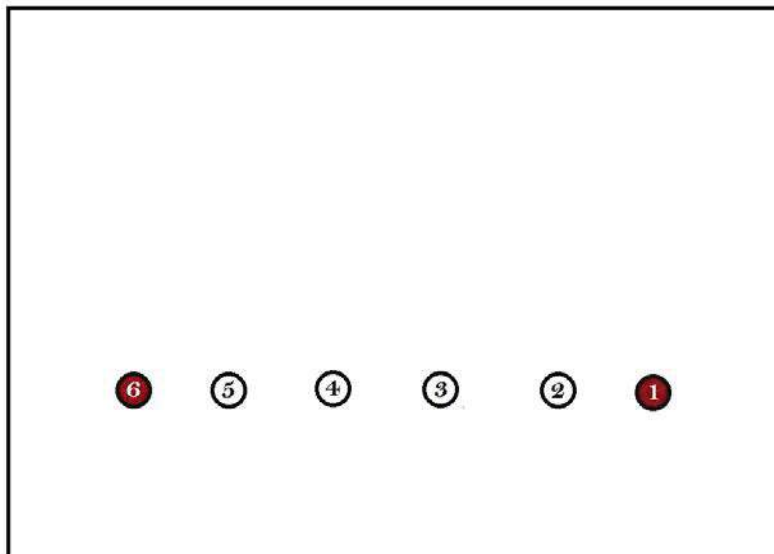
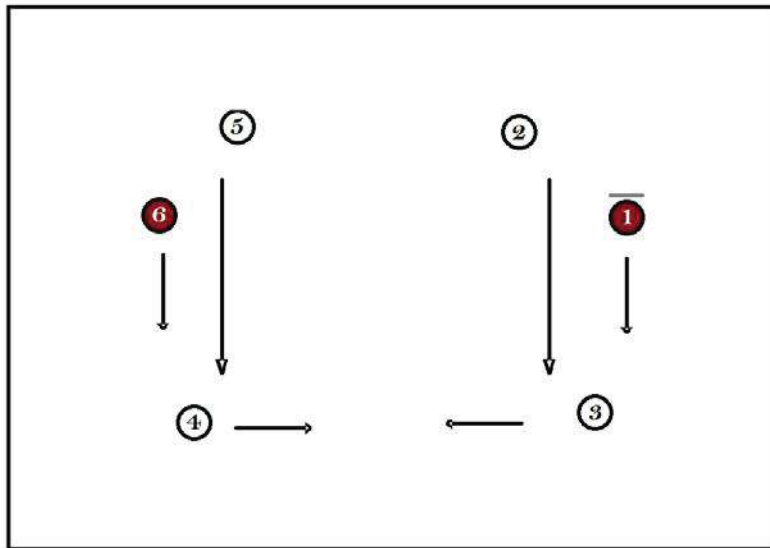
- La descripción de los pasos y recortes no se hacen.
- El frente de la coreografía siempre es la parte de arriba del cuadro. Hacia el lado superior sería el lugar que le corresponde al público.

Segundo acercamiento. Interpretando la fiesta y la vida común a través de la danza

Segundo son: Los danzantes hombres hacen un cuadro; las mujeres extienden la red entre ellas mismas y se gira toda la coreografía, primero hacia la izquierda y luego hacia la derecha. Se regresa a la fila, para que la coreografía termine igual como empezó.

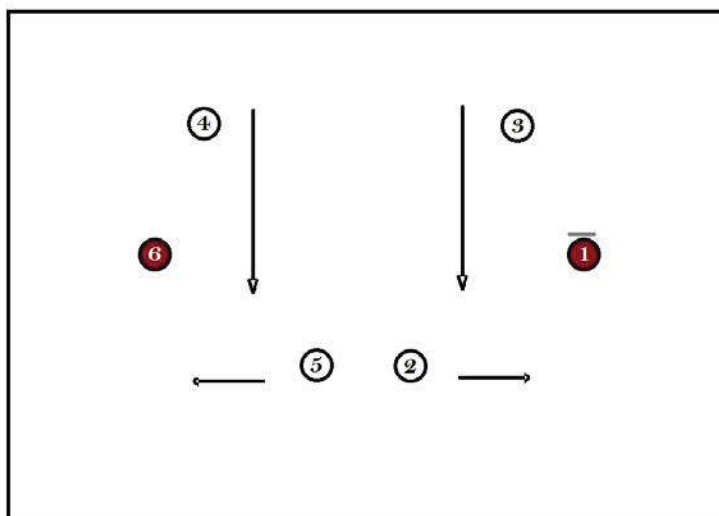
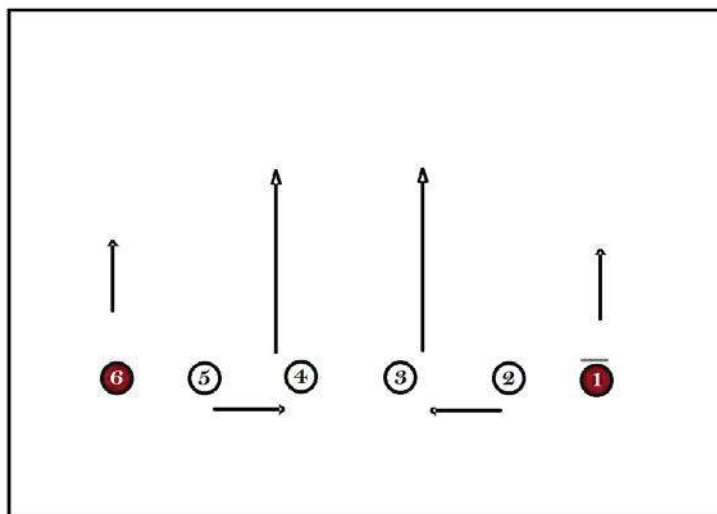


Segundo acercamiento. Interpretando la fiesta y la vida común a través de la danza

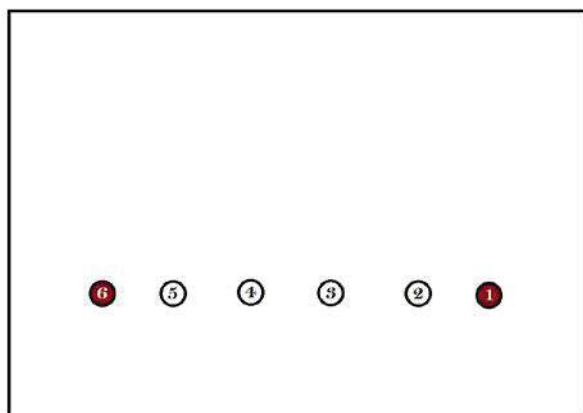
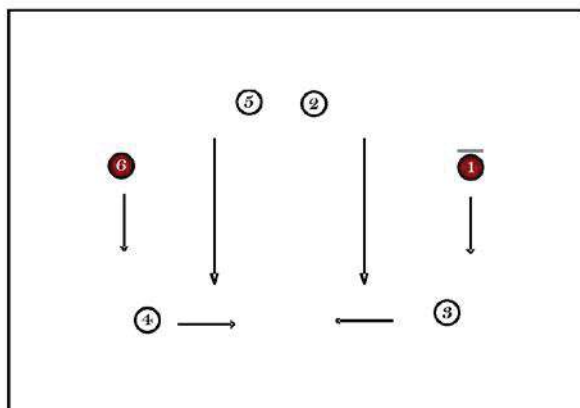
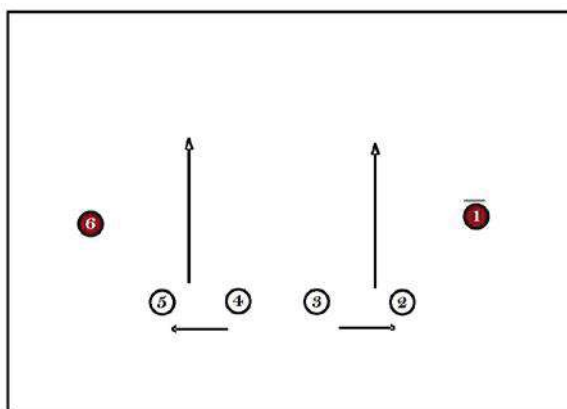


Segundo acercamiento. Interpretando la fiesta y la vida común a través de la danza

Tercer son: Salen al frente 2 tumbis, y se regresan a su lugar; después, salen al frente los otros 2 tumbis y se regresan también a su fila de nuevo. Termina la formación igual como empezó.

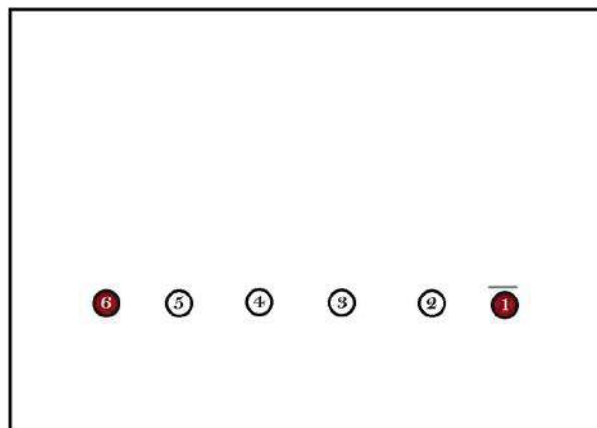
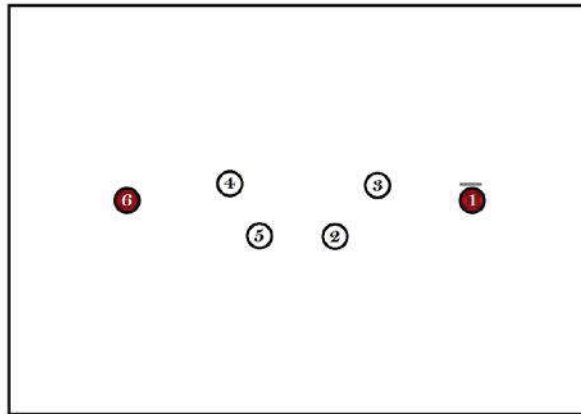
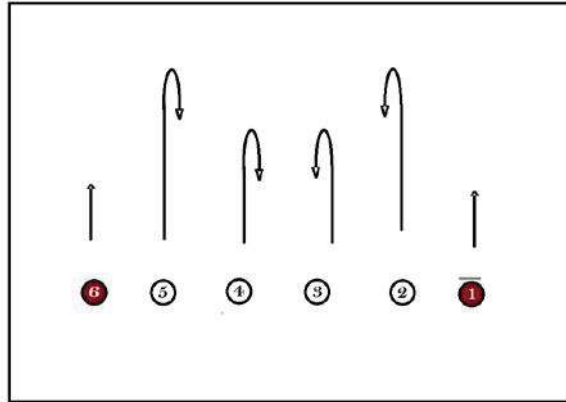


Segundo acercamiento. Interpretando la fiesta y la vida común a través de la danza



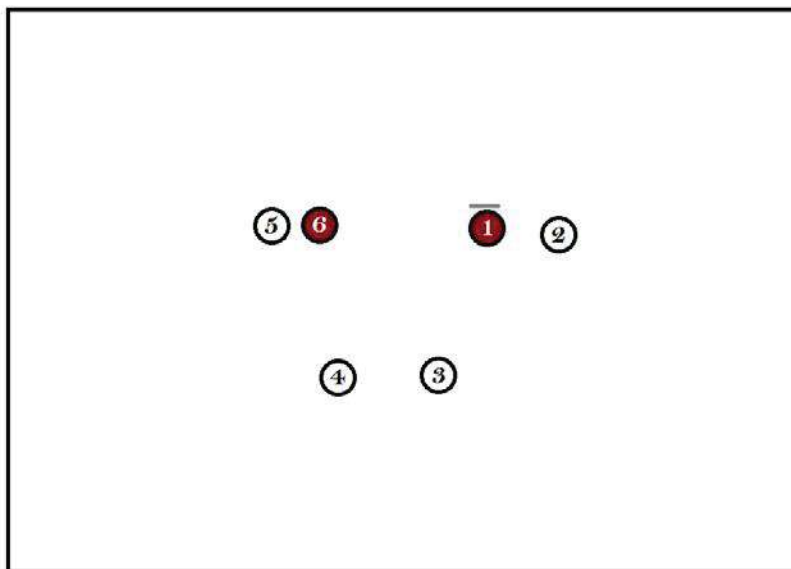
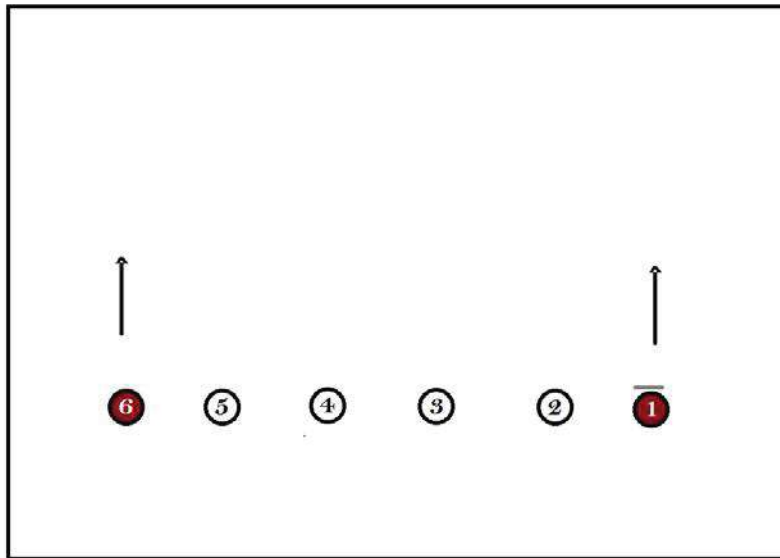
Segundo acercamiento. Interpretando la fiesta y la vida común a través de la danza

Cuarto Son: Los *tumbis* hacen giros durante distintas partes del son en el escenario, en un determinado momento quedan de frente. Regresan al final, a la línea hasta atrás.

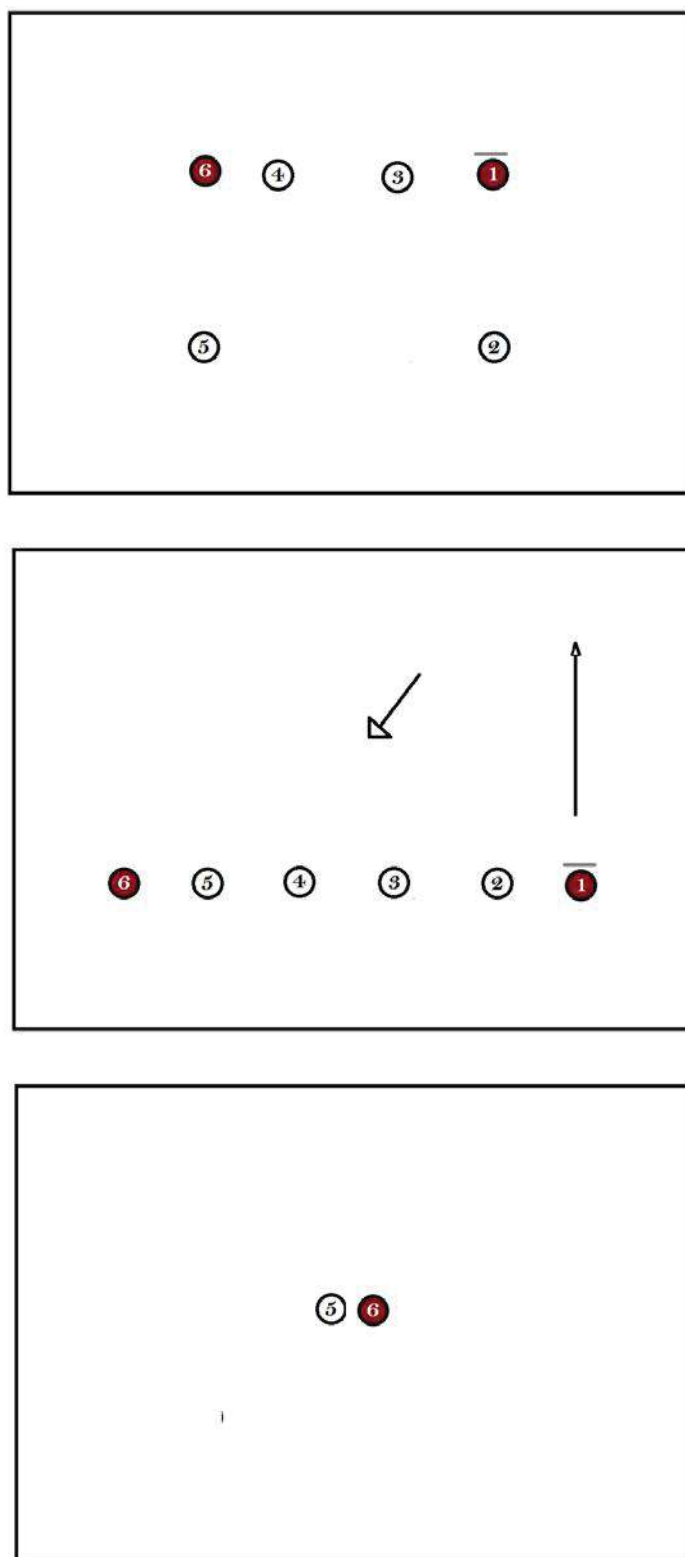


Segundo acercamiento. Interpretando la fiesta y la vida común a través de la danza

Quinto son (Salida): Las Marías salen y bailan. Los tumbis salen en 2 y bailan con ellas y a la vez, les coquetean, se regresan los tumbis y después salen los otros 2 y hacen lo mismo. Hacen de nuevo la fila y salen en una línea diagonal. Se queda la última María y el joven, y la María al final le pone una faja al joven en señal de noviazgo.



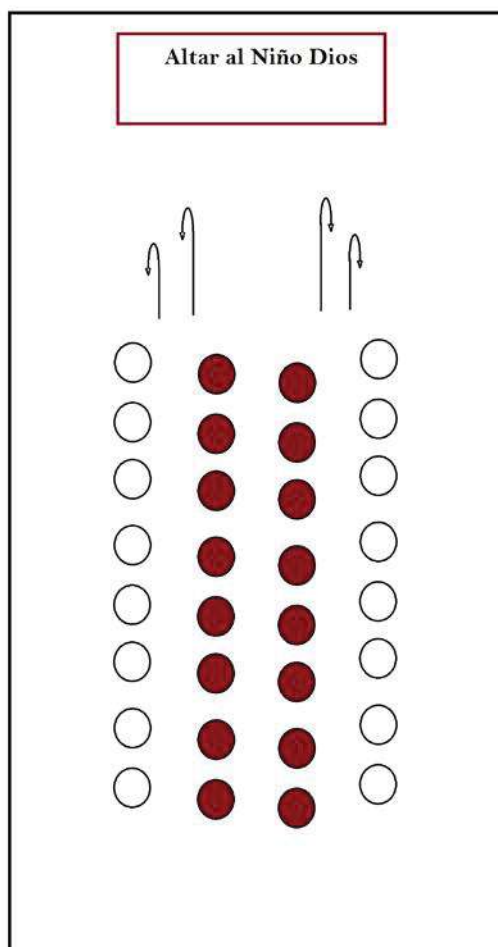
Segundo acercamiento. Interpretando la fiesta y la vida común a través de la danza



Esa coreografía fue utilizada por Pedro Dimas para las fiestas tradicionales, pero el motivo principal, fue la participación en concursos de danzas purépechas de los años setentas.

Segundo acercamiento. Interpretando la fiesta y la vida común a través de la danza

Ahora, presento la coreografía que observé en Ichupio a la danza de los *tumbis*. Solo se hacen 4 filas (2 de hombres y 2 de mujeres) solo si guen la fila para que puedan todos llegar al altar a saludar a la imagen del Niño Dios, y regresar en la misma línea sin des-formar las filas.



Nota:

- No siempre el altar está al frente de la danza, ya que a veces se baila a un lado o incluso fuera de la casa, en frente de ésta, ya sea en la carretera o la calle.
- La orquesta en ambas coreografías van atrás o por un lado.
- La primera coreografía, al igual que muchas danzas y bailes, no necesita orquesta necesariamente, ya que puede ejecutarse con música grabada.

Segundo acercamiento. Interpretando la fiesta y la vida común a través de la danza

Se puede preguntar uno ahora ¿cuál es el experimento? El estudio no es de carácter dancístico, sino histórico, pero si la antropología nos presta elementos para hacer un análisis de la danza hasta en sociedades no occidentales, sería un desperdicio no aprovecharlo. Por eso, lejos de basarme para estudiar la danza en sí como baile y movimiento humano, y no como historia, usaré investigaciones que se han hecho a sociedades no occidentales.

Para empezar, dejo claro que, la danza como un sistema de movimiento estructurado, no tiene un concepto universal, pero sí es un artefacto cultural, ya que, comunica algo a quienes tienen esa competencia comunicativa, se modifica y se rediseña, con el paso del tiempo mutuamente; esa es su relación dialéctica;⁶ y es por ello, que me sirve dentro de mi ejercicio hermenéutico. Hay unidades básicas de movimiento que se construyen y conservan de acuerdo a una tradición; esas unidades mínimas de movimiento, forman kinemas, y éstos al tener un significado en el movimiento (no léxico referencial) forman morfo-kinemas, los cuales conforman secuencias de movimientos, y estos son culturalmente gramaticales, porque se verbalizan y se reconocen entre sus miembros, son imágenes con un significado (en esta catalogación se le llama motivos); todo esto, al hacer unidades coreográficas pre-definidas, espontáneas e improvisadas forman coremas.⁷ En otras palabras, la forma en cómo se baila en una comunidad, es una construcción social que obedece a tradiciones locales las cuales, aunque sean improvisadas o “simples” o complejas, tienen que ver con su cultura: el zapateado en el caso de los hombres, el balseado en el caso de las mujeres. Pero ¿cómo podemos analizar los bailes folclóricos si son considerados descontextualizados de la danza denominada autóctona, es decir, cómo podemos leer elementos de la cultura purépecha (o polinesia) en una danza folclórica que es representada muy distinta a la que vemos en un pueblo y fue diseñada para ser bailada en un escenario?

El proceso coreográfico ordena simultáneamente y cronológicamente los motivos en patrones similares se reviven en las piezas de las danzas folclóricas, en donde se puede incluso hacer un análisis taxonómico; aquí además se implanta un estilo, que es la forma en cómo se interpreta (sutiles cantidades de energía y uso de diferentes partes del cuerpo).⁸ Esto significa que una danza, aunque sea recreada por una persona ajena a una tradición (un maestro por ejemplo), incorpora patrones de

⁶ KEPPLER, Adrienne “La danza y el concepto de estilo” en *Desacatos*, núm. 12, Otoño del 2003, p. 95.

⁷ *Ibíd.*, p. 96. “Kinemas” “morfo-kinemas” “motivos” y “coremas” no es más que una catalogación de los patrones básicos de movimientos corporales en las danzas, ello no significa que quien los baile, haga esa catalogación.

⁸ *Ibidem.*, pp. 97-103. La tradición dancística tiene así mismo, su propio estilo.

Segundo acercamiento. Interpretando la fiesta y la vida común a través de la danza

movimiento y simbólicos que hagan referencia a la danza que se está interpretando. Por lo mismo, la danza creada por Pedro Dimas, Gervasio López (Los viejitos de Jarácuaro), Aurelio de la Cruz (Danza de las Mariposas) etc., aunque es originaria de un pueblo, y tiene su tradición dancística, su representación a los otros está expuesta bajo otros patrones que la danza tradicional no exige, pero no significa que la danza sea una invención muy subjetiva, de una persona, sino que es una representación que combina una tradición que no está exenta a cambios, y elementos no propiamente originarios de la comunidad en que se baila. Allí es en donde tenemos que mostrar nuestro interés hermenéutico. Hace más de una década, en una monografía con una gran recolección de datos, pero impregnada de un romanticismo, no se pudo ser capaz de observarse lo dicho, y se escribió lo siguiente:

Los ballets folclóricos que proliferan ya en nuestro país, con un sentido ajeno a la danza y el baile popular mexicano, han establecido patrones de ejecución, copiando lo que se ha visto de grupos que vienen de otros países al nuestro y que deslumbran al público “por lo bien que bailan y lo parejito”, en una sincronía perfecta. A grado tal que hasta la pestaña se mueve al mismo tiempo y eso, es válido en la danza teatral, pero no es así en la danza tradicional que tiene el gran valor de la espontaneidad: al no ser danzantes profesionales (me refiero a que no es lo único que hacen en su vida) son muy buenos danzando, pero de manera independiente, creando en cada ejecución, haciendo sus propios cambios, eso, es lo que le da gran valor especial a la danza... sería desastroso y grave que lo perdiera.⁹

Lo lamentable de esta indagación, como investigación histórica, es que al entrar en esas críticas de un radio mayor, no se tuvo el interés de averiguar problemáticas globales que expliquen cómo fue que la danza tradicional, combinó elementos de la modernidad sin entrar en conflicto con lo tradicional, y se critican duramente los cambios percibidos a fin del siglo, pero justifica otros mencionados, mas sin embargo, la investigación de Próspero Maldonado es importante al recolectar datos etnográficos que dan la palabra (indirecta) a un habitante de un pueblo sobre su tradición, algo digno de una historia anticuaria, pero no inválido. La danza construida para un escenario nos sirve también para rastrear elementos de historicidad en la misma, ya que aunque no sea la misma que la tradicional, su construcción obedece a una referencia, por muy cambiante que sea, por ejemplo lo paródico que se volvieron los *viejitos* con sus movimientos exagerados que contrastan la figura de un viejo enérgico con uno que debe de ser débil; así como la sincronía de sus miembros en la coreografía. Ya que al hacer las comparaciones encontramos procesos que obedecen a una lógica. Existe en el cuerpo humano

⁹ PRÓSPERO MALDONADO, Rocío, *Op. Cit.*, pp. 113-114. Cf. DALLAL, Alberto, DALLAL, Alberto, “Lo nacional como proyecto de realización en la danza mexicana de hoy”, en *Op. Cit.*

Segundo acercamiento. Interpretando la fiesta y la vida común a través de la danza

una configuración social basada en los usos sociales que éste desempeña.¹⁰ Michel Foucault, en un determinado momento habló del cuerpo como una:

Superficie de inscripción de los sucesos (mientras que el lenguaje los marca y las ideas los disuelven), lugar de disociación del Yo (al cual intenta prestar la quimera de una unidad substancial), volumen en perpetuo derrumbamiento. La genealogía, como el análisis de la procedencia, se encuentra por tanto en la articulación del cuerpo y de la historia. Debe mostrar al cuerpo impregnado de historia, y a la historia como destructor del cuerpo.

Y continúa con su argumentación:

Pensamos en todo caso que el cuerpo, por su lado, no tiene más leyes que las de su fisiología y que escapa a la historia. De nuevo error; el cuerpo está aprisionado en una serie de regímenes que lo atraviesan; está roto por los ritmos del trabajo, el reposo y las fiestas; está intoxicado por venenos —alimentos o valores, hábitos alimentarios y leyes morales todo junto.¹¹

Y en efecto, es el cuerpo el instrumento kinético con el que se realiza la danza, y cualquier tipo de actividad, que el hombre hace en su devenir. El movimiento de éste nos dice algo. La gente de Ichupio no se mueve igual en la danza que se baila en su comunidad, que en la danza que se baila para un concurso, y ciertos movimientos articulados nos dicen algo. No se trata en esta investigación pues, de criticar si se mueven hasta parejitas las pestañas (irónica metáfora) o si hay espontaneidad en el baile, sino de interpretar esos movimientos para explicar un proceso histórico.

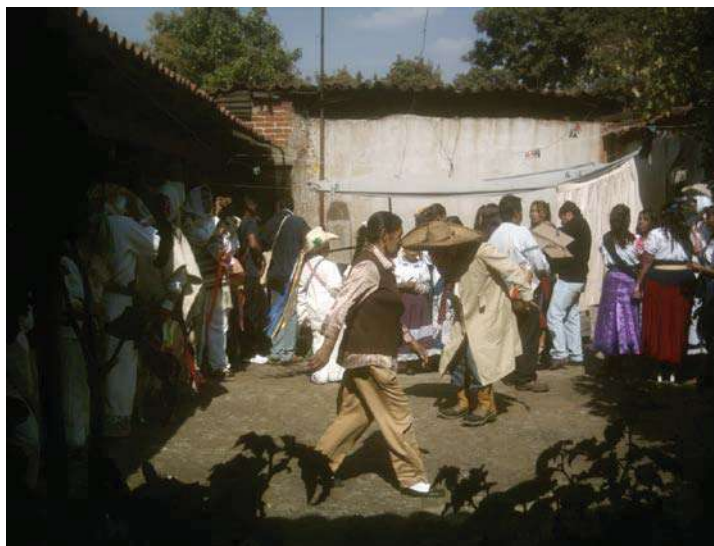
Los concursos de los años setentas, como los del festival de la noche de muertos en Tzintzuntzan, y los de la raza purépecha en Zacán, son una serie de festivales que reivindican la etnicidad, e incentivaron el turismo. Lo popular tiene que ser puesto en escena, pero, tiene que mostrar que es “original” y como ya se comentó, al buscar ese elemento original, tiene que ser visto de mayor pureza, por eso, Pedro Dimas, al crear una danza, lo hizo tomando los elementos de sus tradiciones, al igual que otros creadores; pero, esos elementos tuvieron necesariamente que re-contextualizarse para satisfacer no al pueblo en donde se baila, sino a un espectador que viene de afuera, por eso, los concursos dancísticos imponen ciertos cánones. Son para el mercado solo un espectáculo; no obstante, al tener elementos de lo cotidiano y de una tradición dancística, nos ayudan no a conocer el origen, ni la tradición milenaria, pero sí, comprender o hacer un ejercicio de interpretación. A través de la revisión de la misma, resolvemos las paradojas, ya que la danza, aunque no representa la realidad, si

¹⁰ SEVILLA VILLALOBOS, Amparo, “El baile y la cultura global” en *Revista nueva antropología*, México, Vol. VII, No. 57, Agosto, 2000, p. 89-107.

¹¹ FOUCAULT, Michel, “Nietzsche, la genealogía, la historia”, *Op. Cit.*, pp. 14-15, 19.

Segundo acercamiento. Interpretando la fiesta y la vida común a través de la danza

representa algunas formas de vida, algunos comportamientos cotidianos, cosmovisión, etc. La puesta en escena de la danza y la cultura indígena, como lo ha comentado Néstor García Canclini, en su adaptación a las reglas de exhibición, ofrece algo “mejor” que su esencia... la puesta en escena amplificada de su belleza.”¹² Es por ello que ese movimiento estructurado intencionalmente en una coreografía también nos dice algo, porque la intención de estructurarlo conlleva un mensaje codificado, y el movimiento del cuerpo que se está expresando por ende, no deja de ser histórico. El movimiento espontáneo de la danza tradicional es expuesto en la teatralización de su representación. En ésta última se observan a jóvenes pescadores y el coqueteo con las mujeres casaderas. En la danza tradicional de los *tumbis*, que se baila en la fiesta, a diferencia de la que se baila en los escenarios, no se muestra la actividad económica de la pesca, y aunque no son necesariamente parejas, si salen a bailar las mujeres solteras. Aquí hay que interpretar la fiesta y la vida común a través de esta danza. No estableceré en efecto un patrón común de la danza en todos los pueblos indígenas, pero si se puede, al interpretar esto, a través de ciertas indagaciones y otro acercamiento, observar cómo la cultura popular en los pueblos indígenas, representa un sistema muy coherente de significaciones dentro de la comunidad misma y no está ajena a los cambios exteriores, pero al salir, se reestructura su significación y elementos, conservando ciertos símbolos, que a pesar de ciertas paradojas, debe de marcar una coherencia con el sistema que hace que se haga una puesta en escena.



Arriba: *Tumbis*. Intervención del viejo y la maringüía, en donde la anfitriona de la casa participa bailando. No hay un escenario claro ni un frente fijo, es espontáneo, excepto cuando se baila al niño. Tzintzuntzan, 2010. Foto: Eduardo Torres

¹² GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Culturas populares, Op. Cit.*

Segundo acercamiento. Interpretando la fiesta y la vida común a través de la danza

Abajo: Grupo de danza de los tumbis de Morelia (estudiantes) bailando en el escenario de una feria.

Peribán, Michoacán, 2011. Foto: Jorge Uriel López Galeana



La vida común.

La fiesta, ya lo había dicho anteriormente, no la concibo como una irrupción al tiempo habitual, como lo ven algunos estudios, esto porque puede ser vista como una síntesis de la vida cotidiana; las fiestas nos hablan de un tiempo ordinario: cosechas, lluvias, es decir, las necesidades de las comunidades y se hacen para mantener ese orden, así como para consolidar relaciones afectivas y comunitarias; también las fiestas comunitarias se enmarcan bajo la lógica del mercado, las cuales también determinan en un sentido el entretenimiento (García Canclini: 1982). Por lo mismo estoy concibiendo mi segundo acercamiento interpretativo a través de la fiesta y la vida común; también es necesario agregar que, la fiesta del pueblo, es un acto que se hace como comunidad, la fiesta incluye, no excluye; el que no participa en ésta, al igual que el juego, se está excluyendo.¹³ Al integrarme a la fiesta en Ichupio, luego de recorrer con la danza varias casas, llegamos a una en la cual iban a cerrar la puerta y dirigirse a otra casa por medio de terreno particular; una niña antes de cerrar la puerta me pregunto que si los iba a seguir o no, porque ya iba a cerrar la puerta, a lo que yo le contesté, que si no se enojarían si me metía, y ella dijo que la danza iba a seguir por ese camino, que no me dirían nada porque iba con ellos. A otra niña le comenté (al hacer amistad con ella) que sí esas vereditas las usaban cotidianamente para ir de

¹³ GADAMER, Hans-Georg, *La actualidad de lo bello, el arte como juego, símbolo y fiesta*, Barcelona, Paidós, 1991.

Segundo acercamiento. Interpretando la fiesta y la vida común a través de la danza

casa en casa a lo que me respondió que no, porque eran terrenos particulares, que sólo en ocasiones que eran de fiesta como la s de n avidad, no había problema, porque seguían a la danza, pero que cotidianamente esos caminos sólo los usaban los dueños de esa tierra. Al estar en la fiesta, la gente me integró a la misma al ofrecirme de comer, al ofrecirme una cerveza antes de entrevistarla y al entrar a senda por donde iban los de la danza. Este último acercamiento interpretativo sobre la fiesta la haré sobre las actividades económicas cotidianas, que, aun por lo descrito no concibo la fiesta como ruptura de lo cotidiano;¹⁴ además también trataré de interpretar sobre el comportamiento de la mujer y el hombre joven, en edad de establecer nexos amorosos. La relación joven-viejo y hombre-mujer es importante a mí parecer al hacer este análisis, ya que:

Masculinidad y feminidad, juventud y senectud, son dos parejas de potencias antagónicas. Cada una de esas potencias significa la movilización de la vida en todo su sentido divergente del que lleva su contraria. Vienen a ser como estilos diversos del vivir... para comprender bien una época es preciso determinar la ecuación dinámica que en ella dan esas cuatro potencias y preguntarse ¿quién puede más? ¹⁵

Así pues, la dialéctica sobre la juventud, y la relación hombre-mujer, son características, insertadas en la fisionomía del cuerpo y en su movimiento; así, creo que el movimiento del cuerpo que obedece a fisionomía por un lado, y a sucesos históricos por el otro, nos ayuda, al querer comprender el proceso investigado. Iniciemos analizando la vida común con la relación, hombre-mujer. La danza de los *tumbis* es una danza en donde se pone a manifiesto 2 cosas: la pesca como actividad económica de la población y la relación entre los jóvenes y las mujeres casaderas. Aquí me fue de gran ayuda, un personaje que participa en la danza en el pueblo: la Maringuía, un hombre vestido de mujer.¹⁶ Si bien, la maringuía, es un hombre vestido de mujer y su rol es de el de representar una mujer, no es exclusivo ni de la danza en Ichupio, puesto que varias danzas utilizan Maringuía, ni exclusivo en las danzas purépechas, ni de las danzas actuales.

¹⁴ Las consideraciones son tomadas por la lectura de Canclini. Aún así, estoy conciente de posiciones críticas de Bolívar Echeverría: *Definición de la cultura*, *Op. Cit.*

¹⁵ ORTEGA Y GASSET, José, *La rebelión de las masas*. *Op. Cit.*

¹⁶ En la danza que se presenta en el escenario, no aparece en los *tumbis* ni la maringuía ni el viejo. Recordemos que la máscara, en el teatro griego, es un personaje. En las danzas el personaje, absorbe al danzante. NEURATH, Johannes, "Máscaras enmascaradas. Indígenas, mestizos y dioses indígenas mestizos" en *Op. Cit.*, pp. 23-24. SASOON, Yolanda, "La pastorela en Capacuaro. La apropiación del personaje del ermitaño como expresión del pueblo" en *Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Revista cuatrimestral*, Morelia, Año 1, Número 2, Nueva época, Coordinación de la investigación científica, Noviembre de 1982-Febrero de 1983, pp. 34-43.

Segundo acercamiento. Interpretando la fiesta y la vida común a través de la danza

En un estudio sobre los zulú, Max Gluckman hace un análisis de la suspensión temporal de los tabúes y la limitación de algunas normas, ya que, antes de las cosechas, las chicas solteras se ponían ropa masculina, cargan escudos y lanzas y lenguaje grosero en sus canciones. Aunque esto se puede interpretar como un intento de protestar en contra del orden social, se está preservando un orden establecido.¹⁷ La fiesta da ocasión a que algunas restricciones cotidianas se levanten, y que “los cuerpos tomen conciencia de su poder lúdico y lo manifiesten” además no se hace individual, sino colectivamente.¹⁸ Las parodias de poder y el cuestionamiento al orden, no amenazan el “retorno a la normalidad” ya que de ello se está consciente por el momento y el espacio que se está efectuando.

La existencia de las maringuías es algo antiguo en las fiestas tradicionales. Por parte de la gente de Ichupio se me fue dicho: es una forma de echar relajo, de no hacer esto aburrido.



Maringuía y viejo en su intervención. A la izquierda vemos que en el baile no importa si los dedos se entre cruzan como si fueran en verdad pareja. A la derecha, el viejo, está jugando con los globos que simulan los senos de la Maringuía. Enero del 2012. Fotos: Eduardo Torres.

¹⁷ Max Gluckman, “Rituals of rebellion in south-east Africa” in *Order and rebellion in tribal Africa*. Citado en BURKE, Peter, *La cultura popular*, Op. Cit., p. 286. Ver este mismo caso en el capítulo V, en donde conlleva su identidad en otras situaciones.

¹⁸ Roberto de Matta lo llama “Dramatización de la realidad social”. GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Culturas populares*, Op. Cit., p. 209. Cf. ECHEVERRÍA, Bolívar, *Definición de Cultura*, Op. Cit., p. 205.

Segundo acercamiento. Interpretando la fiesta y la vida común a través de la danza



Maringuía y viejo en una intervención. Ichupio en los años noventas. Foto proporcionada por Ludwin Omar de Ichupio.

La maringuía al ser tocada a manera de juego por los personajes de los viejos, no se está demostrando que la sociedad purépecha permita que eso se le haga a una mujer, ya que se me dijo que la maringuía era un hombre porque en la práctica la mujer no se comporta así, y para echar ese relajo tenía que ser un hombre el que se viste de maringuía. La mujer dentro de la etnia purépecha debe de mostrar una actitud de respeto, y algunos comportamientos de éstas no son los apropiados para la población. En Cherán por ejemplo, algunos testimonios dichos a Beals apuntaban que durante las fiestas las mujeres se “vuelven desordenadas”;¹⁹ agregando que, durante las fiestas es donde se aprovecha para socializar con ellas. Es en los bailes que no solamente observó Beals, en donde es ocasión para que los jóvenes socialicen. Un joven de Ichupio me contó que justamente en una fiesta (La del Corpus) de su pueblo fue en donde se “robó” a su ahora esposa. ¿Cómo es entonces en donde el papel de la maringuía contrasta drásticamente con el del comportamiento de una mujer? Además de que se manifiesta esa expresión cómica en una fiesta religiosa en donde aun así se resguarda respeto hacia la identidad de la comunidad y su religiosidad. En las características del teatro medieval que heredó el teatro religioso colonial en México, Weckmann menciona solo la participación de hombres y niños, además, incluso en

¹⁹ BEALS, Ralph Larson, *Cherán. Op. Cit.*, pp. 294-295.

Segundo acercamiento. Interpretando la fiesta y la vida común a través de la danza

las representaciones de la asunción de la virgen María.²⁰ Los personajes de mujeres que interpretan hombres no es exclusivo de las danzas purépechas ni novedoso. Gabriel Medrano de Luna, nos da un testimonio de un señor que participaba con el personaje de “La Meca”, en un pueblo de Aguascalientes, en donde este usaba braziers, y calabazas como pechos: “El vestido se esponjaba y se notaban los pechos bien grandotes; me vestían de largo hasta abajo y con zapatos blancos de mujer y medias de mujer, lentes y aretes, collares y guates.”²¹ Las burlas de los espectadores no eran de esperarse, e incluso, comentaba que lo más penoso es que tenía que ser besado (besado) en el cachete por los danzantes, beso el cual, se daba por motivo a la devoción a San José.²²



La María Candelaria. Foto del artículo citado de Thomas Stanford

En otras representaciones se pueden encontrar patrones similares en donde los hombres se visten de mujeres y causan alboroto dentro de las danzas que se bailan con motivos religiosos.²³ En un Pueblito de Oaxaca, a inicios de los años sesentas hacían entre varias danzas una representación de María Candelaria (la semblanza de la virgen de los remedios, según su tradición). Las bromas eran hechas a espectadores y el danzante no estaba exento de represalias una vez concluida la danza.

²⁰ WECKMANN, Luis, *La herencia medieval en México*, México, El Colegio de México, 1984, p. 649. Cf. MEDRANO DE LUNA, Gabriel, *Danza de Indios*, Op. Cit., p. 118.

²¹ Testimonio de Gregorio Vázquez Medina de Tecpalá, recogido en 1998. Medrano de Luna, *Ibidem*, p. 229.

²² *Ibidem*, pp. 227-230.

²³ STANFORD, Thomas, “Datos sobre danzas de Jomiltepec, Oaxaca” en *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, Tomo 44, Vol. XV, 1963. La foto corresponde a la misma referencia.

Segundo acercamiento. Interpretando la fiesta y la vida común a través de la danza

En el caso de Ichupio, el papel de la maringúa, como se repite, es el del relajo en un momento determinado, las mujeres no pueden tener ese comportamiento que tiene la maringúa, la mujer siempre debe de tener un papel de respeto, mientras que el personaje de la maringúa es tocada por el personaje del viejo, y los espectadores no ven más que una breve escena chusca. La maringúa en efecto es un personaje dentro de la danza,²⁴ contrario a las marías son mujeres que se comportan bien, no solo son danzantes, sino mujeres solteras, las cuales bailan porque una mujer casada no puede bailar en la danza, es mal visto porque la costumbre de los lugareños no permite eso, aunque en los hombres sí. Eso no significa que la mujer soltera solo tiene participación en la danza, ya que la casada aunque no baile, tiene su labor dentro de la fiesta. La danza es llevada de casa en casa, y la gente participa detrás de ésta, como espectadora, pero las esposas de los cargueros tienen responsabilidad, de hacer por ejemplo la comida para la fiesta misma y los danzantes,²⁵ o bien, acompañar la danza para recibir junto al esposo la contribución del anfitrión de la casa en donde se baila. Así nos comenta el carguero en la fiesta de diciembre del 2011:

El encargado es el que primero recibe la limosna, de ahí se reparte a los demás y se hace el agradecimiento en forma de beso, y cada carguero debe de llevar a su pareja. Aquí se divide en que los hombres reparten vino o refresco a los hombres y las mujeres a las mujeres, por costumbres ancestrales lo hacemos así, cada género separado, por respeto. Si dan una botella en una casa, tenemos que darle una cuba a él, quién me lo está entregando, y una cuba a quién está repartiendo, se brinda por respeto y después a toda la demás gente. Hombres reparten a hombre y mujeres a mujeres.²⁶

Con tintes foucaultianos, se ha expuesto que en el comportamiento de la mujer en la etnia purépecha se encuentran discursos de poder que instauran ejercicios de su sexualidad en un determinado orden social, así, este discurso de la restricción de ciertos comportamientos en la sexualidad femenina se ven como los que dan cohesión familiar y mantienen su integridad, así como también construyen la posibilidad de uniones matrimoniales socialmente respetables.²⁷ En las relaciones entre los jóvenes de las comunidades vemos cierta discreción al hacer relaciones de noviazgo. Un joven de Ichupio me comentó que él iba (y que los muchachos van) a la cancha del

²⁴ NEURATH, Johannes, "Máscaras enmascaradas" *Op. Cit.*, pp. 26-27.

²⁵ Una niña me comentó cuando le pregunté por qué salió a bailar en diciembre y en enero no, y me respondió que en Diciembre bailó, pero como sus papás eran cargueros, en diciembre una hermana le ayudó a su mamá a hacer la comida, y en enero, fue ella misma.

²⁶ Entrevista a el joven Color.

²⁷ RAMÍREZ HERRERA, Ana María, "Honor, moral y sexualidad en la cultura purépecha: Reglas y normas de comportamiento en las relaciones de pareja" en SEEFOO LUJÁN, José Luis y RAMÍREZ SEVILLA, Luis (Eds.) *Estudios Michoacanos XI*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2003.

Segundo acercamiento. Interpretando la fiesta y la vida común a través de la danza

pueblo a jugar y a divertirse un rato haciendo deporte, pero que es e es el pretexto de convivir con las muchachas discretamente;²⁸ cosa que es común en distintos pueblos, en donde las relaciones de noviazgo no han sido bien vistas si hay mucho acercamiento y cierto contacto físico entre hombre y mujer.²⁹ Así, mientras en la fiesta se representa a la maringüía en un acto chusco y de toqueteo muy natural y espontáneo, es válido, ya que no es el tema de la fiesta religiosa, solo es un breve momento, no se hace este hacia el altar, sino hacia el público;³⁰ además, de que el discurso es de “la mujer no puede hacer eso”. Así vemos que esa parodia también representa una cotidianidad y un orden establecido y no cuestionado por la mayoría de la población, al menos en el discurso que presentan los señores grandes, los de autoridad moral.³¹



Mujeres recibiendo al obispo Enrique Diaz, un amigo de la comunidad, que estuvo años anteriores en Tzintzuntzan. Lo recibieron danzando el “toro pinto”. Ichupio, 24 de Diciembre del 2010. Este clérigo está en la última foto de este capítulo.

Fotos de Eduardo Torres.

²⁸ Entrevista al joven Ludwin Omar de Ichupio, de edad aproximada de 27 años.

²⁹ RAMÍREZ HERRERA, *Op. Cit.*, pp. 65-71.

³⁰ En una escena, el viejo, sienta a un muñeco y se le inca paródicamente como si fuera el niño Dios. Va a comenzar su participación. Esa inclinación fue paródica y no tenía que ver con el respeto que guardaba al altar.

³¹ Una adolescente como de 15 años me comentó, a mi no me parece que los hombres casados si bailen y las mujeres casadas no. Belshaw catalogó esto como un machismo, incluso algunas interrogantes que preguntaba a las mujeres, contestaba el marido. BELSHAW, Michael, *La tierra y la gente de Huecorio. La economía de una comunidad campesina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1969, p. 236.

Segundo acercamiento. Interpretando la fiesta y la vida común a través de la danza

La danza que se presenta en un escenario, en la parte final, dentro de la coreografía hecha por Don Pedro Dimas, marca una especie de coqueteo entre los jóvenes y las muchachas, al final, la muchacha, le pone un delantal al último joven, esto significa que ya son novios, ya que ese fue el objetivo de poner fajas a los *tumbis*, ese adorno femenino fue en intención de Pedro, la señal de un regalo de la mujer al hombre.³² Actualmente muchos niños que bailan la danza y jóvenes, al cuestionarles sobre las fajas, no saben responder cuales fueron las intenciones de que fueran colocadas en la indumentaria, lo cual no significa que hayan deformado u olvidado sus raíces, sino que, dentro de la interpretación que ellos harán y hacen en su indumentaria, será distinta a quién la formó.

Ahora continuaré con la relación entre joven-viejo. Anteriormente hacía la observación al concepto de generación de Wilhem Dilthey, en donde hay que tomar a este no como un concepto cronológico, sino como una extensión temporal de vidas vividas juntas dentro de una comunidad que nos ayude a observar un vínculo entre estos, y tomarla como una fuerza que promueve la continuidad y el cambio, ya que al pasar de otra, inevitablemente se sufren pérdidas, y los de las nuevas generaciones heredan ciertas prácticas culturales trabajan inconscientemente con energías correctoras.³³ Quise indagar sobre la vida común de Pedro Dimas en su infancia, ya que, a pesar de hacer una coreografía, tuvo que incorporar en su danza elementos de ésta:

A la agricultura yo casi empecé desde que tuve fuerzas para la yunta, y más o menos por ahí como en los años 50. La pesca era nuestro fuerte, cuando terminábamos de sembrar una cosa entrábamos de lleno a la pesca, pero la pesca, bien para nosotros era a partir de enero, febrero, marzo abril... mayo ya casi no; nada mas por temporadas. Pero también, cuando se acabó el pescado, se acabó... ya no pudimos hacer nada, eso fue como en los años... ¿qué sería? Como en los 65 ya no había Charal, lo que sí había era sardina, pero nos teníamos que trasladar a Santa Fe de la Laguna, Chupicuaro o a las orillas del lago en Quiroga, que era donde salía la jómara, pero se acabó eso... ya no hubo pescado. En el campo, cuando sembrábamos, como en el 65 ya no daba el frijol, maíz... comenzamos a poner fertilizante, ya no dejó... fue cuando me empecé a meter de lleno a la artesanía...³⁴

Los testimonios nos hablan también de migraciones debido a la situación económica que vivía el campo mexicano en los años cuarenta-sesenta,³⁵ por ejemplo el señor Maximiliano Ponciano, de

³² Entrevista a Don Pedro Dimas.

³³ GUHA, Ranajit, "Introducción a la perspectiva de los *Subaltern Studies*", en *Contrahistorias. La otra mirada de Clío: Perspectivas Subalternas*, No. 12, Morelia, Jitanjáfora Morelia Editorial/Red Utopía A.C., Marzo-Agosto 2009, p. 8.

³⁴ Entrevista a don Pedro Dimas, Morelia, 25 de Abril del 2010.

³⁵ No se cuestionó esa situación, no obstante varios testimonios de braceros michoacanos, iban bajo contrato en los años cuarenta por acuerdo entre los gobiernos de México y EU. BELSHAW, pp. 31-39. Cf. Teresa Rendón "Utilización de

joven le tocó que emigrar a los Estados Unidos, a la edad aproximada de 15 años.³⁶ Aún así, este señor, al regresar a su comunidad y realizar las actividades tradicionales que en sus años de juventud se hacían en su pueblo, hace, que los testimonios de personas de su edad, nos den un punto de vista histórico, ya que su percepción es una experiencia de verdad; recordemos pues, que nos encontramos siempre en tradiciones y la tradición está presente en los cambios históricos,³⁷ ellos entendieron y recibieron su tradición en cierto periodo histórico, y al analizar sus testimonios debo de tomar en cuenta que “cada época entiende un texto transmitido de una manera peculiar, pues el texto forma parte de un conjunto de tradiciones por la que cada época tiene un interés objetivo y en la que intenta comprenderse así misma”; así, el texto supera al autor, y cuando se es comprendido por sus actores, se hace, pero en forma diferente. Y si quiero hacer ese acercamiento en la comprensión de ellos debo de tener en cuenta que un pensamiento histórico, tiene que pensar en su historicidad y en la aproximación que puede haber, al tener contacto con otro horizonte histórico y hacer diálogo en él.³⁸ Aquí, me ayuda para analizar estos testimonios, las investigaciones sociológicas, antropológicas y económicas de Beals, Foster y Belshaw, ya que mis consideraciones tienen una guía referencial.

Los testimonios sobre las actividades económicas en donde los niños participan en la complementación del trabajo familiar, son muy recurrentes. Actualmente la gente de Ichupio no solo practica la pesca, la agricultura y la artesanía, sino también otras actividades como la albañilería, y otros oficios; no obstante, la actividad que se representa en la danza como típica es la de la pesca. La situación en el campo mexicano ha sido muy dura para quienes la practican por los ingresos escasos. Michael Belshaw ha establecido una breve relación entre trabajos monográficos de los años cuarentas de Foster y Beals, en donde hace la comparación entre las técnicas agrícolas de Cherán y Tzintzuntzan en los años cuarentas y la de Huecorio en los sesentas.³⁹ Don Pedro Dimas comenta que su padre fue un jornalero, y que nunca tuvo posesión de tierra; la pesca como la representa en la danza, era una actividad en la cual las mujeres también participaban, ellas ponían las redes, me comentó el señor Dimas.

mano de obra en la agricultura mexicana. 1940-1973”, *Demografía y Economía*, Vol. X, Núm. 3, México, 1973. Citado en GARCÍA CANCLINI, Néstor, ““Solucionar” el desempleo rural” en *Culturas Populares. Op. Cit.*, pp.115-117.

³⁶ Entrevista a Maximiliano Ponciano.

³⁷ GADAMER, Hans Georg, *Op. Cit.*, pp. 349, 350.

³⁸ *Ibidem.*, pp. 366-373.

³⁹ Ver algunas transferencias de tierra en Tzintzuntzan en FOSTER, George, *Op. Cit.*

Segundo acercamiento. Interpretando la fiesta y la vida común a través de la danza

El indigenismo en México, no fue mencionado en el capítulo anterior sólo por rellenar un hueco de la redacción. En el tercer momento de éste (de acuerdo a la catalogación de Villoro), el discurso pretende hacer un re-acercamiento a ese pasado.⁴⁰ La fiesta así, aquí, en este periodo no solo es un elemento de la religiosidad y de su vida misma de los indígenas, sino se convirtió en elemento de la identidad de la nación. Estos motivos son los que propician que no haya las mismas polémicas entre el carácter profano de las fiestas y se caractericen por lo alegre, por sus observadores. Los oficios que se expresan en las danzas son los que dan esa tipicidad a las mismas sobre la vida comunitaria, en este caso, la pesca, practicada por individuos jóvenes como parte de sus actividades económicas (ver capítulo V sobre el pescado que se sirve en restaurantes como platillo “típico”).⁴¹ La figura del joven es no solo la figura del joven casadero, sino, la del joven que trabaja y la del joven que baila en su fiesta. Los señores de edad avanzada ya no bailan, pero no están excluidos de la actividad dancística, ya que músicos como Esteban Reyes, que fue uno de los bailarines en su juventud, ahora participa, pero tocando, y otros observando y siendo parte de la fiesta misma como Maximiliano Ponciano. Las tradiciones son repetidas por las generaciones de adultos (jóvenes, por así decirlo), y asesoradas por gente mayor como me comentaron “para preservar la tradición como es debido y no se deforme”, claro está. Dentro de la fiesta, en Ichupio, no hay tema en la danza más que la religiosidad, y no el de la pesca, pero, el hecho de que adultos con energía de bailar estén al frente de la danza y hayan convivido con otros creadores de danzas como Gervasio López, los hace tener una especie de autoridad moral en el sentido de la preservación de sus tradiciones al seguir bailando la danza en su pueblo;⁴² pero la danza que se expresa en la coreografía que montó Pedro Dimas, además de mostrar las actividades económicas que son vistas como las típicas en la región, también repitió un patrón en varias danzas que tratan de reproducir esa vida común.

No sé –probablemente mal de mi parte – si ya alguien haya hecho una reflexión seria sobre la relación fiesta-vida común, en el caso de los purépechas, pero no de la primera como interrupción de la segunda,⁴³ en donde el argumento principal sea que el calendario está poblado de muchas fiestas;

⁴⁰ VILLORO, Luis, *Op. Cit.* pp. 190-191. Puede ser cuestionado el indigenismo en los procesos actuales. Ver SENEFF, Andrew Roth, (Ed.) *Caras y máscaras, Vol. Op. Cit.*

⁴¹ Belshaw, señala que incluso en Huecorio, el posar para una foto con un turista, durante los cincuentas, un pescador podía tener ingresos, aunque no muy significativos.

⁴² Caso del señor vestido de viejito

⁴³ Muchos autores proponen el estudio de la fiesta como irrupción de la vida cotidiana, y sus propuestas metódicas y fenomenológicas van encaminado a ello. México en fiesta, Ver PÉREZ, Herón (Ed.) *México en fiesta, Op. Cit.* Cf. ECHEVERRÍA, Bolívar, *Definición de cultura. Op. Cit.*, p. 204-205. Reconozco la labor teórica del maestro Bolívar

además de que el carguero, el organizador de las fiestas tiene su cargo durante el año. Es así, cómo también observo que la relación entre generaciones se ve también aquí. En la indagación que hice en Ichupio en 2010, 2011 y 2012, un carguero me comentó que en la Fiesta patronal del lugar, dedicada a San Isidro Labrador, se entregan coronas que representan los cargos, y que es sobre los cargueros en quienes están las responsabilidades de las fiestas y la capilla por un año; los cargueros son los encargados de las comidas en las fiestas.

Aquí se ven reflejados algunos cambios, mas sin embargo el sistema de cargos está permaneciendo como su tradición lo indica. Foster menciona para los años cuarentas que “los cargueros más serios son aquellos que asumen la responsabilidad como resultado de una promesa o un manda.”⁴⁴ Los cargueros deben de hacer una fiesta sin limitar los recursos, le comentaba un sacerdote a Belshaw, en el caso de Huecorio durante los años sesentas; pero el respaldo lo dan las generaciones que en su juventud pertenecieron a las tradiciones anteriores, por eso, en las fiestas los gastos para las mismas han sido cuantiosos. Próspero Maldonado en su monografía de los *kurpitis* también menciona la figura de gente mayor,⁴⁵ ya que esta representa una imagen esencial, dentro de los valores tradicionales de las comunidades purépechas.⁴⁶ Cuando la gente mayor trasmite una tradición, se pierden algunas cosas, pero otras se conservan, en este caso, el inevitable periodo de “modernismo” ha sido interpretado como opositor a lo tradicional,⁴⁷ pero en el testimonio ya escuchamos los cambios inevitables como el caso del origen de los refrigerios en la fiesta tradicional. En Erongarícuaro, en 1991 un señor de 92 años comentó del Corpus algo muy similar a lo que me dijo Pedro Dimas sobre el Corpus en Tzintzuntzan y que me ayudan en particular sobre los testimonios involuntarios (Bloch) y lo que encierran en su historicidad (Gadamer) y esto me sirve de un acto interpretativo dentro de la *descripción densa* (Geertz). Pedro recuerda que se entraba al atrio y se bailaba, bailaban ya señores grandes, usaban instrumentos de la vida común (las redes de la pesca, el arado, etc.) y lanzaban mucha fruta, además el atole y el pan preparados, eran algo muy rico para el deleite de los asistentes. Aquí lo que me cabe decir, de parte de mi comprensión, no es tanto el cambio (atole en lugar de refresco, galletas en lugar de pan, tortillas de máquina en lugar de las hechas a mano, y los productos enlatados)

Echeverría como un excelente investigador no sólo mexicano, sino latinoamericano, pero la noción de fiesta, como irrupción de lo cotidiano, no es tomado para explicar a ésta.

⁴⁴ FOSTER, George *Op. Cit.* p. 279.

⁴⁵ PRÓSPERO MALDONADO, Rocío, *Herencia tradicional... Op. Cit.* pp. 112-113.

⁴⁶ “Los requisitos del mando: valores tradicionales y retos actuales en la etnia p'urhépecha de Michoacán”, en *Relaciones. Estudios sobre historia y sociedad*, Zamora, vol. XVI, núm. 63/64, Verano-Otoño de 1995. p. 15.

⁴⁷ ROTH SENEFF, Andrew, *Op. Cit.* P. 162-169.

sino que los testimonios al preguntarles de las danzas, dicen algo evidente: la dadivosidad de la comida en la fiesta, el gasto evidente para cumplir esa función festiva. El señor de Erongarícuaro decía en 1992: “Ya no es como antes... antes el corpus era bonito, aventaban hartas cosas.... Ahora a los jóvenes les gusta pura maldiduría.”⁴⁸ Los testimonios aquí recogidos, nos están dando un dato que no es el principal cuestionado, y no está bajo mi subjetividad, sino la del informante,⁴⁹ estoy por lo tanto conociendo así una otra edad. Mis cuestionamientos eran planteados en el sentido de qué cambios percibía la gente dentro de sus tradiciones, conforme iban siendo recogidas por otras generaciones, a lo que me respondían que nada, que esas pequeñas cosas eran necesarias, ya que la tradición no se cambia, se preserva, y al hacerme énfasis en el papel de los mayores en la fiesta me están revelando que, esa gente es autoridad moral, pero los mayores al recurrir a su memoria y dicen que “antes era muy bonito” nos recuerdan el sentido de excentricidad (para nosotros) en la inversión de los recursos que la fiesta necesita. La integración de gente joven a la actividad dancística y festiva, determina la continuación a su tradición, pero la transmisión de todos los símbolos que se representan en esta, no se reciben de la misma forma; así, la actividad que se marca en una danza, será interpretada de otra forma por otras generaciones, que, al ver entusiasmo en la fiesta, por la divulgación que hay de las tradiciones desde la infancia de los recreadores de tradiciones indígenas desde los años cuarentas, ayudan a la gente joven no solo a conservar a su manera sus tradiciones, sino que sea un elemento de identidad entre ellos mismos. Un muchacho de 18 años en Ichupio me decía: “Bailo porque veo a muchos bailar y porque le tengo fe al niño (El niño Dios)... siento orgullo saber que esta danza la bailan en otros lugares y es originaria de aquí” Este testimonio hubiera diferido años antes, cuando el baile solo involucraba a la comunidad y no a ésta con las exteriores y con la nación.

La actividad pesquera, aunque ya no es típica del todo, en la comunidad, marca un referente de otra generación, así como también una actividad económica que en un tiempo determinado se realizó en la zona del lago de Pátzcuaro. Los jóvenes de Ichupio, al igual que muchos jóvenes que bailan en su comunidad, tienen una forma distinta de vivir su tradición; en algunas ocasiones, la autoridad moral de la gente grande es reprendida ya que no se realizan tales tradiciones como se hacían antes. Un señor de San Juan Nuevo, dice que antes, los kurpitis no mostraban quienes eran y se ocultaba en el anonimato

⁴⁸ Testimonio de Teodoro Ortega, en 1991 tenía 92 años. CASTILLEJA GONZÁLES Aida, “La celebración del corpus christi en Erongarícuaro: un espacio social y un espacio ritual”, en *Anales del Museo Michoacano*, Morelia, Tercera época, suplemento al Número 3, diciembre de 1991, p. 96.

⁴⁹ GINZBURG, Carlo, “El inquisidor como antropólogo”, *El hilo y las huellas*, Op. Cit., pp. 399-400.

Segundo acercamiento. Interpretando la fiesta y la vida común a través de la danza

que las máscaras les dan, y ahora, los muchachos hasta lo presumen;⁵⁰ en otras ocasiones, las observaciones de la gente son muy positivas, como un señor de Ichupio que me “ahora veo más ánimo, antes eran menos jóvenes.”⁵¹ Las tradiciones que se dicen: se están perdiendo, son una consecuencia no de la modernidad, sino de la forma en que nuevas generaciones adaptan sus tradiciones a su contexto, ya que durante el inicio del siglo XX, al haber una recolección del folclor, establecer un estereotipo y difundirlo, se hizo también una adaptación de la tradición a los tiempos en que este proceso pasaba; los elementos típicos y las costumbres de esos años se hacen ver como invariables, aunque cuando se efectuaban, no se indagó a qué cambios estuvieron presentes las costumbres indígenas en un México decimonónico, sino que su referente fue colonial, y prehispánico.⁵²

Las actividades de un pescador, un arriero, un panadero, un agricultor, o un comerciante de artículos artesanales que en determinado momento cubrían las necesidades de un mercado interno, son referencias de la vida común que se plasman de manera codificada en una danza, por parte de gente que al transmitirla, tiene una significación, y al recibirla otra generación, se le otorga un significado diferente, aunque sea la misma actividad, ya que, la pesca en la actualidad, no representa la misma actividad importante que en los años cuarenta o las piezas artesanales hoy ya no cubre las necesidades solo de un mercado interno de la región como lo ocupó en la época colonial. La danza así, al ser representada es un texto histórico, ya que debe de tener una referencia, desde el baile de salón de los siglos XVII y XVIII, los bailes denominados modernos, hasta la danza denominada popular y autóctona, al ser representada, se exponen elementos que propician ciertos movimientos y estilos de moverse y ciertos elementos en la ropa, que marcan una referencia histórica.⁵³ El discurso kinético de grupos de individuos puede ser analizado así, al observar con detenimiento, como los que bailan actualmente, se apropian de una percepción de la “realidad” pasada.⁵⁴ No se trata pues, en esta interpretación, de adivinar o buscar el significado de cada uno de los accesorios de la indumentaria y decir “a punto y coma” qué representa, y a la vez decir que varios elementos son más actuales que otros, no es cuestionarse por qué, por ejemplo, los kurpitis de Angahuan llevan un tipo de botas y los de Caltzontzin y San Juan, otra; así como el “Viejo” lleva huarache en el primer caso, y en los otros 2

⁵⁰ PRÓSPERO MALDONADO, Rocío, *Herencia tradicional*, Op. Cit.

⁵¹ Entrevista a Juan Morales Reyes

⁵² ROTH SENEFF, Andrew (Ed.), *Caras y máscaras del México étnico. Vol. I. La participación del indígena en las formaciones del estado mexicano*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2010.

⁵³ SEVILLA VILLALOBOS, Amparo, Op. Cit.

⁵⁴ SAHLINS, Marshall, *Islas e historia*. Op. Cit., p. 136.

Segundo acercamiento. Interpretando la fiesta y la vida común a través de la danza

botín, para cuestionar y contestar su significado simbólico, que de seguro, también fue transmitido a la generación actual, y al ser transmitido en muchos años anteriores, creó incertidumbres sobre el significado y no se supo explicar el porqué del cambio en ciertos accesorios.

La relación hombre-mujer, y viejo-joven solo fue un ejemplo de cómo puedo acercarme a tratar de entender una tradición que no me fue heredada, si no la observo a través de la representación que hizo un individuo sobre su tradición, y aunque esa representación muestra su subjetividad, su talento musical y dancístico, así como otras danzas existentes y recreadas, no significa que el análisis de las mismas a través de su representación teatral, sea en vano, ya que, si hablamos de un sistema cultural, debemos de tomar en cuenta que el hombre, como hombre, no existe sin cultura, solo se hace hombre cuando es miembro de una sociedad, mediante la actividad práctica del mundo, pero esta actividad, aunque sea en sus actos más solitarios, demuestra la presencia de otros;⁵⁵ por eso, no hay que considerar la creación de Pedro Dimas como una muestra de sus subjetividad, porque la subjetividad individual, no está por encima de la subjetividad humana; el hombre claro que se hace así mismo con sus actos, los cuales determinan lo que es, pero estos actos los hace eligiendo, pero también elige para y por todos los hombres, sus elecciones determinan la imagen que construyen y han construido, y pretenden construir los hombres de sí mismo.⁵⁶ Esta segunda tentativa de hacer un acercamiento interpretativo, excluye hasta el momento, cómo la fiesta religiosa purépecha y su danza, son un proceso que tampoco fue estático en el sentido de su estructura y en el sentido de su legitimación; en el capítulo anterior hice un pequeño esbozo histórico, pero ahora describiré cómo el elemento *sagrado* de la fiesta religiosa en el siglo XX, hace un cambio de discurso que me ayudará a hacer concluir mis tentativas de interpretación

⁵⁵ SHALINS, Marshall, *Cultura y razón práctica. Contra el utilitarismo en la teoría antropológica*, Barcelona, Gedisa, 1997, pp. 129-130.

⁵⁶ SARTRE, Jean Paul, *El existencialismo es un humanismo*, Buenos Aires, Losada, 2002.

La religión y la danza. La perspectiva de la Iglesia respecto a las tradiciones.

“Son incalculables las fiestas que celebramos y los recursos y tiempo que gastamos en festejar. Recuerdo que hace años pregunté al presidente municipal de un poblado vecino a Mida: “¿A cuánto ascienden los ingresos del municipio por contribuciones?” “A unos tres mil pesos anuales. Somos muy pobres. Por eso el señor gobernador y la federación nos ayudan cada año a completar nuestros gastos”. “¿Y en qué utilizan esos tres mil pesos?” “Pues casi todo en fiestas, señor. Chico como lo ve, el pueblo tiene dos Santos Patrones.” Esa respuesta no es asombrosa. Nuestra pobreza puede medirse por el número y suntuosidad de las fiestas populares”

PAZ, Octavio, “Todos los santos. Día de Muertos” en
El laberinto de la soledad

Hacia la década de 1940, Foster nos comenta que “la iglesia es un complejo esencial en la vida de los tzintzuntzeños. Sin ella no habría esperanza espiritual”⁵⁷ y que a su vez, esto indicaba que era totalmente católica como otro pueblo mexicano.⁵⁸ Cuando hablo de esos años, es necesario reiterar que estamos hablando de los años de la infancia de mis informantes. Los cambios no solo del siglo XX, son en parte algunas cuestiones que tienen que ver con un proceso determinado, en el caso del siglo pasado, hay un desarrollo del capitalismo en la región del lago, así como un resurgimiento de un nacionalismo, pero aquí trataremos de ver cómo vivieron los ojos de estas personas esos discretos cambios en décadas. Don Pedro cuenta sobre las danzas que bailó de niño en las fiestas del Corpus en Tzintzuntzan:

En los años cincuentas íbamos nosotros a bailar en el jueves de corpus, tanto de mariposas como de la danza del pescado, salían personas grandes, ya de 60 y 70 años a bailar... ¡sí!... y con chinchorros de verdad, como unas 20 personas... era una tradición muy bonita que ahora ya se acabó todo eso... la danza la bailábamos en Tzintzuntzan en el atrio grande.

⁵⁷ FOSTER, George, *Op. Cit.*, p 313.

⁵⁸ *Ibíd.*, pp. 217, 315. Aun así habla sobre otras variantes de cristianismo en Tzintzuntzan en esos años.

Segundo acercamiento. Interpretando la fiesta y la vida común a través de la danza

Las representaciones también se hacían con el arado,⁵⁹ dicha representación del Corpus, también es descrita por Foster años anteriores a la descripción de don Pedro, al decir que hasta araron y sembraron el atrio de Tzintzuntzan y que el producto le fue otorgado al sacerdote, y que los bu eyes que fueron llevados al corpus también eran adornados.⁶⁰ Pero la religiosidad que encontramos actualmente en las fiestas purépechas y que el mismo Foster observó ¿puede ser cuestionada? Si bien, desde la época colonial, se ven algunos aspectos que son mal vistos por los curas, como la embriaguez. También en esa década Beals comenta que algunos de los habitantes de Cherán comentaban que las fiestas de los santos era solo excusa para celebrar, y él los llegó incluso a observar como elementos seculares con implicaciones religiosas, ya que libraba a la gente de la rutina; eran días de comprar y de beber; estas conjeturas las explica a partir, no de comentarios a favor de la fiesta, sino de algunos menos usuales en los cuales manifestaban el descontento por que se organizaban grandes bailes a pesar de lo pequeño del pueblo, la cooperación económica por familia y lo “desordenadas” que se vuelven las muchachas durante esos días.⁶¹



Muchachas cargando la imagen del Niño Dios durante la intervención del Viejo y la Maringüía, con los tumbis. Ichupio, diciembre del 2010. Foto: Eduardo Torres.

Por la religiosidad de la danza observada en los pueblos purépechas (que vi particularmente en Angahuan e Ichupio y he leído en varias monografías) y el testimonio a cerca de la imagen que se le baila hace formular varias cuestiones ¿cómo puedo hacer este acercamiento interpretativo sin caer en

⁵⁹ Entrevista a don Pedro Dimas. Septiembre del 2010.

⁶⁰ FOSTER, George, *Op. Cit.* p. 305.

⁶¹ BEALS, Ralph, *Cherán. Op. Cit.*, pp. 294-295.

las trampas de las incuestionables “tradiciones inmemoriales”?, ya que por lo visto, es aún más difícil hablar de la religión popular dentro de las fiestas en La Europa medieval, el virreinato novohispano y el México decimonónico, ya que, dentro de las consideraciones antropológicas del siglo XX los mismos académicos han observado ciertas discrepancias.

Los procesos del siglo XX explicados ya, ayudaron a que no sólo fuer a una tradición de los pueblos, sino de la nación misma, y lo que una vez censuró e interrogó la Iglesia en periodos coloniales, en el siglo XX, afirmaba que había participado en la creación de un tesoro artístico de acuerdo al adoctrinamiento, pero esto, como mencioné en el capítulo I, fue en gran parte por ese reajuste de la figura del indígena. Si no hubieran existido los procesos explicados en el primer capítulo, la labor de la iglesia, hubiera quizá sido vista no como esa institución vista en el siglo XX como la que evangelizó y a la vez, creó un tesoro artístico como lo mencionó el Concilio Vaticano II en 1963, aunando que, con las observaciones hechas sobre el estudio del folclor con consideraciones gramscianas, deberíamos de tomar en cuenta que al investigar la cultura popular de siglos anteriores, encontraremos puntos de disidencia ante una religión oficial y sistematizada. Las observaciones sobre las reminiscencias de la música popular en oposición a la “cultura” que hice en el primer acercamiento interpretativo me ayuda mucho en este segundo, ya que las fiestas populares de los indígenas, en un Estado colonial que no había aun secularizado la vida religiosa de connotaciones políticas, no admitió el papel de las masas populares; así, vemos al analizar testimonios sobre la embriaguez y el “mal comportamiento” de las masas ante las fiestas *sagradas*. Ahora bien, después de la mitad del siglo XIX, aunque la situación del carácter profano de las fiestas y las tensiones Iglesia-Estado, estamos ante prácticas antiguas de la población mexicana.⁶² Los procesos en el siglo XIX y en el periodo colonial, muestran que el carácter popular de la fiesta tiene que ser estudiado con mayor detenimiento, pero algo aquí está claro: las prácticas festivas reguladas por el catolicismo son muy antiguas en los pueblos indígenas, pero para hacer este acercamiento es necesario mencionar qué es lo que marca este periodo estudiado para comprender lo que los indígenas de inicios del siglo XX entendieron por sus fiestas. El revisar tradiciones medievales sobre la fiesta y la danza me haría observar que son otras exigencias las

⁶²En 1873, durante el mandato de Sebastián Lerdo de Tejada, se decretó que no habría actos religiosos de ningún culto fuera de templos. DÍAZ PATIÑO, Gabriela, y Martínez Ayala, *Op. Cit.*, 73-74. La iglesia por su parte, no sólo quería prohibir manifestaciones de las festividades religiosas indígenas, sino quería imponer un modelo festivo, para conseguir mejor comportamiento y conductas, aunque “solo quedó en el discurso” (pp. 69-80.), hasta 1899, El Concilio Plenario Latinoamericano estuvo en contra del carácter profano de las fiestas, CARRILLO CÁZARES, Alberto, “La fiesta y los sagrado”, en Herón Pérez, (Ed.), *México en Fiesta, Op. Cit.*, p. 117.

que deben guiar los motivos de las preguntas a la investigación, no obstante, hay ciertos factores que nos explican la permanencia de esa tradición y su importancia. Al hacer un análisis de las prácticas festivas registradas por antropólogos, correspondiente a los años cuarenta-sesenta y las que se me fueron dichas por gente de Ichupio, y establecer situaciones análogas con las de la época colonial, puede ser objeto de fuerte crítica bajo el argumento de que se está perdiendo el sustento de esta tesis en ese laberinto engañoso en el cual no se pretendía extraviar; no obstante hay que tener en cuenta que a pesar de los riesgos, no entro al camino sin entenderlos. No todas las tradiciones coloniales fueron erradicadas en su totalidad durante el siglo XIX en México. El ver la reconfiguración de las tradiciones (en este caso una danza) en el siglo XX, no es suponer que en los otros siglos fueron inexistentes los cambios en las mismas, sino lo contrario, es estar muy consciente de ello y por lo tanto, no condenar los cambios que percibimos en este siglo, sino cuestionarnos a cerca de los otros que hoy en día nos dejan muchas dudas.

Gabriela Díaz Patiño y Jorge Amós, al hacer un recuento histórico de la fiesta purépecha, nos dan referencia de lo que las fiestas en la época colonial significaban para las cofradías, y cómo es hasta el siglo XIX, con la secularización del Estado mexicano es en donde podemos observar una bifurcación en algunas cuestiones de cómo se organizaba la fiesta no solo por las masas populares, sino bajo la tutela del Estado.⁶³ Se puede pues, hacer un análisis e interpretación histórica (en el sentido sociocultural) además de mostrar elementos de singularidades folclóricas y la actitud eclesiástica ante éstas.⁶⁴ Esto me ayuda a considerar la fiesta tanto como una celebración oficial,⁶⁵ y también como la fiesta como un elemento de estudiar tradiciones populares, aunque esta premisa establezca aún más riesgos dogmáticos. Aunque (como repito nuevamente) critico la estigmatizada idea que las tradiciones son origen de los antiguos purépechas, eso no significa que la cosmovisión de los antiguos michoacanos no la tome en cuenta, ya que hay estudios que demuestran que quedó de una manera fragmentaria en festividades cristianas, aunque es difícil saber qué grado de sincretismo llegó.⁶⁶ Hay que considerar algunas cuestiones sobre la fiesta en la época colonial para hacer mis analogías a los datos antropológicos recogidos por estudiosos de la cultura purépecha y que yo mismo recolecté.

⁶³ DÍAZ PATIÑO, Gabriela y Martínez Ayala, *Op. Cit.*, pp. 69-72.

⁶⁴ *Ibíd.*, pp. 13-16.

⁶⁵ Si lo que me interesa es ver las expresiones populares de las fiestas, no significa que lo que el discurso oficial establecía en otros periodos no sea de menor importancia. Para ver un análisis de la fiesta como manifestación de Poder ver: MARTÍNEZ VILLA, Juana, *La fiesta regia en Valladolid. Política, sociedad y cultura en el México Borbónico*, Morelia, UMSNH, 2011.

⁶⁶ DÍAZ PATIÑO, Gabriela y Martínez Ayala, *Op. Cit.*, p. 38.

Hacer un recuento sobre la *Relación de Michoacán* para marcar la importancia de la fiesta entre los purépechas es algo que se ha hecho en varias investigaciones, pero ahora lo que hay que hacer en este caso, es ver no lo que nos dice esta fuente sobre la fiesta y los paralelismos que podemos encontrar en algunas tradiciones festivas coloniales, sino más bien, tomar como un “punto de referencia”, en este caso la fiesta colonial para hacer un recuento de la fiesta tradicional religiosa que nos ayude en la comprensión de lo que escuchamos cuando se nos dice que es muy antigua.

Las tradiciones europeas no podemos ni siquiera tomarlas como del todo cristianas como tales,⁶⁷ ya que algunos elementos paganos en las danzas que se bailaban en celebraciones no solo fue combatido por el catolicismo europeo (solo por mencionar un caso), sino también por las religiones protestantes de los siglos XVI y XVII; más sin embargo es banal hablar de esto si no tomamos en cuenta qué significó ello para el mantenimiento de una tradición, es por ello que el folclore nos dice mucho de prácticas populares, puntos de resistencia sobre el discurso oficial y paradojas en el mismo. El sincretismo no solo estuvo presente en la conquista de América, sino antes de ésta y después de ésta en Estados europeos durante los siglos XVII y XVIII. Thompson comenta acerca de las manifestaciones populares y la actitud de instituciones religiosas respecto a ello:

Finalmente, los pobres tuvieron acceso a la libertad, aunque ésta fuera de tipo negativo; se liberaron de la disciplina psíquica y la supervisión moral de los sacerdotes o los presbíteros. Un clero con una solicitud pastoral activa generalmente ha encontrado formas de coexistir con las supersticiones paganas o heréticas de su grey. Por deplorables que sean estas soluciones intermedias a ojos de los teólogos, el sacerdote se da cuenta de que muchas de las creencias y prácticas del «folclore» son inofensivas; si se agregan al calendario de la Iglesia, pueden cristianizarse y servir para reforzarla autoridad de la Iglesia.⁶⁸

En las fiestas carnales europeas, al hacer un análisis de la risa, Bajtín encontró una forma de rastrear aspectos cómicos y populares consagrados por la tradición. Ritos cómicos se oponía a la cultura oficial y su tono serio; en el carnaval no observaba solo una representación teatral, sino una forma

⁶⁷ MOMIGLIANO, Arnaldo, *De paganos, judíos y cristianos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.

⁶⁸ THOMPSON, E.P. *Costumbres en común*, Barcelona, Crítica/ Grijalbo, 1995, pp. 65-66. Después continúa afirmando sobre el carácter profano y secularizado de algunas prácticas “Aunque no paganas, sí se añadieron nuevas funciones seculares a los antiguos rituales; los taberneros, los buhoneros y los cómicos, músicos, etc., fomentaban, con sus numerosos tenderetes, las fiestas en que sus clientes tenían los bolsillos desacomumbradamente llenos gracias a las ganancias obtenidas de la cosecha; la institución de beneficencia del pueblo y las asociaciones de ayuda mutua se hicieron cargo de las antiguas fiestas de la Iglesia durante la Pascua de Pentecostés” p. 68.

concreta de la vida misma: no era una creación individual, y tales liturgias paródicas fueron toleradas hasta cierto punto por la iglesia católica.⁶⁹ En todas las obscenidades observadas en la literatura de Rabelais, sobre el carnaval, se puede observar sólo un fragmento de un enorme mundo complejo, y es justamente el los “patrones de prototipos grotescos” en donde se encuentran residuos de un modo alterado de una tradición festiva popular de la Europa medieval, según expone Bajtín.⁷⁰ Estas consideraciones fueron recogidas con tintes gramscianos por Ginzburg, al reconstruir a través de un concepto acertado de folclor, el esqueleto de la cultura popular de la Europa preindustrial, ya que la religión impuesta a las clases populares no tenía los mismos términos en el problema al estudiar la religión popular que no encaja con la mentalidad que expone la jerarquía eclesiástica del siglo XVI:

A partir de un análisis preciso, la idea de una “religión popular”, ahistórica e inmóvil, se revela como insostenible. En su lugar hay que plantear la idea compleja de una lucha entre religión de las clases hegemónicas y religión de las clases subalternas, conformada como toda lucha, por confrontaciones abiertas, por compromisos, por situaciones de una paz forzada, por guerrillas.⁷¹

Burke, nos hace también aportes en la misma línea respecto a estos análisis. La cultura popular junto con la nobleza llegó a tener momentos de regocijo en el carnaval y clérigos al igual, tocaban instrumentos y hacían representaciones teatrales; los participantes en fiestas que eran parte de la cultura popular, compartían otros significados procedentes de una cultura general, ya que los nobles, al no pertenecer de forma sistemática en varias representaciones de grupos sociales hicieron una transmisión de forma distinta, hay que agregar además que, existían otros grupos que se les fueron prohibidas algunas prácticas culturales y sociales, como el caso de los musulmanes después de la toma de Granada en 1492.⁷² Así, considera Burke que, la inaccesibilidad de la cultura popular es una gran dificultad que

⁶⁹ BAJTÍN, Mijaíl, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, México, Alianza, 1993, pp. 9-19.

⁷⁰ BAJTÍN, Mijaíl, “Rabelais en la historia del realismo” en *Contrahistorias. La otra mirada de Clío. Retorno al paradigma indiciario*, Núm. 7, Septiembre 2006. Esta sobre esta risa rabelesiana y los indicios que nos pueden aportar para la comprensión de una cultura que desconocemos Cf. DARNTON, Robert “La rebelión de los obreros. La Gran matanza de gatos en la calle Saint-Séverin” en *La gran matanza de gatos. Op. Cit.*, pp. 81-108.

⁷¹ Carlo Ginzburg, “Premessa Giustificativa” en *Quaderni Storici*, Núm. 41, 1979. Citado en AGUIRRE ROJAS, Carlos Antonio “El queso y los gusanos. Un modelo de historia crítica para el análisis de las clases subalternas”, en GINZBURG, Carlo, *Tentativas*. También véanse algunas consideraciones sobre Ginzburg en GILLY, Adolfo, “La acre resistencia a la opresión. Cultura nacional, identidad de clase y cultura popular” en *Cuadernos Políticos*, número 30, México, D.F., editorial Era, octubre-diciembre de 1981, pp. 45-52.

⁷² BURKE, Peter, *La cultura popular en la Europa. Op. Cit.*, pp. 64-92.

se presenta al tratar de hacer una comprensión de sus representaciones festivas, pero que aun así, nos llegan verdades fragmentarias, y éstas las vemos con ojos ajenos a ellas.⁷³

¿Por qué hacer referencia de esa época, ese espacio y bajo estas consideraciones teóricas, para reformular mis prejuicios dentro de mi ejercicio hermenéutico? Es necesario pues por ello este segundo acercamiento interpretativo. Como nos lo hacen referencia Díaz Patiño y Jorge Amós, el viejo espíritu carnavalesco llegó a América, en donde tuvo sus propias connotaciones peculiares, lo que algunos llaman el catolicismo *indomexicano*, pero aun así, las paradojas entre culto y popular ya están desde antes de la conquista europea, por lo tanto, al conquistar el territorio americano, no sólo hubo un sincretismo en el catolicismo con el que se evangelizó, sino desde antes, la religión católica en Europa, muestra necesariamente un esquema de creencias entre sus adeptos. Las celebraciones de los pueblos mexicanos, se ha dicho en un bosquejo histórico de la fiesta tradicional religiosa, que son parte de la construcción de dichos pueblos que emergieron en la formación histórica del imperio español y de España como Estado-nación, construcción que, llegada la mitad del siglo XVII, había transformado en lo que ahora es México en un Estado colonial.⁷⁴ Al escuchar testimonios y observar tradiciones, claro que vemos ciertas prácticas antiguas, como por ejemplo el de una danza (independientemente de su significado o tema religioso) bailada actualmente dentro de una iglesia, ya que esa práctica tuvo un auge en Europa en el siglo XIII,⁷⁵ y dichas prácticas fueron heredadas después a las colonias americanas de España, pero ello no significa que sean idénticas e intactas, ya que para empezar, el acceso a ese armazón general que representa la cultura popular en el México colonial y decimonónico aun no se ha explicado en un estudio crítico; aunque sí hay que considerar que podemos observar en las comparaciones y en otras consideraciones del desarrollo histórico de las mismas; así, al permanecer dentro de la construcción de un Estado, aunque no tenía las mismas connotaciones para los jerarcas de la iglesia a como lo vivían la gente del pueblo, pues su interpretación de la fiesta era otra, permanece esa tradición durante procesos diferentes de la historia del México colonial; por lo tanto, esta observación nos ayuda a entender que el calendario de fiestas purépecha conservó durante el siglo XVII muchos rasgos de origen mesoamericano, se es necesario reinterpretar las festividades religiosas indígenas bajo la perspectiva de un gradual proceso de sincretismo, que presenta ya para el siglo XVII

⁷³ Rabelais era un ejemplo poco sofisticado de la cultura popular, sino sofisticado intermediario entre 2 tradiciones. *Ibíd.*, p. 93.

⁷⁴ ROTH SENEFF, Andrew, "Fiesta tradicional religiosa y realismo mágico: un diálogo con Gabriela Díaz y Jorge Amós", en *Tzintzun*, No. 45, Morelia, Instituto de Investigaciones Históricas de la UMSNH, p. 160.

⁷⁵ WECKMANN, Luis, *Op. Cit.*, p. 243. Se danzaba ante el santísimo sacramento en Iglesias de Toledo, Jerez, y Valencia, en España.

Segundo acercamiento. Interpretando la fiesta y la vida común a través de la danza

rasgos muy bien definidos, al menos en el caso de los purépechas.⁷⁶ Las observaciones sobre las actitudes paganas incluso en el siglo XX se han registrado en algunos trabajos etnográficos en los que se observan prácticas hacia la veneración a imágenes que no tienen una conexión clara con las imágenes católicas, pero, los sacerdotes toleran ciertas prácticas, siempre y cuando haya una especie de reconocimiento hacia la iglesia católica, como observó una investigadora en una pequeña localidad de Oaxaca en los años sesentas,⁷⁷ y es que los ejemplos de los estudios folclóricos referidos (Bajtín, Ginzburg, Thompson) nos ayudan a comprender el por qué la actitud de la Iglesia ante fiestas en la América hispánica en los siglos XVI-XVIII, y es que las borracheras y comportamientos indebidos que cito en el capítulo anterior en Carrillo Cázares, también son observados en otros virreinos, como en el del Perú, por lo que los clérigos, debían de aprovechar actitudes como la danza, con la cual, al fusionar con sus creencias, se podían también utilizar para ritos católicos.⁷⁸ Como en esta investigación se analiza implícitamente los del siglo XX con la reconfiguración de un nacionalismo, y en el periodo colonial, significaron otros, como los religiosos, la disparidad entre lo profano y lo sagrado, es tema de reflexión en cuanto a la fiesta colonial, cosa que puedo hacer análoga con respecto a la época que estoy estudiando dentro de mi problemática teórica. Retomemos a Carrillo Cázares, el cual, se refiere a que, los misioneros que evangelizaron se adaptaron a los modelos de las culturas indígenas, según el discurso de la institución eclesiástica que dictaba en el siglo XX, ya que en el año de 1963, el Concilio Vaticano II afirmaba que:

La Iglesia nunca consideró como propio, estilo artístico alguno, sino como que, acomodándose al carácter y condiciones de los pueblos y a las necesidades de los diversos ritos, aceptó las formas de cada tiempo, creando en el curso de los siglos un tesoro artístico digno de ser conservado cuidadosamente.⁷⁹

Para empezar a unir las piezas, hay que mencionar pues, que los informes de la gente que entrevisté nos servirán de “llave hermenéutica” para la comprensión de sus tradiciones siempre y cuando tengamos en cuenta muchos abismos que hay entre mis informes y lo investigado de otros periodos, o, en términos

⁷⁶BALTASAR, Gerardo, *El Corpus Christi purhépecha. La apropiación indígena de una fiesta en la época colonial*, Morelia, Tesis de maestría, Instituto de Investigaciones históricas de la UMSNH, p. 142.

⁷⁷ OLIVERA, Mercedes, “Notas sobre las actividades religiosas en Tlaxiaco” en *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, México, Tomo 44, Vol. XV, 1963. Observar el caso del Niño de Atocha, que no está relacionado con el culto cristiano, pero aun así se le permite (al menos está registrado en los sesentas) que se le adore.

⁷⁸ ARES QUEIJA, Berta, “Las danzas de los indios: un camino para la evangelización del virreinato del Perú” en *Revista de Indias*, No. 174, Vol. XLIV, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Julio-Diciembre de 1994.

⁷⁹ Citado en CARRILLO CÁZARES, Alberto *Op. Cit.*, p. 119. Por fortuna para mí, pude encontrar dicha referencia en el Art. 123 de la “Constitución apostólica de la sagrada Liturgia” en *Concilio Ecuménico Vaticano II. Documentos*, México, Ediciones Paulinas, 1965, p. 39.

Segundo acercamiento. Interpretando la fiesta y la vida común a través de la danza

académicos, que no corresponden todos los datos al mismo horizonte histórico. La comprensión que necesito hacer sobre la fiesta y los gastos en ésta, deben de ser guiados bajo una lógica de que, en efecto, así se ha hecho desde tiempos coloniales; pero las expresiones que hacen en las fiestas, los indígenas no fueron siempre dignos de verse con buenos ojos por la Iglesia Católica como lo analizamos, ya que fue la infancia de estas personas (Don Pedro, Maximiliano Ponciano, Esteban Reyes, etc.) un periodo en donde el indigenismo atravesaba por una etapa nueva en ese siglo entrante; esos gastos no solo son los destinados a sus fiestas, sino los destinados a la idiosincrasia de los pueblos, ya que los testimonios dicen seguidamente “que no se acabe esta tradición” “que se preserve como debe de ser,”⁸⁰ y la secularización del estado permite en el siglo XX no entrar en ésta (la fiesta) como organizador, sino como promotor turístico y protector de un patrimonio (ver capítulo IV), y a la Iglesia como la institución que veló por la idiosincrasia de los pueblos que tuvo bajo tutoría espiritual:

Como en ciertas regiones... hay pueblos con tradición musical propia que tiene importancia en la vida religiosa y social, desde a esta música la debida estima y el lugar correspondiente no sólo al formar su sentido religioso sino también el culto a su idiosincrasia.⁸¹

Y continúa diciendo:

También el arte de nuestro tiempo y el de todos los pueblos y regiones ha de ejercitarse libremente en la Iglesia, con tal que sirva a los edificios y ritos sagrados con el debido honor y reverencia para que pueda juntar su voz a aquel admirable concierto que los grandes hombres entonaron a la fe católica en los siglos pasados.⁸²

Así es como, a pesar de paradojas, la institución eclesiástica reivindica su postura ante el carácter profano de las fiestas, permitiendo así, generar entre sus feligreses, otro discurso muy distinto al anterior y a las manifestaciones folclóricas populares, aprobando así su papel dentro de la religiosidad peculiar de los pueblos. El contacto entre esas manifestaciones artísticas y la institución, se decretó en los años sesentas que estarían a cargo de los obispos, pero, principalmente de los párrocos:

Los obispos, sea por sí mismos, o sea por medio de los sacerdotes competentes dotados de conocimientos artísticos y a precio por el arte, interésense por los artistas, a fin de imbuirlos del espíritu del arte sacro y de la sagrada

⁸⁰ Estos testimonios no son exclusivos de Ichupio, basta leer monografías de fiestas mexicanas, folletos o hacer una pequeña observación de campo en el terreno de las fiestas indígenas. En este caso ver monografías citadas: PRÓSPERO MALDONADO, Rocío, *Herencia tradicional Op. Cit.* MEDINA, Alberto, *Op. Cit.* RAMOS MONTES DE OCA, Melchor, GARIBAY SOTELO, Salvador, *Op. Cit.*

⁸¹ *Concilio Ecuménico Vaticano II, Op. Cit.*, Art. 119, p. 37.

⁸² *Ibidem.*, Art. 123, p. 39. Esta cita y la anterior también citada en CARRILLO CÁZARES, Alberto, *Op. Cit.*, p. 118-119.

Segundo acercamiento. Interpretando la fiesta y la vida común a través de la danza

liturgia... los artistas que llevados por su ingenio, desean glorificar a Dios en la santa Iglesia, recuerden siempre que su trabajo es una cierta imitación sagrada de Dios creador, y que sus obras están destinadas al culto católico, a la edificación de los fieles y a la instrucción religiosa.⁸³

Es así, que la danza que creó Pedro Dimas, además de ser diseñada para un concurso, también la diseñó y creó, en base a sus tradiciones y en base a su religión, que interpretándola a su manera, debe de seguir ciertas pautas y normas o al menos no salirse de éstas para adorar a Dios. La danza es religiosa, los testimonios en las entrevistas que recolecté, redundan en lo mismo: “la fe al niño Dios”. También en los actos de esa comunidad se ve una relación entre danzantes e Iglesia, la cual, fue moldeada por requerimientos institucionales, para que las prácticas artísticas de los pueblos que están bajo la tutoría espiritual del catolicismo, hagan sus prácticas artísticas y culturales que colaboran a la fe Católica. Así, el discurso de la Iglesia en la época colonial y en el Siglo XIX, es muy distinto al del siglo XX. Las tradiciones que hasta hoy se preservan en distintos pueblos indígenas, son bien vistas por los párrocos, ya que, el acercamiento a las mismas para estimular la fe, es fundamental para la relación feligreses-clérigos. Así, por ejemplo, una foto, de los años 90's en Ichupio, nos dice cómo un sacerdote de Tzintzuntzan, además de ser amigo de la comunidad, y de apoyar moral y espiritualmente la tradición de los *tumbis*, no está entrando en conflicto con prácticas no debidas por parte de una comunidad. En efecto, eso no significa que los danzantes o Don Pedro, o los sacerdotes de Tzintzuntzan, hayan leído y comentado los documentos del Concilio Vaticano II citado, sino que, la labor de censurar, y prohibir, como en épocas pasadas ciertas prácticas, ya no tiene el mismo matiz por la institución eclesiástica. Si para el Estado, la danza es una conexión al pasado que nos identifica como mexicanos; para el indígena, forma parte de su idiosincrasia y tradición inmemorial, para la Iglesia además, forma parte de una manera correcta de adorar a Dios, ya que, la biblia lo permite, pero la Iglesia, delimitó cuáles eran las condiciones correctas para hacerlo, de acuerdo a su discurso.

⁸³ Concilio Ecu­mé­ni­co Va­ti­ca­no II Op. Cit., Art. 127, p. 40.



Danzantes *tumbis* con el entonces sacerdote Enrique Diaz en el ex convento de Tzintzuntzan a principios de los años noventas. A un lado a nuestra derecha observamos al danzante Eugenio Aparicio. Este sacerdote es el mismo que fotografié en las fiestas del 2010, ya en ese entonces como Obispo. Foto proporcionada por Ludwin Omar.

Consideraciones para salir del laberinto.

El modelo microhistórico de Luis González no fue tomado como referencia teórico-metodológico en esta investigación, no obstante, hay una pequeña consideración que se puede tomar en cuenta aquí. Luis González ha considerado que, aunque no académicos, cada pueblo tiene sus microhistoriadores, los cuales en sus archivos personales (cuando los hay), sus recuerdos y memorias, tienen una referencia de su terruño, ya que su historia es local; la microhistoria de González es una expresión popular y por lo mismo el folclor, también se considera dentro de esa microhistoria, como una historia anticuaria (dentro de lo que Nietzsche catalogó en sus consideraciones intempestivas), “son abogados, sacerdotes, médicos, poetas, políticos o personas que apenas saben leer y escribir. Y sin embargo, es posible rastrear en ellos algunos rasgos comunes: quizá el más notorio, sea el ego emocional, la actitud romántica.”, es decir, es el amor melancólico a las raíces, aunque no todos los

microhistoriadores, dice González, los mueve ese sentimiento y circunstancias.⁸⁴ Los testimonios recogidos nos dan cuenta de algo: al cuestionar sobre sus tradiciones, su conexión con el pasado es netamente local.

Para no caer en esas trampas engañosas, hay que, sí considerar las interpretaciones que los pobladores de ciertas comunidades hacen a su tradición, están insertadas en un sistema de significados coherentes de su vida misma, que, no están exentos a las interpretaciones de otros. En el capítulo que sigue se expone como la salida de un portador de la tradición, influye para la divulgación de ésta, y en el primero se ve como un contexto nacional, hace que esas tradiciones estén insertadas en la creación de un discurso oficial, en el que no participan los que llevan sus tradiciones, sino otros. En estos 2 capítulos (II y III) lo que traté, fue de observar la tradición y tratar de comprenderla al seguir las huellas de indicios sobre la historia de la misma, ya que, al observar que en otros contextos contiene significados diferentes para otros grupos, me revela que, la permanencia no obedeció solo a la religiosidad, ya que, hay ciertas discrepancias, entre discursos de la jerarquía eclesiástica colonial y actual; la permanencia de ciertas prácticas dancísticas, técnicas gastronómicas, religiosidad, costumbres, etc., han ido permaneciendo en convivencia con ciertos cambios dentro de largos procesos en la historia de México y Latinoamérica, no obstante, después de la reconfiguración del concepto de Nación, por parte del Estado mexicano posrevolucionario, se crea ese discurso en donde esas prácticas culturales no solo tienen importancia dentro de una comunidad. El escuchar testimonios que me decían cómo se vivía la tradición en los años cuarentas y cincuentas, es un poco diferente a la de los sesentas en adelante. Varios dicen “se está perdiendo la tradición”, mientras que otros alegremente dicen “se están retomando las tradiciones porque no debemos de perderlas”. Los testimonios, parecerían como si Ichupio, al igual que muchos pueblos pequeños, están regresando a sus orígenes de manera autónoma, aunque no es así. Generaciones anteriores como la de don Lucio Dimas, para hacer el caso de Ichupio, en efecto tienen una tradición directa de música decimonónica, y esta tiene sus reminiscencias de la música colonial purépecha, la cual, fue excluida de música de capilla, aunque en danzas religiosas actualmente se usa esa música; por lo tanto, la música popular de los pueblos, es la efectuada, no porque se identifiquen con ésta, sino porque aún la industria de la cultura no había tenido un desarrollo, por eso, en fiestas tradicionales a partir de los años sesentas en algunas comunidades indígenas

⁸⁴GONZÁLEZ Y GONZÁLEZ, Luis, “Hacia una teoría de la microhistoria”, en *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, Zamora, Vol. XV, No. 57, Vol. XV, El Colegio de Michoacán, Invierno de 1994. la cita es en la página p. 14. No obstante ¿hasta qué punto se cae en una *histoire événementielle*? la cual, recordemos que no es necesariamente una historia política. Cf. GINZBURG, Carlo, “Microhistoria: dos o tres cosas que sé de ella” en *El hilo y las huellas Op. Cit.*, pp. 351-394.

Segundo acercamiento. Interpretando la fiesta y la vida común a través de la danza

comienzan las críticas a cómo es posible que conjuntos musicales que no son purépechas amenicen en algunas ocasiones la fiesta, esto ayuda a que la música que es producida por los pueblos purépecas, sean a su vez absorbidos por la misma industria cultural y jueguen las mismas dinámicas en el mercado (Capítulo V), aunque dentro del mismo, es una referencia, en efecto, antigua que es de identidad cultural, al igual que su ropa, y actividades económicas.

“Antes era más bonito” esos testimonios nos dicen una subjetividad del observar una tradición en la infancia que en efecto se transforman en recuerdos que contrastan con las dinámicas que juegan las fiestas en la actualidad. Aunque no hay cambios sustanciales que alcancen a ver generaciones, hay cambios muy discretos que alcanzan a percibir generaciones como la sustitución de artículos hechos a mano por algunos de manufactura industrial (por ejemplo galletas por pan). Sin duda uno de esos cambios que no se me fue referenciado fue el de la artesanía, aunque si indagué un poco. Aquí, lo que percibo es cómo al hacer una danza un señor plasma elementos de la vida típica de otras generaciones, por eso el análisis de la ropa común y de la música; pero la pesca, no es sino una actividad económica que no solo (al igual que la artesanía) es complementaria, sino icónica de la región del lago, por eso fue referenciada. La artesanía es un oficio que practican algunos habitantes de Ichupio, pero que no está guiada bajo la lógica de mercado que ellos impongan. La artesanía, al igual como la práctica pesquera es icónica (valga la redundancia, hay artesanías de figuras de pescado). No se perderá uno en trampas engañosas si consideramos otra pieza: la difusión de tradiciones por parte de portadores de tradición, es por eso que hay que analizar la salida de Don Pedro de Ichupio, y cómo a través de esto un discurso gana mucha legitimidad, sin embargo, para seguir ese hilo dentro de sendas que nos pueden perder, hay que considerar qué se puede desarmar del discurso mismo que se teje. Se hizo un acercamiento a la comprensión de tradiciones locales, pero hay que complementarlo con la observación en otros contextos. Ahora pues, regresemos a las consideraciones sobre la invención de la tradición, a través de las instituciones que las hacen “oficiales”.

Capítulo IV



Don Pedro sale de Ichupio.

La difusión de la danza de los *tumbis*

Foto: “Niño danzante en Tzintzuntzan. 31/Oct./1997”

Fototeca del Estado de Michoacán. Fondo Turismo

“El primer son que compuse se llama “Mirando al Lago” y fue
el que le quedó a la orquesta”

Pedro Dimas Aparicio. Entrevista en 2010.

Muros que confunden la senda.¹

Hablar de la danza purépecha en México durante los años, setentas y ochentas e incluso hoy, la segunda década del siglo XXI cronológico, no es lo mismo que hablar de la misma en los años cuarentas y cincuentas, así como de los años veintes y treintas, ya que, aunque trato de deslindarme de la historia política y de los dirigentes, no puedo dejar de tomar en cuenta esos procesos políticos, así como económicos y sociales, los cuales cambian en décadas, y los cruces que tienen en aspectos culturales. En este capítulo, hablaré del papel que juega la danza como elemento de identidad en México y en Michoacán, incluso en América Latina, en cuestiones culturales para ejemplificar, cómo éstas, al cambiar de espacio, y de circuitos, también lo hacen de significados y de función, es decir, de contextos. Usaré de ejemplo desde luego los *tumbis*, ya que seguiré los pasos de Don Pedro fuera de su comunidad para sustentar lo dicho, para así, responder una cuestión fundamental de cómo podemos ver a este individuo como portador de una tradición, ya que en su pueblo es reconocido como portador de la misma, y en otros escenarios fuera del mismo también es reconocido, y por parte de instituciones gubernamentales también es reconocido; así podremos ver otra perspectiva de las tradiciones desde afuera.

García Canclini ha mencionado que hablar de lo popular puede ser algo muy subjetivo, dependiendo el enfoque que le demos. Lo popular, en el caso latinoamericano deja de presentar lo mismo si lo ponen en escena los folcloristas y antropólogos en los años veintes y treintas, los comunicólogos y medios masivos (a partir de los años cincuentas) y, políticos para el Estado o partidos e incluso movimientos de oposición a partir de los años setentas. La investigación de qué es lo popular ha llevado a un romanticismo por parte de grupos de investigadores que incluso en ocasiones

¹ Utilizo este subtítulo análogo al que usó Monsiváis: “Términos que no dejan ver el bosque” en MONSIVÁIS, Carlos, “Notas sobre el Estado, la cultura nacional...” *Cuadernos políticos*, Op. Cit. p. 33.

desconocen técnicas en disciplinas de la investigación. Aunque no pretendo en este capítulo reducir en qué es lo popular, quiero partir de esa noción para explicar los procesos en los que está expuesto en determinada temporalidad, en este caso en los años setentas-noventas, ya que quiero demostrar las diversas dinámicas en los que está inmersa la danza llamada tradicional, durante el periodo señalado. Canclini ha mencionado que “en parte la crisis teórica actual en la investigación de lo popular deriva de la atribución indiscriminada de esta noción a sujetos sociales en procesos distintos;”² por ello, considero que se deben de tomar en cuenta muchos aspectos de los que se mencionarán a continuación. La danza de los *tumbis* es una creación de principios de los años setentas por un indígena purépecha, y esta danza, al igual que muchas, juega un papel determinado en sus comunidades; pero, mencionaré y exploraré, con qué dinámicas juega al salir de las comunidades y ser difundida en Michoacán, México e incluso en Estados Unidos. No pretendo hablar solamente de la danza, sino de Don Pedro Dimas específicamente y actividades de similares paralelas a las que él hace, como la música purépecha.

¿Qué propuesta metodológica hay en este apartado? ¿A qué punto epistémico quiero llegar? Justamente, para responder anticipada y precipitadamente esta última interrogante, es necesario hacer la advertencia de que pretendo llegar a hacer un análisis del rol social, económico, político y cultural que representan las danzas purépechas y si es posible, encontrar patrones para hacer premisas que permitan hacer análisis generales de las danzas llamadas tradicionales, en México y cuestiones de políticas culturales en América Latina; pero, ¿Es necesario seguir una línea testimonial que sólo o me sea confidenciada por el propio Pedro Dimas? ¿Cuál es el sentido de seguir los pasos específicamente de Don Pedro Dimas para explicar el desarrollo de la difusión de la danza de los *tumbis* en Michoacán y en México? Como portador de una tradición, y creador de la misma danza estudiada (en este caso los *tumbis*), al difundirla, y ser visto como el indicado en difundirla, el creador se adapta a dinámicas que no dependen totalmente de él. Así podemos contradecir cualquier argumento que sustente que las tradiciones inmemoriales han sido y siguen siendo puras, y que el producto de la modernidad es “deformarlas” para mal. Con el seguimiento de los pasos laborales de un portador de una tradición, demostraremos que no hay conflicto entre lo tradicional y lo moderno (en varios aspectos, no en todos claro) por varias cuestiones (entre las más importantes, las económicas), aunque eso no significa que no haya abismos y contradicciones en las mismas relaciones (ver capítulo V).

² GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Culturas híbridas Op. Cit.*, p 193.

La justificante de este capítulo, no es cronológica (es decir, primero estudiar los años veintes, treintas y cuarentas; después los cincuentas-sesentas, y en este capítulo los sesentas-noventas), sino que en la temporalidad a partir de los setentas, haré notar una serie de fenómenos históricos que han sido teorizados por distintos investigadores; además, quiero hacer notar los casos específicos en los que están latentes esos cambios; pero ¿De qué fenómenos y procesos históricos son de los que estoy hablando? Esta interrogante se refiere a que ha y que considerar el mercado artesanal que fomenta el turismo, el desarrollo del capitalismo en el área territorial que rodea nuestra zona de estudio (Tzintzuntzan-Pátzcuaro-Morelia). Con la intervención del Estado en estos eventos culturales, como el apoyo a los concursos artísticos, artesanales y creación de instancias que atiendan esas necesidades como la *Casa de las Artesanías*; la migración de indígenas a las ciudades; y, el papel de la modernidad, medios de comunicación y su juego recíproco con lo tradicional; se cataliza el proceso de invención de tradición, que se indagó en el capítulo I. Ya existen tradiciones, en ese periodo el Estado las formaliza. Los *Tumbis*, es una danza creada en 1970, por un indígena de Ichupio, Michoacán. Este indígena es músico y artesano, heredero de una tradición musical y dancística. Los viejitos es una danza que se baila en distintos pueblos purépecha como parte del ciclo festivo navideño; es una tradición de pueblos purépechas. Los *tumbis* es una tradición que se adopta en Ichupio como parte de ese mismo ciclo festivo. La danza es religiosa, al ser recreada por Pedro Dimas –y varios creadores, en el caso de otras danzas– adquiere además otro sentido: El espectáculo. Abordaré, como repito pues, en este apartado, no el sentido tradicional dentro del pueblo, sino el sentido que adquiere fuera del pueblo al convivir la danza con circuitos masivos, y explicar a partir de este ejemplo cómo las danzas tradicionales purépechas (no se descartan otro tipo de danzas y bailes) son un elemento de la *industria cultural*.³

Hilda Islas considera que para el estudio de la danza es necesario vincularla ésta con los momentos históricos en la producción. Para Islas, metodológicamente hablando, ciertas técnicas del cuerpo pertenecen a un eslabón entre lo social y las manifestaciones danzarias. El enfoque funcional (citado en el capítulo anterior), en su metodología, se considera darle importancia a las funciones sociales de una danza y cómo se modifican históricamente y, el significado irá de acuerdo a su

³ Utilizo este concepto tomado de Adorno y Horkheimer, porque detonan estos autores un sentido crítico a fenómenos culturales sin desligarlos a procesos históricos del capitalismo que alcanzaron a percibir en sus análisis, sin llegar a observar empíricamente el actual poderío que tienen los medios de comunicación en el siglo XXI. Sobre el concepto y una crítica de la industria cultural, en el siguiente capítulo hay un apartado dedicado a la misma con connotaciones frankfurtianas y observaciones metodológicas a las mismas.

contexto, y lo que la danza represente para un grupo social.⁴ Islas menciona que hay 2 formas de mediar la relación arte-sociedad; uno es el modelo *ideológico*, el cual consiste en la producción de imágenes, con la cual, por medio de la ideología,⁵ se proyecta un mundo social, el cual las determinan las relaciones sociales de producción; el otro es el modelo *socioeconómico*, en el cual las relaciones sociales de producción (entre artistas, intermediarios, instituciones, público, nación y extranjero), distribución y el consumo hacen circular la producción artística;⁶ aunque, en términos marxistas, hablar de cómo influyen aspectos culturales (ideológicamente hablando, pero advirtiendo que ideología no es sinónimo de cultura),⁷ en las relaciones sociales de producción, no significa reducirse a la simple explicación de cómo la superestructura queda subordinada a su base económica y que se estudian de manera independiente,⁸ sino, considerar que la producción cultural, no es un fenómeno en donde intervienen solamente aspectos ideológicos, sino también socioeconómicos y viceversa, es decir, no separar radicalmente esos enfoques.⁹ En este caso –y en este capítulo– comprar un instrumento musical (como en el caso de los instrumentos de Don Pedro), demuestra no sólo un valor de uso, sino manifiesta, las capacidades económicas de tener acceso a tal o cual instrumento, por lo que esa acción socioeconómica, además, va cargada de un significado. Ahora, en el mismo caso, podemos invertir el fenómeno de producción cultural. Al ir a una tocada de música purépecha, se asiste para apreciar la música, pero, paralelamente a ese acto simbólico, hay elementos socioeconómicos inmersos ¿pagaré para asistir? ¿Si es gratuito, quién pagará?, o si soy músico ¿Cuánto me pagarán? Relaciones económicas y culturales así, marchan imbricadas una de la otra.¹⁰ Esa relación dialéctica, tiene que ser superada, y esa separación en una se tiene que fundar en una síntesis,¹¹ y he aquí, quizá un problema

⁴ ISLAS, Hilda, *Op. Cit.*, pp. 79-80.

⁵ Islas asimila el concepto que ideología “subraya la necesidad las imágenes en el interior de una obra, para así relacionar el arte con su contexto”. Su conceptualización lo hace en carácter gramsciano. ISLAS, Hilda, *Tecnologías corporales*, *Op. Cit.*, p. 28.

⁶ *Ibidem*, pp. 25-29. Cf. GARCÍA CANCLINI, Néstor, “La teoría de la superestructura y el análisis del proceso artístico”, en *La producción simbólica*. *Op. Cit.*, pp.68-70.

⁷ No hay que caer en un marxismo ortodoxo ni vulgar. No es lo mismo hablar de una teoría sobre la cultura de Marx, que hablar de una teoría marxista de la cultura, la primera, no sé en qué términos se haría o si ésta existía, mientras que la segunda se puede desarrollar (ya se ha hecho) a partir de problemas teóricos que deja abiertos desde su perspectiva Marx. GARCÍA CANCLINI Néstor “¿Puede ser hoy marxista la teoría de la cultura?” en *Ideología, Cultura y Poder*, Universidad de Buenos Aires, Cursos y Conferencias, 1995, pp. 13-23.

⁸ Ver sobre este punto, los ensayos y ponencias citadas de Canclini. Cf. AGUIRRE ROJAS, Carlos Antonio, “En los orígenes de la Historia crítica” en *Antimanual del mal historiador o ¿cómo hacer una historia crítica?*, México, Ed. Contrahistorias, 13ª Ed., 2008, pp. 47-48.

⁹ GARCÍA CANCLINI, Néstor, “Hacia una teoría de la producción cultural” en *Culturas populares*, *Op. Cit.*, pp. 72-74.

¹⁰ *Ibidem*, p.73. GARCÍA CANCLINI, Néstor, “La teoría de la superestructura y el análisis del proceso artístico”, en *La producción simbólica*. *Op. Cit.*, p. 69.

¹¹ “Pueden ser distinguidas como instancias teórico-metodológicas, separadas en el nivel de la representación científica, pero esa diferenciación necesaria en el momento analítico del conocimiento –con cierta base en las apariencias– debe ser

mayor, ya que la síntesis es un estado más complejo dentro de un proceso dialéctico.¹² Aquí en este estudio, no alcanzo hacer lo último dicho.

Al ser estimulada la creación de una danza para otros fines que no sólo responden a necesidades religiosas de un pueblecito, sino, en donde el Estado interviene (aunque sea muy indirectamente), hay que tomar otras consideraciones. En particular creo que los ingleses han sido de los que han dado un enfoque un tanto más crítico a estas posturas, y por crítico me refiero a una tentativa de develar, lo más profundamente posible los efectos del dogmatismo ligados al saber y viceversa.¹³ Eric Hobsbawm, argumenta que las tradiciones aparentan caracterizarse por ser invariables; imponen prácticas fijas (normalmente formalizadas), tales como la repetición, y éstas a su vez, tienen una naturaleza ritual o simbólica y es, precisamente por esa repetición, por la cual se mantienen ciertos valores y comportamientos, éstas establecen una continuidad con un pasado histórico favorable; las tradiciones y las costumbres se relacionan, debido a que las segundas tienen una doble función al ser motor y guía de las llamadas *sociedades tradicionales*; Hobsbawm comenta que la costumbre:

No excluye la innovación y el cambio hasta un cierto punto, aunque normalmente el requerimiento de que deba aparecer compatible o hasta idéntica con sus antecedentes le sobre impone limitaciones considerables. Lo que hace es darle a cualquier cambio deseado la sanción del precedente, la continuidad social y la ley natural tal como se expresan en la historia.

Por lo tanto, si la costumbre no puede ser invariable, ya que ni en la vida de las *sociedades tradicionales* lo es, la tradición tampoco; la decadencia de una costumbre, puede modificar inevitablemente una tradición, es por ello que la adaptación da un papel importante, al tomar ésta de los usos viejos en condiciones nuevas y el uso de modelos antiguos para nuevos propósitos. Recalca Hobsbawm cómo paradójicamente ciertas actividades, al dejar de tener un uso práctico pasan a tener un uso simbólico, y en el caso que él explica, las espuelas de los uniformes en los oficiales de caballería

superada en una síntesis que dé cuenta de su integración.” GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Culturas populares*, Op. Cit., p.73.

¹² SARTRE, Jean Paul, “El mito revolucionario”, en *Materialismo y revolución*, Op. Cit., p. 20

¹³ En una entrevista en Noviembre de 1975, que Michel Foucault concede una entrevista al diario *Jornal da Tarde*, en Brasil, el filósofo menciona que solo un kantiano puede atribuir un sentido general a esa palabra, pero hace mención de que lo citado anteriormente (no aprisionarse a un dogmatismo), para él era la crítica, que fundamentaba su trabajo. Contrahistorias. “El problema del poder. Entrevista con Michel Foucault” en *Contrahistorias. La otra mirada de Clío. Dossier: Perspectivas Subalternas*, No. 12, Jitanjáfora Morelia Editorial/Red Utopía A.C., Morelia, Marzo-Agosto 2009, p. 68.

son más importantes para la tradición cuando no hay caballos.¹⁴ Para ejemplificar esto, mencionaré a partir de este concepto de tradición, cómo las prácticas que recuerdan un pasado conveniente para el Estado, hace un argumento con el cual se legitima y las costumbres de las que él hace mención (en términos marxistas, éstas costumbres señala Hobsbawn, pertenecen más a la superestructura que a la base económica, debido al uso simbólico y menos práctico), estos señalamientos irán insertados en el desarrollo del capítulo; pero es hasta el final del mismo, hasta que haya hecho yo todo un señalamiento y recuento de mi búsqueda documental, en dónde menciono los puntos de aterrizaje que me llevan a sacar mis conclusiones previas basadas en tanto en Hobsbawn, como en García Canclini.

Con estas nociones que guían cómo manejar los datos, incluso las contradicciones, nos ayudarán no a entretener un discurso, sino a desarmarlo y analizarlo para responder dudas que no pueden ser respondidas con la simple observación de una práctica que a los ojos de muchos espectadores nunca dejará de ser algo pintoresco y una muy bonita tradición, algo que hay que preservar y difundir, por eso se recomienda que la lectura de este capítulo junto al V, sean complementarias en el aspecto del análisis de la noción “tradición inventada” en Hobsbawn, ya que, los elementos sobre la creación de la tradición son más de corte antropológicos (y expuestos en los 2 capítulos anteriores) y la noción sobre “invención” tiene que ver más con cuestiones políticas. Don Pedro, por lo tanto, es un eslabón esencial en la explicación en este capítulo para marcar esas disyuntivas entre un individuo que crea una danza y cómo se relaciona con instituciones que le ayudarán a hacer propaganda a la tradición de muchos individuos como él. Ricardo Pérez Montfort no fue citado por casualidad en el capítulo I, ya que la noción sobre la tradición que se explora en éste capítulo, con sus consideraciones más políticas que antropológicas, son análogas a las observaciones que Pérez Montfort hace al análisis sobre las tradiciones que explican Terence Ranger y Hobsbawn. Pérez Montfort investigó de manera ejemplar cómo ciertas prácticas “típicas” se mexicanizan, por lo tanto, no será una novedad, metodológica de mi parte el indagar sobre un individuo y observar cómo sus tradiciones y las de su pueblo (al igual que varias tradiciones de pueblos distintos) se vuelven icónicas por la participación análoga con el Estado a través de sus instituciones.

¹⁴ HOBBSAWN, Eric, “Inventando Tradiciones”, en Eric Hobsbawn y Terence Ranger (Eds.), *La invención de la tradición*. Op. Cit., pp. 9-20. La anterior cita textual, también corresponde a este apartado. Sobre la utilidad práctica de las costumbres y su relación con la cultura, también puede consultarse en THOMPSON, E. P., “Costumbre y Cultura” en *Costumbres en común*, Op. Cit., p. 13-28

Aquí pues presento con sideraciones de una manera muy sintética que hay que tener en este apartado: en este capítulo se hablará de en cómo lo autóctono y étnico es la justificante de las “típicas y ancestrales” tradiciones muy difundidas y que han preservado grupos e instituciones, pero la modernidad actúa paralela a ello, generando nuevos fenómenos culturales dentro del sistema (Canclini); no obstante, en la preservación y la recreación de una tradición, el Estado (Hobsbawm) influye de manera indirecta (o a veces muy directa) y no queda fuera de estos procesos ni del todo aislado; estas condiciones deben de ser observadas por mi ojo histórico para hacer un estudio de las condiciones que producen la danza (Islas), una danza que como muchas, fue expuesta hacia afuera de una comunidad. Por esto dicho, hablaré de los procesos que atraviesan a la danza antes de mencionar a ésta, primero hablando de algunas condiciones contextuales inmediatas (setentas-ochentas). El laberinto engañoso del cual se pretende salir, tiene varias implicaciones serias pero, desapercibidas. La tesis central pudo haber sido: la tradicional danza de los *tumbis*. Se hubiera hecho un contexto nacional que tocara temas netamente políticos sin implicaciones que vincularan lo dancístico como proyecto nacional, sino datos “oficiales” del México posrevolucionario, se hubiera continuado con información de corte demográfica sobre el crecimiento y desarrollo de Ichupio y Tzintzuntzan, y paralelamente mencionar datos orales sobre tradiciones inmemoriales, y se continuaría con la labor de Pedro Dimas como creador de la danza de los *tumbis* en Morelia; todo esto dicho con una justificante cronológica. Con eso se hubiera resuelto de manera felizmente “satisfactoria” el problema. Se hubiera seguido una senda muy clara y verídica. Más sin embargo, entrar en esa senda es engañarse o quererse perder en un camino que nos conduce a un callejón sin salida. El folclorismo no ha hecho más que tirar el agua con el niño dentro, ya que aunque pretende hacer un discurso a favor de clases desprotegidas, al llegar al discurso elimina también la posibilidad de llegar a una explicación de qué dinámicas engañosas juega el proceso que explica. La danza que crea don Pedro Dimas, en efecto los capítulos que nos sirvieron para describir sus tradiciones, nos hacen concluir que su ingenio artístico y capacidad creadora, junto a tradiciones existentes hicieron que las prácticas con las que ordenan su mundo, reformularan nuevas tendencias avaladas por la tradición de él y de la gente que las recrea; pero, que esas prácticas no se reducen a tradiciones antiquísimas intactas y sobre todo aisladas; este capítulo junto al primero nos darán elementos para ver cómo el Estado se legitima en su acción como promotor de tradiciones, las cuales inventa, a veces de manera sobre ortodoxa a cómo se lleva la tradición de las comunidades, pero sobre todo, recrea y difunde. En este capítulo hablaré de la recreación y difusión de las tradiciones dancísticas de Ichupio por parte de Pedro Dimas, y algunas promovidas de manera directa e Indirecta

por el Estado. Saldré de ese engañoso laberinto que reduce todo en la exhibición dancística como única salida:

Dijimos: disolución de lo étnico en lo nacional. En rigor se trata de una reducción de lo étnico a lo típico. Porque la cultura nacional no puede ser reconocida tal como es por un turista si se le muestra como un todo compacto, indiferenciado, si no se dice cómo viven los grupos que la componen, los enfrentamientos con colonizadores (y entre las propias etnias) que están en la base de muchas danzas, de muchos diseños artesanales. La unificación bajo los colores y símbolos nacionales, en cierto sentido positiva... se vuelve distorsionante cuando omite las diferencias y contradicciones que de hecho incluye... los conflictos que generaron un objeto o una danza, promueven con el rescate la desinformación, junto con la memoria el olvido. La identidad que exaltan es negada al disolver su explicación en su exhibición.¹⁵

Esas contradicciones son a las que me refiero cuando menciono metafóricamente el laberinto. García Canclini no lo menciona así, pero sí menciona que hablar sobre la creatividad de las culturas populares se “resuelve” de manera imaginaria en su plano simbólico cuando se representan esas tradiciones en un proyecto homogenizado.¹⁶ Seguiré los pasos de un portador de una tradición, y creador de una danza; hay que encontrar en ello. Las sendas que nos permitan entender algunas contradicciones para hacer las últimas consideraciones que me lleven a tener una percepción más acertada sobre la “tradición inventada” por parte del Estado.

¹⁵ GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Culturas populares... Op. Cit.*, 147

¹⁶ *Idem.*

Danzas y tradiciones Michoacanas vistas desde afuera.

“Se avanzaría más en el entendimiento de la cultura y de lo popular si se abandonara la preocupación sanitaria por distinguir lo que tendrían de puro e incontaminado el arte o las artesanías, y los estudiáramos desde las incertidumbres que provocan sus cruces... el examen de las culturas populares exige deshacerse del supuesto de que su espacio propio son comunidades indígenas autosuficientes, aisladas de los agentes modernos que hoy las constituyen tanto como sus tradiciones populares: las industrias culturales, el turismo, las relaciones económicas y políticas con el mercado nacional y trasnacional de bienes simbólicos”

Néstor García Canclini. *Culturas híbridas*.

Aclarando que no entiendo por tradiciones Michoacanas las que son únicamente purépechas, comento previamente que le pongo este subtítulo, porque al ser la etnia con mayor número en Michoacán, el estereotipo de michoacano básicamente en los años ochentas, étnicamente hablando era referente a lo purépecha. Sus costumbres al ser vistas por los no purépechas (y los purépechas mismos) consideradas como tradiciones muy ancestrales, adquieren otro sentido al trasladarse en otros espacios. Indagaré pues, algunas consideraciones que he expuesto anteriormente sobre la creación de tradiciones.

Don Pedro Dimas ya nos comentó el motivo de la creación de la danza de los *tumbis*: un concurso. También estoy consciente de que la danza a pesar de ser una creación relativamente reciente, conlleva consigo tradiciones (prehispánicas insisten los románticos folcloristas, aficionados, público general y uno que otro investigador). Justamente empezaré hablando muy brevemente de esto: la tradición, pero en términos que Hobsbawm ha puesto atención y sin llegar a su parte sustancial, ya que hasta el final retomaré su debate. La razón de que haya de una u otra forma una serie cronológica en este estudio, es porque veo preciso el mencionar que de los años 20's a los 40's en México se moldea la ideología revolucionaria oficial, en donde el indígena tiene un papel fundamental, y Don Pedro nace en este contexto, ello permite que los distintos grupos indígenas sean esa “conexión de nuestra raíz” con nuestro pasado de acuerdo con el discurso oficial. Ahora bien, las tradiciones que viven en su pueblo tienen que convivir con una serie de cambios, precisamente uno de estos es la visión que tiene ese discurso respecto a esas tradiciones. Ya una década después creada la danza, es decir, en los ochentas, la situación económica y social de Don Pedro Dimas es muy diferente a la de 1970, y la danza de los *tumbis* no se presenta ya solo en concursos entre indígenas; veamos pues lo que dice un periódico ya en

1982,¹⁷ casi una década desde que fue creada la danza y de que Don Pedro haya migrado de su comunidad (Ichupio) a la ciudad capital (Morelia):

Pedro Dimas que ha dedicado gran parte de su vida a la conservación de nuestro folklor michoacano, ha podido organizar un magnífico grupo de intérpretes de nuestra música purembe... hace ya un buen grupo de años, Dimas organizó en su tierra natal, Ichupio, municipio de Tzintzuntzan, un pequeño grupo de música regional purembe, a la que agregó una original “danza de “Los viejitos” con la que hizo muchas presentaciones, hasta que se vino a radicar a Morelia y todo quedó olvidado, después comenzó con la orquesta que ahora dirige y que se ha mantenido en una gran actividad, actuando tanto dentro de nuestro Estado, como en otras entidades de nuestra República con gran éxito.¹⁸

Hasta aquí vemos que ya en los ochentas, la labor de Don Pedro Dimas como músico tradicional purépecha, ya estaba reconocida (1982), y la danza de los *tumbis* ya tenía una década de existencia aproximadamente. Mas sin embargo, repito: no trataré de entretener un discurso, sino de desarmarlo. Ya ha mencionado Hobsbawm que los fenómenos que explican la edificación de naciones son contruidos esencialmente desde arriba, no obstante, el entendimiento será deficiente si no se entiende desde abajo (los intereses y anhelos de las personas comunes, menciona él por ejemplo), es decir, no entender solamente el discurso que dan los gobiernos, propagandistas y activistas, sino las personas que son objeto dichas propagandas, ya que “la opinión pública” y las fuentes “oficiales” no nos van a decir lo que había en el cerebro de los ciudadanos, además de que el significado de esa identidad puede ser desplazado con el tiempo.¹⁹

Don Pedro en efecto llevaba ya varios años tocando el violín, aproximadamente desde 1950. Pero ¿qué cambios aparte de los vistos en los capítulos anteriores (II y III) hay que tomar en cuenta para hacer un estudio de las condiciones que muy indirectamente influyeron en que este individuo creara una danza (al igual que varios) y no se percataron? Y una vez ocurrido esto ¿cómo fue posible que al trasladarse la danza de espacio, no solamente físico (del pueblo donde fue creada a cualquier escenario) a otros espacios en donde la palabra tradición tiene una connotación netamente ortodoxa (sobre-ortodoxa, considero) y está llena de fenómenos que la atraviesan y desgastan ese concepto

¹⁷ Agradezco mucho a Don Pedro Dimas, por haberme proporcionado el material periodístico que él recolectó durante muchos años y que narran sus participaciones en escenarios folclóricos, los cuales cito más adelante. La mayoría él me lo proporcionó, y la investigación que hice en periódicos de la época, fue complementaria.

¹⁸ “Avelina Díaz Reza y la Orquesta de Ichupio un Poema de Música Purépecha” en *La voz de la Tarde*, Morelia, Michoacán, 16 de marzo de 1982.

¹⁹ HOBSBAWN, Eric, *Naciones y Nacionalismo desde 1780*, Barcelona, Crítica, 1992, pp. 18-19.

aunque el transcurrir de los años nos ha hecho ver lo contrario y nos dice actualmente el discurso el sentido autóctono de ésta? Tomemos a consideración más aspectos.

Los concursos fueron fundamentales para la creación de la danza propiamente de *tumbis*, y ésta en los setentas, ya estaba implantada por este artista de su pueblo. Precisamente uno de estos eventos y que actualmente tiene una presencia nada desapercibida dentro de los concursos de danza en Michoacán es el de Zacán, el cual, fue creado en 1971. Leonor Ortiz Monasterio, menciona que en los ochentas este certamen ya era considerado un Festival que rescató el sentido autóctono de las tradiciones purépechas. Se aprovecharon las fiestas de San Lucas los días 17 y 18 de octubre, ya que en comunidades afectadas por el volcán Parícutín dejaron de festejarse las fiestas tradicionales “poniéndose en peligro de desaparecer las tradiciones, los cantos, los bailes, la música y otros elementos de la cultura que había ido adquiriendo forma a lo largo de siglos”; además de que con la introducción de tecnologías y mercados, otros estilos musicales y de modas ganaban fuerza.²⁰ Don Pedro, nos ha comentado que los concursos fueron más que solamente el motivo de la creación de la danza, de una u otra forma, lo que él buscaba; y no está de más, es un músico, no obstante su relato hace mención de algo interesante: “no quería imitar a otros”; ello significa que la creación de los *tumbis* no es una expresión aislada, puesto que existían otras danzas que eran puestas en concursos, y justamente tenía que ejecutar algo nuevo sin perder ese detalle que hace ver tradicional una práctica en donde toma elementos viejos (formas de bailar en determinadas fechas, los instrumentos de dicha música) que son esenciales para la tradición y elementos nuevos (acomodar una coreografía cuya lógica lleve un frente por ejemplo) también deben de serlo, y así, como él dice: “meterme de lleno a los concursos”. Hasta aquí algunas consideraciones que en las que Hobsbawn nos puede ayudar con un marco teórico conceptual que lo ha ayudado a analizar ejemplos semejantes en el caso Británico, pero que deseo dejar hasta al final para un análisis más completo, ya que quiero poner en manifiesto una serie de elementos que me parecen muy desapercibidos y no tomados en cuenta por algunos investigadores para hacer una interpretación más acertada de lo que es la tradición en éstos términos, ya que insisto, no es lo mismo la danza de los *tumbis*, *viejitos*, *moros*, etc., que se bailan en un pueblo a la que vemos en un escenario para su puesta en escena. Las tradiciones no son lo mismo cuando se teatralizan.

²⁰ BUGARINI, Jesús, *Zacán Nacimiento de una Tradición*, Morelia, Gobierno del Estado de Michoacán, 1985.

Dejaré un poquito de lado las cuestiones de los concursos que me parecen de suma importancia, para considerar antes de el análisis de los mismos, otro aspecto que sucedió después de los concursos, motivo de creación de la danza de *tumbis*. Quiero hablar de cómo Pedro Dimas sale de Ichupio, y no precisamente por los concursos. Si bastara solo ese testimonio del peñolódico, no me tocaría que “recorrer la cinta un poco hacia atrás” (por así decirlo metafóricamente) y hacer esta mención: ya anteriormente, en los setentas, Don Pedro ya vivía en Morelia, en donde justamente su condición de músico tradicional y artesano determinó eso, ya que trabajó durante un periodo aproximado de 6 meses haciendo actividades artesanales para *Casa de Artesanías* en Morelia, y justamente en 1985 comentaba: “No me quejo, en general con la música y con las artesanías me ha ido muy bien hasta ahorita.”²¹

Comenzaré pues a hablar de Don Pedro y actividades que son vistas como tradicionales que él realizó (actualmente realiza), y mi observación netamente sobre la danza y su difusión irán hasta al final, pero creo que la lectura de estas líneas, nos harán ver una serie de factores que aunque parezcan sin importancia, la suma de ellos creo que forman un eslabón en manifestaciones no sólo dancísticas, sino culturales-político y económicas que muchas veces nos negamos a ver y les exigimos también a los historiadores de que nos convenzan de que así es.

Artesanías: Salida de Don Pedro de Ichupio.

¿Sirvió para espacios ajenos a Ichupio que Pedro Dimas haya realizado su labor de músico en su pueblo dentro de las fiestas tradicionales? La pregunta es retórica, y la respuesta por ende es claramente afirmativa, ya que, al salir de su comunidad a otros espacios ajenos a esta y donde otros factores influyen, justamente esa labor de seguir las costumbres de su pueblo dentro de él (tocar música en fiestas y acompañar danza) fue, y es un factor decisivo en cómo será visto este individuo desde afuera: un preservador y cultivador de las tradiciones purépechas. Al igual que Pedro Dimas, hay que ubicar a otros individuos con actividades similares (arte sanales, musicales y dancísticas) dentro de estos procesos, aunque ya veremos cómo, ya que mi objetivo no es a ver a Don Pedro Dimas como un individuo aislado, sino verlo como uno de muchos individuos vinculados a estos procesos y como forman parte dentro de los mismos.

²¹ Entrevista de Asencio Campos a Don Pedro Dimas en: ASECIO CAMPOS, Gerardo, “Un artesano. Maestro Pedro Dimas Aparicio” en *Era*, Morelia, Año IV, Enero de 1985, p. 46-47.

En las consideraciones que he dicho que tomemos en cuenta para desfragmentar en partes ese discurso ya entretendido, están el desarrollo del mercado artesanal que fue paralelo a la implementación del turismo, esto como consecuencia del desarrollo capitalista que se estaba manifestando en esa región, lo que desplazó una serie de conclusiones en ese momento por gente de fuera de las comunidades de cómo eran las tradiciones en ese entonces. Teniendo estas consideraciones, y haciendo las conexiones necesarias que hay con la danza, creo que haré conclusiones más fundamentadas. Don Pedro comenta lo siguiente al hablar de su llegada a Morelia:

En el año de 1971, cuando era director de la casa de Artesanías Don Efrén Talavera, fue cuando participé en los concursos artesanales que se convocaban, presentando nacimientos hechos en chupasta, paja y tule, con tan buena suerte que durante dos años consecutivos obtuve el primer lugar.

Ya en el año de 1972, fue que el último concurso en que gané el premio de primer lugar, dejamos el pueblo para venirnos a vivir a Morelia y en 1973, Don Efrén Talavera me dio un local en la planta alta de la Casa de las Artesanías y me puso a trabajar como 6 meses haciendo muchos nacimientos para surtir un pedido que alguien les había hecho y ya cuando terminé le dije: “ahora sí, le entrego el local” pero el director me contestó: “no, tú te quedas para que sigas trabajando en el local”, y pues ya desde entonces es aquí en donde estoy haciendo y vendiendo mi mercancía.²²

Justamente una de las premisas que sostengo es la intervención del Estado, ya sea de manera directa o indirecta. En cuestiones dancísticas no he mencionado mucho, pero en cuestiones artesanales, ya contamos con el testimonio de Don Pedro, al que hay que agregarle otro dato. En 1972, José Servando Chávez, en ese entonces gobernador del Estado de Michoacán, habla explícitamente de qué apoyos se otorgaron a artesanos, y menciona en el informe de dicho año, que *Casa de Artesanías* otorgó créditos de \$ 200,000 a artesanos que tenían únicamente su mano de obra como capital, además de que a través de esta instancia, se trataba de poner en contacto directo a los productores de las artesanías con los compradores para evitar a los intermediarios, y esto generó en ese año \$600,000 en compras sólo por medio de esa instancia.²³ No obstante, las ventas parecen ser cortas, pero eso sólo es referente a las artesanías, que sólo representan una parte de los ingresos producidos por el turismo en Michoacán, que en ese año recibió aproximadamente 900,000 visitantes y los ingresos del turismo fueron, según las cifras oficiales de \$169'000,000.²⁴ El hecho de que Pedro Dimas haya salido a Morelia, como artesano,

²² Relato autobiográfico redactado en: CORTÉS, Cristina (Narradora) “Pedro Dimas. Artesano y músico de la comunidad de Ichupio”, en *Úkata. Revista del arte popular mexicano*, Morelia, Casa de las Artesanías, Año III, No. 21, Septiembre-Octubre de 1998, p 19.

²³ CHÁVEZ, José Servando, *Informe de Gobierno al Pueblo de Michoacán*, Morelia, Gobierno del Estado, Septiembre de 1972. Disponible en la Hemeroteca de la Facultad de Historia de la UMSNH.

²⁴ *Idem*.

se debió no sólo por su capacidad creadora (en este caso de artesanía), ni tampoco fue solamente por la buena voluntad del Director de *Casa de Artesanías*, sino que el Estado, a través de sus instituciones generó esas oportunidades al tener ese acercamiento con los artesanos.

Una de los objetivos que plantean, como vemos, es el trato directo entre artesano y consumidor. Ahora bien, tomemos una vez más otro dato. Se está hablando de intermediarios, estos surgen al haber un mercado, su función es precisamente actuar entre los procesos que conllevan a producir y ofrecer el producto en distintos puntos en donde el productor no se arriesgará a ir, para vender la mercancía. Don Pedro Dimas (antes de llegar a Morelia), al igual que varios habitantes de Ichupio, hacían artesanías, no sólo para los concursos artesanales en donde Pedro Dimas recibió reconocimientos y promoción, sino para complementar sus actividades económicas. Escuchemos por ejemplo el testimonio de Matías Dimas Aparicio, hermano de Pedro: “También me dediqué a la artesanía, nos hacían pedidos en Tzintzuntzan en aquellos días, pero ahora ya todo eso se acabó”.²⁵ A esta situación hay que añadirle que los artesanos además de vender su trabajo a los acaparadores, también tenían que comprar materia prima, lo cual complicaba en términos monetarios sus ingresos, según testimoniaba Pedro Dimas en 1985.²⁶ Desde 1969, según un estudio del INI (Instituto Nacional Indigenista), se hace referencia de que los intermediarios del pueblo de Tzintzuntzan, además de vender sus productos en ese lugar, comerciaban en Pátzcuaro, Morelia, Quiroga y Uruapan, además de que también en México, Guadalajara y la Frontera Norte, la venta que hacían con turistas, a diferencia de los otros mercados de grandes pedidos, era a menudeo.²⁷

Hasta aquí, estoy analizando sólo cómo Pedro Dimas, creador de una danza, sale de su comunidad para estar en un entorno urbano, esto, debido a que el mercado artesanal dio pauta a ello, un mercado ya consolidado. No he tocado mucho el tema de los concursos de danza ni de cómo armó ésta, ya que el análisis en este apartado no lo creo conveniente hacerlo por medio de una justificación cronológica, es decir, primero la creación de la danza, su difusión y la salida de Don Pedro a Morelia, sino, la estancia de Don Pedro en Morelia, cómo es vista su labor en los ochentas, y las causas contextuales que no dependían netamente de este individuo para ser partícipe en la migración campo-

²⁵ Entrevista a Don Matías Dimas Aparicio de 65 años de Edad, Originario de Ichupio, uno de los primeros 4 danzantes Tumbis, hermano de Don Pedro, realizada el 25 de Diciembre del 2010.

²⁶ ASECIO CAMPOS, Gerardo, *Op. Cit.*, p. 47.

²⁷ DURSTON, John W., *Organización Social de los mercados*, *Op. Cit.*, pp. 256-257.

ciudad, una década antes de ver su situación en los ochentas, sólo así creo que desentrañaré el discurso ya entretejido, para una vez, desconfiguradas sus partes, rearmarlo.

Dije pues, al principio: tradiciones vistas desde afuera; en seguida, cité una publicación de un diario en los ochentas, en donde hacen mención de la gran labor de difusión de Don Pedro antes de llegar a Morelia, no obstante, su llegada a Morelia fue por motivos artesanales, y el hecho de que fuera músico ayudó también a complementar sus ingresos, no sólo la artesanía, pero justamente ¿por qué tomarle mucha importancia a la artesanía en este estudio de danza? Justamente a mediados de los ochentas una antropóloga norteamericana hacía referencia a qué motivaba a los turistas a comprar artesanías: atestiguar su viaje (en caso específico de los extranjeros), y en el consumo, le daban preferencia a la adquisición de piezas elaboradas a mano en rechazo a una sociedad mecanizada, por eso se prefiere la compra de objetos domésticos de origen indígena;²⁸ García Canclini no ha tomado desapercibido estos fenómenos para hacer énfasis en las necesidades contradictorias del consumo en el sistema económico capitalista. Objetos usados cada vez menos en sociedades campesinas, por el reemplazo de artículos industriales más baratos y con connotaciones modernas; pero es una producción artesanal mayor y en serie de artículos “exóticos”; este proceso estandariza regiones del país en un sistema homogéneo, y la artesanía, será vista desde luego, como una estrategia de “solucionar” el desempleo rural, ya que en la zona lacustre de Pátzcuaro, además de la pesca, otro ingreso es (y ha sido) la agricultura y el comercio con turistas, “las artesanías aparecen como un recurso complementario apropiado”, y precisamente Michoacán, un estado con crecimiento artesanal en donde la deficiencia de la estructura agraria, las necesidades del consumo, el estímulo turístico y la promoción estatal, fueron factores inherentes del desarrollo capitalista, para que el número de artesanos creciera (entre ellos Don Pedro) y la función tradicional de sus productos se transformara. El Estado (mexicano) por su parte multiplicó los organismos destinados a fomentar el tipo de trabajo artesanal, el cual sólo lo practicaba el 10% de la población y representaba el 0.1 % del PIB para 1979.²⁹

Hasta aquí es evidente que dejó aún el problema del análisis del mercado artesanal con muchos huecos aun por rellenar, ya que sólo, estoy mencionando qué labor jugaron éstas para que don Pedro llegara a Morelia, a la Casa de Artesanías, en donde actualmente tiene su puesto (2012). Aquí sólo puse en evidencia qué importancia tiene el mercado artesanal para el turismo, aunque falta detallar más la

²⁸ STROMBERG, Gobi, *El juego del coyote: platería y arte en Taxco*, inédito. Citado en GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Culturas populares... Op. Cit.*, p.119.

²⁹ *Ibidem.*, en el apartado “La producción Artesanal como necesidad del capitalismo”, pp. 113-128.

red comercial que está generó en los años setentas y ochentas, así como también el turismo. Pero vallamos por partes.

El apoyo del Estado es fundamental para la artesanía, la artesanía es fundamental para atestiguar el que se estuvo en cierto lugar de visita por el turismo, el turismo fue el que incentivó en gran parte que las manifestaciones culturales fueran masivas, y ello, llevó a una re-significación tanto de artesanías, como de danzas y tradiciones vistas desde afuera (desde el que no era purépecha), con esto dicho, espero darle respuesta (adelantadamente) a la interrogante de relacionar las artesanías con las danzas, y elegí esa pregunta, porque no hace mucho, ya han hecho relación, además de Canclini, en los estudios de danza con artesanías.

Recordemos pues nuevamente lo dicho por Pedro en 1985: “No me quejo, en general, con las artesanías y con la música me ha ido bastante bien, hasta ahorita”. Ya expliqué de una manera un tanto general, cómo es que la artesanía ayudó para que él saliera de Ichupio, ya que el Estado ha ayudado a promocionar a artesanos, pero hay que aterrizar en su labor de músico y conservador de las tradiciones de Ichupio para responder otra interrogante que marqué como retórica. Claro que fue fundamental la labor que hizo Don Pedro dentro de la comunidad de Ichupio, cuando sale de Ichupio y trabaja en Morelia como artesano, además también trabajó como músico. Al cuestionarle a Don Pedro sobre si consideraba que el mercado artesanal le ayudó a promocionarse como músico me contestó lo siguiente:

Bueno... sí... poco... sí, porque aparte de que me conocieron muchos maestros de que era músico y que había compuesto unos sones, y que compuse la danza de los jóvenes (*tumbis*), muchos me conocieron y comenzaron a invitar, a que si iba a tocar a otra parte. Me decían que si sabía tocar de “Tata Gervasio” o “Pescado” o “Mariposas”, así fue como me comenzó a conocer la gente.³⁰

Justamente por eso indagué el papel de la artesanía, ya que no fue fortuito, que su reconocimiento como músico tradicional haya sido relevante en los setentas y ochentas, ya que el mercado artesanal como veremos más adelante, fue un punto esencial para complementar la labor tradicional, y llena de tipicidad para el observador de afuera que viene en busca de lo autóctono. Entremos pues ahora en la otra parte: la música tradicional que promueve Pedro Dimas.

³⁰ Entrevista a Don Pedro Dimas. 23 de Junio del 2010.

Don Pedro: músico de Ichupio.

Intentemos al final, conectar pequeños datos curiosos que nos dan indicios de lo “tradicional” visto desde individuos externos, además para explicar esos huecos que ya hice mención que dejé por llenar. Ya he redundado en lo que dijo Don Pedro: “con las artesanías y con la música me ha ido bastante bien, hasta ahorita”, y también lo que decía un diario en 1982: “se ha dedicado gran parte de su vida a la conservación... de nuestra música purembe al crear la orquesta... que ahora dirige y que se ha mantenido en gran actividad”. Cuando abro la interrogante que hace el cuestionamiento de si sirvió la actividad que hizo en Ichupio, previo a su llegada a Morelia, se contesta en parte con el testimonio de este periódico, ya que, para los ochentas él ya es visto como un músico preservador de tradiciones de su pueblo. Complementemos más este dato con otros que recolecté; al cuestionarle a Don Matías Dimas Aparicio, hermano de Don Pedro y uno de los primeros bailarines *tumbis* sobre su tradición dancística él responde:

Nosotros aprendimos de niños, yo tendría unos ocho años cuando empecé a bailar la danza de los viejitos. Mi papá era músico, mi hermano es músico. Actualmente sigue la tradición de los *tumbis*, ya esos ya son de muy acá los jóvenes, más nuevos; la tradición se sigue y ya existía en sí desde que yo me acuerdo, ya que mi papá ya bailaba en las danzas.³¹

Y al cuestionarle sobre por parte de quién salían a bailar cuando la danza de *tumbis* ya estaba estructurada, contesta lo siguiente:

Turismo y Casa de las Artesanías; así estuvimos participando hace tiempo, hasta que mi hermano emigró a Morelia y enseñó a estudiantes y sacaron otra danza de *tumbis* con profesionales.³²

La tradición que Don Pedro adquirió como músico en su comunidad adquiere un fuerte significado al salir de ésta, y lo interesante es como adquiere otro sentido en los otros espacios que la tradición es vista como algo pintoresco y algo autóctono: ““Los Tumbis” (jóvenes), es una danza, también de origen prehispánico” nos dice el mismo periódico citado, pero en otra fecha.³³ Lo “autóctono”, lo “original” y la “tradición inmemorial” son elementos que son de suma importancia para hacer el análisis de tradición que Hobsbawn ha comentado (Hobsbawn: 2002), incluso, los concursos, cuando son convocados, ya sean músicos o danzantes, se hace mención en las crónicas (y desde los setentas

³¹ Entrevista a Don Matías Dimas en Ichupio. 25 de Diciembre del 2010.

³² Misma entrevista a don Lucio. Atención en donde dice: “y sacaron otra danza de *tumbis* con profesionistas”. Se refiere a los maestros del SNTE.

³³ ““Curuch-Jupiri” Interpretó Danza y Música Michoacana” en *La voz de la tarde*, Morelia, Lunes 20 de diciembre de 1982, p. 3.

ochentas se ha hecho mención), por ejemplo, en 1974, a sólo 2 años de haber surgido el Concurso Artístico de la Raza Purépecha en Zacán, este pueblo era visto por un conocido diario de Michoacán como “La Meca de la música de los tarascos”, ya que en dicho concurso se hacían actividades folklóricas de: “la más pura extracción autóctona”.³⁴

¿Por qué insisto en el hecho de que cambian de espacios? En investigaciones de danza no he visto plasmada a ésta como una actividad heterogénea. No distinguen, en el caso de los Kurpitis, cómo los cambios que se dan en el siglo XX como necesidad de adaptación a las transformaciones de siglo, pero se toleran unos que se dieron hace más tiempo atrás y se critican fuertemente otros que son actuales (vestuario y música, por ejemplo). El concurso dancístico en el pueblo (San Juan Nuevo) no es analizado con respecto a otros concursos que se han generado afuera; la música es una herencia “pura” y se condena a la influencia de la invasión de otros géneros musicales, como si los procesos de hibridación fueran exclusivos de los últimos 25 años. La danza y la música son una herencia prehispánica y su investigación es reducida a un trabajo monográfico romántico (PRÓSPERO, 2001), y se trata de legitimar históricamente el origen de una danza en determinado pueblo y deslegitimar la existencia de la misma en otro, como si fuera una “copia”, lo que creo que ha aumentado más la “riña” (por así decirlo) entre 2 pueblos, como si no existieran intereses políticos de por medio.³⁵

No es novedoso que en una investigación se hable de cómo manejar cuando “se cambia de espacios” ya que, García Canclini ha mencionado que cuando los indígenas cambian de espacios y entornos, la tarea, en este caso, del antropólogo no es la misma que se enfrenta al analizar sus actividades en una comunidad, ya que al salir de su comunidad quedan subordinados a los modos de organización industrial y consumo;³⁶ las migraciones no deben ser aspectos a ignorar o las identidades cambiantes de los que vienen del campo a la ciudad, incluso de los que salen de México a otros países.³⁷ Lo “autéctono” no puede ser tratado como original ni diferente a lo demás, ya que son las mismas migraciones las que lograron crear géneros independientes, por lo tanto, independiente tiene

³⁴ “Clausuró TM los concursos Purépechas de Zacán”, *La voz de Michoacán*, Domingo 20 de Octubre de 1974, Núm. 7232, año XXVII, pp. 1, 2, 14.

³⁵ VÁZQUEZ LEÓN, Luis, *Ser indio. Op. Cit.* también expuso lo mismo Vázquez León en *Alteridad y distopía. El movimiento étnico en Michoacán*, (Conferencia), en el Instituto de Investigaciones Históricas de la UMSNH, Morelia, 22 de Octubre del 2010.

³⁶ GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Culturas híbridas. Op. Cit.*, pp. 228-231.

³⁷ *Ibidem.*, p. 133.

connotaciones relativas, un elemento fundamental de la música tradicional son las migraciones.³⁸ La música purépecha, la música de la región del lago, la de Ichupio, la de Don Pedro no puede ser tomada como independiente –totalmente– a los géneros no purépechas, para empezar, porque los instrumentos no son de origen mesoamericano, sino europeo. Los estudios de música purépecha a que he revisado hacen hincapié en la religiosidad de los tarascos durante la época colonial, y hacen mención en cómo en el siglo XVI cambiaron las funciones religiosas de las danzas, y como hubo transformaciones de tradiciones, y que las danzas han cambiado últimamente en este siglo en aspectos mínimos (como el vestuario), como ya indagué en los capítulos II y III; no obstante, se condenan estos cambios, esas “deformaciones”, como si fueran menos irrelevantes y menos legítimas que las que sucedieron siglos anteriores. Reconociendo la tradición musical que don Pedro Dimas (y muchos músicos anónimos como él) tienen, no puedo negar o hacerme ciego a procesos paralelos en los que convive su tradición. Don Pedro, al ser músico en su pueblo, un músico no educado por las mal llamadas “artes cultas”, no escapaba aún de procesos de la ya existente industria musical, pero para sustentar esto no puedo basarme solo en los periódicos que se han citado; veamos, por ejemplo un testimonio interesante que me contó sobre su vida como músico (más que como danzante):

Cuando yo comencé a tocar, tenía como 12 años, comencé a tocar una mandolina y esa mandolina fue la que me hizo tocar el violín, y me enseñé poco a poco... El primer instrumento que yo toqué, decía hecho en Alemania, de hecho ya estaba apolillado, y aun así lo usaba, Después lo vendí a un señor.³⁹

El hecho de escuchar esta declaración de éste músico me hizo formular nuevos cuestionamientos que no podía formular con la prensa de los ochenta, por lo tanto le pregunté a Don Pedro sobre sus instrumentos musicales:

Te voy a decir una cosa, aquí hay gente que tienen, diría yo, unas joyas, porque son instrumentos que tienen varios años. Mi papá me regaló un chelo, también hecho en Alemania estaba bien apolillado y cuando llegué a Morelia le mandé arreglar. Un día llegó un muchacho y vio el chelo y me dijo:

-A caray, usted tiene un chelito ¿no me lo vende?

-No, es un regalo, no lo vendo

-No pues cambiamos por un violín, ya viejito, y si se anima a quedarse con el violín, yo me quedo con el chelo.

Y si vino, trajo un estuche bien viejito, violín, ya viejito, pero bueno, lo revisé y decía hecho en Alemania en 1870, y le dije que echáramos trato, esa fue la forma en que obtuve otro violín.

Después vino un maestro, y yo tenía un violín, y me dijo: véndemelo Don Pedro, y me dio 5000 por él.

³⁸ SANROMÁN, Jaime, “Música tradicional, industria discográfica y globalización”, *Antropología*, No. 80, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, Septiembre del 2007, pp. 162-164.

³⁹ Entrevista a Don Pedro Dimas. Morelia, 28 de Septiembre del 2011.

Don Pedro sale de Ichupio. La difusión de la danza de los *tumbis*

Después vino un gringo, como en los años ochentas. Venía con su esposa, por ahí lo invitaba a tocar, tenía su violín, su acordeón. Le dije que si me lo arreglaba porque tenía un taller en donde hacía y arreglaba violines, yo sabía porque ya había ido a Albuquerque. Me dijo:

-Está bien, me lo llevo y te dejo este que es mío y te dejo mi teléfono para cuando estés allá me marcas.

Así quedamos; pero, ese era hecho en Checoslovaquia, creo que de mil novecientos... no recuerdo.

Como en 1982, me tocó ir a Chicago y ya estando allá un día lunes, una muchacha que iba con nosotros nos hizo favor de marcarle al señor y me dijo que me iba a mandar el violín ya arreglado, le di mi dirección, y le pregunté cómo le hacíamos con su violín y me dijo:

-No, no, quédate con el violín

-Y dije, pero cómo, pues ¿cuánto va a ser? Y me dijo:

-No es nada.

Y sí, me lo mandó en una caja. Recuerdo que estaba tocando con nosotros un mariachi y me dijeron: ¡Que lo saque, que lo saque! Recuerdo que uno se me acercó y me dijo:

-Véndenoslo

Y le dije que no. Me dijeron que me iban a dar 5000 dólares; aquí hubo quien me diera \$ 50 000 (*pesos mexicanos*).⁴⁰

Este diálogo con el señor me pareció como para rastrear más; le pregunté a Don Pedro que cuál era el nombre del señor y me dijo: “lo recuerdo con el nombre de Ken y su esposa Juanita.” Dicho relato puede verse más ilustrativo al decir que este músico del que habla Don Pedro, también tiene su versión del encuentro con el músico Dimas:

Nos fuimos a México... en 1986 y se quedó en Morelia por más de un mes. Nos habían dado información de contacto de Don Pedro por Lee Birch, un maravilloso músico californiano, que había sido amigo de Dimas durante muchos años. Mientras estábamos en Morelia, visitamos al Sr. Dimas casi a diario en la sala de Ichupio (Don Pedro era del pueblo de Ichupio cerca del Lago de Pátzcuaro) y toqué con él, aprendiendo algo de la música purépecha que él toca. Tuvimos la suerte de poder tocar con él y su orquesta en una procesión en su colonia... Le dejamos con un violín y Ken regresó a los EE.UU. con el violín de Don Pedro, que tenía serios problemas con el cuello y la parte superior. Ken reemplazó la parte superior y el cuello y fue capaz de volver a él cuando el Sr. Dimas fue a Chicago, mostrando la hermosa paja figuras del arte popular que él hace.⁴¹

⁴⁰ Misma entrevista a Don Pedro referenciada en cita anterior.

⁴¹ “Ken and Jeanie with Don Pedro Dimas, Ichupio Room, Morelia, Michoacan, Mexico – 1986” en [www.bayouseco.com/](http://www.bayouseco.com/content/ken-and-jeanie-don-pedro-dimas-ichupio-room-morelia-michoacan-mexico-1986) [en línea], <http://www.bayouseco.com/content/ken-and-jeanie-don-pedro-dimas-ichupio-room-morelia-michoacan-mexico-1986>, 2009, (consultado en Septiembre del 2010). El testimonio está en inglés, de la siguiente forma: “We went down to Mexico with a Spanish Class from UNM in 1986 and stayed in Morelia for over a month. We had been given Don Pedro's contact info by Lee Birch, a wonderful Californio musician, who had been a friend of Sr. Dimas for many years. While we were in Morelia we visited Sr. Dimas almost daily at the Ichupio Room (Don Pedro was from the village of Ichupio near Lake Patzquaro) and played with him, learning some of the Purepecha music that he plays. We had the good fortune to be able to play with him and his band in a procession in his colonia. It last several hours and rained the whole time. Our bows were in pretty rough shape. We left him with a fiddle and Ken returned to the US with Don Pedro's fiddle, which had some serious problems with the neck and top. Ken replaced the top and the neck and was able to return it to him when Sr. Dimas



Don Pedro Dimas (a la izquierda), junto a músicos norteamericanos mencionados. La foto está en la página web citada en la página anterior.

De esta relación con otros músicos y espacios, seguiré hablando más adelante. Me impresionó esto dicho por Don Pedro, ya que me surgieron otras interrogantes por ejemplo, el de preguntarme cómo conseguían los instrumentos no solo Don Pedro, sino otros músicos, ya que podría establecer dicotomías entre músicos tradicionales, unos que salieron de sus entornos locales (caso de Dimas) y de otros que no; lo que debo de mencionar es además, para qué establecer estas separaciones al formular las interrogantes para hacer el análisis de Don Pedro como músico tradicional que cambió de espacios. Cómo conseguían algunos músicos los instrumentos y qué tipo de instrumentos son los que ha tenido Don Pedro Dimas:

Pues no sé donde haya comprado mi papá el chelo, pero ya era viejito, creo que en Jarácuaro. Yo también le había comprado un violín a Tata Gervasio, fue el que vendí. Pero mi papá no había tocado con ellos, ya que mi papá no era tan bueno como los de Jarácuaro. Yo no llegué a ir con ellos, más bien ellos venían a acá (*a Ichupio*). A Tata Gervasio fue al que le compré el instrumento, ya apollado.

Luego vino un chavo en los setentas y me dijo que me vendía un violín, aquí en Morelia y me pidió \$ 2000 por él, se los di, pero también decía hecho en Alemania. Ahorita tengo 3 violines; hace como 3 años vino un muchacho que no conocía y me dijo:

was in Chicago showing the beautiful straw folk art figures that he makes”. La imagen se encuentra en el mismo sitio web, Pedro Dimas se encuentra en el extremo derecho.

Don Pedro sale de Ichupio. La difusión de la danza de los *tumbis*

-Don Pedro, mira traigo este violincito, es hecho en EU, lo hizo un fulano. Pero tiene un defectito, está reventado el diapasón.

Yo pensé que quería que se lo arreglara y le dije:

-No, no hay problema, eso lo arreglo. Y me dice:

-No, no, te lo traje a ti, yo trabajo en EU, y vi en ese violincito que una señora vendía y pensé, ese se lo llevo a Don Pedro; te lo traje a regalar

Y le dije:

-¿Pero cómo así, dime cuanto o cómo?

Y me dice:

-Ya pues, dame \$ 1000 pero no ahorita, después cuando venga.

Me quedé pensando y le pregunté:

-¿De qué familia eres?

-Pues yo soy de los Estrada de Tzintzuntzan, yo conozco a Miguel a tu hijo.

Pero yo no quedé a gusto, ahora sí, decía, pues ¿cómo nomás por así? Y me lo dejó, y le dije que después pasaba a Tzintzuntzan, y me dijo que él ya se iba a EU. Pasaron años y pues nada. Hace unos años pasé a Tzintzuntzan y como que lo conocí, y pasé a una tienda, a donde estaba, y no me reconocía, yo traía una gorrita y le digo: ¿qué pasó pues?

Nomás se me quedó mirando y de repente me dice: ¡Tú eres Don Pedro!

Y le dije: no regresaste, pero me dijo que no, que me lo había regalado.

Pero ese es buen violín, buena madera, una vez pregunté, lo vi en \$14 000.

Nunca he usado un violín de Paracho o de aquí, he conseguido violines viejitos pero no hechos aquí. En los setentas toqué con un mariachi pero ellos se fueron a México y les dije que si se iban yo me quedaba, a ver si podía hacer aquí algo, y pues ya sabía tocar un poco más, creo que si la hicieron allá, creo que llegaron a salir incluso en Europa, y creo que la mayoría se quedó en México, eran buenos. Yo me quedé e hice el grupo en Ichupio. Eso es parte de mi vida.⁴²

Don Pedro, en efecto es músico tradicional, y sobre estas cuestiones de qué es lo tradicional, en lo que se refiere este capítulo no quiero hacer presentes los debates sobre lo popular, sino de cómo es tomado estas cuestiones al salir de espacios locales.⁴³ Para hacer un análisis de este testimonio de Don Pedro, veo conveniente recordar otro de Pedro mismo, que me contó sobre su orquesta en específico:

El primer son que compuse se llamó “Mirando al Lago” y fue el que le quedó a la orquesta, porque había otros sobrinos que estaban tocando también (*en Ichupio*), y nunca le ponían nombre a la orquesta, porque siempre que preguntaba la gente o iban a tocar ellos decían la orquesta de cuerdas de “Ichupio” y no tenía nombre, y había

⁴² Entrevista a Don Pedro. Morelia 28 de Septiembre del 2011. Las cursivas son mías.

⁴³ ARETZ, Isabel, “La música como tradición” en Isabel Aretz (Relatora), *América Latina en su música*, México, Siglo XXI Editores/ UNESCO, 3ª Ed., 1983, pp. 255-268.

Don Pedro sale de Ichupio. La difusión de la danza de los *tumbis*

veces mucha gente se equivocaba porque venían a contratarme a mí, y contrataban a otras personas, pero ya a la hora de que llegaban allá, preguntaban:

-¿Por qué no vino Tata Pedro?

Y respondían:

-Él tiene otro grupo allá.

Se distorsionaba pues todo, porque no sabían (*los que contrataban*) si era mi grupo, porque era orquesta de cuerdas de Ichupio, y fue cuando le cambié el nombre a orquesta de cuerdas “Mirando al Lago” de Tata Pedro de Ichupio.⁴⁴

Aquí hay datos interesantes de los cuales podemos extraer premisas que nos ayuden en esta tesis. Don Pedro, como músico tradicional, adquiere instrumentos musicales cuya construcción no se limitaron a las fronteras y a la región de su entorno, pero esto se dio gracias a la condición no solo de músico tradicional, sino de que fue un músico reconocido tanto en sus pueblos y sus alrededores, como en otros espacios. El periódico sólo dice: “ha dedicado gran parte de su vida a la conservación”, dicha publicación es de los ochentas, pero ya vimos que desde los setentas tiene una actividad artesanal, musical y dancística destacable no solo en sus espacios locales. Su relación con otros músicos ya reconocidos y su actividad musical que hizo en su comunidad fueron determinantes para que la condición como músico fuera diferente a la de otros músicos tradicionales. Por ejemplo Don Sabino Cornelio, otro músico de Ichupio me contó algo diferente a su condición de músico:

Me invitaron a tocar, con Domingo Aparicio que ya murió. Yo tenía unos 25 años, tocaba la vihuela, le dicen también la jarana... Antes dicen que había una orquesta, pero yo no los alcancé a ver.

¿Cómo consiguió usted los instrumentos?

-Nos apoyó el instituto indigenista, el INI.

Compramos después en Paracho. Hasta ahorita seguimos con esos.⁴⁵

Este señor me dijo además, ser sobrino de Don Pedro Dimas, y que llegó a tocar también con su padre (de don Pedro, Lucio Dimas) y reconoció que nunca llegó a tocar tan bien como ellos, puesto que Don Lucio sabía más.

Los concursos, en efecto fueron determinantes para el reconocimiento local de los músicos, vemos en el caso de Don Pedro, que no es paralelo a la de otros músicos no reconocidos en el ámbito folclórico. No todos los músicos grabaron canciones. En el caso de Don Pedro, su labor como músico,

⁴⁴ Entrevista a Don Pedro Dimas. Las cursivas son mías.

⁴⁵ Entrevista a Don Sabino Cornelio Baltasar, de 60 años. Originario de Ichupio. 9 de Octubre del 2011. Las cursivas son la pregunta que le hice.

artesano, y preservador de tradiciones, le permitió (como a otros, que estaban relacionados con lo mismo) que grabara música; así, grabó un disco para la serie de “Documentos” de Casa de Artesanías del Estado en 1982.⁴⁶

Hicimos un disco LP, ese nos lo promocionó Casa de Artesanías como documental, pero en 2001 grabamos por nuestra cuenta en Washington con 20 melodías más; el último lo grabamos con Avelina, una que canta con nosotros, ella quería que lo grabáramos porque quería cantar. Hace 29 años grabamos el disco documental.

El apoyo nos lo dieron los gringos. Cuando hicimos la grabación, la hicimos aquí en Morelia, andaban 2 personas, una señora: Linda y Paul Anastasio, ellos eran de Washington, y como nosotros íbamos cada año a estar allá el primero de julio. Ellos editaron allá el disco en una disquera. Cuando llegamos allá, los discos ya estaban hechos. Nos entregaron 800 discos, ellos se quedaron con 200 para recuperar gastos.⁴⁷

Don Pedro, como músico de Ichupio no solamente convivió con sus redes locales, como las de tocar en pueblos cercanos a Ichupio, como vimos. El nombrar su orquesta, el trabajar en Morelia como artesano y el estar en otros circuitos más que tradicionales, comerciales, también le permitió a este músico tradicional, hacerse de instrumentos fabricados en Europa y de amigos músicos de otros países, que tenían otras influencias musicales y que les atrajo el folclor michoacano.

Las evidencias del tipo de instrumentos utilizados por Pedro Dimas, un músico que salió de su comunidad para dedicarse a difundir su música, la danza y a vender artesanía, actividades tradicionales de su pueblo, denotan que la música tradicional, no escapa de los procesos de la globalización: la música purépecha no sólo se puede tocar con instrumentos hechos en Paracho, sino con instrumentos Europeos, unos incluso del siglo XIX.

La música ha mostrado procesos de transnacionalización contrapuestos: por un lado, la tradicionalidad musical transformada por la industria en mercancía y la difusión que se hace de la música del mundo (*world music*) en EU, es determinante para su distribución en América Latina, por el otro, la música de origen local nos habla de la naturaleza del trabajo rural.⁴⁸ En la música, sus intérpretes transforman el arte en un símbolo que es interpretado por los miembros de una comunidad como idiosincrasia, que forma parte de su identidad, pero el elemento de “popular” se vuelve

⁴⁶ ASECIO CAMPOS, Gerardo, *Op. Cit.*, p.47.

⁴⁷ Entrevista a Don Pedro Dimas. Morelia, 23 de Junio del 2010.

⁴⁸ BLANCO ARBOLEDA, Darío, “La música colombiana en México: transculturalidad y procesos identitarios” en *Antropología*, No. 80, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, Septiembre del 2007, pp. 153-160.

estratégico para ser introducido en el consumo, ya que el proceso de mediatizar la cultura es inevitable.⁴⁹ Don Pedro, como músico tradicional, al igual que los otros músicos que estuvieron en circuitos masivos, no “peleó” como músico con los efectos de la modernidad. La construcción de los proyectos “modernos” no se hace no solo con quienes están a favor de lo moderno, sino buscan también integrar a los que se resisten a la modernidad;⁵⁰ la modernidad, que en décadas anteriores, pregonaban algunos que iba a sustituir lo tradicional, le sirvió a ésta para difundirlo dentro de sus proyectos y lo tradicional,⁵¹ como elemento de las culturas populares en el capitalismo, las cuales al estar en un estado de subalterno y al adaptarse, terminan justificando la subalternidad que los grupos hegemónicos le achacan y por lo tanto no es válido decir que la modernidad quiera eliminar las culturas populares, sino las integra en el mercado capitalista.⁵²

El arte se produce dentro de un campo atravesado por redes de dependencias que lo vinculan con el mercado, con las industrias culturales y con referentes “primitivos” y populares, su paralelismo con la artesanía y el arte popular *entre éstos la danza*, obliga a representar sus procesos equivalentes.⁵³

Así es como las expresiones populares y tradicionales de los purépechas han sido difundidas. Vi conveniente explicar brevemente este proceso antes de llegar al análisis de la danza; el motivo responde a que la música tradicional con la que es acompañada la danza está atravesada por procesos diversos, por lo tanto la danza debe de ser vista desde otra óptica cuando leo el periódico citado en los ochentas; además, también debo de comprender cómo a la par de músico, la actividad artesanal es determinante para que su situación económica sea diferente a la de otros músicos también tradicionales de Ichupio. Es así, con esto dicho, que podemos (considero) tener un mejor entendimiento a qué procesos conllevan a que no solamente la orquesta de Dimas Aparicio, sino otras músicas tradicionales,

⁴⁹ RUÍZ CASTILLO, Eduardo “Música tradicional y procesos de globalización” en *Ibidem*, pp. 13-18.

⁵⁰ GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Culturas Híbridas. Op. Cit.*, p. 149. También en misma obra, el apartado (en general en toda esta fascinante obra) “Contradicciones latinoamericanas: ¿modernismo sin modernización?”. Cf. RODRÍGUEZ LEDESMA, Xavier, “El concepto de modernidad en Octavio Paz”, en *Estudios sobre culturas contemporáneas*, Año/Vol. V, Año, 010, Universidad de Colima, diciembre del 2000; ECHEVERRÍA, Bolívar, “Quince tesis sobre modernidad y capitalismo” en *Cuadernos Políticos*, Número 58, Editorial Era, México, Octubre-Diciembre 1989.

⁵¹ GARCÍA CANCLINI, *Culturas híbridas. Op. Cit.*, p.93, 200-201.

⁵² GARCÍA CANCLINI, Néstor “Una sociedad agrietada” en *Culturas populares...Op. Cit.*, pp. 131-151. También el mismo autor analiza los procesos de subordinación en “Culturas y organización popular. Gramsci con Bourdieu” en *Cuadernos políticos*, No. 38, Ed. Era, México, Enero-Marzo, 1984, pp. 35-38, 75-82. *Culturas híbridas. Op. Cit.*, p. 101, 102. BONFIL BATALLA Guillermo, “Los conceptos de diferencia y subordinación en el estudio de las culturas populares” en: Varios, *Teoría e investigación en la antropología social mexicana*, CIESAS/UAM, Unidad Ixtapalapa, 1988, pp. 101-103.

⁵³ GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Culturas híbridas Op. Cit.*, p. 226. Las cursivas son mías.

hayán dado un paso en el ámbito discográfico. Un periódico decía en los ochentas sobre la música de Pedro Dimas:

Las numerosas ediciones de la música regional michoacana, ha sido en general bien aceptada, ya que en menos de un año que han salido a la venta varios discos, muchos de ellos ya han quedado agotados y otros son muy solicitados por los amantes de los valores de nuestro pueblo.

Entre los que más se han vendido se encuentran los de la Casa de las artesanías de la Orquesta de cuerdas de Ichupio, dirigida por el maestro Pedro Dimas, que se encuentra totalmente agotado; el disco de la orquesta antigua de Quinceo, también ha sido bastante pedido... lo mismo sucede con dos grandes discos de los Grandes Maestros del Folclor, que cuentan entre sus melodías las diferentes de varias danzas de nuestro estado, con lo que podemos apreciar la enorme demanda que se ha originado por ese tipo de música.⁵⁴

La danza de los tumbis, no puede ser desligada de otro tipo de danzas, ya que como mencioné, los concursos fueron determinantes para éstas. Ya se habló de aspectos “tradicionales” como la música y la artesanía, las cuales les faltan aún más análisis. No obstante, creo conveniente ya poder hablar de la danza para poderlo hacer con otra óptica, que no esté tan empañada de una “verdad” que queremos que sea inalterable y bañada de un romanticismo impuesto, odiado y amado por los observadores y actores de los procesos descritos.

El Estado, Pedro Dimas, la danza y su difusión.

Puesto que Don Pedro crea una danza en un contexto el cual ya se señaló que existían concursos de danza, música y artesanía, creí conveniente hablar de estas actividades antes de entrar de lleno con la danza. Redundo pues en esto: la artesanía fue uno de los motivos inmediatos de su salida de Ichupio a Morelia (trabajo), la artesanía era una forma de mostrar el arte popular de su pueblo y de promocionarse como músico; estas actividades fueron paralelas y complementarias a las musicales y las musicales fueron también paralelas a las dancísticas. “Quería meterme de lleno a los concursos” son palabras de Don Pedro. Si bien, cuando se crea el concurso artístico de Zacán, en el año de 1971, ya existían otros eventos culturales dancísticos en esos años, como los de la Noche de Muertos en Tzintzuntzan. Don Pedro comenta que por ese motivo le tocó montar esos 2 grupos (el de música y el

⁵⁴ RENDÓN GUILLÉN, Alberto, “La música regional tiene aceptación en el gusto popular” en *La voz de Michoacán*, Morelia, Año XXVI, No. 10, 996, 8 de Septiembre de 1983.

de danza).⁵⁵ Don Esteban Reyes, uno de los primeros *tumbis* dice: “fuimos, yo les digo discípulos de mi compadre Pedro.”⁵⁶

A principios de los setentas, las actividades culturales y dancísticas relacionadas con las festividades de la noche de muertos en Tzintzuntzan, no habían sido tan conocidas como las que se conocían en ese entonces en Janitzio,⁵⁷ algo que ya había cambiado notablemente en una década, de hecho en 1983 no sólo compartió escenario Don Pedro en Tzintzuntzan con músicos tradicionales, sino con el ballet folklórico de la UMSNH; el objetivo, el siempre señalado: “disfrutar nuestro folkl or, nuestras tradiciones y nuestras costumbres... querer rescatar y preservar los valores locales”, aunando a ello el beneficio para los pobladores de esas comunidades al promover el turismo.⁵⁸

Ya vimos como el mercado da pauta a que las culturas populares se adapten al sistema capitalista; ahora trataré de hacer más hincapié en la acción política-ideológica del Estado, siguiendo, la senda que tomé en el capítulo I. Ya que lo contextual y los procesos de adaptación al sistema fueron explicados para abrir un panorama en el estudio de la danza, como una tradición vista desde afuera en este caso, implícitamente la danza, la cual es creada en los setentas, aunque sea muy indirectamente, tiene puntos de inserción en procesos económicos (como vimos) y políticos como veremos, para tratar de aterrizar en Hobsbawm con su análisis de la invención de la tradición.

Las danzas son vistas como prehispánicas en cuanto a sus orígenes, y su cambio de función en la época colonial por cuestiones religiosas. Ahora bien, al hablar de cambios que se dan en el siglo XX seguidamente se escriben repudios a éstos, pero ya vimos que el proyecto modernizador ha servido como difusor, lejos de exterminarlos; ahora faltaría decir como lo afirma Canciani, el rescate de los patrimonios históricos y su difusión, no solamente ha sido tarea de empresas privadas, sino del Estado, ya que el patrimonio, es ese vínculo que nos mantiene unidos como “ser nacional”, por eso tenemos – de acuerdo con el discurso del Estado- guardar modelos estéticos y simbólicos, a pesar de que es en el patrimonio en donde mejor sobrevive la ideología de los sectores oligárquicos, ya que al pocos

⁵⁵ CORTÉS, Cristina (Narradora), “Pedro Dimas. Artesano y músico de la comunidad de Ichupio”, en *Úkata. Revista del arte popular mexicano*, Morelia, Casa de las Artesanías, Año III, No. 21, Septiembre-Octubre de 1998, p.21.

⁵⁶ Entrevista a Don Esteban Reyes en Ichupio. 24 de Diciembre del 2010.

⁵⁷ “Promueven noche de muertos en Tzintzuntzan”, *La voz de Michoacán*, No. 6516, año XXV, 16 de octubre de 1972, pp.1, 10.

⁵⁸ “Todo un espectáculo. El folklore en Tzintzuntzan”, en *La voz de Michoacán*, Morelia, No. 11053, Año XXXVI, 5 de noviembre de 1983. Ver capítulo II, en la imagen de don Esteban Reyes, en un festival de la noche de muertos en Tzintzuntzan.

cuestionarse sobre las series de contradicciones que atraviesan a este patrimonio se vuelve (valga la redundancia) incuestionable. Se tiene que teatralizar este patrimonio, ya que ha y que es forzarse en simular y recordar el “origen” y perpetuar la repetición para la permanencia del orden, ya que las tradiciones son concebidas como un don que nos fue dado del pasado y las operaciones posibles por el Estado son, preservarlo, restaurarlo y difundirlo.⁵⁹

Justamente hice mención de algunos postulados de Gramsci y de Althusser en el Capítulo I, ya que hablar de la subordinación de las culturas populares y del papel que desempeña la escuela tiene un marco teórico fundamental para explicar procesos históricos como los que se quiere mencionar en este apartado. “La escuela es un escenario clave para la teatralización del patrimonio”⁶⁰ nos recuerda Canclini. Althusser y Gramsci no contemplan a los profesores fuera de un sistema. Por muy buen trabajo que haga y se inspiren los profesores, caen en las trampas del nacionalismo, en un sistema que los rebasa y oprime, ya que ellos serán los intelectuales que guiarán a ciertos individuos, y sus tareas prácticas, por lo tanto necesitan cierta capacitación para trabajar en “la organización de la cultura” como diría Gramsci; pero ¿A qué viene que haga este recuento para empezar a hablar de la danza?



Niños de Ichupio bailando la danza de los *tumbis* en un festival escolar a principios de los años noventas. Foto proporcionada por el joven Ludwin Omar, de Ichupio.

⁵⁹ GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Culturas híbridas*, Op. Cit., pp. 149-158

⁶⁰ *Ibidem*, p 154.

En un congreso sobre la historia de la educación, una ponencia me llamó la atención y comencé a preguntarme qué papel tienen los profesores en la preservación de las tradiciones populares. Al principio, confieso que me parecía ridículo el preguntarme eso, puesto que Pedro Dimas y varios músicos tradicionales no fueron a la escuela, no obstante en dicha ponencia, me hizo reformular en partes mis preguntas y reflexiones, ya que, en ésta, se cuestionaban sobre el papel de las misiones culturales de los gobiernos posrevolucionarios, las riñas Iglesia-Estado, y cómo las actividades de incluir al indígena por parte de profesores en las enseñanzas cívicas fue algo determinante, así como su labor educadora en torno a las comunidades del Lago de Pátzcuaro. El qué tanto de lo que se hacían en las misiones culturales y qué tanto de las tradiciones locales tomó Tata Gervasio, creador de la danza de los viejitos, fue una interrogante que se realizó, tal vez fácil de formular, pero potente y que conserva mucha carga. La ponencia reveló la tradición musical de éste hombre, y la cual, se rastrea mínimo de finales del Siglo XIX (sin hacer una búsqueda exhaustiva, que en ese momento no se requería). El Estado mexicano actuó como recolector de folclor, incluso ya en 1942 se había realizado un concurso artístico de la raza purépecha en Uruapan (mismo concurso citado en el capítulo I), del cual un maestro misionero dejó una crónica, pero años antes, en 1937 la misma SEP promovió una exhibición de *los viejitos* en el Palacio de Bellas Artes. La acción política no sólo fue presente en las áreas de presentar manifestaciones artísticas populares en otras áreas, sino en la construcción de accesos carreteros a la zona del lago, facilitando el turismo, así una danza que se ejecutaba con otros instrumentos, adquirió la alineación de otros sonidos diversos, la aparición de nuevos elementos en el vestuario (muy coloridos como los bordados) incorporación de otros como huaraches con tabla, la desaparición de dos filas de danzantes para el establecimiento de 4 bailarines que recrearon individuos de Jarácuaro de familia López para ir a bailar a los hoteles de Pátzcuaro, fue así que los viejitos los convirtieron en un ícono de “lo michoacano”.⁶¹ Aunado esto a las observaciones de Dallas, sobre el incluir danzas indígenas al proyecto de nación, las cosas tenían un sentido distinto al folclórico.⁶²

No obstante, la interrogante sobre la labor de los maestros para que las tradiciones sean reproducidas puede ser dudosa, si no guiamos, bajo la premisa de que Don Pedro no fue a la escuela, y ello no impidió que actualmente sea el músico tradicional que creó la danza de los *tumbis*, y puesto a que esto no puede ser catalogado como falso, ya que los informantes de Ichupio no lo niegan, no se puede alegar lo contrario. No obstante, a pesar de que el Estado no dijo directamente que se crearan

⁶¹ MARTÍNEZ AYALA, Jorge Amós, “La danza de los viejitos de Jarácuaro, invención de una tradición y símbolo de Michoacán”, ponencia citada.

⁶² DALLAL, Alberto, “Lo nacional como proyecto de realización en la danza mexicana de hoy”, *Op. Cit.*

danzas, da pauta a la recreación de unas y a la creación de otras mediante el impulso de concursos que Maestros promovían como ya vimos. Las tradiciones michoacanas vistas desde afuera, serán vistas como purépechas, esto por la difusión de éstas.

Los danzantes como Esteben Reyes y Don Matías Dimas recuerdan con alegría y emoción cuando salieron en la Tv: “fuimos en los setentas con Raúl Velazco”, “nos tocó ir a la tv, Mágico encuentro, no recuerdo como se llamaba el programa.”⁶³ Pero con la salida de Pedro de Ichupio, tiene contacto con maestros. Así lo cuenta Don Matías:

Estuvimos participando hace tiempo, hasta que mi hermano emigró a Morelia y enseñó a estudiantes y sacaron otra danza de tumbis con profesionales.⁶⁴

Profesionales, nos dice Don Matías. Los profesionales y los maestros, como vimos desde los cuarentas fueron de los que impulsaron la recolección del folclor y la difusión del mismo. Don Pedro cuando reside en Morelia, llegó a participar en el SNTE, con un grupo de danza, el “Curuch-Juripis” (Los pescadores), grupo el cual, además de los *tumbis*, bailaba otras danzas como *La danza del pescado blanco*, *Cúrpites*, *Los viejitos*, entre otras:

Al dejar Ichupio, no pudo continuar con su grupo de danza, pero en Morelia, fue invitado para incorporarse al grupo del SNTE “Juruch-Juripis”, formado por maestros investigadores que promueven danzas... todas ellas interpretadas respetando su forma tradicional y a las que confiere mayor autenticidad y lucimiento el ser acompañadas por la orquesta de Ichupio.⁶⁵

Los maestros son vistos como promotores culturales, ya que la educación fue utilizada, como se ha hecho mención para la difusión de un patrimonio histórico “estático”, que no se tiene que deformar, según es visto, ya que, estos cambios pueden ser motivos de reclamos por el trabajo anticuario. Justamente ese grupo en una de sus interpretaciones, el grupo mencionado (acompañado de la orquesta de Don Pedro) recibió la siguiente opinión por parte de un diario local:

⁶³ Entrevista a Don Esteben Reyes y Don Matías Dimas. Ichupio, 24 de Diciembre del 2010. El Programa del que hablan fue uno de Televisa, conducido por Raúl Velazco: “México, magia y encuentro”. ASECIO CAMPOS, Gerardo, *Op. Cit.*, p.47. más bien era sección dedicada al folclor del programa *Siempre en domingo*, el cual se transmitió desde de los años setentas a los noventas.

⁶⁴ Entrevista a Don Matías Dimas. Extracto de entrevista ya citada.

⁶⁵ ASECIO CAMPOS, Gerardo, *Op. Cit.*, p.47

Don Pedro sale de Ichupio. La difusión de la danza de los *tumbis*

La danza de los “Tare Ambákiti”,* es una interpretación de una tradición muy antigua... “Los tumbis” es una danza también de origen prehispánico...En esta ocasión, los jóvenes del SNTE hicieron una buena intervención en la danza, donde mostraron bastante originalidad y se desenvolvieron acertadamente; sin embargo, en la primera estuvieron muy tensos y una rigidez que no es propia de esta danza, por lo que es necesario un poco más de investigación al respecto, aunque el ritmo y la fuerza son bien interpretados.⁶⁶

Esto no está por más, ya que desde los años veintes, los indígenas no sólo son integrados al sistema educativo, sino que tenían que ser estos un mismo elemento de esa conversión.⁶⁷ En el caso de Ichupio, Sabino Cornelio, un señor que estudió hasta tercero de primaria y actualmente tiene 60 años cuenta del trabajo de los maestros en la escuela de su comunidad:

Pues en ese tiempo nunca dijeron, “esa tradición no está bien”, siempre apoyaban y se adaptaban a las tradiciones, no había diferencia, los maestros apoyaban en las festividades ya fueran religiosas de la comunidad, se juntaban... para conmemoraciones, el 16, el 20 de Noviembre y en marzo; ahora ya no, ya ha cambiado mucho, no sé, será porque son menos niños.⁶⁸

Los maestros y las instituciones educativas han sido vistos como los indicados en difundir las tradiciones, ya que son los encargados de hacer hincapié en ese “ser nacional”:

La escuela es un escenario clave para la teatralización del patrimonio. Transmite en cursos sistemáticos del saber sobre los bienes que constituyen el orden natural e histórico.⁶⁹

Es así como además del papel promotor de los profesores, al tener acercamiento con músicos y artesanos tienen un sustento empírico al ser ellos los que las difunden: investigar con los creadores, y reproducir sus costumbres, como dicen “de una manera crítica”; así, cuando los pobladores de una determinada comunidad se refieren a ellos como profesionales, también se refieren a los profesores como conocedores de tradiciones y costumbres. Los concursos promovidos por profesionistas como los de Zacán, sólo es la punta del Iceberg de una serie de actividades culturales que hacen las instituciones educativas. La creación de la Extensión y Difusión Universitaria, dependiente de la UMSNH, casa máxima de estudios en Michoacán, el apoyo de patrocinio en los primeros festivales de Zacán, y la

* En mi visita a Ichupio en las fiestas de los reyes magos, bailaron justamente esta danza en lugar de los *tumbis*; La ejecución era muy parecida, solo el vestuario cambiaba para el caso de los hombres. La coreografía era igual, frente al altar de la figura del Niño Dios y en fila.

⁶⁶ ““Curuch-Jupiri” Interpretó Danza y Música Michoacana” en *La voz de la tarde*, Morelia, Lunes 20 de diciembre de 1982, p. 3.

⁶⁷ Pueden verse a detalle sobre fundación de la casa de Estudiante Indígena y sobre los distintos proyectos de integración del indígena más detallado en REYES ROCHA, José, *Op. Cit.*

⁶⁸ Entrevista a Don Sabino Cornelio, 2011.

⁶⁹ GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Culturas híbridas*, *Op. Cit.*, p 154.

creación del grupo folclórico de danza (que ya cité que en Noviembre del 83, compartió escenario con Don Pedro en Tzintzuntzan con motivo de la Noche de Muertos) es muestra de ello.⁷⁰

Universidades, han sido un elemento para la difusión; así, también, en ese mismo año (1983) las actividades de la “Casa de la Cultura” en Morelia y en otros puntos del estado, estuvieron coordinadas también en otros estados, ya que por ejemplo, en la Universidad de Chapingo, se realizó una semana cultural, en donde además del ballet folclórico Michoacán, también se presentó la Orquesta de Dimas en dicho evento.⁷¹ Pero la universidad y su actividad cultural en Michoacán, no es algo que surja después de Zacán. Desde inicios de los sesentas, en los contextos urbanos de Morelia se promovían actividades culturales bajo tutela de la UMSNH, así lo demuestra el Rector Eli de Gortari en uno de sus informes:

Un grupo bastante numerosos de universitarios presidido por el mismo, con el pueblo... se presentaron números de música clásica, purhepecha y danza, se consiguió contacto muy estrecho entre los universitarios y la población, si nuestra universidad tiene por principal riqueza el tener una composición plural muy bien definida, ahora hemos logrado volver de esta manera al pueblo.⁷²

Son pues los profesionistas, que con la visión de tener el acercamiento con el pueblo, son los que tienen que apoyar sus expresiones culturales. Los creadores, en este caso Don Pedro, al salir de su comunidad es visto como ese portador de saber popular, y al relacionarse con estudiantes, estos son vistos como reproductores de las tradiciones y costumbres que nos identifican como michoacanos, las cuales son preservadas, según vemos en los diarios de una manera crítica y respetuosa, ya que está ese contacto con los portadores de esa tradición. Por mencionar otras actividades de Don Pedro con instituciones educativas destacan las actividades de apoyo en el segundo aniversario del INEA en 1983, las cuales consistieron en la celebración de un acto cívico y cultural en donde se entregaron constancias de alfabetización, así como certificados de primaria y secundaria;⁷³ también participó la orquesta de Pedro Dimas en 1985 en la Normal Superior “José María Morelos” ya que realizó estas actividades académicas y culturales como las de las de un Concurso de cuento, Conferencias sobre la ciudad de

⁷⁰ Sobre la labor de profesionistas y la UMSNH, ver en BUGARINI, Jesús, *Zacán Nacimiento de una Tradición*, Morelia, Gobierno del Estado de Michoacán, 1985. Sobre la Extensión Universitaria y su desarrollo histórico en la UMSNH, ver *Desarrollo histórico de la difusión cultural y extensión universitaria en la UMSNH*, Morelia, tesina de licenciatura en Historia, Facultad de Historia/UMSNH, 1994.

⁷¹ “Actuaciones de grupos de la Casa de la Cultura”, en *La voz de Michoacán*, Morelia, Año XXVI, No. 11 058, 11 de Noviembre de 1983.

⁷² Consejo Universitario. Sesión del 4 de Dic. 1961. Citado en PRÓSPERO MALDONADO Rocío, *Desarrollo histórico...*, p. 55.

⁷³ “Celebró su segundo Aniversario el INEA” en *La Voz de Michoacán*, Morelia, Año XXVI, No. 11 060, 13 de Noviembre de 1983.

Morelia y la presentación de una orquesta tradicional, esto, por motivo de las celebraciones por motivo de la fundación de la ciudad y para “ampliar sus servicios en todos los ámbitos de la cultura”, dichas actividades estaban coordinadas por el departamento de Servicios Culturales de la SEP;⁷⁴ pero citar estos eventos, solo son pequeños ejemplos, ya que una participación del 83 y otra del 85, localizadas en la prensa de los ochentas, son solo una diminuta muestra de la labor de difusión cultural que hizo el maestro⁷⁵ Dimas. En el año 84, también localicé algunas actividades, como en la Casa del Pensionado,⁷⁶ la cual, se me hace interesante mencionar, ya que el dato obtenido en un diario, me dice lo siguiente sobre lo ya explicado:

Con la presentación de hoy... en la Casa del Pensionado y Jubilado, la orquesta de cuerdas de Ichupio culmina intensa gira que llevó a cabo durante meses en diversas instituciones educativas del estado... en general el medio educativo respondió apoyando la labor de este grupo durante que más de una década han divulgado, como intérpretes y creadores de la música autóctona.

Este hecho reviste una singular importancia ya que pocas veces se desarrolla una labor de promoción de nuestras manifestaciones culturales en el seno de las instituciones educativas. Sin embargo durante este año y gracias a la descentralización de los Servicios Culturales de la SEP, los circuitos artísticos han posibilitado que exponentes como los “Hermanos Dimas” y la Orquesta de Cuerdas de Ichupio den a conocer su trabajo con mayor amplitud.⁷⁷

Hasta aquí, veo que la labor de difusión de las tradiciones por parte de Don Pedro (músico tradicional de un pueblo) es efectuado junto al trabajo de instituciones educativas. También veo aquí ya elementos para hablar de descentralización de bienes culturales, no obstante creo que hay cosas más que mencionar antes de analizarlo. Paralelo a esto, en Ichupio, también, durante los ochentas los maestros son un elemento para la reproducción de las tradiciones locales; Miguel Estanislao, un artesano menciona que en su infancia en Ichupio, se usaban danzas tanto para las actividades religiosas, como las cívicas.⁷⁸

⁷⁴ “Actúa la Orquesta de Ichupio en la Normal Superior, Hoy” en *La Voz de Michoacán*, Morelia, Año XXXVII, No. 11 602, 22 de Mayo de 1985, p. 12-A.

⁷⁵ En este caso el término “maestro” es utilizado para hacer referencia a los expertos del llamado arte popular, como en este caso un músico: Orquesta de cuerdas “Mirando al Lago” de Ichupio. Director, Maestro Pedro Dimas Aparicio. Eso es lo que dice una de sus tarjetas de propaganda.

⁷⁶ RENDÓN GUILLÉN, Alberto, “La orquesta de Ichupio en la Casa del pensionado”, en *La voz de Michoacán*, Año XXXVII, No. 11 392, 18 de octubre de 1984.

⁷⁷ CRUZ ESPINOZA, Margarita, “Este día concluyen las presentaciones de la orquesta de cuerdas de Ichupio” en *El sol de Morelia*, Año V, 18 de Octubre de 1984.

⁷⁸ Entrevista a Miguel Estanislao Reyes de 36 años. Artesano originario de Ichupio, residente en Pátzcuaro, nacido en 1974. Entrevista realizada en Pátzcuaro el 20 de Octubre del 2011.

Regresando un poco al trabajo artesanal, veo que las instituciones educativas son como un puente a la difusión y a lo masivo de la cultura. Como estamos hablando en este caso específicamente de danza, quiero comentar que la artesanía en este apartado sólo me refiero a las máscaras. La transformación paulatina del vestuario colorido en las danzas es algo de lo que ya se ha discutido, en otras investigaciones, así como también como se re diseñan las máscaras para la reproducción de la danza en otros espacios y con otras funciones, así como la labor de los educadores desde los años veintes-treintas;⁷⁹ aquí es pues, un punto en donde la indagación heurística que hago me lleva a un punto de inserción paralelo a estos postulados ya explicados en otras investigaciones, en este caso, referente a la labor del maestro. Felipe Horta, un mascarero de Tócuaro, me contó que ha salido del país para hacer exhibiciones de máscaras en EU desde los noventas:

La primera vez que fui fue por parte de universidades y por partes de escuelas primarias, fue por medio de un profesor y a partir de allí fui yendo cada año; de allí han salido los recursos, de allí han salido las invitaciones, por escuelas, grupos. Hace días fui a la Universidad de Bozeman, Montana, con unos señores jubilados que conocí en Erongarícuaro, que me invitaron y fui a hacerles una demostración a ellos, me llevé la herramienta e hice un taller allá con ellos.⁸⁰

Este señor, ha hecho también máscaras a grupos folklóricos de danza y a pueblos rivereños, así como a danzantes de Jarácuaro, para que éstos hagan presentaciones; entre los pueblos ribereños, se encuentran Ichupio. Él distingue las máscaras ceremoniales de las folklóricas, diciendo que las ceremoniales, son las que se utilizan para las danzas en los pueblos. En el testimonio dado por Felipe, nos da cuenta de que ha sido más los maestros y amistades particulares los que le han hecho promoción a su trabajo artesanal. Así fue como consiguió su *Visa*, a través de invitaciones de instituciones educativas de EU. Este artesano es sobrino de otro Artesano que fue muy conocido: Juan Orta; más sin embargo no le da crédito como que él le haya enseñado la artesanía, sino su padre (de Felipe), el cual, también dice, le enseñó a propio Juan; este señor, también da testimonio de su relación con las danzas y su trabajo. En una entrevista, cuando le preguntan sobre qué máscaras hace, él (Juan Orta) responde:

Pues digo, eso que las de Michoacán, las que me pidan, por ejemplo, me dicen: quiero una máscara para los viejitos de Jarácuaro y vamos salió. Yo quiero una máscara de los tumbis de Ichupio o de los negritos de Tingambato, y vamos, ya salió... *los que piden máscaras* uno es Aurelio de “La danza del pescado de Janitzio,” Tata Gervasio, las

⁷⁹ MARTÉNEZ AYALA, Jorge Amós, Conferencia citada. En el capítulo V hago una observación sobre las máscaras.

⁸⁰ Entrevista a Felipe Horta Tera. Artesano (mascarero) de Tócuaro nacido en 1961. Tócuaro Michoacán, 20 de Octubre del 2011.

Don Pedro sale de Ichupio. La difusión de la danza de los *tumbis*

de los *viejitos*; Pedro Dimas, las de los *tumbis*, se puede decir que estas son para danzas ya organizadas, porque vienen maestros de las escuelas normalistas como las de Tiripetío.⁸¹

Es pues como plasmo las evidencias empíricas para demostrar que los maestros son quienes son los que hacen esa difusión para “reproducir críticamente” las tradiciones. En un apartado en el siguiente capítulo se analizarán las contradicciones de ese patrimonio histórico del cual Canelini ya ha hablado. Hasta aquí solo se muestra que acercamiento han tenido los maestros con los músicos y artesanos de los pueblos.

Pero ¿qué pasa con el Estado? ¿Sólo actúa mediante las instancias educativas? ¿Es justo hablar sólo de lo que ya se dijo sobre el apoyo del Estado a las artesanías y a la estimulación del turismo? Vallamos de nuevo por partes, no podemos, poner a los maestros como únicos protagonistas de esa difusión del patrimonio, que el Estado debe de cuidar. Para empezar, no puedo catalogar el caso de Ichupio y Michoacán como asilados, y tampoco el caso de México. Ya se tocó el tema de la subordinación de las culturas populares, pero vallamos un poco atrás para comenzar a hablar (muy introductoriamente).

En el capítulo I, se hizo referencia del Congreso Indigenista Interamericano, en 1940. Aquí encuentro una de las primeras paradojas que se han mencionado sobre el patrimonio y el Estado, ya que muchas de las medidas de protección hacia las culturas indígenas y populares son planteadas por profesionistas que ni si quiera son elegidos por sus representados, a la vez que los protagonistas participan poco, por lo que se realiza lo que Sergio Miceli denominó “construcción institucional del área cultural” en el caso de Brasil, sin desligarlo de lo que pasa con los ministerios de la cultura en Latinoamérica,⁸² para los sesentas-ochentas, periodo observado en este caso. Necesito explicar a qué viene esto señalado. En 1970 se firma la Carta sobre el Folclor Americano, aprobado por la (Organización de Estados Americanos) OEA, la cual traza algunas líneas de “rescate”, “conservación”, y de estudio de las tradiciones:

-El folclor está constituido por un conjunto de bienes y formas culturales tradicionales, principalmente de carácter oral y local, siempre inalterables. Los cambios son atribuidos a agentes externos, por lo cual se recomienda

⁸¹ Entrevista a Juan Orta, nacido en Tócuaro en 1943, realizada en Septiembre de 1983 por Gerardo Asencio Campos. Disponible en CARRILLO GONZÁLEZ, René (Dir.), *Máscaras Purépechas, Catálogo*, 2002, Morelia, Casa de las Artesanías, 2002. Las cursivas son mías. También ver el video *Grandes maestros del Arte Popular*. 6, “Las máscaras de Juan Orta” CONACULTA/SEP, 1988. Este último video documental está disponible en la hemeroteca de la UMSNH.

⁸² GARCÍA CANCLÍNI, Néstor (Ed.), *Políticas Culturales en América Latina*, México, Grijalbo, 2ª. Ed., 1987, pp. 13-17.

aleccionar a funcionarios y los especialistas para que “no desvirtúen el folclor” y sepan cuáles son las tradiciones que no hay ninguna razón para cambiar”.

-El folclor, entendido de esta manera, constituye, lo esencial de la identidad y el patrimonio cultural de cada país.

Se pretende hacer un “uso bien” de los medios masivos de comunicación; se trata también de no fomentar un “falso folclor”. Dicha carta fue analizada en 1987, a través de una reunión sobre Cultura Popular Tradicional que se efectuó en Caracas, Venezuela con el auspicio del Centro para las culturas populares y tradicionales de Venezuela y Es así como muchas ramas del folclor crecen porque los Estados Latinoamericanos han incrementado en las últimas décadas el apoyo a la producción, distribución y comercialización de bienes simbólicos (créditos a artesanos, festivales de música y danza, concursos, etc.), esto bajo el objetivo para ello de crear empleos, y frenar el éxodo del campo a las ciudades.⁸³

Hasta aquí he hecho mucha referencia de Canclini, ya que él no ha dejado de percibir esos fenómenos culturales sin desligarlos de los procesos políticos en Latinoamérica. Para insertar a México a estos procesos paralelos preguntémonos primero, ¿por qué al hablar de popular sólo se refieren muchos estudios a lo referente a lo provinciano? ¿Acaso no es contradictorio que un gobierno tan autoritario se auto defina como el portavoz del pueblo? El estudiantado de la capital del país durante fines de las décadas de los sesentas e inicios de los setentas, sin estar ligado a los procesos culturales-folclóricos (por así llamarlos) ¿hasta qué punto fue portavoz del pueblo? Sin responder a estas interrogantes amplias y que llevan consigo otras interrogantes aún más complicadas, las hago, ya que el movimiento estudiantil de México en 1968, termina, como sabemos con una vergonzosa represión déspota y vil. Aun así, el discurso del Estado mexicano, aunque inmediato a esos hechos es enérgico, no deja de ser populista. Octavio Paz, al hacer crítica de estos acontecimientos, menciona que sin proponérselo, los jóvenes se convirtieron en portavoces del pueblo;⁸⁴ pero, ¿qué demandas pedían que se resolvieran esos portavoces? ¿En dónde se ven esos puntos de fisura de las políticas aplicadas del Estado hacia las clases populares? ¿Qué se podía esperar de un sistema político en donde el presidencialismo subordinaba al aparato legislativo? Personajes como Cosío Villegas ya hacía mención de que la mayoría de éste segundo poder estaba compuesto por el partido político oficial cuyo supremo jefe era el ejecutivo federal, conllevaban a esa subordinación explicable, en donde además el presidente prolongaba “su reinado” al heredar a Secretarios de Estado para seguir en la presidencia, y así,

⁸³ GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Culturas híbridas. Op Cit.* p. 199-202. La cita de la Carta, pertenece a la misma referencia, p. 199.

⁸⁴ Véase en PAZ, Octavio, “Olimpiada y Tlatelolco” en *Posdata Op. Cit.*

prolongar el régimen de un partido.⁸⁵ Claramente estas palabras no concilian en mucho su relación intelectual y política con un gobierno que presidió Luis Echeverría, co-protagonista de otros escándalos de genocidio; pero, un presidente con preocupación en el discurso populista.⁸⁶ Justamente en su sexenio se apoyaron eventos culturales, paralelos a los movimientos estudiantiles y problemas políticos y económicos del país, y para hacer una conexión más resumida y precisa, es en su gestión de gobierno en donde a pesar de esas críticas de politólogos, el gobierno federal apoya a músicos como en este caso: Don Gervasio López, creador de la danza de los viejitos, una danza ya icónica en la década de los setentas, salió en varias ocasiones a la Ciudad de México, pero también viajó a Rumanía, Francia y España, esto para representar al folclor mexicano,⁸⁷ así como también, durante el gobierno de Echeverría los registros y discos editados por el FONADAN fueron notables y determinantes (en suma de otros factores, recordemos) para la difusión de la danza de los viejitos de Jarácuaro, esto, claro, sin pensar que fue un caso aislado con otras danzas, creadores, grupos folclóricos y músicos tradicionales.⁸⁸ Por lo tanto, mientras en un sector, son los profesionales de clase media, los que insisten en las fallas del Estado mexicano oscurecido por un sistema político déspota y corrupto, es reprimida y atacada mediante la llamada *guerra sucia*, la cual no es ni siquiera conocida en sus años, otro sector de los mismos profesionistas, los que ven el patrimonio histórico, la importancia de éste en la historia y el rescate urgente del mismo bajo tutela del estado, no sólo es aplaudida por sectores de la población, sino apoyada y reconocida por el Estado. Este discurso populista emanado de ese tipo de políticas, lo que buscó fue, una legitimidad “popular” al Estado mexicano.⁸⁹

Por lo menos aquí, vemos como el Estado no es un agente externo a las manifestaciones culturales como la danza, no sólo en México, sino en Latinoamérica. Ahora pensemos lo siguiente, si bien, el concurso de Zacán se inició en 1971, por impulso de profesionistas de ese lugar, que, desde sus

⁸⁵ COSIO VILLEGAS, Daniel, *El sistema político mexicano, México. Las posibilidades de cambio*, México, Joaquín Mortiz, 13ª Ed., 1982.

⁸⁶ ZÁRATE HERNÁNDEZ, Eduardo, “El ritual oficial en la transición democrática mexicana” en *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, No. 107, Vol. XXVII, Zamora, Verano del 2006.

⁸⁷ GARCÍA CANCLINI, Néstor y Amparo Sevilla Villalobos, *Máscaras, danzas y fiestas de Michoacán*, Gobierno de Michoacán, 1985, pp. 37-38. Ver también el caso de los hermanos Bautista de Paracho en que en la década de los setentas tenían una formación consolidada en su música tradicional y también durante el mandato de Echeverría salieron del país (Yugoslavia, Francia, China, Rumania, Polonia, Checoslovaquia y Polonia) para tocar su música tradicional. Ver: BAUTISTA GARCÍA, Cecilia, “Recuerdos de mi abuelo... El grupo Erandi de Paracho”, en Jorge Amós Martínez Ayala (Coord.) *Una bandolita de oro*, Op. Cit., pp. 213-214.

⁸⁸ MARTÍNEZ AYALA, Jorge Amós, “La danza de los viejitos”, Conferencia citada.

⁸⁹ ROSALES, Héctor, “Cultura Popular. Definiciones y acciones”, *Culturas Populares e Indígenas. Diálogos en la Acción*. Primera Etapa, 2004, pp. 205-206.

inicios hicieron el festival en la escuela primaria, de ese pueblo⁹⁰ y apoyado por la UMSNH, es bajo recursos provenientes del Estado con lo que se construye el Auditorio en donde se presenta dicho concurso una década después de la creación de este evento. Cuauhtémoc Cárdenas (hijo de Lázaro Cárdenas), es quien inaugura el Auditorio con nombre del ex rector de la UMSNH que apoyó dicho evento en sus orígenes, auditorio en el cual, fueron invertidos 4, 200, 000 millones de pesos.⁹¹

Ahora recordemos unas palabras de Don Pedro en 1985: “No me quejo, en general con la música y con las artesanías me ha ido muy bien hasta ahorita.”⁹² Pero hay que hacer un juego dialéctico para comprender un poco el por qué inserté estas palabras. Las acciones del Estado van paralelas a estas actividades, junto, claro, con el desarrollo del mercado, del cual he mencionado parte. Postulados filosóficos hermenéuticos nos han enseñado que el hombre hace la historia, pero bajo circunstancias determinadas que no determina él como individuo.⁹³ Veamos cómo hay una relación ahora con este músico, y los procesos políticos de los que ya se hicieron referencia.

La Casa de Artesanías, como vimos, ya en 1972, había otorgado créditos y apoyos a artesanos que sólo tenían como capital su mano de obra, además de que incentivaba actividades para que realizaran actividades comerciales a trato directo con artesanos para evitar intermediarios, es decir, la salida de Don Pedro de Ichupio, no sólo correspondió a su actividad como artesano, sino a políticas que no sólo fueron aplicadas en el territorio michoacano, sino que fueron negociadas y formuladas en el subcontinente latinoamericano, por lo tanto, la toma de decisiones individuales de Pedro Dimas, no estuvieron subordinadas únicamente a su actividad musical y su creatividad creadora como exponente del arte popular de su pueblo, sino a un entretendido de decisiones que atravesados por una serie de intereses políticos y económicos, así como transformaciones culturales en las que el único actor no fue sólo don Pedro, y las tomas de decisiones de otros actores fueron aún más determinantes, puesto que en términos políticos, pertenecen a un grupo hegemónico. Ahora bien, siguiendo con Cuauhtémoc Cárdenas en su primer informe de Gobierno, éste hace referencia al impulso de la labor artesanal y los

⁹⁰ AGUILERA José Luís, “Antecedentes del Concurso Artístico de la Raza Purépecha de Zacán” en *Úkata. Revista del arte popular mexicano*, Morelia, Casa de las Artesanías, Año V, No. 27, septiembre-octubre de 1999.

⁹¹ “Rescata Michoacán sus Valores Culturales”, en *La voz de Michoacán*, Año XXXIV, Número 10 681, 20 de Octubre de 1982, pp. 2, 23.

⁹² Entrevista de Asencio Campos a Don Pedro Dimas en: ASECIO CAMPOS, Gerardo, *Op. Cit.*, p. 47.

⁹³ Esto recuerda el célebre ensayo *El 18 brumario de Luis Bonaparte*, de Marx. Véase en AGUILAR RIVERO, Mariflor, “La hermenéutica y Gadamer”, en IRIGOYEN TROCERIS, Martha Patricia (Comp.), *Hermenéutica, Analogía y discurso*, México, UNAM, 2004, PP. 13-24. Cf. SARTRE, Jean Paul, “Cuestiones de Método” en *crítica de la razón dialéctica. Op. Cit.*

nuevos diseños, sin que éstos pierdan su caracterización “étnico-cultural”.⁹⁴ Don Pedro dice al respecto algo similar a este proceso:

Solo veíamos, así aprendimos *a trabajar las artesanías*. Trabajamos con un corazón, caracoles y campanas, fuimos nosotros los primeros en hacer las campanas.⁹⁵

Así mismo, es de llamar la atención algo; ya mencioné que el festival de Zacán es sólo la punta del Iceberg de una gran variedad de eventos culturales y de espacios para realizarlos, ya que, como hice referencia, son impulsados también por instituciones educativas actividades en donde se pone en escena el patrimonio histórico (como la danza), pero el Estado promueve e impulsa la creación de otros y el acceso a los que ya están elaborados. Un ejemplo de ello es el Centro de Convenciones de Morelia:

El centro de convenciones y el teatro “José María Morelos” se pusieron a funcionar regularmente... en el teatro se han tenido importantes presentaciones artísticas y culturales.⁹⁶

Y ya para el siguiente año, de los 194 eventos que hubo en el centro de convenciones, 104 fueron en el teatro, con una audiencia de 189 298 personas.⁹⁷ Al tener estos datos en mi mano, se me resuelve en gran parte la interrogante que me formulé a mí mismo cuando leí que los procesos culturales democratizadores de los años setentas y setentas (yo percibo que hasta los ochentas se puede hablar todavía de esto, ya que los procesos no se cierran a décadas cronológicas exactas) se hacen presentes al no solo abaratarse el ingreso a los museos y conciertos de cada país, sino que se trata de descentralizar en gran medida los servicios culturales a fin de interesar a nuevos públicos;⁹⁸ la interrogante me decía que sí comprendía ese proceso, pero no comprendía cómo. La lectura que hice a Islas la cual tiene influencia directa de Canclini me menciona eso, los datos que busqué en mi indagación me revelan que en efecto, es amplia la audiencia tan sólo en el caso de las personas que fueron a diferentes eventos tan sólo en el teatro Morelos. Pero ¿Qué caso tiene hablar de ello? La respuesta es que no fue precisamente en 1982, sino 2 años después cuando se celebró el IV aniversario del Centro de Convenciones mencionado; en dicho evento, se presentaron danzas y orquestas purépechas, como la orquesta de Don Pedro Dimas y una banda de música; las danzas que se interpretaron fueron las de

⁹⁴ CÁRDENAS, Cuauhtémoc, *1er Informe de Gobierno*, Morelia, Gobierno del Estado de Michoacán de Ocampo, 1981, pp. 38-39. Disponible en la hemeroteca de la Facultad de Historia de la UMSNH.

⁹⁵ Entrevista a Don Pedro Dimas. Morelia, 28 de Septiembre del 2011. Las cursivas son mías.

⁹⁶ CÁRDENAS, Cuauhtémoc, *Op. Cit.*, p. 41.

⁹⁷ CÁRDENAS, Cuauhtémoc, *2º Informe de Gobierno*, Morelia, Gobierno del Estado de Michoacán de Ocampo, 1982, p. 244.

⁹⁸ ISLAS, Hilda, *Op. Cit.*, p. 12.

“Los negritos”, “La Danza de Viejitos de Capacuaro” y “Los tumbis”; en dichos festejos estuvo el mandatario michoacano,⁹⁹ el cual, como dice un diario: “se confundió entre los espectadores de la fiesta michoacana que se presentó... para inaugurar los eventos”.¹⁰⁰ En dichos eventos se destacó, según cuenta un diario, el gran mosaico folclórico que ostenta el estado de Michoacán, los fuertes zapateados, las composiciones de la orquesta de Ichupio que “nos dan una idea de lo que es la cultura purépecha”, danzas de negros “que no tienen nada de negro, ya que las máscaras son de hombres blancos con barbas y pelo rubio”, combinado esto, con la escenografía a base de jicaras monumentales y cambios de luz en el escenario al momento de ejecutarse las danzas;¹⁰¹ es decir, una muestra empírica de lo que Canclini ha teorizado en otras palabras. Respecto a la actividad de Don Pedro y los *tumbis* en ese día puedo destacar una monografía que me proporcionó Pedro mismo, la cual se leyó el día que fue ejecutada, ya que se suele decir la monografía de la danza antes de que sean bailadas ante un público:

Danza de reciente creación. Se basa principalmente en la utilización de una serie de sonos abajeños, y se baila en épocas decembrinas.

Orquesta de Ichupio.

Dir. Pedro Dimas Aparicio.

En el año de 1955, se formó esta orquesta, en el pueblo de Ichupio, enclavado en la rivera del Lago de Pátzcuaro, cerca de Tzintzuntzan, Mich.

Su actual director, y fundador del grupo, Pedro Dimas Aparicio, además de músico también fue pescador, y destacado artesano de la palma, rama en la que ha obtenido premios importantes en diferentes concursos.

El tipo de música que ejecuta este grupo es alegre, destacándose como un gran intérprete del son abajeño purépecha.¹⁰²

Rastreé mínimo otra participación más de Dimas y los *tumbis* en el “Morelos” ese mismo año, esta participación ahora convocada por el entonces Instituto Michoacano de Cultura y Casa de Artesanías; en ésta colaboración se compartió escenario con varios grupos de la misma índole como el coro de las hermanas Pulido, el guitarrista de Paracho Joaquín Bautista, orquestas de Ahuiran, Carapan y Angahuan, el conjunto de arpa Chon Larios, y una banda de Tingambato; evento en el cual se

⁹⁹ “Iniciaron las Festividades del Cuarto aniversario del centro de Convenciones” en *Diario de Morelia*, Año XXIV, No. 3 496, 24 de Abril de 1984.

¹⁰⁰ GUZMÁN, Rogelio (Dir.), *La voz de Michoacán*, Año XXXVI, No. 11 218, 24 de Abril de 1984.

¹⁰¹ SERENO AYALA, Yolanda, “Michoacán, su música y color cobraron vida en el “Morelos””, en *La Voz de Michoacán*, Año XXVI, No. 11 219, 25 de Abril de 1984.

¹⁰² Monografía fechada del 23 de Abril del 1984. Fue leída en el teatro “Morelos” en el evento mencionado. Actualmente forma parte del archivo personal de Pedro Dimas Aparicio.

proyectaron danzas como las del *Tata Keri*, los negritos, etc.¹⁰³ Es así, como interpreto a través de mis fuentes, como de dio paulatinamente, en el caso de Michoacán esos procesos de descentralización.

Las tradiciones pues, en este capítulo, no son vistas como esa trasmisión que tienen los pueblos de sus generaciones pasadas, no retomo la utilización etimológica ni la importancia hermenéutica que tienen dentro de los testimonios, sino que la utilicé dentro de otros procesos que son en mucha parte ajenos a las prácticas que se hacen dentro de donde son hechas, es una tradición vista por otro, una tradición modelada por otros requerimientos y atravesada por una diversidad de dinámicas, fenómenos históricos, los cuales me hacen poner atención en conceptos que nos den un marco teórico referencial para poder explicarlo más objetivamente sin llegar a creer que dentro de esta objetividad perdemos toda subjetividad, sino que la primera está subordinada a la segunda.

Casi al inicio de este capítulo mencioné que pretendía no armar un discurso, sino desarmar uno que ya está hecho. Fuentes plasmadas, como informes de gobierno, diarios matutinos, testimonios, orales, que cito en el capítulo, que si bien, difieren en detallitos, coinciden en esto:

- Las tradiciones de los pueblos purépechas son manifestaciones autóctonas y algunas de origen prehispánico, las cuales son una conexión a nuestro glorioso pasado.
- Las expresiones artísticas y culturales como las artesanías, danzas y música, están dentro de esas manifestaciones; su origen (en el caso de la danza) es pagano y antiguo, pero con la conquista española, su función fue religiosa y hasta hoy, han mantenido su autenticidad.
- El patrimonio de esas manifestaciones es invaluable, por lo tanto hay que rescatarlo, salvarlo y difundirlo con el orgullo que eso conlleva.
- El Estado y sus instancias e instituciones, son los encargados de hacer lo anterior.
- Los pueblos no deben de perder su tipicidad y por ende, deben de luchar en contra de la modernidad que destruye su tradicionalismo, a través del rescate de sus valores tradicionales, un ejemplo de ello, son los concursos artesanales, musicales y dancísticos, para no perder ese patrimonio.
- No debe de ser alterado el mismo patrimonio.
- La manera de ver esas tradiciones mencionar hasta lo más antiguo posible, haciendo un recuento cronológico de la historia que tienen.

¹⁰³ “El 21, fiesta michoacana en el teatro Morelos”, en *La voz de Michoacán*, Año XXXVII, No. 11 364, 19 de Septiembre de 1984; “Fiesta michoacana para hoy” en *La voz de Michoacán*, Año XXXVII, No. 11 366, 21 de Septiembre de 1984.

Al ver pequeñas fisuras dentro de esto, puedo reestructurar, a través de un análisis de los procesos, premisas que respondan de manera más satisfactoria a las contradicciones que le veo a ese discurso débil y oficial y que ya ha sido muy teorizado y observado por otros.

Puntos de llegada.

En el periodo seleccionado (sesentas-ochentas) detonó una especie de catalización en la transformación del funcionamiento de los bienes simbólicos como la música, artesanía, y desde luego danza, esto debido a procesos que ya se explicaron en parte. No desligo a la danza de los otros, porque son actividades paralelas. Antes de aterrizar con Hobsbawn quiero mencionar en gran parte el porqué me basé en la propuesta metodológica que Islas menciona.

Considero que tiene razón Islas cuando menciona que las formas complejas de composición y recomposición de los usos corporales están en función a las necesidades de un entretejido social, ya que ella en su obra, pretende confirmar que las condiciones políticas, sociales y culturales influyen en la danza; para ello es necesario pasar (conceptualmente hablando) las formas generalizadas del uso técnico-corporal (las tecnologías corporales), junto con las ideologías que socializan a los individuos y los integran a la normatividad social vigente. Contextualizar, no significa solo mencionar que pasa en el estado, país y subcontinente, durante el periodo señalado, sino detectar hilos conductores que sujetan a las dinámicas dancísticas (en este caso) con los individuos, las instituciones, grupos sociales y las fuerzas que los activan, tejer y destejer a la vez estos hilos para observar y demostrar como la danza se relaciona activamente con esos y otros acontecimientos.

Los hilos conductores de la actividad dancística en los años que seleccioné (sesentas-ochentas) se encuentran rastreando la actividad artesanal y musical de los individuos que están inmersos en las mismas dinámicas, así como también nos conectan con otros procesos aún más complejos. Mas sin embargo, considero que el desarrollo turístico, y cómo se consolida un mercado valen la pena para armar otro capítulo, explotando el concepto de *industria cultural*, complementándolo con más datos obtenidos y explicando cómo la danza juega parte de ese proceso. Las tradiciones, las danzas vistas desde el ojo del “otro”, del que no es purépecha son vistas como michoacanas y patrimonio “nuestro”, para el caso de los que somos mexicanos. Ya recalqué, basándome en documentos e investigaciones que abarcan el periodo posrevolucionario, que de acuerdo a la ideología oficial, desde la revolución,

vemos al elemento indígena como fundamental en el recuerdo del pasado; no obstante, esta política se repite al ver lo indígena como auténtico, que se puede reconfigurar y reinventar “sin perder su esencia autóctona” recuerda por ejemplo el discurso de C. Cárdenas. Con observaciones de ese tipo veo que la danza no se desliga de los procesos políticos, económicos y sociales, estos, no creo haberlos descuidado, por eso en los años sesentas-ochentas considero que es muy distinto hablar de danza que en los años treintas-cincuentas, ya que a pesar de que existen elementos similares en ambos periodos (el papel del sistema educativo), en el seleccionado por mí, anexo otros factores, como los ya mencionados (aumento de turismo, desarrollo comercial de la zona, y por ende más intervención del Estado mexicano).

La música y la artesanía fueron un complemento personal de Don Pedro y para personas como él, para sus ingresos, al salir de su pueblo, promover estas actividades fueron viables debido a como se repite, la conjunción de varios aspectos ya repetidamente señalados, en ese contexto se ve a la danza en Michoacán en los ochentas, esos fueron los aspectos que tomé en cuenta. A través de Islas continúo con Canclini dentro de la contextualización, ya que éste mencionó (y me parece importante para retomarlo en mi investigación) que lo que concebimos como parte de la cultura popular no ha sido observada por la misma óptica desde los comunicólogos y medios masivos, a partir de los años cincuentas y, los políticos, Estado, partidos y movimientos desde los setentas; así, por medio de las observaciones, hay formas novedosas de abordar el problema, resuelve dudas contextuales y de orden teórico metodológico ¿qué hacer cuando se cambia de espacios, cuándo el indígena se traslada a ciudades en donde se subordina a la industria y en donde sus tradiciones son puestas en escena? La prensa local de los ochentas, así como las entrevistas y testimonios “suelos” me ayudan en mucho para poder tener argumentos y estar en desacuerdo con los conceptos anticuarios sobre patrimonio histórico. La modernidad no sustituye a lo tradicional, la modernidad lo hace parte de sus proyectos. Latinoamérica es un subcontinente en donde lo tradicional no se ha ido y la modernidad no acaba de llegar (García Canclini); las tradiciones se combinan pues, con proyectos democratizadores de la modernidad, para ampliar más públicos y en donde la industria hace parte de sí misma a estas tradiciones. La danza, como parte de esas tradiciones nos lleva a considerarla como parte de ese juego recíproco (sí se puede considerar así) en donde lo tradicional se remonta a esos tiempos antiquísimos, ya que es vista como autóctono, prehispánico y muchas veces negando las “raíces” españolas incluso las de otras minorías étnicas que también se pueden rastrear con el estudio de tradiciones. La cita de: “La escuela es un escenario clave para la teatralización del patrimonio” considero que es un punto en donde puedo conectar los análisis de Canclini y algunos postulados de Althusser y Gramsci que ya

había considerado, pero el papel del Estado es latente, ya que el Estado ha necesitado de preservar un pasado histórico conveniente. Las tradiciones por lo tanto no están fuera de la tutela del Estado.

En efecto, no fue ni el Estado, ni Secretaría de Turismo, ni la Escuela, quién dictó de manera directa la creación de una tradición por parte de un miembro de un Pueblo; pero sí podemos ver cómo la tutela del Estado para preservar tradiciones, ha ayudado a preservar ese “ser nacional”,¹⁰⁴ es por ello, que a partir de Canclini quiero hacer referencia de Hobsbawn, inglés marxista el cual, además de estudiar nacionalismos europeos realizó reflexiones sobre cómo las tradiciones forman parte de éstos. Las tradiciones, argumenta Hobsbawn, han servido para cohesionar determinados grupos, hayan sido creadas de manera oficial o extraoficial, pero conllevan a ligar a los individuos a través de su identidad y estructurar sus relaciones sociales; esta utilización “identidad” que cohesionan, ha dado pauta los distintos nacionalismos en varios Estados, los cuales al establecer sus fronteras logran pactos con sus ciudadanos, y es una forma de mantener participe al ciudadano en la construcción de la nación junto con el Estado, para que éste, logre lazos de lealtad con sus súbditos; estos argumentos Hobsbawn utiliza para analizar los nacionalismos en Europa anteriores a 1914 (antes de la primera gran contienda mundial, ocasionada en parte por un nacionalismo férreo) y 1870 (décadas posteriores a las unificaciones de los Estados Nacionales).¹⁰⁵ Ahora bien, el Estado no creó propiamente las tradiciones que analicé, pero sí estimuló a su creación y una vez reestructuradas, fueron legitimadas de manera oficial. No nos dice en efecto la prensa, lo que hay en el cerebro de los individuos, pero al ver procesos alternos, que no son tomados en cuenta, observo como si fueran portavoces, y coinciden con el discurso del Estado, “no perder lo autóctono”. El Estado pues, conserva ese patrimonio; así, un concurso que inició en una escuela primaria en tan sólo una década le fue construido un auditorio y fue considerada como la “Meca de la Cultura Purépecha”. La carta sobre el folclor americano, firmada por la OEA, me da indicios de que no todas las decisiones personales del Don Pedro y personas como él esté desligado de procesos globales y sólo se respondan viendo pequeños contextos locales.

Las tradiciones creadas de manera oficial, como las cívicas, son de vital importancia, pero las creadas de manera extraoficial, considero que para el Estado adquieren un papel fundamental, sino es que mayor (en este caso las culturales). Se sanciona el hecho de que alguien no desfile un 16 de Septiembre y no al hecho de que alguien no baile en Zacán, pero las tradiciones creadas por los pueblos

¹⁰⁴ GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Culturas híbridas. Op. Cit.*, pp. 149-151.

¹⁰⁵ HOBBSAWN, Eric, “La fabricación en serie de tradiciones: Europa 1870-1914”, en Eric Hobsbawn & Terence Ranger (Eds.), *Op. Cit.*, pp. 273-318.

indígenas y protegidas por el Estado se han vuelto igual de incuestionables. Podría sacar, por medio del análisis de algunos fragmentos del discurso los cuales fueron analizados otras pautas para ver a las tradiciones desde otra óptica:

- Las tradiciones, tales como las danzas, al ser llevadas a otros espacios juegan otro papel para las que no fueron creadas, tales como el entretenimiento, mas sin embargo no pierden su “autenticidad” para el discurso oficial o para quienes lo mantienen, al contrario: se refuerzan.
- Los cambios que se dan, deben de ser de acuerdo al contexto, pero deben de hacerse de acuerdo a una línea antecesora, es decir, por un individuo que represente el arte popular o personas que se acerquen a investigar sobre el tema como maestros.
- El Estado, actúa como legitimador y tutor de esa recreación de “nuestro” pasado.

La danza, no es una representación efímera ni movimientos kinéticos sin texto. Hay que observar en qué espacios se desenvuelve para poder hacer un análisis diferente de acuerdo a ciertos cuestionamientos. Las tradiciones populares en los sesentas-ochentas, en efecto no representan lo mismo al ponerse en escena si observamos otros aspectos y cuestionamos qué tan auténticas son a través de los mismos medios que nos convencerán de que sí es así. La creación de una danza (y varias danzas), por parte de un artista como Don Pedro Dimas, al ser legítimas, por parte de sus practicantes, promueve la invención de tradiciones por parte del Estado. La invención de la tradición es “legítima e incuestionable”, mientras que las creaciones y recreaciones de tradiciones sólo deben de satisfacer a la comunidad que las re-crea, de acuerdo a sus necesidades, costumbres y reglas propias, que si bien, tampoco están aisladas totalmente de su entorno histórico-geográfico.¹⁰⁶

Otro de los aspectos que me llamó la atención fue que, al hablar de los contextos, podemos disgregar ciertos procesos paralelos, pero desiguales entre sus individuos. La integración del contexto con sus individuos no se debe de tomar de manera a-dialéctica si lo que se pretende es tener tentativas críticas.¹⁰⁷ Las capacidades de los entornos de Pedro Dimas fueron, por distintos aspectos que no dependieron totalmente de este individuo, determinantes para que él, a través de sus acciones, se desarrollara sus capacidades, por lo que es allí en donde nuestra observación como historiador debe

¹⁰⁶ Ginzburg no habla precisamente de creación de tradición ni de invención, pero realiza un análisis ejemplar de las dicotomías existentes entre culturas hegemónicas y subalternas, las segundas no como un residuo de las primeras, pero tampoco como autónomas. Ver: GINZBURG, Carlo, “Quesos míticos y quesos reales” en *El queso y los gusanos. Op. Cit.* pp. 116-122. Nota 255.

¹⁰⁷ AGUIRRE ROJAS, Carlos Antonio, “¿Qué historia debemos hacer y enseñar hoy? Un modelo para (des) armar?” en *Antimanual... Op. Cit.*, p. 91.

de estar más atenta.¹⁰⁸ El acceso a ciertos instrumentos musicales a los que Don Pedro pudo comprar, ligan procesos simbólicos a económicos, los cuales desde el inicio de capítulo dije que no se pueden desligar tan radicalmente.¹⁰⁹ Pedro Dimas no es un ejemplo único de las posibilidades económicas de un músico respecto a sus instrumentos, por lo que, el que él me dijera cómo pudo comprar instrumentos más cotizados (económicamente hablando), expresa que la calidad musical del instrumento puede ser relativa para el arte popular. En efecto, con mejores instrumentos musicales de mejor sonido y calidad en éste, Pedro Dimas puede hacer una mejor participación en otros circuitos ajenos a su pueblo, y no es de esperarse, como dije, que sea un caso único: músicos como él, son los que han podido (y pueden) acceder a ciertos instrumentos, es decir, músicos reconocidos, portadores icónicos de tradición, que su actividad musical les posibilita el acceso a otros instrumentos musicales de mayor costo. Otros músicos, me dijeron: “Los instrumentos nos los donó el INI”. Esto habla tanto de aspectos económicos como de simbólicos, ya que en la tradición musical pueblerina, existen muy buenos músicos, pero también existen otras exigencias musicales y otra forma de valorar su música con cierto tipo de instrumentos (muchos viejos y sobre todo: heredados de otras generaciones) que tienen cualidades sonoras únicas, ideales, para los que conservan y reproducen esa tradición,¹¹⁰ ya que, la *materia prima musical*, es producida en circunstancias históricas concretas¹¹¹ que, tienen que ver con el artista y con el entorno social y económico que atraviesa en su vida. Así, los instrumentos donados por una instancia gubernamental, a través de un apoyo, le servirán a ciertos músicos a seguir con su tradición, y contribuirá a la economía local si los compran en comunidades cercanas (unos me decían que los habían comprado en Paracho o Quiroga), pero el hecho de adquirir instrumentos en otros circuitos comerciales, o por asares de la situación adquieren instrumentos antiguos europeos usados (como el caso de Pedro Dimas), o si llegan a tener acceso a instrumentos musicales de marca con un costo relativamente alto, hay que tomar en cuenta qué tipo de músico es: Don Pedro no sólo es portador de una tradición y difusor, sino se ha dedicado a la actividad musical para su complementar su mantenimiento económico y el de su familia, lo cual hace más nítido en este caso la relación económico-simbólico que no se desliga fácilmente en el estudio de las culturas populares.

¹⁰⁸ SARTRE, Jean-Paul, “Cuestiones de Método” en *crítica de la razón dialéctica*. Op. Cit., pp. 54-77.

¹⁰⁹ GARCÍA CANCLINI, Néstor, “La teoría de la superestructura y el análisis del proceso artístico”, en *La producción simbólica*. Op. Cit., p. 68-70.

¹¹⁰ MARTÍNEZ AYALA, Jorge Amós, “Si como tocas el arpa...” en Op. Cit., pp. 15-16.

¹¹¹ LINARES, María Teresa, “La materia prima de la creación musical” en Isabel Aretz (Relatora), *América Latina en su música*, México, UNESCO/Siglo XXI Editores, 3ª Edición, 1983, p.74. Cf. En GONZÁLEZ ZULETA FABIO, “Adiestramiento del artista en el medio social” y MENEZES BASTOS “Situación del músico en la sociedad” Los 2 ensayos citados incluidos en también en el apartado 2 “La sociedad y el artista” en la misma obra citada, pp. 73-138.

Don Pedro sale de Ichupio. La difusión de la danza de los *tumbis*

¿Puedo mencionar pues que s alí del l aberinto engañoso que menciono? Al salir ¿ puedo mencionar que vencí a e se minotauro que me devoraría? Hay que manifestar qué cuestiones ha y que recalcar sobre la *industria cultural*, que, de una u otra manera, absorbió esas tradiciones, para decir hasta qué límites nos condujeron nuestros puntos de llegada.

Capítulo V



Las tradiciones inmemoriales y sus avatares

197

Foto: vestuario de los *tumbis*, listos para usarse en un escenario de un grupo de danza folclórica purépecha con variado repertorio. Foto: Jorge Uriel López

¿Cómo fue acogido el libro al ser publicado [*El laberinto de la soledad*]?

“Más bien de un modo negativo. Mucha gente se indignó; se pensó que era un libro en contra de México. Un poeta me dijo algo bastante divertido: que yo había escrito una elegante mentada de madre en contra de los mexicanos”

Octavio Paz, *Vuelta a “El laberinto de la soledad”*
Conversación con Claude Fell

La secuencia de los capítulos anteriores fueron de la siguiente forma: se analizó la situación de los años veintes, tr eintas y cuarentas respecto a la fi gura del indígena dentro de la nueva configuración del concepto de nación y de identidad del mexicano; esto nos ayudó en los siguientes 2 capítulos para hacer nuestros acercamientos hermenéuticos sobre la tradición de la gente de Ichupio y en general de los puré pechas, rastreando y confrontando testimonios para nuestro ejercicio de comprensión, ya que en la infancia de varias de las personas entrevistadas hay un proceso el cual no perciben y eso ayuda no solo a la conservación de su tradición, sino que éstas no solo sean un elemento de su pueblo mismo, sino que se a, por muy pequeña y aislada, una tradición michoacana, y al ser michoacana, es vista como digna de ser mexicana, con lo cual llegamos al capítulo 4, a su difusión y los elementos externos que dependen de la misma. Ahora en éste último capítulo, no haré el recuento de tradiciones, y tal vez se torne esta lectura muy hostil, tal vez por las influencias que tengo. Para algunos, puede ser hasta apocalíptico el enfoque de conceptos frankfurtianos, no obstante la figura de Adorno y Horkheimer no las puedo de ningún modo pasar desapercibidas; además de, saber que éstas perspectivas pueden ser aplicadas en el caso latinoamericano, no negando a estos autores, sino haciendo un uso del concepto *industria cultural*, y a su vez dándole un giro por las limitaciones de resolver ciertos cuestionamientos.

No me quiero comparar para nada con escritores de primera fila (puesto que mi escritura es más que deficiente y mi nivel crítico es más que decadente) pero tampoco quedaré callado después de mi indagación. Octavio Paz llegó a decir en un ensayo después de los hechos ocurridos en octubre del 68: “mis palabras irritarán a muchos; no importa, el pensamiento independiente es casi siempre impopular.”¹ En este último capítulo haré un cierre, confrontando más documentación sobre la danza purépecha de los años setentas, el mercado artesanal en el que se insertó, y las consideraciones teóricas pertinentes que se deben de hacer para una mejor explicación de ese proceso, lo cual me estará llevando a una conclusión un tanto desalentadora; más sin embargo, creo que es necesario hacer énfasis en aclarar que, las críticas que hago en este capítulo (y en general en esta investigación), no son para nada a los que conservan su tradición, sino a un sistema que todo lo hace mercancía. Para cualquier individuo que se identifica con sus tradiciones comunitarias, y las recrea dentro de su comunidad y con su gente, merecen todo mi admiración y respeto.

Mi interés en investigar sobre la danza fue por mi condición de bailarín en un grupo folclórico; hasta sentía que la danza me hacía estar cerca de mis raíces aunque no soy purépecha. Al ser estudiante de historia muchos me cuestionaban por qué no sabía sobre las tradiciones que “rescataba”, y alababan a otros que al bailar danzas dicen en sus monografías hasta datos muy antiguos. Me decían algunos que: mi misión como danzante y rescatador de tradiciones y a la vez como estudiante de historia era informarme; y creo que al informarme, me di cuenta de la paradoja que no se ve en una danza descontextualizada para un escenario. Mi investigación me dejó sorprendido al observar que las tradiciones expuestas en un espacio para satisfacer a un público que no es parte de ésta, son distintas a cómo se creen, aunque sean recreadas incluso, con gente que en realidad sí la practica en su pueblo. La danza no es un espectáculo en una comunidad así como no es un a manda en el escenario; la música aprendida en generaciones anteriores y tocada por músicos del pueblo no es mercancía cuando se va de casa en casa con la orquesta,² como tampoco es un elemento de identidad comunitario cuando es

¹ PAZ, Octavio, *Posdata. Op. Cit.*, p. 286. Eso no era nuevo en él una vez consolidada su escritura, ya que desde joven no le faltaron críticas: “Desde que comencé a escribir y a publicar... han llovido las condenas y las excomuniones; cuándo era muchacho me acusaron de extranjerizante; más tarde me llamaron reaccionario, vendido al gran capital. Hace unos pocos años me dijeron que era el vólcero del departamento de Estado norteamericano... ¿Soy familia de los “grandes indeseables”?” La salida del laberinto”, en *La voz de Michoacán*, Año LXIV, No. 21, 051, Viernes 12 de Agosto del 2011, p. 12E.

² En las fiestas tradicionales de varios pueblos se contratan orquestas, a las cuales, se les paga. En el caso de Ichupio, cuando es de Ichupio, se les paga menos, ya que, como me comentó don Pedro, el objetivo es recaudar fondos para la iglesia de la comunidad y todos tienen que cooperar.

tocado en escenarios y hoteles;³ la gastronomía purépecha no es un patrimonio de la humanidad por ser autóctona, y servida en pueblos típicos, como tampoco es el pescado ya un alimento común de la región lacustre del lago y servida en platillos de restaurants; la danza de los *tumbis* en Ichupio durante la fiesta en Ichupio, no es igual que la danza de los *tumbis* que bailé en muchas ocasiones para otros eventos, ni la que han bailado muchos grupos de danza, así como las danzas de viejitos, kurpitis, etc., incluso por personas de la misma comunidad y mismos preservadores de su tradición. Tampoco la vida en Ichupio transcurre en torno a la danza y sus tradiciones.⁴ Hace 100 años hubiera sido imposible ver todo lo descrito actualmente, aunque la tradición de danzar lleva siglos. Mientras la tradición de bailar tiene mucho tiempo, tanto en América, como en Europa, en la creación de otras tradiciones en el siglo XX, no solo se tomaron elementos de otras ya existentes, sino que obligadamente, la toma de decisión individual por parte de su creador, tuvo que ser una toma de decisión colectiva por parte de quienes la practican y una toma de decisión no autónoma, ya que, esta creación tuvo la finalidad de ser adaptada a otros espacios que fueron diseñados para el consumo. En una sociedad capitalista absolutamente nada se escapa que sea mercancía, hasta la escritura de la historia.⁵

Últimas consideraciones.

“Jamás se da un documento de cultura sin que lo sea a la vez de la barbarie... en la medida de lo posible... hay que considerar pasar a la historia el cepillo a contrapelo.”

Walter Benjamín, *Discursos interrumpidos I*.

Hace ya 30 años que se publicó un gran ensayo titulado, *Culturas populares en el capitalismo*, en el cual el autor hace una investigación y a partir de ésta, un gran análisis de cómo las artesanías son una

³ Aquí hay sus consideraciones, la música ha sido un medio de vida también, y el tocarla conlleva a relaciones no solo sociales, sino económicas.

⁴ GEERTZ, Clifford, “Juego profundo: notas sobre la riña de gallos en Bali” en *La interpretación... Op. Cit.*, en especial la observación de la p. 371: “La riña de gallos no es la clave de la vida de Bali, así como las corridas de toros no lo son de la de España. Lo que la riña dice sobre esa vida no está en contradicción con lo que dicen de ella otros igualmente elocuentes testimonios culturales.” Cf. Algunas observaciones sobre el “hombre moderno” en ECHEVERRÍA, Bolívar, “Quince tesis sobre modernidad y capitalismo” en *Cuadernos políticos. Op. Cit.*

⁵ Esta observación la tomé de F. Engels. Ver. AGUIRRE ROJAS, Aguirre, *Antimanual del mal historiador. Op. Cit.*, p. 85.

pieza dentro del mercado nacional y transnacional, y la interacción de éstas y las fiestas populares han generado cambios importantes en las mismas, ya que el turista y los consumidores urbanos, durante los años setentas se volvieron parte de; por lo cual, en el trabajo antropológico, se renovaron los enfoques académicos de revisar qué vínculos hay entre la cultura y el capitalismo. La argumentación teórica sobre las culturas populares y los procesos de reciprocidad cultural del caso latinoamericano fue expuesta también de manera elocuente y asombrosa por el mismo autor en *Culturas híbridas*. Sin duda, la lectura de esas 2 investigaciones marcó mucho mi enfoque acerca de la danza como expresión autóctona, y me hicieron no negar el concepto de autóctono, sino a través de él, comprender la reformulación que se le impuso al mismo,⁶ ya que el capitalismo no avanza eliminando las culturas tradicionales, sino apropiándose de las mismas, como lo ha demostrado Canclini. En el transcurso de este capítulo, y para un mejor prelude a la conclusión haré un seguimiento entre la obra de Canclini y mi investigación con el fin de tener un diálogo⁷ respecto a los resultados de su investigación y la ayuda que me proporcionaron al hablar de un tema que él menciona superficialmente (la danza) pero cuya teorización (las tradiciones indígenas en los años sesentas-ochentas, y el papel de la globalización respecto la cultura), no es para nada desapercibida.⁸

La danza que inicié a bailar y que yo, como muchos mexicanos, la sentía parte de mis raíces por ser ésta una expresión indígena aunque yo no lo soy, repito, es parte de un discurso oficial, pero ¿qué hay detrás de los discursos o qué entendemos por el discurso oficial? Ya mencioné que desde inicio de los años setentas en México se establecen políticas de base populistas para establecer una legitimidad al régimen existente en nuestro país, por lo que colonos, pueblos indígenas, mujeres, niños y todo un conjunto heterogéneo fue objeto de interés por parte del Estado mexicano, esto después, de un cambio

⁶ Cf. En ADORNO, Theodor, *Dialéctica negativa*, Madrid, Taurus, 1989. Adorno defiende la tesis de que “Ninguna teoría escapa ya al mercado” No sé hasta qué punto nos ayuda el paso por EU por Adorno y Horkheimer durante la Segunda Guerra Mundial para que su crítica a los medios de comunicación, nos apoyen para el análisis del papel que han jugado estos, para la creación de una *industria cultural* en el caso latinoamericano.

⁷ Ortega y Gasset, llegó a decir: “yo creo que un libro sólo es bueno en la medida en que nos trae un diálogo latente, en que sentimos que el autor sabe imaginar concretamente a su lector y éste percibe como si de entre las líneas saliese una mano ectoplásmica que palpa su persona, que quiere acariciarla, o bien, darle un puñetazo... se ha abuzado de la palabra... se ha creído que hablar era a todo mundo y a nadie. Yo detesto esta forma de hablar y sufro mucho cuando no sé muy bien concretamente a quién hablo.” Ver ORTEGA GASSET, José, *La rebelión... Op. Cit.*, p. 6-7. En efecto los libros de Canclini se prestan a hacer un buen diálogo.

⁸ Aunque no hice análisis de varios estudiantes e investigadores en los que ha influido García Canclini, puedo mencionar una tesis, que aunque no me la utilicé dentro de la bibliografía, sí le hice observación y consulta. Ver: CLAUDIO TOMAS LOBO, Claudio, *Hegemonía, Cultura y Comunicación: Un análisis de los enfoques de Jesús Martín Barbero y Néstor García Canclini*, Universidad Nacional de San Luis, Tesis de Licenciatura en Comunicación Social, Facultad de Ciencias humanas, Departamento de Fonoaudiología y Comunicación.

de sexenio que reprendió las revueltas juveniles las cuales también se denominaban populares.⁹ Los grupos en los que a partir de esos años el Estado mexicano les toma importancia, no es en la forma de cómo invertir políticas a su beneficio tal cual, si no se crea solamente un discurso en donde el Estado aparenta que su carácter es popular y carismático, un Estado que “está con el pueblo” y que sus políticas aparentan estar en beneficio de esos grupos marginados y subordinados. James Scott dice que:

El discurso público es, para decirlo sin rodeos, el *autorretrato* de las elites dominantes donde estas aparecen como quieren verse a sí mismas...la forma de discurso político más segura y más pública es la que adopta como punto de partida el halagador autorretrato de las élites. Debido a las concesiones retóricas inherentes al autorretrato, ese discurso ofrece un terreno sorprendentemente amplio para los conflictos políticos que recurren a esas concesiones y que aprovechan el espacio que toda ideología deja a la interpretación.¹⁰

El discurso genera una lógica dentro de su sentido y su articulación en la política y la cultura;¹¹ por lo tanto, hay que observar de otra manera las políticas aplicadas en estos años, y hacer un análisis que nos permitan ver el “lado malo” del desarrollo de la *industria cultural* en el caso de Michoacán desde los años sesentas hasta la actualidad. La danza no solo nos ayuda a ello. En el discurso oficial llegaremos a ver lo “autóctono” y original que presentan, en el discurso mismo las tradiciones, y haré una reflexión sobre ello, para no concluir qué es lo autóctono realmente, sino cómo fue construido ese concepto.

Los restaurantes y los hoteles.

La vida común que se interpretó en el capítulo III nos sirve en este capítulo para observar una paradoja dentro de la vida común misma, como consecuencia de la sobre explotación del Lago de Pátzcuaro, precisamente por la demanda turística: el pescado. En la danza de los *tumbis*, se representa la actividad de la pesca, la cual todavía se practica en la región, pero en la cual ya no se sacan las mismas ganancias ni se pesca el pescado blanco, un pez que fue abundante en el lugar.

⁹ ROSALES, Héctor, “Cultura Popular. Definiciones y acciones”, *Op. Cit.* pp. 205-206.

¹⁰ SCOTT, James, *Los dominados y el arte de la resistencia*, México, Ediciones Era, 2000, p. 42.

¹¹ ORTEGA, Julio, “Identidad y cultura en el Perú” en *Cuadernos Políticos*, Número 24, México, Editorial Era, abril-junio de 1980, p. 78.



Letrero en Ichupio: “RESTAURANTE EL TUMBI”. Diciembre del 2010. Actualmente ya no es restaurante y la última vez que se acudió a Ichupio (Enero del 2012), estaba inclinado el letrero, en condiciones de caer. Foto: Eduardo Torres.

Al analizar varias fiestas purépechas, García Canclini hizo en los ochentas, una atrevida y curiosa observación sobre los restaurantes de Janitzio:

La pesca dejó de ser hace años una actividad colectiva, los dueños de embarcaciones grandes y medianas impiden a los pescadores acercarse a los muelles, cuando es preciso con violencia. “Entre, coma pescado blanco de Pátzcuaro”, llaman desde las puertas de restaurantes de la isla, pero el que dan en realidad es el de la Laguna de Chapala, situada a 350 kilómetros, porque el del lago que rodea Janitzio, más blando y más sabroso, se manda a restaurantes de cuatro estrellas del Distrito Federal y Acapulco.

Ni las artesanías, ni el pescado, ni la forma de vida son ya de la isla. Janitzio es una gran empresa de simulación. El lugar en el que mejor se mantiene la cultura tarasca es en el cementerio.¹²

Pero hay algo que aun le desconcierta, ya que la propaganda de la noche de muertos ayuda a tener esta visión de la isla:

¹² GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Culturas populares, Op. Cit.*, p. 199. Esta referencia me hace reflexionar que los muertos conservaron sus tradiciones a su manera, y los purépechas actuales la llevan a cabo de otra; mas sin embargo, los muertos también forman parte de un espectáculo que es diseñado para que ellos tengan cabida en el mismo y aun muertos, estén involucrados en el lucro. Aquí cabe la cita de Benjamín que dice: “El don de encender en lo pasado la chispa de la esperanza sólo es inherente al historiador que está penetrado de lo siguiente: “**tampoco los muertos** estarán seguros ante el enemigo cuando éste venza. Y este enemigo no ha cesado de vencer.” [Benjamín, Walter, “Tesis de la filosofía de la historia”, en *Discursos interrumpidos I*, pp. 180-181.] ¿son hoy los muertos, que son recordados en el tradicional festival de las ánimas hoy, un ícono representativo de esta frase de Benjamín al considerar que, la adaptación de los vivos de la generación posterior a ellos, fueron absorbidos por un sistema el cual, cuanto mueran, seguirá siendo el que establezca cómo lucrar con una práctica que en algún momento fue local y ritual? La sobre-explotación y descuido del lago que está provocando su pronta sequía afecta a los vivos pero ¿cómo los muertos aun juegan la dinámica de un sistema en donde el lucro es el principal objetivo? Cf. “Tienen “plan b” para lago” en *La voz de Michoacán*, Año LXIV, No. 21, 9319 de mayo del 2012, pp. 6G, 7G.

Las tradiciones inmemoriales y sus avatares

Los periódicos, la televisión y la Dirección de Turismo, insisten en la profunda actitud mística” de la gente, en la “quietud hierática de su faz”, esa tristeza de toda una raza que se vuelve hacia dentro de sí misma”, lo dicen precisamente en los folletos que incitan a las multitudes a abalanzarse sobre esas fiestas... Janitzio es un ejemplo de esa tendencia del capitalismo a secularizar los acontecimientos tradicionales, pero rescatando los signos que les sirven para ampliar el lucro.¹³

Su análisis de distintas fiestas, no lo hace de una manera progresiva; es decir la fiesta de Ocumicho no está condenada a ser igual que la de Janitzio; de hecho, mi análisis de la fiesta tampoco va encaminado a que Ichupio tendrá el mismo destino, ya que al igual que muchos pueblos pequeños, sus tradiciones y fiestas, son de carácter local, no obstante, al recrear en otros espacios que conviven con circuitos turísticos como Tzintzuntzan, la puesta en escena de las tradiciones forman parte de procesos descritos y analizados por García Canclini.

Los concursos, no fueron el único motivo para que músicos destacados de pueblos recrearan sus tradiciones para que fueran estas rediseñadas para un escenario secular. El caso de los viejitos de Jarácuaro es paradigmático, no por ser “la danza más representativa y autóctona de la región” sino por el nivel de éxito (en el sentido de su difusión) que ha tenido a ser reconocida mundialmente y servir de modelo a otras danzas, para su construcción coreográfica. Rastree curiosamente algunos datos sobre propaganda turística, de los hoteles de Pátzcuaro, esto porque a mis manos llegó un folleto sobre Tzintzuntzan y su propaganda, y el autor de este pequeño libro, no era sino el autor de varios artículos periodísticos de danza de las actividades musicales de Pedro Dimas que cité en el capítulo anterior,¹⁴ lo cual, me permitiría una mejor lectura de la descripción que él hace de Tzintzuntzan, ya que se puede hacer un análisis de cómo un individuo ve y describe orgullosamente su ciudad.¹⁵ Este folleto sin duda merecía ser releído y analizado, no como una fuente de información meramente objetiva, pero tampoco puedo descartar tal fuente de información que fue escrita por un poblador de Tzintzuntzan que quizá pude haber entrevistado y me hubiera llegado de manera oral.¹⁶ Esa lectura merecía una revisión

¹³GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Culturas populares. Op. Cit.*, p. 200-201. Cf. Con el apartado de este capítulo “Breve crítica sobre la industria cultural”.

¹⁴ Por lo menos encontré 10 artículos periodísticos de Alberto Rendón Guillén, originario de Tzintzuntzan, nacido en 1948, en el periódico *La voz de Michoacán* en los años 1983-1990. En la nota número 25 de este capítulo, se muestra el escrito que se está mencionando que fue redactado en 1980, antes de los artículos, algunos ya citados en el capítulo anterior, los cuales hace mucha referencia de la orquesta de don Pedro Dimas.

¹⁵ Más adelante se hace el análisis, basado más que en: DARNTON, Robert “Un burgués pone en orden su mundo. La ciudad como texto” en *Op. Cit.*, pp. 109-147.

¹⁶ Para algunas consideraciones metodológicas ver: GINZBURG, Carlo, “El inquisidor como antropólogo” *El hilo y las huellas, Op. Cit.*

nuevamente, pero preferí ir primero a Pátzcuaro debido a la información que tenía de guías turísticas de los años sesentas.

Del año de 1968 a 1973, la Junta de Conservación del Aspecto de la Ciudad de Pátzcuaro, hizo una observación de sus servicios turísticos, haciendo mención a 10 hoteles de entre 20 a 70 cuartos, y 8 Restaurantes de entre 15 y 20 mesas.¹⁷ Uno de estos hoteles, el Hotel Vasco de Quiroga, presentó para 1972, un proyecto de ampliación, esto por el aumento de turismo, pero no haría cambios en la fachada, por lo cual, le pidió permiso al Gobierno Municipal.¹⁸ La tutela del INAH no está de más, ya que un año anterior, México participó en una convención realizada por la UNESCO, en la cual, se creó un Consejo Internacional sobre Monumentos y Sitios Arqueológicos, por lo que ya para ese año se contaba con una Ley General sobre monumentos y Zonas Arqueológicas.¹⁹ Este hotel citado, era uno de los hoteles promocionados en una guía turística desde 1967, y es catalogado por la misma, como categoría “A”, los cuales, según el folleto, ofrecían servicios de gran confort (Bar, suites, recamaras, baño privado, alfombra, agua caliente a toda hora, teléfono privado, etc.).²⁰

La elección de buscar los servicios de los hoteles para sustentar esta tesis es por 2 motivos. El primero obedece a que la danza de los viejitos de Jarácuaro, desde los años sesentas fue puesta en escena en los hoteles de Pátzcuaro, y su rediseño en la ropa, expresión en las máscaras, uso de huarache con tablas, y uso de otros instrumentos en las orquestas que las acompañaba como elementos pintorescos, fue hecho para presentarse en escenarios, y precisamente uno de esos escenarios fueron los hoteles de Pátzcuaro.²¹ Los *tumbis* de Ichupio con Don Pedro también se presentaron en Hoteles en Morelia en los años sesentas²² (y en alguna ocasión, actualmente Don Pedro se sigue presentando en

¹⁷ Archivo Histórico Municipal de Pátzcuaro (En adelante AHMP) / Fondo independiente. Siglo XX / Caja 132 / Secc. Junta de conservación del aspecto típico y colonial de la Ciudad e INAH/ Expediente Junta de Conservación del aspecto de la ciudad. 1968-1973/ “Relación de Establecimientos públicos, ubicación y cupo aproximado, lugar de ubicación existentes en la ciudad de Pátzcuaro Michoacán” Sin No. de Fojas. Cf. DURSTON, John W., *Op. Cit.*, p. 76. En esa investigación citada, se hace referencia que en 1976, existían en Pátzcuaro 7 hoteles.

¹⁸ AHMP / Fondo independiente. Siglo XX / Caja 132 / Secc. Junta de conservación del aspecto típico y colonial de la Ciudad e INAH/ Expediente Junta de Conservación del aspecto de la ciudad. 1968-1973/ “Permiso para reconstrucción de sala” 11 de Noviembre de 1972, Sin No. de Fojas.

¹⁹ AHMP / Fondo independiente. Siglo XX / Caja 132 / Secc. Junta de conservación del aspecto típico y colonial de la Ciudad e INAH/ Expediente Junta de Conservación del aspecto de la ciudad. 1968-1973/ “Jefe del Departamento de Monumentos Coloniales y de la República al Licenciado Servando Chávez, Gobernador Constitucional de Michoacán”, 17 de Junio de 1972, Sin No. de Fojas.

²⁰ GONZÁLEZ SAUS, Manuel, *Guía Turística de Michoacán*, Morelia, 1967.

²¹ MARTÍNEZ AYALA, Jorge Amós, “La danza de los viejitos...” Conferencia citada.

²² Entrevista a don Epifanio Cornelio Aparicio, más de 65 de años. Originario de la comunidad de Ichupio. Fue uno de los primeros 4 *tumbis*.

ese tipo de escenarios); Néstor García Canclini está lejos de equivocarse cuando afirma que “adaptadas a las reglas de exhibición mercantil, la cultura indígena ofrece algo “mejor” que su esencia... la puesta en escena amplifica su belleza”;²³ justamente esto me lleva a explicar el otro motivo. Ya se expresó que a pesar de las paradojas, la tradición y la modernidad no muestran conflicto alguno, ya que la primera ha dado una difusión clara a la segunda; los hoteles, además de haber sido el objeto de mi atención porque allí es donde llegan turistas, deben de ofrecer un servicio que haga referencia a lo tradicional, sin olvidar un servicio que atraiga la atención del consumidor, Por eso Canclini observaba desde inicios de los años ochentas que:

En cierto modo, los países de turismo son un solo país, en todos se habla inglés, hay menú internacional, se pueden rentar coches casi idénticos, escuchar la música de moda y pagar con tarjetas *American Express*. Pero para convencer de que la gente se traslade hasta hoteles remotos no basta ofrecerle la reiteración de sus hábitos, un entorno normalizado en el que pueda sintonizarse rápidamente; es útil mantener ceremonias “primitivas”, objetos exóticos y pueblos que lo entregan baratos.

Más aun que lo autóctono, lo que el turismo requiere es su avance con el avance tecnológico.²⁴

La acción del Estado y el sector privado están relacionados en este aspecto no solo en Pátzcuaro en esos años, sino en varios puntos de Michoacán. La Junta de Planeación y Urbanización del Estado de Michoacán, inspeccionó además de Pátzcuaro, Erongarícuaro, Quiroga, Tzintzuntzan, y distintas poblaciones de la riberas e islas para “salvaguardar el patrimonio histórico y artístico.”²⁵ Esta observación nos ayuda a considerar otra interpretación distinta a la lectura de Guillén bajo el nombre de *Tzintzuntzan. Breve reseña histórica y turística*.²⁶ El hecho de que la información histórica de esa reseña, sea ordenada cronológicamente, y la referencia a ese pasado de antaño, en donde Tzintzuntzan, es capital del Imperio Purépecha, se indica ese orgullo de pertenecer al legado de esas grandes civilizaciones que son referenciadas desde los estudios de los años veintes, respecto al glorioso pasado indígena mexicano. ¿Aquí podemos hacer esa conexión de este testimonio con la microhistoria de González?²⁷ La historia que cuenta, en esa breve reseña, marca claramente las intensiones al decir que

²³ GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Culturas populares... Op. Cit.*, p. 175.

²⁴ GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Op. Cit.*, p. 120.

²⁵ AHMP / Fondo independiente. Siglo XX / Caja 132 / Secc. Junta de conservación del aspecto típico y colonial de la Ciudad e INAH/ Expediente Junta de Conservación del aspecto de la ciudad. 1968-1973/ “Junta de Planeación y urbanización del Estado de Michoacán”, 6 de Octubre de 1972, Sin No. de Fojas.

²⁶ RENDÓN GUILLÉN, Alberto, *Tzintzuntzan. Breve reseña histórica y turística*, México, FONAPAS, 1980.

²⁷ ¿Este puede ser un prototipo de microhistoriador que dice González? El intelectual que rescata esas memorias. GONZÁLEZ Y GONZÁLEZ, Luis, *Op. Cit.*

es también una reseña turística. Una forma de contribuir al desarrollo de Tzintzuntzan, es justamente impulsando el turismo como él cree que se hará un impulso a la economía local, así como también se haría promoción a ese pasado de antaño, justamente encajando con cualquier divulgación del pasado purépecha estrechamente conectado con el presente de los pueblos con población indígena,²⁸ ya que esas actividades económicas promueven los valores tradicionales, y la inserción de las artesanías a un mercado transnacional, es un avance, a los ojos de este observador, además de que, la incorporación de festivales folklóricos y concurso de artesanías en el marco de las celebraciones del 2 de noviembre, le parece a este autor (como a varios) una ocasión perfecta para manifestar la etnicidad, y como una acción casi marcada con acierto por la iniciativa privada y por el Estado al ofrecer ciertos servicios.²⁹ Los restaurantes, también servían desde luego, el sabroso pescado blanco típico de la región.³⁰ Lo que tratan de mostrar los pobladores, es una manera de observar su entorno, acomodada histórica (pasado indígena de antaño, mundo colonial y católico, época moderna) y socialmente (edificios históricos heredados por los antepasados y la infraestructura del mercado artesanal) al describirla, es su mundo ordenado no por quién lo describe, sino por muchos que así lo ven orgullosamente, y al ordenarlo, lo que plasman, es un presente que en sus edificios evoca a ese pasado digno de mención;³¹ pero, ¿qué avatares encontramos en estas descripciones de un observador e intelectual local que no desprecia su pueblo, sino al contrario, lo ve con orgullo? Y sobre todo ¿de qué nos puede ayudar al hacer el análisis de una danza de una comunidad cercana a Tzintzuntzan? Los testimonios del habitante orgulloso de su pueblo, pueden ser confrontados con una observación que se ha hecho sobre Tzintzuntzan en los años noventas. El servicio turístico, debe de convencer al turista de que la ciudad sigue teniendo aspecto de colonial. A mediados de los años noventas, el ayuntamiento del Tzintzuntzan, llevó a cabo un proyecto para darle un aspecto colonial uniforme a las fachadas de las casas que se ubican en la carretera que atraviesa el pueblo, así, se le dio un estilo colonial a casas que no eran de ese aspecto, al colocarle vigas y techos, así mismo, el letrero que recibía a los visitantes tenía colocada la leyenda “Tzintzuntzan: Encuentro con la Cultura Purépecha y Colonial”, éste último, colocado no por autoridades municipales,

²⁸ Cf. GARIBAY SOTELO, Gabriel, *Op. Cit.*

²⁹ RENDÓN GUILLÉN, Alberto, *Tzintzuntzan. Op. Cit.*, pp.74-81, 90-93. Cf. KEMPER, Robert V. “Vida y ocaso del indigenismo oficial. El caso de Tzintzuntzan, Michoacán”, en ROTH SENEFF (Ed.), *Caras y máscaras... Op. Cit.*, Vol. II, p. 395.

³⁰ RENDÓN GUILLÉN, Alberto, *Tzintzuntzan. Op. Cit.*, p. 79.

³¹ DARTON, Robert, “Un burgués ordena su mundo...”, *Op. Cit.*

sino por el Departamento de Turismo, por lo que se preguntó el investigador que indagó este caso si hay un ocaso del indigenismo oficial.³²

García Canclini ha dejado claro que el invertir en el mercado artesanal no ha sido la solución de combatir el desempleo y el desarrollo, ya que, México, a fines de los años setentas, los artesanos eran el 10% de la población activa y solo representa el 0.1% del producto nacional bruto;³³ hay que agregar además que, lamentablemente el presupuesto nacional que se destinó al INI, no podemos considerarlo como un beneficio neto a los indígenas, ya que, un estudio de los años setentas, revelaba que el gasto que éste hizo de 1962 a 1970, del 41% al 51% iba destinado a gastos de operación burocrática.³⁴ Con estos argumentos observamos como algo que está bajo la tutela de original y de autóctono, constituye un bien simbólico que no solamente tiene valor comercial, sino que al insertarse en éste, constituye, como muchos han visto “la promoción de los valores tradicionales”. La producción de artesanías es uno de esos valores tradicionales, y la máscara merece mi atención, por ser artesanía y por ser accesorio de la danza.

La máscara: de accesorio a ícono.

En el capítulo I hablé de los nacionalismos, y justamente cómo el nacionalismo se expresa en el deporte.³⁵ El año 2011, México fue sede de un campeonato mundial de fútbol, y en Morelia se efectuaron algunos partidos de esta contienda deportiva. La máscara de la danza de los viejitos fue usada en la propaganda casi como un eslogan ¿cómo llegó a ser ícono una máscara purépecha de la selección llamada azteca?

En el año de 1977, una guía turística marca un rumbo básico a tomar para visitar Michoacán y es llamado el “circuito clásico” por la misma. Consiste en pasar por Morelia, Pátzcuaro, Uruapan, Quiroga y Tzintzuntzan. Durante la estancia urbana en Morelia se recomendaba el mes de Mayo, para asistir a la feria, en donde se podía disfrutar de jaripeos, peleas de gallos, artesanías y festivales

³² KEMPER, Robert V. “Vida y ocaso del indigenismo oficial...” *Op. Cit.* pp. 383-398.

³³ Datos obtenidos del Seminario sobre la problemática artesanal en 1979. GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Culturas populares...*, pp. 113-114.

³⁴ James W. Wilkie, *La revolución mexicana. 1910-1976. Gasto federal y cambio social*, México, FCE, 1978, pp. 388-390. Citado en VÁZQUEZ LEÓN, Luis, *Ser indio...* *Op. Cit.* p. 82

³⁵ BOURDIEU, Pierre, “¿Cómo se puede ser deportista?” en *Op. Cit.*

folklóricos. Además se recomendaban también “otros tantos pintorescos pueblos rivereños del lago” como Erongarícuaro, San Jerónimo y Tócuaro.³⁶ Este último pueblo, tiene algo en particular que me interesa para esta tesis: es muy conocido por la elaboración de máscaras artesanales. La máscara de los *tumbis*, inicialmente fueron hechas en Santa Fe de la Laguna, por una alfarera, pero la fragilidad que éstas presentaban al ser de barro, provocaba que se rompieran fácilmente, por lo que fue necesario mandarlas hacer de madera, como otras danzas así lo tenían.

La máscara de madera antes llegó a ser hecha incluso por los danzantes. Eran talladas toscamente, pero su función era la de bailar en el pueblo de Ichupio,³⁷ aunque desde los años treinta han habido familias que se dedican a la fabricación de máscaras artesanales en algunos pueblos de Michoacán.³⁸ Actualmente en Ichupio, como en otros pueblos, las máscaras para la danza son compradas en el mercado artesanal. Varios danzantes de Ichupio me indicaron que la máscara que utilizaban había sido comprada en Tócuaro, de hecho, la primera máscara de *tumbis* de madera, fue hecha por un señor de apellido Horta, y tal máscara fue mandada a hacer por Pedro Dimas, para su danza. Felipe Horta, mascarero de Tócuaro, argumenta que fue él quien la hizo,³⁹ aunque aquí lo que se analizará es cómo las máscaras de danzas son fundamentales dentro del mercado artesanal, y cómo éste ha generado grandes circuitos comerciales, por la *industria cultural*, que antes no había. La máscara entre los purépechas anteriormente no se comerciaba y solo la usaban los danzantes, pero actualmente es común que tenga un puesto fundamental en el mercado de artesanías.

³⁶ CÉSAR HERRERA, Alejandro, *Guía turística de Michoacán*, Morelia, Ed. TREMTZ, 1977.

³⁷ Entrevista a Maximiliano Ponciano. Hay testimonio de los años ochentas sobre algunos danzantes purépechas que hicieron mandas y elaboraron su máscara: ESPÍNDOLA, Víctor Manuel, *Máscaras tradicionales de México*, México, BANOBRAS, 1991, p. 110.

³⁸ Un artesano de Uruapan indicó a García Canclini que hacía máscaras “desde tiempos de Lázaro Cárdenas”. GARCÍA CANCLINI, Néstor y Amparo Sevilla, *Op. Cit.*, p. 19.

³⁹ Entrevista a Felipe Horta el 5 de octubre del 2011, de 50 años de edad, es mascarero de Tócuaro. Él contribuyó en el diseño en madera de la máscara de los *tumbis*.



Niño danzante en Ichupio. Al preguntar de dónde provenían las máscaras, varios padres de familia me respondían que la compraron en Tócuaro. Foto: Eduardo Torres.

Felipe Horta, es uno de muchos ejemplos de mascareros que están en el mercado artesanal; no solo hace máscaras de *tumbis*, sino de diablos, de viejitos y de cualquier tipo de danza, y de cualquier tipo de lugar. Los diablos de Tócuaro, por ejemplo, son máscaras que tienen una figura demoniaca con culebras, o diferentes reptiles, mientras que los diablos de Janitzio son figuras diabólicas con forma de cerdo. Cada danza tiene su característica peculiar, por lo tanto, la máscara de viejitos de Jarácuaro es distinta que la de viejitos de Capacuaro;⁴⁰ así, es que un mascarero como en este caso, Felipe Horta, debe de tener conocimiento para la fabricación de distintas máscaras que aunque fueron las mismas danzas (por ejemplo la de los mismos viejitos), para el mercado artesanal han marcado sus peculiaridades, y él conoce a través de viajes que ha hecho al extranjero y al interior del país, además de la demanda de mercancía de grupos folclóricos. Vende máscaras, no sólo a pueblerinos para sus fiestas, sino a en este caso, ya había dicho que, por ejemplo, otro mascarero también de Tócuaro, Juan Orta (tío de Felipe), hacía máscaras (cuando vivía) a grupos de danza folclóricos, entre estos al propio Pedro Dimas y también para turistas.⁴¹ Felipe Horta, ha cambiado máscaras por libros de máscaras,

⁴⁰ Entrevista a Felipe Horta. Me dijo este artesano las características peculiares de máscaras de distintas danzas. Ver también características específicas de máscaras en CARRILLO GONZÁLEZ, René (Dir.), *Op. Cit.*

⁴¹ *Ibidem*. También citado en capítulo IV, Nota 81.

esto, para tener más muestras para su repertorio y porque le gusta.⁴² Él en su propaganda dice que vende máscaras folclóricas y ceremoniales, la diferencia entre una y otra, me dijo que, las segundas se usan en fiestas.

En una ponencia presentada en Viena, en el 2004, se expuso cómo las danzas ceremoniales coras y huicholes del Gran Nayar conservan sus rituales autóctonos sin entrar en conflicto con el mercado folclórico de sus bienes simbólicos. El eje central es este estudio es la máscara; ésta, al ser utilizada por los danzantes, al fabricarla tiene un significado místico sorprendente para los que siguen esa tradición, ya que la máscara representa un personaje, y al utilizarla en un ritual, el que la porta, está sujeto a ciertos cánones que marca la ceremonia: la máscara es sagrada. Pero tampoco desconocen las lógicas del mercado, ya que grupos fabrican en serie máscaras artesanales sin significado ritual, para venderlas a turistas como “auténticas”. No obstante, cuando ese investigador pidió una auténtica, se la negaron, lo más que se pudo hacer, fue una réplica, pero no se hizo las ceremonias que se les hacen a sus auténticas máscaras, por lo cual, para los habitantes, no era una máscara ritual.⁴³ Algo similar pasa con las máscaras purépechas, aunque en este caso, las que se usan en las danzas, también se pueden vender a turistas. Para el año de 1971, ya varias familias de Tócuaro (Los Horta, por ejemplo) eran conocidas por la fabricación de máscaras, ya que la cercanía que tenía este pueblo con Quiroga, era estratégica para comerciar la mercancía que se elaboraba en ese pueblo; hasta 50 máscaras diarias sin pintar eran mandadas a Quiroga (no está de más, repetir que ya era en esos años lugar de paso de la carretera México-Guadalajara) y a tiendas artesanales de Pátzcuaro, Erongarícuaro, así como de México y Guadalajara.⁴⁴ En el caso de las artesanías de Tzintzuntzan, a través de intermediarios, también se estableció contacto comercial, en esos lugares.⁴⁵ El mercado artesanal, en el cual, la máscara está insertada, logró contactos a través de intermediarios en EU (San Francisco, Los Ángeles y Nuevo México,) y Europa (Holanda, Inglaterra, Alemania y Francia).⁴⁶

⁴² MOCTEZUMA, Pablo, *La muerte en las danzas mexicanas. Colección de Máscaras de Estela Ogazón*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2005. Esta tiene 74 máscaras, de los estados de Veracruz, San Luis Potosí, Guanajuato, Guerrero e Hidalgo. BAULDI, Bárbara, *Masks of Mexico. Tigers Devils and dance of life*, Santa Fe, Museum of New Mexico, 1999. Las máscaras purépechas se muestran en las páginas 81-88. ESPÍNDOLA, Víctor Manuel (Coord.) *Máscaras tradicionales de México*, México, Banobras, 1991. MOYA RUBIO, José, *Máscaras: La otra cara de México*, México, Universidad Autónoma de México, 3ª Edición Inglés-Español, 1986. Agradezco al señor Felipe Horta al proporcionarme el material bibliográfico citado.

⁴³ NEURATH, Johannes, “Máscaras enmascaradas. Indígenas, mestizos y dioses indígenas mestizos” en *Op. Cit.*

⁴⁴ LISE, Anne y René Pietri, *Op. Cit.*, p. 109-119.

⁴⁵ DURSTON, John W., *Op. Cit.*, pp. 256-257.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 259.

Felipe Horta, comenta que aproximadamente tiene 20 años que va a EU a vender sus máscaras, y a veces lleva hasta 70 máscaras grandes (de diablos) y unas 100 pequeñas (las máscaras más sencillas, como las de viejitos), y se trae, dependiendo, entre \$ 5000 a \$ 2000 (dólares). Una máscara de diablo, fue vendida a un *gringo* en \$ 8000 (pesos mexicanos);⁴⁷ por lo general, esa forma de arte, es más valorado por la gente de fuera, así lo argumenta.⁴⁸ En Michoacán, vende máscaras para las fiestas de distintos pueblos como Ichupio. Como es visto, las máscaras, de ser accesorio pasaron a ser un artículo demandado por los turistas, ya que, en el caso de Tócuaro, después de las pastorelas, se venden las máscaras a algunos turistas,⁴⁹ o incluso de danzantes de grupos folclóricos, los cuales desde los sesentas venden sus máscaras, las cuales son solicitadas por los turistas.⁵⁰ La máscara de las danzas, debe de tener sus peculiaridades, así, como también ya se explicó, la danza de los viejitos, dependiendo el pueblo, es su caracterización dentro del catálogo de máscaras aunque a veces las diferencias son mínimas. Cuando en el 2010, le mandé hacer unas máscaras de viejitos de Capacuaro a Felipe Horta, consultó el libro que incluso estaba en escrito en inglés para ver la foto de la máscara.⁵¹ Además que la propia casa de las artesanías, como parte de la actividad de la difusión tiene también estudios donde muestran la cantidad de máscaras que se hacen para danzas.⁵² Las máscaras, no solo son para danzas, ya que artesanos, han practicado su oficio aprendido de sus padres, pero no para fabricar máscaras para danzas, sino solamente ornamentales.⁵³

⁴⁷ Entrevista citada a Felipe Horta. Hay una referencia hemerográfica que mantiene Felipe en su archive personal: "Mask making workshop offered from mexican artist", *Bozeman Daily Chornicle*, Friday, Novenber 6, 1998, A-9.

⁴⁸ Entrevista a Felipe Horta extraída de la red. "entrevista informativa", disponible en [www.youtube.com](http://www.youtube.com/watch?v=QpVyLWjW4nQ&feature=related), [en línea], <http://www.youtube.com/watch?v=QpVyLWjW4nQ&feature=related>, consultada el 10 de septiembre del 2011. También ver "Felipe Horta en su taller de Tócuaro, Michoacán" disponible en [www.youtube.com](http://www.youtube.com/watch?v=Q-YaLYpZjxU), [en línea], <http://www.youtube.com/watch?v=Q-YaLYpZjxU>, consultada el 10 de septiembre del 2011.

⁴⁹ *Las caras del artesano: The Art of the mask with Felipe Horta Tera*. (Video documental subtítulo al inglés y al español) Brian Barabe, DVD, 2007. También facilitado por el propio Felipe Horta, a quien le agradezco por ello.

⁵⁰ GARCÍA CANCLINI, Néstor y Amparo Sevilla, *Op. Cit.*, pp. 19-20.

⁵¹ Me refiero al libro ya citado de Bárbara Baudi, *Masks*, *Op. Cit.*

⁵² También ya cité un catálogo de casa de Artesanías. CARRILLO GONZÁLEZ, René (Dir.), *Op. Cit.*

⁵³ Esto me lo comentó un artesano michoacano, en un tianguis artesanal en Salamanca, Guanajuato, en una de las participaciones de danza que hice yo junto al grupo folclórico en abril del 2011.



Máscaras de izquierda a derecha: Viejitos de Capacuaro, Viejitos de Jarácuaro, Tumbis, Pescador Navegante y Enguangochados. Las 2 primeras fueron compradas en Tócuaro con Felipe Horta. Foto: Eduardo Torres.

La máscara se volvió objeto de mercadotecnia. La máscara ya no necesita del danzante, y se convierte en *souvenir* (recuerdo), se puede reducir de tamaño o hacerse en otro material, para que sea económicamente más accesible. El poder de representación del “viejito” michoacano se plasma tanto en botellas de charanda michoacana como también ya pasó, en contiendas deportivas a nivel mundial. Lo que se busca es lo “original”.⁵⁴ La *industria cultural* aquí se hace presente.

Breve crítica sobre la industria cultural.

Popular y masivo no es lo mismo; los sectores populares ya no son mayoría y aunque lo fueran en grandes masas, no significa que ello sea lo llamado popular.⁵⁵ Cuando se formuló el concepto *industria cultural* por emblemáticos autores de la escuela de Frankfurt. La cultura y lo que ella genera (conocimiento, arte, erudición, etc.), no es capaz a las dinámicas del capitalismo y sus artículos se vuelven mercancía en los mercados especializados de éstas, para su producción y distribución con fines comerciales. Allí, en ese aspecto, está la crítica de Adorno y Horkheimer. Ellos tenían pensado primero establecer el término “cultura de masas”, mas sin embargo, al reflexionarlo, esto no fue así, por varios

⁵⁴ MARTINEZ AYALA, Jorge Amós, “La danza de los viejitos...” (Conferencia), *Op. Cit.*

⁵⁵ GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Culturas híbridas. Op. Cit.*, p. 237-261.

motivos; uno de los cuales es, que las masas no son agentes activos dentro de la *industria cultural*, ésta, se inserta en el “proceso de la circulación del capital y con el comercio del cual nació.”⁵⁶ La popularidad y masivo depende de la influencia de los medios de comunicación; además, el arte no sólo se produce como arte, sino como ideología; no hay oposición, según Adorno y Horkheimer, ya que, es afianzada a las necesidades de los consumidores; es el “triunfo del capital invertido”.⁵⁷

Los medios de comunicación, que he analizado hasta ahora, no sólo han hecho esa propaganda que tanto he ejemplificado en esta investigación, sino también, llegaron a ver desde mediados de los ochentas, el lucro que representaban las fiestas tradicionales adaptadas a las lógicas del mercado. Un periódico, hace esa observación en 1986, cuando menciona como la Noche de Muertos, se mezcla con el sobrecupo la “música de briagos que degradan esta ceremonia”:

El imprimir varias de las fotografías no fue problema alguno, después de pagar quinientos o mil pesos⁵⁸ a las “guarecitas” para que no se taparan la cara y la pusieran triste como si las aquejara esa profunda pena. De lo contrario (no pagar) se molestaban demasiado y se cubrían el rostro con el rebozo o con la mano... quizás esta costumbre al tratar de dar a conocer a través de los medios masivos de comunicación... para que se conociera en nuestro país y fuera de él, ocasionó que ya no se realice éstas ceremonias en su más pura celebración.⁵⁹

Esa “degeneración de las costumbres” como las cataloga el periódico, no sólo ocurría en Janitzio, sino en Jarácuaro, Huecorio y Tzintzuntzan, según señala el mismo artículo. Lo que sugiere, y lo dice directamente, es que la dirección de Turismo “destierre estos males.”⁶⁰ Los medios para divulgar las tradiciones, lo que pretenden es que se conozcan, que valla el visitante a esos lugares. La difusión que hicieron las autoridades locales de Tzintzuntzan y las estatales en Michoacán de la noche de muertos que a las palabras de ese mismo periódico, pretendían en 1972 (poco más de una década antes del primer periódico citado), justamente eso: atraer turistas.⁶¹

⁵⁶ ADORNO, Theodor W. “Volviendo a considerar el tema de la industria cultural”, en *Contrahistorias. La otra mirada de Clío. La escuela de Frankfurt*, Núm. 9, Sep. 2007-Feb.2008.

⁵⁷ ADORNO, Theodor W. y HORKHEIMER, Max, “La industria cultural. Ilustración como engaño de masas” en *Dialéctica de la ilustración*, Madrid, Editorial Trotta, 3ª Edición, 1998, pp.167-168.

⁵⁸ Recordemos que eso equivale actualmente a 50 centavos y 1 peso; además, de que con esa cantidad, se podían comprar más cosas de lo que ahora se puede comprar con 50 centavos y un peso juntos.

⁵⁹ CASTELLANOS, Francisco, “Noche de muertos en Janitzio. De tradición a negocio moderno” en *La voz de Michoacán*, Año XXXIX, No. 12 116, 30 de octubre de 1986, p. 25.

⁶⁰ *Idem*.

⁶¹ Véase en “Promueven noche de muertos en Tzintzuntzan”, *La voz de Michoacán*, lunes 16 de octubre de 1972, Núm. 6516, año XXV, pp.1, 10. Ya referenciado en la nota 56 del capítulo anterior.

Precisamente uno de los muchos motivos de la construcción del aeropuerto internacional de la Ciudad de Morelia (el cual tuvo una inversión de 100 millones de pesos aproximadamente) fue que se incentivara el turismo. La Asociación Mundial de Agencias de Viaje, en Michoacán generó negocios turísticos (paquetes de viaje) a partir de esto. También en 1972, con el fin de promover el crecimiento de la industria turística en Michoacán; así lo manifestó el entonces Director de Turismo del Estado - Lic. Rodrigo de la Cueva- y dueños y gerentes de hoteles en Morelia y otras ciudades del estado.⁶² El turismo, como se ha mostrado, es un factor para hacer crecer la economía; por eso, en apartados anteriores hice hincapié en cómo las danzas y las prácticas tradicionales se vuelven parte de esos servicios turísticos, los cuales el Estado y las empresas promovieron y siguen promoviendo.⁶³

Como ya lo mencioné en el capítulo anterior, Don Pedro, logró plasmar composiciones musicales propias (incluyendo los 5 sonecitos que tiene la danza de los *tumbis*) en discos. En algunas grabaciones, intervino Casa de Artesanías, para su edición; en otros fue por cuenta propia, gracias a unos contactos y amistades del señor; no obstante, cuando sale a la venta el disco que promociona casa de artesanías y se vende, puede haber varias interpretaciones. Un periodista (Alberto Rendón, de quién en el capítulo anterior tengo referencias periodísticas de él, y en éste un trabajo de divulgación de Tzintzuntzan, su pueblo) dijo que tuvo éxito,⁶⁴ y claro, comercialmente hablando, si se agotó, significa que tuvo éxito, porque se vendió el producto; pero, además de pensar que hay aceptación de parte del público por la música purépecha ¿qué otro aspecto puedo observar con ese hecho? La música purépecha o de cualquier etnia, claro que al ejecutarse en sus pueblos cumple funciones sociales importantes para una comunidad, de hecho, en un acercamiento interpretativo en el capítulo II, rastreo que, aunque no permanece intacta en su estructura sonora y no hay además referencias auditivas de la música purépecha colonial, la música (cual sea) tiene una tradición. No obstante, la materia sonora utilizada, se adapta, en este contexto (décadas de los sesentas-ochentas) a otros fines sociales.⁶⁵

En la sociedad capitalista, se acumula, sobre la producción y circulación de un bien cultural, una cantidad de trabajo diferenciado del creador. La música que sale de manos de un compositor, se convierte en una mercancía

⁶² HERRERA, Alejandro Cesar, “Promoción turística Mundial en Michoacán, *La voz de Michoacán*, Miércoles 11 de Octubre de 1972, Núm. 6511, año XXV, pp. 1, 10.

⁶³ En la edición número 39 del concurso artístico de la raza purépecha, el conductor del evento que se realizó en Morelia, dijo “queremos que vengan de nuevo los turistas”, ya que, la ola de violencia en el país, había provocado entre varias cosas, un decreciente número de visita de los turistas.

⁶⁴ RENDÓN GUILLÉN, Alberto, “La música regional tiene aceptación en el gusto popular” en *La voz de Michoacán*, Morelia, Año XXVI, No. 10, 996, 8 de Septiembre de 1983. Citado en el capítulo anterior, nota 54.

⁶⁵ LEÓN, ARGELIERS, “La música como mercancía”, en Isabel Aretz (Relatora), *Op. Cit.*, p.246.

Las tradiciones inmemoriales y sus avatares

con el valor de cambio y obtención de plusvalía, que va a parar, a manos del empresario, agente o *manager*, que constituyen la versión capitalista del mecenas y, por el otro lado, a su agente capitalista: el editor.

La producción de la música, como bien cultural, también va destinada a cierto sector del consumo;⁶⁶ por ello, Adorno y Horkheimer manifestaban desde fines de los años cuarentas que “Cada sector está armonizado en sí mismo y todos entre ellos. Las manifestaciones estéticas, incluso de las posiciones políticas opuestas, proclaman del mismo modo el elogio del ritmo de acero,”⁶⁷ así, a pesar de que el discurso de sectores populares difiere a posicionamientos oficiales en los años sesentas, se subordina ante el mismo, ya que, en este caso los medios de comunicación masiva, han incorporado a sus lógicas a las llamadas músicas tradicionales,⁶⁸ esto, por varios factores que no solamente son políticos, sino que responden también a otros fenómenos, como las migraciones a la ciudad por grupos indígenas, que buscan mejores oportunidades de vida.⁶⁹ No obstante, como lo expongo un poco más adelante, se trata de evadir en una parte a ello.

Lo que es difundido como “lo autóctono”, “lo original”, “lo típico”, “lo puro”, en el mercado no es más que mercancía, y ese concepto sólo es una etiqueta que justifica su venta con fines de “difundir y conservar nuestras raíces”; no es de sorprenderse por esas noticias que aparecen desde los años setentas, pues su objetivo es atraer a visitantes, ofrecerle los servicios y obtener ganancia. Rendón Guillén considera que esa es la forma en cómo puede ayudar al pueblo que le dio sus primeras letras (es decir, promocionando Tzintzuntzan como un pueblo ideal para el turismo por que tiene muchos valores tradicionales), y como él, hay varios folcloristas que impregnados por su romanticismo, eso es lo que ven más conveniente, mas sin embargo hay que preguntarse si las promesas de este sistema económico y del mercado se han cumplido, o quiénes obtienen la mayor ganancia, ya que, con el auto empleo, claro que hay evidencia de los beneficios económicos locales que obtienen los pobladores a través de él; pero, en términos coloquiales ¿Quiénes realmente se quedan con la mayoría de los *billetitos verdes* (las ganancias en dólares de la derrama económica del turismo), los grandes empresarios, o los campesinos, artesanos, músicos e indígenas que adaptan sus tradiciones a las reglas de consumo?⁷⁰ ¿Qué discurso se fortalece, el de los sectores subordinados y marginados o el del populismo político

⁶⁶ *Ibidem.*, p. 244. La cita textual también pertenece a la misma referencia.

⁶⁷ ADORNO, Theodor W. y Max Horkheimer, “La industria cultural. Ilustración como engaño de masas”, *Op. Cit.*, p. 165.

⁶⁸ RUIZ CASTILLO, Castillo, “Música Tradicional y procesos de Globalización” en *Op. Cit.*, pp. 13-18.

⁶⁹ SANROMÁN, Jaime, “Música tradicional, industria discográfica y globalización”, *Op. Cit.*, pp. 163-165.

⁷⁰ Ya había planteado esta interrogante en el capítulo I. Pero aquí con una observación a la industria cultural, espero que cobre otro matiz por el lector.

que no solo dice, sino nos convence de que ayuda en lo más posible a esos sectores olvidados al promocionar sus tradiciones y apoyándolos económicamente para su desarrollo? ⁷¹

Más sin embargo, a pesar de lo dicho anteriormente, la *industria cultural* hay que considerarla no solamente como un negocio, sino como un servicio en donde hay un tercer agente: la sociedad, y no solamente está este sector como agente pasivo, ⁷² Al inicio de este capítulo había mencionado que los conceptos frankfurtianos sobre la *industria cultural*, pueden ser útiles (de hecho ya lo utilicé) sin embargo, hay procesos que se les escapan. Las posturas neo-marxistas del siglo XX han visto aspectos negativos de los medios de comunicación, y cómo, a través de éstos, se establece una manipulación por la dominación ideológica. Los aportes referidos de Adorno y Horkheimer, atacan los medios de comunicación masiva por ser instrumentos de los monopolios para afianzar un orden vigente; pero, como lo ha observado García Canclini, no intentaron medir cómo ha sido contrarrestada esa acción por los receptores, a quienes van dirigidos estos medios. ⁷³ Los mensajes de grupos hegemónicos, aceptados por las clases populares, sufren una adaptación y a veces, cambio de significado, de acuerdo a las condiciones sociales de su emisión-recepción. ⁷⁴

Para comprender dialécticamente el proceso hay que analizar, junto a los mecanismos de persuasión, los procedimientos con los que destinatarios seleccionan y resemantizan los mensajes que reciben. Esta selección y resemantización suele ser hecha especialmente por grupos pequeños, como los intelectuales y artistas, cuyo entrenamiento para elaborar creadoramente las relaciones entre lenguaje y realidad les facilita situarse en forma crítica frente a la ideología hegemónica. Pero en rigor casi nunca nadie responde en forma automática y pasiva a la

⁷¹ Desde una perspectiva panorámica, del punto de vista del *world-system*, podemos observar algunas reconsideraciones Braudelianas que se plantea Wallerstein, de cómo el capitalismo no es sinónimo de mercado, y cómo también hay que considerar que al hacer un análisis mucho más amplio, podemos analizar las dinámicas de lo transnacional vs. local/nacional y sectores monopolistas vs. sectores competitivos. Ver. WALLERSTEIN Immanuel, *Op. Cit.*, pp. 224-226. El hecho de que indígenas se integren a los sectores competitivos y los absorba las lógicas del mercado capitalista del sistema-mundo, y sean un sector competitivo “apoyado” por el Estado, no significa que las condiciones de su “competitividad” sean una (valga la redundancia) competencia para los grandes sectores empresariales que también intervienen en este proceso. También hay que reforzar este argumento; desde otro punto de vista, y con un pesimismo y frialdad, pero no, sin una reflexión seria y crítica, Eduardo Galeano inicia una magnífica y voluminosa serie de ensayos sobre América Latina, en donde observa cómo la introducción de capitales extranjeros no ha sido la dosis para el desarrollo económico, que los países imperialistas afirmaban sobre los territorios latinoamericanos: “ganan consumiéndolos, mucho más de lo que América Latina gana produciéndolos”. GALEANO, Eduardo, “Ciento veinte millones de niños en el centro de la tormenta” y “La industrialización no alerta la organización de la desigualdad en el mercado mundial” en *Op. Cit.*, pp. 1-12, 392-402.

⁷² GARCÍA CANCLINI, Néstor y PIEDRAS FIERA, Ernesto, *Las industrias culturales y el desarrollo en México*, México, Siglo XXI Editores, 2005, p. 36-37.

⁷³ GARCÍA CANCLINI, Néstor, *La producción simbólica*. *Op. Cit.*, p. 80. También en GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Culturas híbridas*. *Op. Cit.*, p. 239. GARCÍA CANCLINI, Néstor y PIEDRAS FIERA, Ernesto, “Redefinir las industrias culturales” en *Op. Cit.*, p. 94-97.

⁷⁴ GARCÍA CANCLINI, Néstor, *La producción simbólica*, *Op. Cit.*, p.81.

dominación ideológica. Aun los sectores más sometidos económica y culturalmente reelaboran los mensajes en función de sus intereses.⁷⁵

Claro que el populismo político ha sabido manejar la noción de “popular” como ya lo analicé brevemente en el capítulo anterior; pero si la crítica que se puede hacer a la *industria cultural*, no explica completamente esa re-significación que sectores populares le pueden dar a lo que reciben, por ser grupos subordinados, estoy seguro de que (y aquí está, además del ejemplo de la música de los *tumbis* que don Pedro plasmó en discos) símbolos usados por la *industria cultural* y por la legitimación de un populismo, como la danza, las tradiciones y la identidad cultural, han sido utilizados abiertamente por sectores subalternos en contra de ese discurso legitimador; quizá no, de una manera que haya dado muchos resultados y aun así, caiga en contradicciones. Antes de terminar con toda mi argumentación, sería bueno que mencione la otra cara que puede tener esa industria cultural por los sectores que se resisten a la misma y la utilizan con otros fines que no por no ser los “oficiales” y ser los subalternos, aunque sean más legítimos no dejan –repito– de caer en esas contradicciones de nuestro sistema.⁷⁶

Las tradiciones y las identidades que no son frenadas por fronteras políticas.

A pesar de que las tradiciones “inmemoriales” tienen sus contradicciones dentro del discurso oficial, al ser promovidas por el sector empresarial, también podemos ver los puntos de resistencia a través de los mismos medios en donde encontramos contradicciones. Desde principios del siglo pasado, la escena pública, ha sido usada como un espacio desde la cual se puede combatir en contra de los Estados despóticos, así como de los abusos y arbitrariedades. Fue así que se estableció lo público, como defensa de lo social frente a la codicia monopólica de las grandes empresas y sus amenazas a la libre comunicación entre ciudadanos, así, la prensa y el radio contribuyeron configurar una esfera ciudadana capaz de deliberar con independencia del poder estatal y del lucro de las empresas. “La defensa de lo

⁷⁵ *Ibidem.*, p. 80-81.

⁷⁶ Entrevista que Jean Paul Sartre concedió a *Radio Canadá*. Originalmente se constituyó en el dossier “Sartre-De Beauvoir”. La entrevista la realizó Claude Lanzmann, redactor de la revista *Les Temps Modernes* y Madeleine Gobeil, profesora de la Universidad de Carleton. La charla fue transmitida por el canal argentino *Encuentro*, en un segmento de “Especiales de Encuentro”. Dossier No. 12, “Jean-Paul Sartre”. Está disponible en internet. Ver: “Entrevista con Sartre - Completa.” en www.youtube.com, [en línea], <http://www.youtube.com/watch?v=G-EQ11a2X1s>, consultada el 20 de Junio del 2012.

público generó espacios para la emancipación, donde creció la información independiente, se legitimaron las demandas de la gente común y se limitó el poder de los grupos hegemónicos en la política y los negocios.”⁷⁷

Por el momento sólo puedo pensar –muy brevemente– en 3 de muchos ejemplos de ello: 1) las tradiciones que sirven de identidades de sectores subordinados que no están de acuerdo al discurso oficial y usan ciertos símbolos para manifestarse políticamente con ayuda de académicos (un claro ejemplo de ello es la ceremonia del fuego nuevo con motivo del año nuevo purépecha); 2) cómo esas identidades, traspasan fronteras geográfico-políticas, esto como producto de migraciones de un país a otro, no solo por los que promueven las tradiciones (en el capítulo 4, sólo hablé del caso de don Pedro y su condición de artesano y músico y no, de migrantes de comunidades indígenas a ciudades y al extranjero); y 3) cómo el internet, ha contribuido, no sólo a la globalización, al avance de la informática, sino a que se promueva ese sentimiento melancólico por “el terruño”, de parte no de promotores estatales o agentes del mercado, sino por sectores populares. Muy esbozado y apretadamente puedo desarrollarlas como lo hago en las siguientes líneas.

En una canción dedicada a Emiliano Zapata, gran símbolo de la lucha, no por el poder, sino por los campesinos mexicanos, se escribió lo siguiente de a cerca de cómo ven algunos la situación de los indígenas y sus tradiciones dentro del marco de la relación de éste y el Estado, y la incorporación del folclore en el mercado:

En estos días, le escribo mi general
pa’ que esté bien enterado de la situación actual:

No hemos sabido cuidar la herencia que nos dejaron
los que en la revolución por nuestra patria pelearon.

⁷⁷ GARCÍA CANCLINI, Néstor y PIEDRAS FIERA, Ernesto, *Op. Cit.*, p. 37. Arriesgándome mucho al hacer esta mención, ¿ello pudo haber sido uno de varios presagios que nos dijeran hasta dónde evolucionaron los medios de comunicación a tal punto de que se generaron otras redes comunicacionales más “democráticas” como las sociales, que si bien, han tenido muchos aspectos negativos, como el de entregar a dominio público datos personales voluntariamente de miles de millones de usuarios en el mundo, también han servido de herramientas para organizar movimientos de grandes magnitudes como los ocurridos en Egipto a finales de la primera década de este siglo XXI cronológico, que llevaron al derrocamiento de un jefe de Estado, o en el caso de México, el de movimientos que rechazaban radicalmente a un candidato a la presidencia de la república durante la contienda del 2012, que también fue impuesto por los grandes monopolios comunicacionales? Al desconocer el tema a profundidad, sólo lanzo la interrogante a manera de reflexión, sobre lo que ocurre en medios de comunicación con grupos subordinados, no para sustentar la tesis.

Las tradiciones inmemoriales y sus avatares

Las tierras que conquistaron con las armas en la mano,
el cacique y el mal gobierno nos la han arrebatado.

Los indios antes altivos, orgullosos de su raza,
Ahora son tratados como extraños en su casa.
Para insultar a un paisano se le grita ¡No seas indio!
y muchos sienten orgullo de parecerse a los gringos.

Nuestra cultura se ha vuelto mercancía para turistas
Que nos toman muchas fotos para ilustrar sus revistas.
Los corridos, los volvieron música para borrachos
Y los bailes en folklore para divertir gabachos.⁷⁸

Ya manifesté mi descontento de los populismos políticos, algunos contradictorios en sus infamias acciones. Los movimientos indígenas,⁷⁹ como el de la UCEZ en Michoacán en los años ochentas, reivindica o trata de reivindicar la figura del indígena, a través justamente con algo que se mencionó en el capítulo I, y tiene que ver también con ese discurso oficial: el movimiento revolucionario de 1910. La figura de Zapata, es vista como un modelo, en el cual, se hace hincapié en que ese pasado mexicano también es un pasado indio.⁸⁰ Las canciones que interpretan en la actualidad este tipo de organizaciones reflejan que el indígena es el oprimido a pesar de los discursos políticos, que no necesitaron esperarse para 1994 para decirlo,⁸¹ y simpatizan actualmente con el movimiento del EZLN. Ya se habló del proceso de creación de la nación mexicana y, es justo mencionar aunque sea brevemente que, en los últimos años, esa construcción de “autonomía” en los pueblos indígenas

⁷⁸ Dicha canción, la he escuchado a grupos de música como “Bola Suriana” o “Los Magueyes”, éstos últimos en eventos de la UCEZ (Unión de Comuneros Emiliano Zapata), que tratan de reivindicar la figura del indígena, ya que, en este argumento, siempre es el explotado; por ello, la figura de Zapata, es fundamental en esos cantos.

⁷⁹ No desarrollé a lo largo de la tesis los distintos debates sobre lo que es ser indígena, ya que no es el tema central de la tesis. En el capítulo 2 hice un acercamiento interpretativo por la r opa. El caso de la UCEZ en Michoacán en los años ochentas puede servirnos sólo como breve referencia. Véase en ZÁRATE VIDAL, Margarita, *En busca de la comunidad. Op. Cit.*, también “Somos indios de papel. Procesos de creación de identidad y comunidad en tres localidades michoacanas (1992-1994)”, en José Eduardo Zárate Hernández, *Bajo el signo del Estado*, Zamora, COLMICH, 1999, pp. 113-125. Vásquez León también hace referencia de la UCEZ en su práctica de qué es lo indígena. VÁZQUEZ LEÓN, Luis, *Ser indio. Op. Cit.*, pp.105-191. Cf. “El discurso contestatario” en MONROY NASR, Rebeca, “Matices Fotográficos del México del siglo XX” en *Antropología*, No. 89 *Op. Cit.* pp. 24-26.

⁸⁰ Octavio Paz, ya lo había dicho desde los cincuentas: el zapatismo trata de regresar a ese tradicionalismo en busca del origen indígena. PAZ, Octavio, “De la independencia a la revolución” en *El laberinto... Op. Cit.*, pp. 156-158. También retoma algunas cuestiones de ello en *El ogro filantrópico*. Cf. JACINTO ZAVALA, Agustín “El patrón del cambio sociocultural de la cultura purépecha” en *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, Zamora, No. 16, Vol. IV, Otoño de 1983.

⁸¹ ESTEBA, Gustavo, *Crónica del fin de una era*, México, Editorial Posada, 1994, pp. 127-129.

también se ha hecho, sin estar dentro de los parámetros de esa concepción que se tiene sobre la libertad individual. La autonomía étnica entre los purépechas ha tenido distintos objetivos, y la reconstrucción de lo que es llamada la “nación purhépecha”, además de hacer ímpetu en esa autonomía, se trata de una organización política. La generación de nuevos símbolos estuvo presente, en este caso la bandera (y su lema *Juchara Uiniapikua* –nuestra fuerza– y distintos símbolos dentro de esta), ha estado presente en eventos como los del Año Nuevo Purhépecha,⁸² el cual se festejó en Ichupio en el año de 1992 e incluso, en este festejo, se pretendió hacer por un grupo de organizadores, mucho énfasis político por los 500 años del descubrimiento de América, fecha emblemática para organizaciones, ya que se considera que esa fecha marca el inicio de su explotación.



Caminata de Tzintzuntzan a Ichupio en el año nuevo purhépecha. Febrero de 1992. En el centro, la bandera purhépecha. Foto proporcionada por Ludwin Omar.

La danza se usa precisamente en ese tipo de eventos. La danza es una práctica que complementa un discurso oficial, pero que es usada por sectores subordinados para rechazar ese mismo discurso, convirtiéndose, aunque sea la misma danza hasta en 4 danzas distintas (aunque repito, sea la misma), dependiendo en qué contexto se ejecute: ya sea que se ejecute en un pueblo, como una tradición (1); por danzantes de pueblo, para mostrar su tradición a otros individuos que no la comparten, por medio de un concurso o evento patrocinado por instancias oficiales de gobierno –como el festival de Zacán o

⁸² ZÁRATE HERNÁNDEZ, José Eduardo “La reconstrucción de la nación purhépecha y el proceso de autonomía en Michoacán” en Willem Assies (Ed.) *El reto de la diversidad*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1999, pp. 245-257.

la Guelaguetza,⁸³ o las salidas de Gervasio López en los setentas, o los voladores de Papantla en el World Trade Center en New York ejecutándose en una celebración de cuestión diplomática entre los gobiernos de México y EU durante el sexenio de Salinas, o los mismos voladores de Papantla en la cumbre del Tajín, u otras danzas bailadas en las escuelas durante un festival– (2); o cuando se ejecutan las mismas danzas en festivales similares en el país o el extranjero por gente que ni siquiera pertenece a dicha tradición, y son reproducidos por grupos folclóricos a veces hasta de una manera sobre ortodoxa y más “original” que la danzas mismas (a veces hasta con un mejor vestuario y mucho maquillaje en las mujeres⁸⁴) (3); o cuando es ejecutada una danza como elemento de identidad y resistencia en manifestaciones públicas (mítines, o por colonos migrantes ilegales en el extranjero, etc.) (4). Sólo por poner esos ejemplos. Hay que agregar que, a pesar de que son danzas distintas en cada caso que mencioné, aunque sea la misma (porque obedecen a otra función),⁸⁵ y unos ejemplos que mencioné, fortalecen un discurso oficial, no significa que los que la practican difieran con ese mismo discurso, al estar en contra del mismo y puede entrar en práctica la “disidencia ideológica”.⁸⁶

⁸³ Estos festivales iniciaron como el primer caso: por tradición de los pueblos. El caso de la Guelaguetza es paradigmático después de lo ocurrido en Oaxaca en el conflicto del gobierno priísta de Ulises Ruíz y la APPO, ya que existen 2 Guelaguetzas iguales, pero tan diferentes entre sí.

⁸⁴ Aquí me llamó la atención danzas purépechas en donde, las mujeres utilizan pestañas postizas, cuando los rasgos étnicos de los purépechas no son así, aunando que, con el maquillaje que utilizan no se parece a las mujeres en las fiestas tradicionales de comunidades, pero en el ballet, eso es visto como un elemento de mejor presentación.

⁸⁵ En sí un instrumento material o cultural, puede ser distinto a lo que fue hecho, dependiendo las condiciones. Las danzas originalmente no fueron hechas para exhibirse en los circuitos masivos con los cuales conviven. GARCÍA CANCLINI, Néstor, “Del mercado a la boutique: Cuando las artesanías emigran” *Culturas populares en el capitalismo. Op. Cit.*, pp. 155- 180. Otras consideraciones también las tomé de SHALINS, Marshall, “Antropología y dos marxismos. Problemas del materialismo histórico”, *Cultura y razón práctica, Op. Cit.*

⁸⁶ JAMES, Scott, *Op. Cit.*, p. 223. “La disidencia o agresión ideológica disfrazada funciona como una válvula de escape para debilitar la resistencia “real” ignora el hecho decisivo de que esa disidencia ideológica se expresa casi siempre a través de prácticas dirigidas a renegociar discretamente las relaciones de poder”



Danza de los Viejitos de Jarácuaro bailada en Ichupio, durante el Año Nuevo Purépecha en 1992.

Foto proporcionada por Ludwin Omar.

En lo particular he bailado en eventos de la UCEZ los *Tumbis*, y los *Viejitos de Jarácuaro* no podían faltar. Redundo en decir que, este tipo de prácticas no son las mismas cuando se bailan las danzas iguales por la misma gente en eventos como los de Zacán o cualquier festival folclórico, y tampoco es igual cuando fui a observarla a su pueblo en donde es bailada de casa en casa para las fiestas.⁸⁷ Así vemos que el poder, le da sentido a las relaciones étnicas, y aunque, esta recreación ritual fue hecha por impulsos de varios académicos en los ochentas, en donde se promueve una fiesta de los purépecha para los purépecha, no significa, que éstas prácticas estén ajenas a las prácticas del poder;⁸⁸ hay que agregar que, el hecho de que sectores subordinados, con el apoyo de académicos, recreen otras tradiciones, no significa que no haya contradicciones dentro de éstas. Estas se dan — considero— porque no están consientes de manera responsable, o total, de su labor como intelectual, al no comprender acertadamente las contradicciones a las que se oponen.

⁸⁷ Lo mismo observe en danzas como los Kurpitis de Angahuan. De hecho quería analizar una danza y no sabía todavía cual, y esta fue una de mis observaciones, aunque al principio, no sabía en concreto qué quería analizar en concreto.

⁸⁸ ZÁRATE HERNÁNDEZ, Eduardo, *Los señores de utopía*, pp. 49-50. Para un análisis breve sobre los conflictos y roces que ha habido entre los organizadores de la fiesta del año nuevo purépecha ver el artículo citado del mismo autor “La reconstrucción de la nación purhépecha y el proceso de Autonomía en Michoacán”, en ASSIES, Williem (Ed.), *El reto de la diversidad*, Zamora, COLMICH, 1999, pp. 255-257.

La invención de símbolos que crean los Estados nacionales, se ve repetido en estos procesos de recreación de identidades de grupos subordinados. Lo que historiadores ingleses han analizado sobre la invención de ritos “antiguos” para la invención de tradiciones por parte de los Estados, aquí lo vemos también reflejado, ya que, aunque no parezca, estas manifestaciones étnicas, aunque pretendan ser descentralizadas y contrasten con el discurso oficial, ha sido una forma de integrarse a la estructura institucional del Estado sin la negación de la etnicidad, reconstruyendo la purepecheidad no sólo en el aspecto cultural-simbólico, sino en otros frentes como el político y el agrario.⁸⁹

La identidad –como lo llegó a sostener Bolívar Echeverría– no está residiendo en la vigencia de un núcleo sustancial y netamente auténtico, ni a la particularidad, sino en la coherencia interna formal y transitoria de sujetos históricos, que se afirma mientras dura un juego dialéctico de la consolidación y cuestionamiento de la misma. Es una especie de “metamorfosis de trasmigración de una forma”. En este proceso, es necesario (ya lo aclaré en el capítulo II) hacer referencia de “un momento originario”, que funde un momento inaugural que se tiene que descubrir para sostener esa identidad, por eso la identidad es un hecho formal que puede permanecer en la medida que es re-conformada a lo largo de la historia.⁹⁰

Las identidades colectivas, se mantienen, recrean y transforman en parte por movimientos migratorios también. Las fronteras políticas de los estados nacionales no sirven para explicar ello. La modernización ha provocado una gran cantidad de debates, definiciones y acciones.⁹¹ En el proyecto económico neoliberal, también ha provocado una variedad de respuestas y reacomodos que, no han tenido mucho o nada que ver con el proyecto de homogenizar que se le atribuye a la globalización.⁹² Por este tipo de cuestiones, ya han señalado algunos investigadores que no se trata llegar a la esencia original y profunda del movimiento indígena, sino entender algunas cuestiones de la toma de

⁸⁹ ZÁRATE HERNÁNDEZ, Eduardo, *Op. Cit.*, pp. 39-46.

⁹⁰ ECHEVERRÍA, Bolívar, *Definición de la cultura. Op. Cit.*, pp.169-171.

⁹¹ Es complicado entrar en los debates sobre la modernidad satisfactoriamente al integrarlo a esta tesis, ya que, por cuestiones de espacio no se pudo, mas no significa que en un posible futuro ensayo re-aborde ese tema. Cf. Nota 52, del capítulo IV.

⁹² ZÁRATE HERNÁNDEZ, Eduardo, “Redefiniendo identidades indígenas y campesinas en Michoacán”, en María Teresa Cortés Zavala (Coord.), *Región, frontera y prácticas culturales en la historia de América Latina y el Caribe*, México, UMSNH/ Universidad Federal de Goiás, 2002, pp. 181-186. También en una conferencia de Carlo Ginzburg. GINZBURG, Carlo, “La latitud, los esclavos, la biblia. Un experimento de microhistoria” Ponencia pronunciada en la *Cátedra Latinoamericana Julio Cortázar*, Guadalajara, Septiembre del 2003. Disponible en “Cátedra Julio Cortázar: Carlos Ginzburg (Parte 1)” disponible en Youtube [en línea], <http://www.youtube.com/watch?v=dz7rZmuiEYk>, consultada el 5 de octubre del 2011.

decisiones individuales propias y ajenas que influyen en el mismo para hacer un balance de los elementos culturales de éste.⁹³

Ya se ha comprobado la debilidad de las fronteras geográficas políticas al momento de explicar este tipo de procesos,⁹⁴ y no podré explicarlo a detalle; solamente que, para esta argumentación, en esta investigación, puede bastar decir que las identidades con los procesos de migración cobran otros tintes y es necesario explicarlos de una manera que no esté bajo esquemas tradicionales y encerrados, por eso la cultura no la veo vista con tintes de pureza. ¿El mexicano que ha migrado al país del norte y regresa qué elementos culturales ha hecho dinamizar?⁹⁵

Rocío Próspero no obsérva –y si lo hace no lo menciona– cómo el bailarín de danza tradicional al migrar a Estados Unidos no “deforma su cultura”, sino adopta otras formas culturales y las propias, y las emplea como elementos de resistencia ante tiempos de globalización. El hecho de hablar de culturas subalternas, lo sigo repitiendo, no significa que la hegemonía se ejerce siempre con violencia.⁹⁶ También es necesario prevenirse de la apropiación del concepto de “victimización” que están latentes en varios estudios,⁹⁷ y no considerar a los indígenas, en este caso, como víctimas sólo por ser indígenas, y al burgués –si es necesario llegar a este extremo– victimario sólo porque es burgués.

⁹³ BONFIL BATALLA, Guillermo, “Los pueblos indios, sus culturas y sus políticas culturales”, en Néstor García Canclini (Ed.) *Políticas culturales en América Latina*, México, Grijalbo, 2ª Edición 1987, pp. 101-114.

⁹⁴ ¿El Rihn puede ser un ejemplo claro de ello? Sobre algunas consideraciones podemos observar estudios de Febvre, Bloch y Braudel. Sobre ésta concepción del mediterráneo y Braudel y referenciar un estudio latinoamericano que no es netamente de concepción braudeliana, GARCÍA DE LEÓN, Antonio, “El mar de los encuentros, un Mediterráneo americano” en *El mar de los deseos. El Caribe hispano musical, Historia y contrapunto*, México, Siglo XXI Editores, 2002, pp. 19-53. Específicamente en esta tesis, me serví principalmente de CABRERA, Olga, “Las culturas de Migración en las fronteras caribeñas: Caribe Insular y Brasil Caribe” en María Teresa Cortés Zavala (Coord.), *Op. Cit.*, pp. 149-166.

⁹⁵ Ya lo cuestionaban y analizaban mexicanos desde los cincuentas. ¿qué es ser mexicano? ¿cómo se identifica el mexicano ante otros? Véase sólo uno de varios ejemplos (en este caso, muy crítico): PAZ, Octavio “El pachuco y otros extremos” en *El laberinto Op. Cit.*, pp. 11-31.

⁹⁶ Aquí, ya tocado el ejemplo del caso Estados Unidos con América Latina. HALL, Stuart, “The local and the global: Globalization and new ethnicities” en Anthony D. King. (ed.) *Culture, Globalization and the World-system*, Binghamton, University of New York at Binghamton, 1991, pp. 28-29. Citado en GARCÍA CANCLINI, Néstor, “Culturas híbridas y estrategias comunicacionales” en *Estudios sobre culturas contemporáneas*, Época II, Vol. III, Número 005, Universidad de Colima, 1997, p. 114.

⁹⁷ Marshall Sahlins lo advierte en “O pesimismo sentimental en la experiencia etnográfica: por que a cultura não é um “objeto” em via de extinção” Citado en CABRERA, Olga, “Las culturas de Migración en las fronteras caribeñas: Caribe Insular y Brasil Caribe” en María Teresa Cortés Zavala (Coord.), *Op. Cit.*

En un ensayo, leí sobre 3 macro regiones del México, para explicar el proceso revolucionario de 1910;⁹⁸ sin embargo, no considero que esas categorías me ayuden del todo para poder explicar aunque sea (como lo haré), de una manera efímera y muy parcial, sobre los procesos migratorios y cómo conviven con las tradiciones purépechas. En el caso de la región norte, el análisis de ese proceso histórico que hace 100 años aconteció, no puede ser el mismo que éste que se quiere explicar en esta investigación que, ya desde los años sesentas fue ocurriendo, puesto que los flujos migratorios en donde no sólo purépechas están inmersos, fueron más constantes. Esta investigación, claro que no es un estudio sobre migración, por lo mismo, no hay citas ni estadísticas del tema;⁹⁹ no obstante, lo que quiero mencionar es que los localismos y la cultura de sectores subalternos no se reducen en las fronteras, y también me parece ilógico querer decir que los purépechas que emigran a la ciudad, o a los EU deforman su cultura, como si fueran ellos elementos pasivos y siempre las víctimas sin defensas de esta “modernización” y no tuvieran elementos de resistencia en sus tradiciones que no practican en su tierra por motivo de estar en el extranjero, y que cuando regresan a su lugar de origen “deformaron” su cultura. Giovanni Levi ya en una ocasión mencionó que: “La adhesión a la identidad nacional dentro de una sociedad global, no implica la existencia de un país homogéneo culturalmente, socialmente, étnicamente”,¹⁰⁰ por lo tanto, si hay una heterogeneidad que implica que esa identidad se da por la imposición de una clase que queda en poder a nivel nacional y manifiesta ese localismo¹⁰¹ (Capítulo I. El caso del mariachi en México para referir al mestizo), es de observar también, que los otros –ajenos a ese localismo que se impone como identidad “única” o “representativa de la nación”– participan en la reconfiguración de sus identidades, en este caso, en otros espacios. En Las danzas purépechas, la música y las fiestas no son sólo celebradas y ejecutadas en fiestas locales y festivales folclóricos, sino que también han sido organizadas en otras celebraciones que paradójicamente son de carácter nacional, es decir, “mexicano”, fuera de territorio mexicano. En un festejo de la virgen de Guadalupe, en EU, se ejecutaron danzas sin tanta pompa como en los pueblos purépechas, y festivales folclóricos. Este ejemplo lo menciono por motivo de que me llamó la atención cómo a través de internet, me cuenta

⁹⁸ AGUIRRE ROJAS, Carlos Antonio, *Contrahistoria de la revolución mexicana*, México, UMSNH/ Contrahistorias, 2009.

⁹⁹ Quizá, y con razón aquí se me haga una crítica sobre el por qué no consulté estudios de migración en el caso de los purépechas; mas sin embargo, lo que quiero demostrar es cómo las migraciones son parte de fenómenos que no se reducen en la explicación de marcos nacionales, por ello, no cito estudios estadísticos con muestras empíricas de cuántos purépechas han migrado en tales años, ni a dónde es donde han llegado principalmente. Podemos observar un ejemplo de cómo la cuestión de “popular” y “popularidad” también son cuestiones que se han estudiado en estudios migratorios sobre la identidad cultural. HÉAU LAMBERT, Catherine, “Migración y narcocorridos. Los marcos sociales de su popularidad” y en *Música sin fronteras. Ensayos sobre migración, música e identidad*. México, CONACULTA, pp. 77-127.

¹⁰⁰ LEVI, Giovanni, “Regiones y cultura de las clases populares” *Relaciones. Op. Cit.*, p. 262.

¹⁰¹ *Ídem*. Esto lo extrae de: MINTZ, S.W., *Caribbean Transformations*, Chicago, Aldine P.C., 1974.

de ello. Un medio moderno como el internet también, es utilizado por sectores subalternos para difundir sus costumbres.

El internet ha sido utilizado para promocionar las artesanías en el extranjero, ejemplo de ello es el ya mencionado mascarero Felipe Horta, así como a otros artesanos, otra muestra de ello, y que cabe mención es al señor Miguel Estanislao Reyes, de Ichupio, el cual tiene, su puesto de artesanías en el Palacio de Huitzimengari, en Pátzcuaro, y tenía exhibidas varias piezas artesana, en 2011, de las cuales, las mejores ya las tenía vendidas (entre éstas un centauro del tamaño de una Sándia), y justamente a unos *gringos*, los cuales por vía internet, le habían hecho el pedido y la compra.¹⁰² Los medios electrónicos modernos, que se suponía iban a reemplazar lo tradicional, le han dado más difusión al mismo, lo cual ya ha sido tratado por García Canclini ¿Más sin embargo, tener en cuenta el internet como una herramienta para la investigación histórica es correcto? Y más aún ¿es arriesgado de mi parte hacer mención de ello en esta parte final de mi investigación? Carlo Ginzburg, dice que es riesgoso, pero hay que aceptar el reto de analizar estos medios electrónicos en la investigación histórica. Es válido. En este caso Google, se vuelve un potente buscador que no precisamente por ser de fácil acceso es un medio democrático.¹⁰³ El ver este proceso que describí en esta investigación no está ajeno de que se pudiera analizar en la red (claro que no con los mismos resultados), aunque se cometerían muchos más riesgos. El subir a la Red, videos de los concursos de los Cúrpitis de San Juan Nuevo, Caltzontzin (o de los 2 grupos de danzantes, peleándose en el concurso de Zacán), o de fiestas purépechas, o simplemente de costumbres, o el caso citado de indígenas festejando en otro país y mostrando sus tradiciones, supone la reconfiguración de prácticas emprendidas por otras personas ajenas a la tradición y los mismos practicantes de que el internet es un elemento que no excluye ni entra en conflicto con las mismas, y no hablo solo de videos, sino de todo tipo de material (desde monografías, fotos, entrevistas,

¹⁰² Entrevista a... Miguel Estanislao Reyes Tenías por lo menos 3 piezas artesanales de una manufactura muy compleja, entre estos estaba un centauro. Cf. GARCÍA CANCLINI, Néstor, “Deseos globalizados de una comunidad” en *Culturas Populares... Op. Cit.* pp. 38-48.

¹⁰³ “Potencialmente democrático” dice Ginzburg. Conferencia de Ginzburg. “História na era Google” pronunciada en *Fronteiras do Pensamento. Edição 2010*. Salão de atos da UFRGS. La ponencia trata más de cómo Google es una herramienta que remite al usuario textos fragmentados; claro que, la capacidad heurística de Ginzburg, permite hacer un análisis (¿podríamos llamar casi análogo a lo que hizo al analizar los textos de ese molinero del siglo XVI?) de cómo estos textos son llegados a usuarios, los cuales les permiten tener un acceso a textos imposibilitados para su consulta, y resulta ser Google, una herramienta poderosa para la homogenización cultural, debido a que es un buscador potente (desde cosas banales, hasta la localización de un individuo que ha dejado rastros en la red). “Carlo Ginzburg - Fronteiras do Pensamento” disponible en [www.youtube.com](http://www.youtube.com/watch?v=wSSHnqAbd7E), [en línea], <http://www.youtube.com/watch?v=wSSHnqAbd7E> consultada el 8 de enero del 2012.

diarios de viaje, etc.) los cuales, también utilicé en mi investigación. En un Encuentro Nacional de Estudiantes de Historia celebrado 2009 en Monterrey, Nuevo León, a un ponente que hablaba sobre los huicholes le escuché que es un “mal” regalar un reproductor de mp3 a un indígena, ya que eso deforma su cultura, que es mejor regalar una artesanía, eso contribuye a su identidad y a no deformarla; no obstante, observé en Michoacán a otros indígenas que tenían sus reproductores mp3 con música desde bandas, rap y narco corridos, así como también música purépecha, y a la vez eran danzantes o lo fueron en sus fiestas tradicionales. A don Pedro y a muchos de su generación, solo los he visto, con la tecnología de cuando ellos eran jóvenes, cassettes, VCR, discos de vinilo, CD, y he escuchado referencias de que en sus fiestas registraban la música de los concursos de banda en las grabadoras que compraban fuera de su comunidad.

Este no fue un estudio microhistórico como lo plantea González; también dudo que haya llegado a la capacidad de análisis como el de Levi, Grendi, Ginzburg o Poni;¹⁰⁴ pero no creo que haya caído en el simplismo de la descripción bonita, romántica y melancólica, ya que la lectura de García Canclini, me guió mucho la perspectiva de lo que estas culturas locales, han interactuado con otros medios en su contexto:

Las culturas locales crecen y se expanden a fuerza de volverse cosmopolitas, como los artesanos prósperos de Michoacán o Guerrero, en México, cuando descubren que la preservación pura de sus tradiciones no puede ser el único recurso para reproducirse y reelaborar su situación... al aprender inglés y a viajar en avión, o al manejar tarjetas de crédito, consiguen el dinero que les permite modernizar su vida y al mismo tiempo revitalizar sus tradiciones y ceremonias antiguas. Las renovadas luchas indígenas y campesinas de los años recientes, en Chiapas y otras zonas de México, los muestran navegando por Internet y otras rutas no convencionales en las que los grupos populares buscan integrarse a la modernidad y sacarle provecho.¹⁰⁵

Así, no es de raro observar en Salamanca, Guanajuato una de muchas muestras artesanales michoacanas, en una plaza comercial en 2011. Independientemente de que los *tumbis* hayan sido o no bailado en ese evento, y no hayan sido indígenas los que hayan ejecutado las danzas, aparecen en este tipo de eventos implica dos: Estado, mercado, y grupos indígenas (en este caso artesanos), y desde

¹⁰⁴ No toco el tema sin saberlo. Sobre un debate de Microhistoria: “Mesa redonda: Microhistoria mexicana, microhistoria italiana e historia regional (Luis González y González, Carlos Martínez Assad y Carlos Aguirre Rojas)”, en *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, No. 101, Vol. XXVI, Invierno 2005, pp. 193-224. Cf. GINZBURG, Carlo, “Microhistoria: Dos o tres cosas que sé de ella” en *El hilo y las huellas. Op. Cit.*; “Acerca de la Historia local y la Microhistoria” en *Tentativas. Op. Cit.*; LEVI, Giovanni, “Sobre microhistoria” en Peter Burke, *Formas de hacer historia. Op. Cit.*

¹⁰⁵ GARCÍA CANCLINI, Néstor, “Culturas híbridas y estrategias comunicacionales” en *Estudios sobre culturas contemporáneas Op. Cit.*, p. 114.

Las tradiciones inmemoriales y sus avatares

luego, público, en donde se combinan podríamos decir, sociedad, instancias de gobierno, y un proyecto modernizador del mercado que no tiene conflicto con las tradiciones inmemoriales, porque lo que resumen todos esos eslogan es que se a en México, en Estados Unidos, Europa o dónde se a, esas prácticas nos identifican a los miembros de una nación.



Salamanca, Guanajuato. Muestra artesanal michoacana en una plaza comercial, en 2011. En la página anterior se están bailando los *tumbis* y en la foto de abajo, la danza de los viejitos de Jarácuaro, ambas, ejecutada por jóvenes estudiantes. Podemos ver combinadas en las imágenes lo tradicional, la participación del Estado a través de sus dependencias, y la modernidad de las plazas comerciales, en las cuales no hay conflicto por ser espacios para promover los mencionados “valores tradicionales y populares” en éste caso no de Michoacán, sino de México, por ser exhibidas al público tradiciones michoacanas. Fotos: Jorge Uriel López Galeana.



¿Impensar la danza?

El argumento principal de esta investigación no fue la danza. La danza (la de los *tumbis* en particular) me sirvió de hilo conductor dentro de un laberinto de procesos amp lios, confusos, y engañosos de los cuales se pretendió salir, y no quedar perdido en el mismo. Muchos estudios de danz a no me de cían nada sobre esos procesos, así que el r eferente era netamente empírico desde el punto d e vista de evidencias materiales (entrevistas, experiencias, descripciones) y no, un referente teórico¹⁰⁶ del proceso central de mi investig ación: la creación de tradiciones por parte de individuos a partir de sus mismas tradiciones (o mejor dicho, la recreación), esto como consecuencia de su dinamismo histórico de las pequeñas, medianas y largas duraciones y, la invención de tradiciones a partir d el Estado, usando como un referente oficial y a veces hasta más “original” la tradición misma.

¹⁰⁶ Esas super explicaciones, decía Braudel. BRAUDEL, Fernand, “Unidad y diversidad de las ciencias del hombre” en *La historia y las ciencias sociales*, Madrid, 2ª Edición, 1970, p. 203.

Lo que hice no fue hacer tabla rasa de los estudios referidos, ni de condenarlos como “mala historia positivista”,¹⁰⁷ sino que dentro de las categorías que yo buscaba indagar (la creación de tradiciones), esos estudios de danza (no todos, claro), no me permitieron pensar la danza ni repensarla dentro de sus mismas categorías a manera en cómo yo estaba pensando mi problemática histórica; por ello, como dice Immanuel Wallerstein, de lo que se trata es de impensarlo. Por eso insistí en que la danza no es la misma (aunque, valga la redundancia, sea la misma), dependiendo en el contexto que se ejecute, porque lo que hay que pensar no es en la danza, sino en las tradiciones que se crean y recrean, y las que se imponen con el tiempo como “legítimas” por sus integrantes, o por las escenificaciones que plasman otros sujetos ajenos a la misma para otros fines distintos; por lo mismo, pensé en el título insertar la interrogante de ¿es una creación o es una invención? Si bien, ya di los elementos que avalan que es una creación, y los que avalan que es una invención, porque dentro de la propaganda que se hace de lo inmemorial, encontramos varios avatares y paradojas. En estudios de danza, observé las posibilidades epistemológicas que se podían hacer en los mismos. Desde rastrear grupos étnicos minoritarios en determinado periodo histórico, rastrear creencias, hacer registros de tradiciones de manera “pura”, buscar un origen, etc., fueron algunas cuestiones que observé que hacían estudios de danza. Aunque no me propuse hacer lo mismo que todos los citados, si me sirvieron algunos de una especie de guía metodológica, otros de guía teórica, y otros de recolección de datos para el trabajo de antropología histórica. Aunque con varios estudios estoy de acuerdo, por los alcances y posibilidades que mencionan, aun hay en muchos, casi un dogmatismo ciego e incuestionable, que no nos permiten pensar las tradiciones, insertándolas críticamente, en procesos complejos dentro de un proceso (o varios) histórico que puede ser explicado de manera global.

Antes de meterme a la indagación, advertí qué consideraciones tenía que tomar antes de “entrar al laberinto” engañoso, y del cual no tenía que perderme. Este laberinto fue el de la invención de la tradición por parte del Estado basándose en la creación de la tradición de parte de clases subalternas; en este caso, al combinarse, inciertamente podían hacerme perder en una serie de procesos que no distinguiría, porque incluso entraban en los senderos engañosos otros factores (como el mercado), por ello, seguí el rastro de la danza, para salir solo de ese laberinto... fue mi de “hilo de Ariadna” que me

¹⁰⁷ Incluso un estudio que critico mucho desde el punto de vista epistemológico, e historiográfico —el de Próspero Maldonado— lo considero un alcance, ya que me da referencias y testimonios de personas que ya murieron, que si las sabemos manejar, sirve como una fuente antropológica en contra incluso, de las intenciones de quien las escribió (aunque hay que tomar en cuenta las intenciones mismas). Ver: GINZBURG, Carlo, “Tras las huellas de Israel Bertuccio” y “La áspera verdad. Un desafío de Stendhal a los historiadores”, ensayos incluidos en *El hilo y las huellas, Op. Cit.*

permitió salir de un proceso para explicarlo, pero estoy consciente de que no por el hecho de salir de ese laberinto en gañoso, significa que ese hilo me permitió explorarlo todo, además de que tampoco estoy seguro (siguiendo metafóricamente con el mito) de haber matado al Minotau ro, pero sé que éste no me tragó a mí, y por ende, al lector de esta investigación.

La danza me sirvió de un medio para explicar un proceso que en alguna ocasión creí inexistente, porque la danza era “lo que me conectaba con mi pasado prehispánico y mis raíces”. A antropólogos e historiadores les he escuchado “Estudiamos en los pueblos, no los pueblos”, yo también estudié en la danza, no la danza. Las citas de Octavio Paz que referencié al inicio del capítulo, pudieron parecer descontextualizadas. Solo eran una advertencia a mi posicionamiento sobre el tema que aparentemente es hostil. No me interesa que algunos académicos que “rescatan” tradiciones me alaben (no pasará), aunque si ocurre lo contrario, sé que mi manera de pensar no por ser criticada por ellos, es sinónimo de ser incorrecta,¹⁰⁸ pues las fuentes, y los análisis en los que me basé, son puertas a otras interpretaciones, sin que con esto, me inserte en las filas del posmodernismo.

¹⁰⁸ Aunque esta tesis no plantea nada novedoso, porque obras como las de García Canclini abrieron muchas perspectivas, sé que al abrirse otras perspectivas, los de la anterior escuela, se ven forzados a no dejar avanzar ciertos avances. En mi caso, no planteo algo nuevo en estudios sobre una danza, y hay antecedentes de buenos estudios culturales en donde utilizan de ejemplo danzas. Pero, cuando se quieren abrir otros enfoques, como el Caso de Bajtín al estudiar la literatura de Rebalais para tener acceso a la cultura popular de cierto periodo histórico (en ese ejemplo, de manera extraordinaria), los riesgos con la academia son muchos. BAJTÍN, Mijaíl, “Rebalais en la historia del realismo” en *Contrahistorias*. Op. Cit. ver última nota a pie de página de ese artículo.

Conclusión General



233

Foto: Don Pedro Dimas (izquierda) con familiares, entre
Estos el joven Ludwin Omar (derecha). 2010 Foto: Eduardo Torres

Conclusión General

Cuando decidí entrar a un grupo de danza folclórica, que según me decían, “rescataba tradiciones” me sentía cerca de mis raíces michoacanas. Al conocer al creador de una danza (Don Pedro), me sentí muy atraído por conocer más sobre cómo creó una danza, y cómo, su talento artístico, hacía suponer que los distintos pueblos indígenas con sus particularidades y tradiciones antiguas, tienen prácticas con las cuales se identifican.

La primera bibliografía que consulté desde luego fue la de línea romántica que reducía la indagación al glorioso pasado purépecha, y tuve ganas de satanizar a los que opinaban lo contrario; no obstante, con las indagaciones que hice en bibliografías me di cuenta que el discurso oficial moldeaba una visión romántica que el folclorismo no resolvía y pronto me interrogué: ¿las tradiciones eran creadas o eran inventadas? Desde luego, la creación, es indiscutible, y los proyectos de los hombres, hacen al hombre dentro de su entorno. Don Pedro Dimas, y muchos artistas como él, desde luego que poseen un talento musical y artístico, pero el explicar sus tradiciones fue necesario entrar a una serie de contradicciones, afirmaciones, procesos negados y alabados.

El papel del Estado que indagué, me hizo concluir que no está ausente de los procesos que supuestamente protege. El Estado mexicano ideó un discurso, y bajo ese discurso, crecieron individuos como Pedro Dimas que, no solamente vivían y reproducían sus tradiciones, sino que el discurso que buscaba una unidad nacional, las hacía como patrimonio de la nación entera. Las contradicciones de las tradiciones, siempre se “resolvían” (y “resuelven”) en su representación. La tutela del Estado, a través de sus instituciones, las hacía incuestionables, aunque el Estado mismo las excluyó de su discurso en épocas anteriores. Los hombres, que presidían ese estado en efecto inventaron ese discurso ya que, había uno existente, y la moral, ¿qué hubiera podido decir en el proyecto de los hombres, más que hacer la que los hombres ven conveniente en situaciones distintas?¹ Incluir lo que se excluyó en un pasado (reconocer el pasado indígena) fue proyecto de nación de esos hombres que presidían ese Estado pos revolucionario; los maestros por ello, fueron (y son) importantes en la reproducción del folclor popular, ya que, el promotor ideal para poner en escena al que se le denominó arte popular mexicano fue el maestro y lo sigue siendo.

¹ Ver de forma general la conferencia de SARTRE, Jean Paul, *El existencialismo es un humanismo*, Op. Cit. Cf. En “Cuestiones de método” *Crítica de la razón dialéctica*. Op. Cit.

Conclusión General

Las consideraciones de Pérez Montfort son muy pertinentes cuando menciona el charro y la china poblana bailando el Jarabe Tapatío. La invención de la tradición se hace presente al ser impuesto un estereotipo como modelo por parte del Estado, ingeniosamente, que fue originado por las clases subalternas. Así se fusionan en el plano de lo simbólico, los intereses de grupos hegemónicos y clases populares.

Más sin embargo era banal, hablar de tradiciones antiquísimas como algo puro, ya que estas, en otros periodos estuvieron sujetas a los cambios que sus épocas propiciaron, desde políticos, hasta religiosos. Las tradiciones no son estáticas, aunque sean antiguas. No son invariables. Las tradiciones han estado sujetas a cambios radicales en otras épocas, por lo tanto, el analizar cambios en una corta duración con los testimonios recogidos, también, se complementan con los cambios registrados no en un acontecimiento, sino en largas duraciones históricas. La música tradicional que hoy escuchamos es reminiscencia de la música tradicional de la época colonial, y heredera de los procesos decimonónicos; por ello, el analizar la tradición en el sentido etimológico (como transmisión), tenía que guiarse en el sentido interpretativo. Las tradiciones que vivieron los purépechas al inicio del siglo XX, son indicios de tradiciones vividas en siglos pasados. La ropa, por ejemplo, hoy es un elemento de identidad, cuando en la época colonial fue imposición. Las danzas y músicas tradicionales eran catalogadas como incultas por la Iglesia misma, pero no prohibidas en su totalidad durante la época colonial; pero la persistencia de una tradición, con el tiempo, la vuelve auténtica y aceptada entre los miembros de una comunidad. Se recrean de acuerdo a los contextos, por eso, la ropa común, con el tiempo se volvió simbólicamente la tradicional, aunque hoy no sea la común, y aunque la que hoy se usa como común, sea una necesidad mercantil, y la tradicional (en un determinado tiempo), haya sido una imposición de carácter político.

La danza, como tradición, en esta investigación, no se fue vista como un acto efímero, debido a que su persistencia histórica es demasiado obvia y duradera. La fiesta, no fue vista como ruptura de lo cotidiano por ser un elemento fundamental en el calendario de muchos pueblos. Observé (por consideraciones de García Canclini) que en la fiesta se resumían muchos aspectos de la vida cotidiana, y de las relaciones simbólicas, sociales y económicas entre sus participantes; también se adaptaban a su contexto. La danza también, presentaba elementos tradicionales y elementos modernos que, dentro de

Conclusión General

su función religiosa, no entraban en conflicto por lo práctico que resultan ciertas prácticas, como usar zapatos en lugar de huaraches durante el recorrido dancístico en una fiesta por ejemplo. La experiencia de vivir la fiesta, e incluirme en ella, me hizo ver que las tradiciones no eran como las representábamos en grupos folclóricos. La danza de los *tumbis*, desde luego que es una creación, pero, es tradicional, debido a los elementos con los cuales fue hecha, y porque sustituyó en el sentido religioso a otra danza que se bailaba en esa fecha; además, de que la gente la sigue bailando y llevando a cabo como su tradición. Aun así, insisto en la invención de la tradición, cuando el Estado interviene y “oficializa” a las mismas. Los maestros al recrearlas, con portadores de la misma tradición, como el caso de un grupo del SNTE con Don Pedro, en los setentas, investigan los elementos tradicionales de las danzas y mayor impacto simbólico. Las recolecciones de música y danza siempre evocan en lo antiguo y típico, aunque por ejemplo, en los vestuarios, los pañuelos sean de confección industrial. En esto influyó no sólo el Estado, sino el mercado, ya que, los portadores de tradición, como lo ha demostrado Néstor García Canclini, intervienen, al poder sacarle un provecho económico a la misma, porque el sistema los rebasa y oprime. Así, las artesanías, las danzas, la música, lo tradicional, convive en circuitos modernos, protegidos por el Estado, y promovidos por el mercado, compitiendo así, desigualmente en un sistema capitalista transnacional, y a las lógicas de ese mercado; no a la lógica de los valores tradicionales de los pueblos indígenas.

El apoyo a las culturas populares como se ha hecho, no ha sido la solución. La modernidad, lejos de sustituir a lo tradicional, le dio más difusión. Esa difusión, fue y ha sido un tanto ortodoxa, a tal punto de mostrar la reproducción de la tradición casi como un protocolo invariable. Los populismos políticos alababan (y alaban) la creación del pueblo, el mercado las vende y los creadores de la tradición, solo son agentes pasivos del sistema; no obstante, en el capítulo V, revisé elementos de resistencia, que si bien, también es tan algunos, llenos de contradicciones, sí sitúan su papel dentro de este proceso, no solo como pasivo, sino también como activo.

La creación de Pedro Dimas, y de otros creadores y artistas reconocidos como Gervasio López (†), obedeció a tradiciones locales, y a otros elementos externos a las mismas. Ningún gobernante ni director de alguna instancia les dijo: “crea una danza”; pero sí promovieron concursos artísticos que crearon paradojas en el discurso y, justamente en esas paradojas me adentré para explicar el proceso *Creación* (del pueblo y sus artistas) vs. *Invención* (del Estado y de Instituciones), ya que, si seguía los

Conclusión General

estudios de las “bonitas” tradiciones, que los folcloristas desarrollan en páginas impregnadas de un romanticismo, entramos a una senda engañosa sin rumbo que nos lleva a ser absorbidos por un discurso oficial y, aunque se quiere “volver a ese pasado glorioso”, no se llega, y se le da legitimidad, sin saberlo, al discurso oficial, y al hacerlo, reafirmamos inconscientemente nuestra posición de subalternos. La situaciones históricas de un individuo varia, lo que no varía es la necesidad de estar en el mundo;² por ello, además de que incorporé técnicas y postulados antropológicos, también le di un enfoque existencialista a este estudio.

Considero que demostré, a partir de indagaciones y lecturas como las de Vázquez León, que ser indígena (purépecha, en este caso), no solo puede contener elementos étnicos, sino políticos. Los purépechas, no entran en conflicto consigo mismos al ingresar en diferentes tipos de prácticas. Don Pedro es músico y artesano, en su pueblo es reconocido como portador de una tradición; para el mercado es un vendedor, de artículos típicos, y aunque, cuando se presenta en ese tipo de escenarios ajenos a su comunidad a promocionar su música, se viste con la llamada ropa tradicional purépecha, reproduciendo así, los elementos tradicionales promovidos por el Estado, no entra en conflicto con su etnicidad, debido a que conoce su tradición que efectuó en su pueblo y conoce las dinámicas del mercado y las exigencias que el Estado pide a los indígenas “típicos”. Eso fue lo que en los capítulos II y III hice, un acercamiento a la comprensión de sus tradiciones, para así valorar, cómo los purépechas comprenden sus tradiciones, y cómo las viven entre ellos mismos. Sin duda las comprenden. Estando afuera, tal vez, incurran al sometimiento de discursos oficiales, pero saben cómo manejarlos sin entrar en conflicto con sus tradiciones. Saben cómo debe de ir “correctamente” el vestuario, aunque la fiesta tradicional, no lo exija así, pero el escenario sí. Por eso mi insistencia en el capítulo V, de que, la danza de los *tumbis*, al igual que otras danzas, no son las mismas dependiendo su escenificación, así como García Canclini demostró que lo mismo pasa con las artesanías.

Las críticas que se me hagan por quienes se dedican a investigar el pasado “glorioso” de los purépechas de antaño a través de sus tradiciones, no creo que sean pocas. Más sin embargo, como este trabajo es de corte histórico, yo primero les preguntaría si se basan en trabajos históricos. Marc Bloch, al hablar sobre ese “ídolo” de los orígenes, y sobre cómo el historiador debe de comprender el presente por el pasado y viceversa, marcó una pauta que seguí en esta investigación, ya que, nunca me planteé

² *Ibidem.*,

Conclusión General

buscar el origen de la danza, sino buscar e indagar sobre qué condiciones eran dadas para que se mantuviera esa tradición. En efecto, durante el Siglo XX, hablar de tradiciones nos llevaba a varios discursos contrapuestos, por ello, la danza fue una especie de *Hilo de Ariadna* en un laberinto engañoso. El laberinto son todos los procesos de configuración de la nación mexicana, la comercialización y el turismo, las tradiciones indígenas, el papel de un Estado con un discurso populista que “rescata y difunde tradiciones”, el papel de movimientos alternos a esos procesos. ¿Cuál me decía cómo catalogar una danza para así valorar el estudio de una tradición? La danza en sí, como dije, no me dice nada. Son las acciones de los hombres que practican ciertas costumbres consagradas por una tradición las que me guiaron a comprenderlas y, fueron los hombres que a través de testimonios reflejaron la postura del Estado mexicano hacia esas prácticas que, junto a las actividades comerciales de otros hombres, generaron una escena oportuna para un tipo de mercado: el turístico. Las danzas y las tradiciones, deben ser investigadas por sus portadores, pero también los ingleses nos han mostrado que al Estado, no se le escapan ciertas prácticas folclóricas para legitimarse como nación. Lo que se necesita es olvidar el etnocentrismo y romanticismo, así como creer que las investigaciones folclóricas se reducen a la descripción detallada de las creencias populares de antaño. Hobsbawn, Thompson, son claro ejemplo de a qué alcances se pueden llegar; pero hay otros grandes modelos como los trabajos de Darnton y Ginzburg. En México y América Latina, los trabajos con una visión muy crítica sobre tradiciones por investigadores de instituciones académicas de alto nivel, son también ejemplares.

Hobsbawn elocuentemente habla en el caso europeo, como las tradiciones son “fabricadas en serie” en un periodo peculiar: 1870-1914, esto significa que poco después de la unificación de los estados nacionales europeos, y antes de la primera guerra mundial, cuando el nacionalismo tenía mucha efervescencia, y esto, porque las tradiciones generan un sentimiento efectivo para los nacionalismos.³ Pérez Montfort no deja esa observación cuando hace ese análisis de los estereotipo nacionales mexicanos.⁴ Así, también las tradiciones populares indígenas, a pesar de su diversidad, resumen su representación en lo nacional, con fines no sólo políticos, sino comerciales, como lo ha señalado García Canclini.⁵ Este tipo de consideraciones (y más) fueron guiando mi investigación sobre tradiciones indígenas durante el siglo XX, siguiendo las huellas precisamente de una: la danza.

³ HOBBSAWN, Eric, “La fabricación en serie de tradiciones: Europa 1870-1914”, en Eric Hobsbawn & Terence Ranger (Eds.), *Op. Cit.*, pp. 273-318.

⁴ PÉREZ MONFORT, Ricardo, *Estampas de nacionalismo... Op. Cit.*, p. 130-131.

⁵ GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Culturas populares... Op. Cit.*, 145-148.

Conclusión General

De ningún modo esta investigación trató de ser un modelo general para estudios de danza, ya que no estudié una danza, sino los procesos en los que está inmersa ésta. Me resolvió pocas preguntas y me abrió quizá el triple o más. Después de que Bloch, investigó y realizó la historia de un milagro, es más escéptico no querer investigar algo inexistente como hecho histórico que, se vuelve en hecho, desde que los hombres comienzan a creer en él. Darnton, Thompson, Ginzburg, (y Bloch, en un estudio pionero, pero ejemplar) entre otros, nos han dado ejemplos, muy admirables, de cómo podemos hacer estudios folclóricos críticos sobre las culturas subalternas (y la cultura oficial) para así historiar un pasado borroso y no comprendido. Si estudiara otras danzas tradicionales como la de los “Moros” que se practican en Latinoamérica y Europa ¿qué procesos históricos de larga duración podríamos entender? ¿Qué discursos contrapuestos podríamos encontrar? ¿Habrá quizá en archivos de América y Europa indicios de mentalidades populares que no hemos podido acceder que nos puedan arrojar luz, si les hacemos nuevos cuestionamientos a través de prácticas dancísticas como la de los moros si usamos un concepto de tinte gramsciano de folclor? ¿Podríamos estudiar a través de una danza la visión de cómo fue visto un milagro, la vida religiosa, la percepción del “infiel” desde la perspectiva del católico en los siglos XV-XVII? ¿Podríamos hacerlo mismo desde la perspectiva del musulmán?⁶ Para combatir el miedo al positivismo y posmodernismo debemos los historiadores evitar *tirar el agua con el niño dentro*. Hobsbawn en algún momento dijo: “el mayor riesgo político inmediato para la historiografía hoy es el “antiuniversalismo”, vale decir, la convicción de que “mi verdad vale tanto como la tuya, independientemente de las pruebas aducidas”” que, varios investigadores han estado planteando estas cuestiones sobre el quehacer historiográfico.⁷

La oportunidad de indagar sobre tradiciones creadas en este siglo, a partir de tradiciones antiguas, me fue especial porque Don Pedro (creador de la danza de los *tumbis*) aun vive, y las dicotomías entre la modernidad y la etapa previa a ésta, a través de individuos como él, me permitió entrar a un mundo de la cultura oral, que sigue siendo todavía gran parte de su mundo tradicional

⁶ Como mencioné anteriormente, mi objetivo no fue llegar a ese momento “original” de una tradición. En ese sentido (el de buscar los orígenes) podemos hacer mención de que, este tipo de estudios requieren más que sólo una investigación de poca extensión cronológica y geográfica, para captar en largas duraciones. Algunas consideraciones pertinentes en la observación histórica. Cf. GARCÍA DE LEÓN, Antonio, “Reinvención de tradiciones” en *Fandango. Op. Cit.* pp. 55-59. “Historia y tradición: Retablos del barroco popular americano”, en *El mar de los deseos. Op. Cit.*, pp. 55-74.

⁷ E. Hobsbawn, “Manifeste pour l’histoire” en *Le Monde diplomatique*, 2004. Citado en GINZBURG, Carlo, “Tras la huellas de Israël Betuccio” en *El hilo y las huellas. Op. Cit.*, p. 223.

Conclusión General

opuesto al de la modernidad que ahora viven; ⁸ años posteriores se hubieran perdido información de “primera mano” sobre cómo fue creada esta tradición, y así, la invención de la tradición que el Estado mexicano promueve, hubiera sido nuestro mayor testimonio, cuando, los creadores y recreadores muchas veces callan, y pocas veces hay oportunidad de estudiar su vida, y cómo se fue moldeando un entorno propicio para que sean creadas ciertas tradiciones bajo ciertas condiciones específicas, las cuales podemos observar e indagar. Si alguien hubiese estudiado las danzas tradicionales purépechas, en décadas anteriores (digamos los cuarentas), desde esta línea, las dudas hubieran sido muy distintas, aunque la tradición de bailar es muy antigua. Sobre Don Pedro, que aun vive, sabemos mucho, y podemos saber más. De otros individuos que vivieron sus tradiciones y las preservaron no sabemos mucho, como Gervasio López, o algunos mascareros de los años cincuentas en la región del lago; de cómo guiaron sus proyectos sabemos muy poco, aunque se hayan difundido mucho esas tradiciones (Gervasio López, creador de la danza de los viejitos, dejó algunos testimonios, los cuales, la mayoría son indirectos por el tipo de recolección que hay de los mismos). Habrá en cada pueblo quien conserve sus tradiciones, quien tenga memoria de algunas y quien las trasmita (no todas); pero también habrá un poder que las suprima y sólo las “rescate” con el objetivo de legitimarse, y habrá un sistema que las use a favor del mismo sistema.

¿Acaso no es responsabilidad del que estudia dichos procesos hacer las observaciones que evidencian las grandes discordancias políticas y económicas de un sistema desigual? ¿Es ilícito cuestionar las tradiciones “incuestionables”? ¿Las tradiciones siempre nos hablan de un pasado de antaño en su totalidad? Las tradiciones desde luego son un patrimonio cultural, heredado de los antepasados en diferentes pueblos; pero cuando el Estado las incluye en el proyecto de Nación, hay que cuestionar qué serie de contradicciones simbólicas, sociales, históricas, etc., expresan.

⁸ ECHEVERRÍA, Bolívar, “Quince tesis sobre modernidad y capitalismo” en *Cuadernos políticos. Op. Cit.* Cf. BONFIL, Guillermo, “Los pueblos indios, sus culturas y las políticas culturales” *Op. Cit.*

ANEXO FOTOGRAFICO















Hasta Aquí, fotos de Eduardo Torres Campos





Fotos proporcionadas por Ludwin Omar, de la comunidad de Ichupio.

“Las formas de la felicidad son muy variadas, y no debe extrañar que los habitantes del país que gobierna el general Orangu se consideren dichosos a partir del día en que tienen la sangre llena de pescaditos de oro...

... ¿Qué importa la miseria, después de todo, cuando se sabe que cada uno tiene sus pescaditos de oro, y que pronto llegará el día en que una nueva generación los recibirá a su vez y habrá fiestas y habrá cantos y habrá bailes?”

Julio Cortázar, “Un pequeño paraíso”, *Un tal Lucas*.

“Todos somos como una suerte de Teseos modernos, cuando nos enfrentamos al laberinto complejo del verdadero análisis crítico de la realidad histórica y del mundo de lo social. Y si lo que queremos, es entender esa realidad no solamente en su limitada y *superficial* positividad *inmediata*, sino también en su siempre inquieta y creadora *negatividad*, nos hace falta ese hilo de Ariadna de la perspectiva crítica y a contrapelo de los hechos, fenómenos y procesos que el Minotauro del poder, el sometimiento y la dominación, resguarda para que se mantenga igual el injusto orden social existente”

Colectivo Contrahistorias, *Contrahistorias. La otra mirada de Clío*.

FUENTES

Bibliografía y hemerografía.

ADORNO, Theodor, *Dialéctica Negativa*, Madrid, Taurus, 1975.

_____”Volviendo a considerar el tema de la industria cultural” en *Contrahistorias. La otra mirada de Clío. Dossier: La escuela de Frankfurt*, Núm. 9, Jitanjáfora Morelia Editorial/Red Utopía A.C., Morelia, Septiembre 2007-Febrero 2008.

& HORKHEIMER, Max, “La industria cultural. Ilustración como engaño de masas”, *Dialéctica del ilustración*, Madrid, Editorial Trotta, 3ª Edición 1998.

AGUILAR, Juan Pablo “El papel de las intenciones en la interpretación de las imágenes”, *Antropología*, No. 89, Nueva época, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, Mayo-Agosto del 2010.

AGUIRRE ROJAS, Carlos Antonio, *Antimanual del mal historiador o ¿Cómo hacer una historia crítica?*, México, Editorial Contrahistorias, 13ª Edición, 2008.

AGUILERA José Luis, “Antecedentes del Concurso Artístico de la Raza Purépecha de Zacán” en *Úkata. Revista del arte popular mexicano*, Morelia, Casa de las Artesanías, Año V, No. 27, septiembre-octubre de 1999.

ALTUSSE, Louis, *Ideología y Aparatos ideológicos del Estado*, Medellín, Pepe, 1970.

ANDERSON, Benedict, *Comunidades imaginadas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

ARES QUEIJA, Berta, “Las danzas de los indios: un camino para la evangelización del virreinato del Perú” en *Revista de Indias*, No. 174, Vol. XLIV, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Julio-Diciembre de 1994.

ARETZ, Isabel, (Relatora), *América Latina en su música*, México, Siglo XXI Editores/ UNESCO, 3ª Ed., 1983.

ASENCIO CAMPOS, Gerardo, “Un artesano y algo más. Maestro Pedro Dimas Aparicio” en *Era de Michoacán*, Morelia, Año IV, Enero de 1985.

BAJTÍN, Mijaíl, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, México, Alianza, 1993.

FUENTES

_____, “Rebeláis en la historia del realismo” en *Contrahistorias. La otra mirada de Clío. Dossier: Retorno al paradigma indiciario*, Núm. 7, Jitanjáfora Morelia Editorial/Red Utopía A. C., Morelia, Septiembre 2006.

BALTASAR, Gerardo, *El Corpus Christi p'urhépecha. La apropiación indígena de una fiesta en la época colonial*, Morelia, Tesis de maestría en Historia, Instituto de Investigaciones Históricas/UMSNH, 2011.

BAULDI, Bárbara, *Masks of Mexico. Tigers Devils and dance of life*, Santa Fe, Museum of New Mexico, 1999.

BAUTISTA GARCÍA, Cecilia, “Recuerdos de mi abuelo... El grupo Erandi de Paracho”, en Jorge Amós Martínez Ayala (Coord.) *Una bandolita de oro, un bandolón de cristal... Historia de la música en Michoacán*, Morelia, SEDESOL/Gobierno del Estado de Michoacán/Morevallado Editores, 2004.

BARTÓK, Béla, *Escritos sobre música popular*, México, Siglo XXI Editores, 5ª Ed., 1997.

BEALS, Ralph Larson, *Cherán. Un pueblo de la sierra tarasca*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1982.

BELSHAW, Michel, *La tierra y la gente de Huecorio. Economía de una comunidad campesina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1969.

BENJAMIN, Walter, *Discursos interrumpidos I*, México, Taurus, 1973.

BOBBIO, Norberto, *Estado, gobierno y sociedad. Contribución a una teoría general de la política*, Barcelona, Plaza y Janes, 1987

BUGARINI, Jesús, *Zacán. Nacimiento de una Tradición*, Morelia, Gobierno del Estado de Michoacán, 1985.

BLACKING, John, “¿Qué tan musical es el hombre? ” en *Desacatos*, núm. 12, CIESAS, Otoño del 2003.

BLANCO ARBOLEDA, Darío, “La música colombiana en México: transculturalidad y procesos identitarios” en *Antropología*, No. 80, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, Septiembre del 2007.

BLANCO, José Joaquín, “Cultura Nacional y cultura de Estado” en *Cuadernos Políticos*, Número 34, Editorial Era, México, Octubre-Diciembre 1982.

FUENTES

BONFIL BATALLA, Guillermo, “Los conceptos de diferencia y subordinación en el estudio de las culturas populares” en Secretaría de Educación Pública *Teoría e investigación en la antropología social mexicana*, México, CIESAS/UAM, Unidad Ixtapalapa, 1988.

_____, “Los pueblos indios, sus culturas y las políticas culturales” en Néstor García Canclini (Ed.), *Políticas culturales en América Latina*, México, Grijalbo 2ª Ed., 1990.

BOURDIEU, Pierre, “¿Cómo se puede ser deportista?” en *Sociología y cultura*, México, CNCA/Grijalbo, 1984.

BLOCH, Marc, *Apología para la historia o el oficio de historiar*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001.

BURKE, Peter, *La cultura popular en la Europa moderna*, Madrid, Atalaya, 1991.

_____, *Lo visto y lo no visto*, Barcelona, Crítica, 2005.

_____, (Ed.), *Formas de hacer historia*, Madrid, Alianza Editorial, 2ª Edición, 2001.

BRODY ESSER, Janet, *Máscaras ceremoniales de los tarascos de la Sierra de Michoacán*, México, Instituto Nacional Indigenista, 1984.

BRAUDEL, Fernand, *La historia y las ciencias sociales*, Madrid, Alianza Editorial, 2ª Edición, 1970.

CABRERA, Olga, “Las culturas de Migración en las fronteras caribeñas: Caribe Insular y Brasil Caribe” en María Teresa Cortés Zavala, Olga Cabrera & José Alfredo Uribe Salas (Coords.), *Región, frontera y prácticas culturales en la historia de América Latina y el Caribe*, México, UMSNH/ Universidad Federal de Goiás/Centro de Estudios do Caribe no Brasil, 2002.

REYES GARCÍA, Cayetano, *Política educativa y realidad escolar en Michoacán. 1921-1924*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1993.

CASTILLEJA GONZÁLEZ, Aida, “La celebración del Corpus Christi en Erongarícuaro: Un espacio social y un espacio ritual” en *Anales del Museo Michoacano*, Tercera Época, Suplemento Núm. 3, Morelia, 1991.

CHAKRABARTY, Dipesh, “¿qué historia hacer para los sectores dominados?”, en *Contrahistorias. La otra mirada de Clío. Dossier: Perspectivas Subalternas*, No. 12, Jitanjáfora Morelia Editorial/Red Utopía A.C., Morelia, Marzo-Agosto 2009.

FUENTES

CORTÉS, Cristina (Narradora), “Pedro Dimas. Artesano y músico de la comunidad de Ichupio”, en *Úkata. Revista del arte popular mexicano*, Morelia, Casa de las Artesanías, Año III, No. 21, Septiembre-Octubre de 1998.

COSIO VILLEGAS, Daniel, *El sistema político mexicano. Las posibilidades de cambio*, México, Joaquín Mortiz, 13ª Ed., 1982.

CLIFFORD, James, “Los productos puros enloquecen”, *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, Barcelona, Gedisa, 1995.

DALLAL, Alberto, *La danza contra la muerte*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993.

_____, *La Danza en México: Segunda Parte*. México, UNAM-Instituto de investigaciones Estéticas, 1989.

_____, “Lo nacional como proyecto de realización en la danza mexicana de hoy”, en *Anales del Instituto Nacional de Investigaciones Estéticas*, Núm. 52, México, UNAM, 1983.

_____, “El sentido de la religiosidad en las danzas indígenas” en *Anales del Instituto de investigaciones estéticas*, Número 55, México, UNAM, 1986.

DARNTON, Robert, *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*. México, Fondo de Cultura Económica, 1984.

DURSTON, John W., *Organización Social de los mercados campesinos en el centro de Michoacán*, México, Instituto Nacional Indigenista, 1992.

ECHEVERRÍA, Bolívar, *Definición de la cultura. Curso de filosofía y economía 1981-1982*, México, Itaca/UNAM, 2001.

_____, “la historia como descubrimiento” en *Contrahistorias. La Otra Mirada de Clío. Dossier: La Microhistoria Italiana*, No. 1, Jitanjáfora Morelia Editorial/Red Utopía A.C., Morelia, Septiembre 2003–Febrero 2004.

_____, “Quince tesis sobre modernidad y capitalismo” en *Cuadernos Políticos*, Número 58, Editorial Era, México, Octubre-Diciembre 1989.

ESPÍNDOLA, Víctor Manuel (Coord.) *Máscaras tradicionales de México*, México, Banobras, 1991.

ESTEBA, Gustavo, “La corrupción de los sueños indios y campesinos” en *Crónica del fin de una era*, México, Ed. Posada, 1994.

FUENTES

FIERRO ALONSO, Ulises Julio, “La música y la danza como industrias culturales: el caso de la cumbre del Tajín” en *Antropología*, No. 80, Nueva época, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, Septiembre del 2007.

FOUCAULT, Michel, “Nietzsche, la genealogía, la historia”, en *Microfísica del poder*, Madrid, Ed. La Piqueta, 1979.

FOXLEY, Alejandro, ANINAT Eduardo & ARELLANO José Pablo, *Las desigualdades económicas y la acción del Estado*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980.

FLORESCANO, Enrique (Coord.), *Historia general de Michoacán Vol. IV*, Morelia, Gobierno de Estado de Michoacán, 1989.

_____, *Etnia, Estado y Nación. Ensayo sobre las identidades colectivas de México*, México, Nuevo Siglo/Aguilar, 1997.

FOSTER, George M., *Los hijos del imperio. La gente de Tzintzuntzan*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2000.

GADAMER, Hans-Georg, “La historicidad de la comprensión como principio hermenéutico”, en *Verdad y Método*, Salamanca, Sígueme, 1991.

_____, *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*, Barcelona, Paidós, 1991.

& KOSELLECK, *Historia y hermenéutica*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1997.

GARADAY, Graciela de (coord.), *La historia con micrófono*, México, Instituto Mora, 2006.

GARCÍA DE LEÓN, Antonio, “Primer tiempo. El gran Caribe”, *El mar de los deseos. El Caribe hispano musical, Historia y contrapunto*, México, UNESCO/Gobierno de Quintana Roo/Universidad de Quintana Roo/Siglo XXI Editores, 2002.

_____, “Introducción”, de *Fandango. El Ritual del mundo Jarocho a través de los siglos*, México, CONACULTA/SOTAVENTO/Instituto Veracruzano de la Cultura, 2009.

GARIBAY SOTELO, Salvador, *Diablos de la pastorela de Romero*, Morelia, Colección José Corona Núñez. Fomento Cultural Siembra de la Michoacanidad, 2005.

FUENTES

GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la Modernidad*, México, Grijalbo, 1989.

_____, (Ed.), *Políticas culturales en América Latina*, México, Grijalbo, 2ª. Ed., 1990.

_____, *Culturas populares en el capitalismo*, México, Grijalbo, 6ª Edición, 2002.

_____, *La producción simbólica. Teoría y metodología de sociología del arte*, México, Siglo XXI Editores, 7ª Edición, 2001.

_____, *Ideología, cultura y poder*, Buenos Aires, Secretaría de Extensión Universitaria, Universidad de Buenos Aires, 1995.

_____, “la crisis teórica en la investigación sobre la cultura popular” *Teoría e investigación en la antropología social mexicana*, CIESAS/UAM Unidad Ixtapalapa, 1988.

_____, “Culturas y organización popular. Gramsci con Bourdieu” en *Cuadernos Políticos*, No. 38, Ed. Era, México, Enero-Marzo, 1984.

_____, “Culturas híbridas y estrategias comunicacionales” en *Estudios sobre culturas contemporáneas*, Época II, Vol. III, Número 005, Universidad de Colima, 1997.

& PIEDRAS FIERA, Ernesto, *Las industrias culturales y el desarrollo en México*, México, Siglo XXI Editores, 2005.

& SEVILLA, Amparo, *Máscaras, dazas y fiestas de Michoacán*, Morelia, Gobierno del Estado de Michoacán, 1985.

GAYTÁN APÁEZ, Leopoldo, “Lo negro. La negritud a través de sus imágenes cinematográficas”, *Antropología*, No. 89, Nueva época, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, Mayo-Agosto del 2010.

GEERTZ, Clifford, *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa, 1996.

_____, “El arte como sistema cultural”, *Conocimiento Local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*, Barcelona, Paidós, 1994.

GONZÁLEZ FLORES, Laura, “Hacia una teoría de la fotografía. Memoria vs. Estética” *Antropología*, No. 89, Nueva época, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, Mayo-Agosto del 2010.

FUENTES

GONZÁLEZ Y GONZÁLEZ, Luis, “Hacia una teoría de la microhistoria”, en *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, Zamora, Vol. XV, No. 57, Vol. XV, El Colegio de Michoacán, Invierno de 1994.

GONZÁLEZ VALERIO, María Antonieta, “Gadamer y el problema de la historicidad y la temporalidad en la hermenéutica”, en Martha Patricia Irigoyen Tronconis (Comp.), *Hermenéutica, analogía y discurso*, México, UNAM, 2004, pp. 25-40

GUHA, Ranajit, “Introducción a la perspectiva de los *Subaltern Studies*”, en *Contrahistorias. La otra mirada de Clío. Dossier: Perspectivas Subalternas*, No. 12, Jitanjáfora Morelia Editorial/Red Utopía A.C., Morelia, Marzo-Agosto 2009.

GILLY, Adolfo, “La acre resistencia a la opresión. Cultura nacional, identidad de clase y cultura popular” en *Cuadernos Políticos*, Número 30, Editorial Era, México, octubre-diciembre de 1981.

GINZBURG Carlo, *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*, Buenos Aires, Fondo de Cultura económica, 2010.

_____, *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI*, Barcelona, Ediciones Península/Océano, 2ª Ed., 2008.

_____, *Tentativas*, Morelia, UMSNH, 2003.

GRAMSCI, Antonio, *Los cuadernos de la cárcel 2. Los intelectuales y la organización de la cultura*, México, Juan Pablo Editor, 1975.

_____, “Sobre el folklore” en *Los cuadernos de la cárcel 4. Literatura y vida nacional*, México, Juan Pablo Editor, 1975.

_____, “Apuntes sobre la historia de las clases subalternas” en *Los cuadernos de la cárcel 6. El Risorgimiento*, México, Juan Pablo Editor, 1975.

GUNMÁN ÁVILA, José Napoleón (Ed.), *Uruapan. Paraíso que guarda tesoros enterrados, acordes musicales y danzas de negros*, Morelia, UMSNH/Grupo Cultural Uruapan visto por los uruapenses/Morevallado, 2002.

HERREJÓN PEREDO, Carlos, “Tradición. Esbozo de algunos conceptos” *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, Vol. XV, Núm. 59, Verano de 1994.

HOBBSBAWN, Eric, *Naciones y Nacionalismo desde 1780*, Barcelona, Crítica, 1992.

& RANGER, Terence (Eds.), *La invención de la tradición*, Barcelona, Crítica, 2002.

FUENTES

HORKHEIMER, Max, “Fragmentos del libro Oc asos” en *Contrahistorias. La Otra mirada de Clío*. Dossier: *La escuela de Frankfurt*, Núm. 9, Jitánjáfora Morelia Editorial/Red Utopía A.C., Morelia, Septiembre 2007-Febrero 2008.

ISLAS, Hilda, *Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia. Serie Investigación y documentación de las artes, Segunda Época*, México, INBA/Centro Nacional de Investigación. Documentos e Información de la Danza José Limón, 1995.

JACINTO ZAVALA, Agustín “El patrón del cambio sociocultural de la cultura purépecha” en *Relaciones. Estudios de historia y sociedad, Zamora*, No. 16, Vol. IV, Otoño de 1983.

_____, “Los requisitos del m ando: valores tradicionales y retos actuales en la etnia p'urhépecha de Michoacán”, en *Relaciones. Estudios sobre historia y sociedad, Zamora*, vol. XVI, núm. 63/64, Verano-Otoño de 1995.

KEMPER, V. Robert, “Estado y antropología entre México y Estados Unidos: Reflexiones sobre los proyectos tarascos” en *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, 128, Vol. XXXII, Otoño 2011.

_____, “Urbanización y desarrollo en la región tarasca a partir de 1940”, en Guillermo de la Peña (Comp.), *Antropología social de la región purépecha*, Zamora, El Colegio de Michoacán/Gobierno del Estado de Michoacán, 1987.

KEPPLER, Adrienne “La danza y el concepto de estilo” en *Desacatos*, núm. 12, CIESAS, Otoño del 2003.

LE GOFF, Jacques, “Prólogo” de Marc Bloch, *Los reyes taumaturgos*, México, Fondo de Cultura Económica, 2ª Ed., 2006.

LEVI, Giovanni, “Regiones y la cultura de las clases populares” en *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, No. 94, Vol. XXIV, Zamora, Primavera del 2003.

LISE, Anne y PIETRI René, *Empleo y migración en la región de Pátzcuaro*, México, Instituto Nacional Indigenista, 1976.

MEDRANO de Luna, Gabriel, *Danza de indios de Mesillas: una danza de conquista en Tepezala, Aguascalientes*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2001.

MARTÍNEZ AYALA, Jorge Amós, *¡Epa! Toro prieto Toro prieto. Los “Toritos de petate”. Una tradición de origen africano traída a Valladolid por los esclavos de lengua bantú en el siglo XVII*, México, Instituto Michoacano de Cultura, 2001.

FUENTES

_____, *Guache cocho. La construcción social del prejuicio sobre los terracalenteños del Balsas*, Morelia, UMSNH/CONACULTA, 2008.

& DÍAZ PATIÑO, Gabriela, *Fiesta, memoria y devoción. Recuento histórico de la fiesta tradicional religiosa en los pueblos p'urhépecha de la Meseta Tarasca en Michoacán*, Morelia, CONACULTA/FONCA, 2006.

& SÁNCHEZ REYNA Ramón (Coords.), *Si como tocaras el arpa tocaras el órgano de Urapicho... Reminiscencias virreinales de la música michoacana*, Morelia, Secretaría de Cultura/ Gobierno del Estado de Michoacán, 2008.

MARTÍNEZ VILLA, Juana, “El discurso cívico porfirista en Morelia”, *Fiesta cívica y poder político en Morelia. 1890-1910*, Morelia, H. Ayuntamiento de Morelia, 2010.

MEDINA, Alberto (Et.al), *Fiestas de Michoacán*, México, Secretaría de Educación Pública, 1986.

“Mesa redonda: Microhistoria mexicana, microhistoria italiana e historia regional (Luis González y González, Carlos Martínez Assad y Carlos Aguirre Rojas)”, en *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, No. 101, Vol. XXVI, Zamora, Invierno 2005.

MOCTEZUMA, Pablo (Prólogo), *La muerte en las danzas mexicanas. Colección de Máscaras de Estela Ogazón*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2005.

MOMPRADÉ, Electra L. & GUTIERREZ, Tonattiuh, *Historia general del arte mexicano: Danzas y bailes populares*, México, Hermes, 1981.

MONTE MAYOR, Carlos, “Siglo XX: el mundo indígena” en Josefina Vázquez Zoraida (Coord.), *Gran Historia de México Ilustrada: el Siglo XX. Tomo 10*, México, Planeta/De Agostini/CONACULTA/INAH, 2002.

MONROY NASR, Rebeca, “Matices Fotográficos en el México del siglo XX”, en *Antropología*, No. 89, Nueva época, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, Mayo-Agosto del 2010.

MONSIVAÍS, Carlos, “Notas sobre el Estado, la cultura nacional y las culturas populares en México” en *Cuadernos Políticos*, Número 30, Editorial Era, México, Octubre-Diciembre 1981.

_____, “El breve siglo XX mexicano” *Contrahistorias. La otra mirada de Clío. Dossier: México y América Latina*, No. 4, Jitanjáfora Morelia Editorial/Red Utopía A.C., Morelia, Marzo-Agosto 2005.

FUENTES

MOYA RUBIO, José, *Máscaras: La otra cara de México*, México, Universidad Autónoma de México, 3ª Edición Inglés-Español, 1986.

MUÑOZ GÜEMES, Alfonso “Música tradicional e identidades (híbridas) transterritoriales en la época global”, en *Antropología*, No. 80, Nueva época, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, Septiembre del 2007.

NAVARRETE PELLICER, Sergio, “Invitación al estudio e histórico de la música y la danza” en *Desacatos*, núm. 12, CIESAS, Otoño del 2003.

NEURATH, Johannes, “Máscaras enmascaradas. Indígenas, mestizos y dioses indígenas mestizos” en *Relaciones. Estudio de historia y sociedad*, Vol. XXVI, No. 101, El Colegio de Michoacán, Zamora, Invierno del 2005.

OLIVERA, Mercedes, “Notas sobre las actividades religiosas en Tlaxiaco” en *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, Tomo 44, Vol. XV, México, 1963.

ORTEGA, Julio, “Identidad y cultura en Perú”, en *Cuadernos Políticos*, Número 24, Editorial Era, México, Abril-Junio 1980.

ORTEGA Y GASSET, José, *La rebelión de las masas*, México, Grupo Editorial Tomo, 2010.

PANOFSKY, Erwin, *Sobre el estilo. Tres ensayos inéditos*, Barcelona, Paidós, 2000.

PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad/Posdata/Vuelta a “El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 3ª Edición, 1999.

_____, “Propósito”, *El ogro filantrópico*, Barcelona, Ed. Seix-Barral, 1990.

PÉREZ, Herón (Ed.), *México en fiesta*, Zamora, El Colegio de Michoacán/Gobierno del Estado de Michoacán /Secretaría de Turismo, 1998.

& GONZÁLEZ, Raúl Eduardo, (Eds.), *El folclor literario en México*, Zamora, El Colegio de Michoacán/ Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2003.

PÉREZ MONTFORT, Ricardo, *Estampas del nacionalismo popular mexicano. Diez ensayos sobre la cultura popular y nacionalismo*, México, CIESAS/CIDEHEM, 2003.

PRÓSPERO MALDONADO, Rocío, *Herencia tradicional de San Juan Parangaricutiro, Mich., los kurpiticha (Cúrpitis)*, Morelia, H. Ayuntamiento de San Juan Nuevo, 2000.

FUENTES

_____, *Desarrollo histórico de la difusión cultural y extensión universitaria en la UMSNH*, Morelia, tesina de licenciatura en Historia, Facultad de Historia/UMSNH, 1994.

RAMÍREZ HERRERA, Ana María, “Honor, moral y sexualidad en la cultura purépecha: Reglas y normas de comportamiento en las relaciones de pareja” en SEEFOÓ LUJÁN, José Luis y RAMÍREZ SEVILLA, Luis (Eds.) *Estudios Michoacanos XI*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2003.

RAMOS MONTES DE OCA, Melchor, *Vuelta a Pátzcuaro en 36 fiestas*, Morelia, Mollevarado, 2004.

RAMOS SMITH, Maya, *La danza en México durante la época colonial*, México, Alianza Editorial Mexicana, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990.

RENDÓN GUILLÉN, Alberto, *Tzintzuntzan. Breve reseña histórica y turística*, México, FONAPAS, 1980.

RICO IZQUIERDO, Viola, *La educación rural en Michoacán, 1922 -1928*, Morelia, Tesina de licenciatura en Historia, Facultad de Historia/UMSNH, 1996.

RODRÍGUEZ LEDESMA, Xavier, “El concepto de modernidad en Octavio Paz”, en *Estudios sobre culturas contemporáneas*, Vol. V, Año, 010, Universidad de Colima, diciembre del 2000.

ROSALES, Héctor, “Cultura Popular. Definiciones y acciones”, *Culturas Populares e Indígenas. Diálogos en la Acción*. Primera Etapa, 2004.

ROTH SENEFF, Andrew, “Fiesta tradicional religiosa y realismo mágico: un diálogo con Gabriela Díaz Patiño y Jorge Amós Martínez”, en *Tzintzun*, Morelia, No. 45, Enero-Junio 2007, pp. 157-172.

_____, (Ed.), *Caras y máscaras del México étnico. La participación del indígena en las formaciones del estado mexicano. Vol. I. Dominio y libertad en la historia indígena en México*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2010.

_____, (Ed.), *Caras y máscaras del México étnico. La participación del indígena en las formaciones del estado mexicano. Vol. II. Soberanía esferas ritualizadas de intercambio*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2010.

RUIZ CASTILLO, Castillo, “Música Tradicional y procesos de Globalización” en *Antropología*, No. 80, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, Septiembre del 2007.

SAHLINS, Marshall, *Islas e historia. La muerte del capitán Cook. Metáfora antropología e historia.*, Barcelona, Gedisa, 1997.

FUENTES

_____, “Antropología y dos marx ismos. Problemas del materialismo histórico”, *Cultura y razón práctica. Contra el utilitarismo en la teoría antropológica*, Barcelona, Gedisa, 2ª Edición, 1997.

SANDOVAL FLORERO, Eduardo Andrés, *Danza de los arrieros. Entre la identidad y la memoria*, México, Insumisos Latinoamericanos, 2004.

SANROMÁN, Jaime, “Música tradicional, industria discográfica y globalización”, *Antropología*, No. 80, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, Septiembre del 2007.

SARTRE, Jean Paul, “Cuestiones de método”, *Crítica de la razón dialéctica*, Buenos Aires, Editorial Losada, 4ª Edición, 1995.

_____, *Materialismo y revolución*, Buenos Aires, La Pléyade, 1971.

_____, *El existencialismo es un humanismo*, Buenos Aires, Editorial Losada, 2002.

SCOTT, James, *Los dominados y el arte de la resistencia*, México, Ediciones Era, 2000.

SEVILLA VILLALOBOS, Amparo, “El baile y la cultura global” en *Revista nueva antropología*, México, Vol. VII, No. 57, Agosto, 2000.

SHEEHY, Daniel, “Tacos con sal sa o con cátsup? Perspectivas y estrategias para la continuidad cultural” en *Antropología*, No. 80, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, Septiembre del 2007.

STANFORD, Thomas, “Datos sobre danzas de Jomiltepec, Oaxaca” en *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, Tomo 44, Vol. XV, México, 1963.

TEJERA GAONA, Hé ctor, “Reseña de “La cultura y los simbólico, un espacio d e análisis de la antropología contemporánea (A propósito de las obras *Islas de Historia y Cultura y razón práctica*)” de Marshall Sahlins”, en *Revista Nueva Antropología*, Abril, año/vol. IX, número 037, Universidad Autónoma de México, 1990.

THOMPSON, Edward P. *Costumbres en común*, Barcelona, Crítica/ Grijalbo, 1995.

_____, “Folclor, antropología e historia social”, *Historia social y antropología*, México, Instituto Mora, 1994.

TOUSSAINT, Manuel, *Pátzcuaro*, México, Imprenta Universitaria, 1942.

FUENTES

WALLERSTEIN Immanuel, *Impensar las ciencias sociales*, México, UNAM/ Siglo XXI Editores, 2ª Edición, 1999.

WARMAN, Arturo, *La danza de Moros y cristianos*, México, Secretaría de Educación Pública, 1972.

WOLF, Eric, “Conexiones”, *Europa y la gente sin historia*, México, Fondo de Cultura Económica, 2ª Edición, 2005.

VÁZQUEZ BERNAL, Karina, *Modernidad y educación para los indígenas en Michoacán. El internado indígena de Paracho “Vasco de Quiroga”. 1935-1972*, Morelia, Tesis de Maestría en Historia, Instituto de Investigaciones Históricas/UMSNH, 2008.

VÁZQUEZ LEÓN, Luis, “Noche de Muerto en Xanichu” en Martín Sánchez Rodríguez y Cecilia A. Bautista (Coords.), *Estudios Michoacanos IX*, El Colegio de Michoacán/ Instituto Michoacano de Cultura, 2001.

_____, *Ser indio otra vez. La purepechización de los tarascos serranos*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes., 1992.

VILLELA, Samuel, “La construcción de lo indígena en la fotografía mexicana” *Antropología*, No. 89, Nueva época, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, Mayo-Agosto del 2010.

VILLORO, Luis, *Los grandes momentos del indigenismo en México*, México, El Colegio de México/Fondo De Cultura Económica, 3ª Ed., 1996.

WECKAMNN, Luis, *La herencia medieval en México. Tomo I*, México, El Colegio de México, 1983.

ZAVALA CASTRO, Arminda, *La Educación rural en México. 1920-1928*, Morelia, UMSNH, 2005.

ZÁRATE HERNÁNDEZ, Eduardo, *Los señores de utopía. Etnicidad política en una comunidad purhépecha*, Zamora, El Colegio de Michoacán, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 1993.

_____, “El ritual oficial en la transición democrática mexicana” en *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, No. 107, Vol. XXVII, Zamora, Verano del 2006.

_____, “La reconstrucción de la nación purhépecha y el proceso de autonomía en Michoacán” en Willem Assies (Ed.) *El reto de la diversidad*, Zamora, El colegio de Michoacán, 1999.

_____, “Redefiniendo identidades indígenas y campesinas en Michoacán”, en María Teresa Cortés Zavala, Olga Cabrera & José Alfredo Uribe Salas (Coords.), *Región, frontera y prácticas*

FUENTES

culturales en la historia de América Latina y el Caribe, México, UMSNH/ Universidad Federal de Goiás/Centro de Estudos do Caribe no Brasil, 2002.

ZÁRATE VIDAL, Margarita “Somos indios de papel”. Procesos de creación de identidad y comunidad en tres localidades michoacanas (1992-1994)” en José Eduardo Zárate Hernández, *Bajo el signo del Estado*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1999.

ZORAIDA VÁZQUEZ, Josefina, *Nacionalismo y Educación en México*, México, El Colegio de México, 2005.

Conferencias

MARTÍNEZ AYALA, Jorge Amós, “La danza de los viejitos de Jarácuaro, invención de una tradición y símbolo de Michoacán”, ponencia presentada en el *XII Congreso Internacional de la Historia de la Educación*, Morelia, Noviembre, 2010.

VÁZQUEZ LEÓN, Luis, *Alteridad y distopía. El movimiento étnico en Michoacán*, (Conferencia), en el Instituto de Investigaciones Históricas de la UMSNH, Morelia, 22 de Octubre del 2010.

Referencias Electrónicas

“Carlo Ginzburg - Fronteiras do Pensamento” disponible en [www.youtube.com](http://www.youtube.com/watch?v=wSSHNqAbd7E), [en línea], <http://www.youtube.com/watch?v=wSSHNqAbd7E> consultada el 8 de enero del 2012.

“Cátedra Julio Cortázar: Carlos Ginzburg (Parte 1)” disponible en [www.youtube](http://www.youtube.com/watch?v=dz7rZmuiEYk), [en línea], <http://www.youtube.com/watch?v=dz7rZmuiEYk>, consultada el 5 de octubre del 2011.

“Vargas Llosa y la dictadura perfecta”, disponible en [www.youtube](http://www.youtube.com/watch?v=kPsVVGg-E38), [en línea], <http://www.youtube.com/watch?v=kPsVVGg-E38>, consultado el 20 de enero del 2012.

“Entrevista con Sartre - Completa.” disponible en [www.youtube.com](http://www.youtube.com/watch?v=G-EQ11a2X1s), [en línea], <http://www.youtube.com/watch?v=G-EQ11a2X1s>, consultada el 12 de Mayo del 2012.

“Grandes pensadores del siglo XX - Jean Paul Sartre - Encuentro 9 - Parte 2” disponible en [www.youtube.com](http://www.youtube.com/watch?v=KXGB9x9d97A), [en línea], <http://www.youtube.com/watch?v=KXGB9x9d97A>, consultado el 20 de Junio del 2012.

“Felipe Horta en su taller de Tócuaro, Michoacán” disponible en [www.youtube.com](http://www.youtube.com/watch?v=Q-YaLYpZjxU), [en línea], <http://www.youtube.com/watch?v=Q-YaLYpZjxU>, consultada el 10 de septiembre del 2011.

FUENTES

“entrevista informativa”, disponible en [www.youtube.com](http://www.youtube.com/watch?v=QpVyLWjW4nQ&feature=related), [en línea], <http://www.youtube.com/watch?v=QpVyLWjW4nQ&feature=related>, consultada el 10 de septiembre del 2011.

“La danza de los viejitos en los juegos magisteriales de región. (Primer intento)” disponible en [www.youtube.com](http://www.youtube.com/watch?v=AOVDsE8NeI0&list=FLboAAkV0RuS43skTEAzJnaw&index=2&feature=plpp_video), [en línea], http://www.youtube.com/watch?v=AOVDsE8NeI0&list=FLboAAkV0RuS43skTEAzJnaw&index=2&feature=plpp_video, consultada el 20 de Agosto del 2011.

“Ken and Jeanie with Don Pedro Dimas, Ichupio Room, Morelia, Michoacan, Mexico – 1986” en [www.bayouseco.com](http://www.bayouseco.com/content/ken-and-jeanie-don-pedro-dimas-ichupio-room-morelia-michoacan-mexico-1986), [en línea], <http://www.bayouseco.com/content/ken-and-jeanie-don-pedro-dimas-ichupio-room-morelia-michoacan-mexico-1986>, consultada en Septiembre del 2010.

Videos vistos

EISENTEIN, Sergei M (Director), *Дззд равствуем Мексика! (¡Que viva México!)*, (Subtitulada al español), 1932.

FERNÁNDEZ, Emilio (Director), *Maclovía*, México, Filmex, 1948.

“Las máscaras de Juan Orta”, *Grandes maestros del arte popular 6* [soporte VHS], México, CONACULTA/SEP, 1988.

Las caras del artesano: The Art of the mask with Felipe Horta Tera. (Video documental subtitulado al inglés y al español), Brian Barabe, [soporte DVD], 2007.

Publicaciones periodísticas

“Actuaciones de grupos de la Casa de la Cultura”, en *La voz de Michoacán*, Año XXVI, No. 11 058, Morelia, 11 de Noviembre de 1983.

“Actúa la Orquesta de Ichupio en la Normal Superior, Ho y” en *La Voz de Michoacán*, Año XXXVII, No. 11 602, Morelia, 22 de Mayo de 1985.

“Avelina Díaz Reza y la Orquesta de Ichupio un Poema de Música Purépecha” en *La voz de la Tarde*, Morelia, 16 de marzo de 1982.

CASTELLANOS, Francisco, “Noche de muertos en Janitzio. De tradición a negocio moderno” en *La voz de Michoacán*, Año XXXIX, No. 12 116, Morelia, 30 de octubre de 1986.

FUENTES

“Celebró su segundo Aniversario el INEA” en *La Voz de Michoacán*, Año XX VI, No. 11 0 60, Morelia, 13 de Noviembre de 1983.

“”Curuch-Jupiri” Interpretó Danza y Música Michoacana” en *La voz de la tarde*, Morelia, 20 de diciembre de 1982.

“Clausuró TM los conc ursos Purépechas de Zacán”, *La voz de Michoacán*, No. 7232, año XXVII, Morelia, 20 de Octubre de 1974,

CRUZ ESPINOZA, Margarita, “Este día concluyen las presentaciones de la orquesta de cuerdas de Ichupio” en *El sol de Morelia*, Año V, Morelia, 18 de Octubre de 1984.

“El 21, fiesta michoacana en el teatro Morelos”, en *La voz de Michoacán*, Año XXXVII, No. 11 364, Morelia, 19 de Septiembre de 1984.

“En la Casa de la Cultura presentan a los ganadores del Festival de Zacán”, en *La voz de Michoacán*, Año XXXIX, No. 12 142, Morelia, 26 de Noviembre de 1986.

“Exhiben una ofrenda tradicional de la comunidad de Ichupio en el C.C.U.” en *Nuevo Michoacán. Tu libertad de expresión*, Año I, No. 19, Morelia, 2 de Noviembre de 1994.

“Fiesta michoacana para hoy” en *La voz de Michoacán*, Año XXXVII, No. 11 366, Morelia, 21 de Septiembre de 1984.

HERRERA, Alejandro Cesar, “Promoción turística Mundial en Michoa cán, *La voz de Michoacán*, Núm. 6511, año XXV, Morelia, Miércoles 11 de Octubre de 1972.

“Iniciaron las Festividades del Cuarto aniversario del centro de Convenciones” en *Diario de Morelia*, Año XXIV, No. 3 496, Morelia, 24 de Abril de 1984.

La voz de Michoacán, Domingo, Núm. 7 911, año XXIX, Morelia, 17 de octubre de 1976.

La voz de Michoacán, Año XXXVI, No. 11 218, Morelia, 24 de Abril de 1984.

“Mask making workshop offered f rom mexican artist”, *Bozeman Daily Chornicle*, Bozeman, November 6, 1998.

MORENO, Erandi Elizabeth “No quiero que se Acabe la orquesta cuando yo muera: Dimas Aparicio” *La voz de Michoacán*, Morelia, 30 de Julio de 1999.

FUENTES

“Pedro Dimas, más de 25 años de Promover el Folklore Michoacano”, *La voz de Michoacán*, Año XXXVI, No. 11 175, Morelia, 11 de Marzo 1984.

“Promueven noche de muertos en Tzintzuntzan”, *La voz de Michoacán*, Núm. 6516, año XXV, Morelia, 16 de octubre de 1972.

“Presentan el folklor Michoacano los Chinchilies y los Tumbies” en *La voz de Michoacán*, Año XXXVII, No. 11 547, Morelia, 27 de Marzo 1985.

RENDÓN GUILLÉN, Alberto, “La orquesta de Ichupio en la Casa de l pensionado”, en *La voz de Michoacán*, Año XXXVII, No. 11 392, Morelia 18 de octubre de 1984.

_____, “La música regional tiene aceptación en el gusto popular” en *La voz de Michoacán*, Año XXVI, No. 10, 996, Morelia, 8 de Septiembre de 1983.

_____, “La Orquesta de Ichupio actúa en Santa Clara” en *La voz de Michoacán*, Año XXVI, No. 10, 978, Morelia, 21 de Agosto de 1983.

_____, “Actúa hoy en el Pol yforum del D F la orquesta de Ichupio” *La voz de Michoacán*, Morelia, 24 de Septiembre de 1983.

_____, “Michoacán en la Fiesta de la Nao de China en Acapulco”, en *El sol de Morelia*, 13 de Noviembre de 1984.

_____, “Serie de presentaciones de la Orquesta de Cuerdas de Ichupio”, en *La voz de Michoacán*, Año XXXIX, No. 12, 068, Morelia, 10 de Septiembre de 1986.

_____, “Músicos purépechas solicitan apoyo para editar una nueva grabación” en *La voz de Michoacán*, Año XL, No. 12 988, Morelia, 16 de Agosto de 1988.

_____, “Exitosa presentación del programa de música y danza tradicionales que promocionó el Museo del Estado” en *La voz de Michoacán*, Morelia, 23 de Febrero de 1990.

_____, “Destacó Pedro Dimas y su Grupo Artístico en el Festival del Folklore” en *La voz de Michoacán*, Morelia, 20 de Abril de 1990.

_____, “Emotiva la presentación del concierto de música purépecha. Destacada participación de la orquesta de cuerdas de Ichupio” en *La voz de Michoacán*, Morelia, 20 de Abril de 1990.

FUENTES

SERENO AYALA Yolanda, “CC inaugurará Mañana un complejo Cultural en la Meseta Tarasca” en *La voz de Michoacán*, Año XXXIV, Número 10 678, Morelia, Domingo 17 de Octubre de 1982.

_____, “Michoacán, su música y color cobraron vida en el “Morelos””, en *La Voz de Michoacán*, Año XXVI, No. 11 219, Morelia, 25 de Abril de 1984.

TAPIA CAMPOS, Oscar, “Se presentaron en el Teatro Universitario “José Rubén Romero” la Orquesta de Ichupio con Avelina Díaz y el grupo Curuch-Juripi”, en *El sol de Morelia*, Morelia, 16 de Marzo de 1990.

“Tienen “plan b” para lago” en *La voz de Michoacán*, Año LXIV, No. 21, 931, Morelia, 9 de mayo del 2012.

STAVELY, Saide “Don Pedro Dimas: Rescuing purepecha music and dance in Michoacán” en *Fiddler Magazine*, Vol. 12, No. 1, spring 2005.

“Todo un espectáculo. El folklore en Tzintzuntzan”, en *La voz de Michoacán*, No. 11053, Año XXXVI, Morelia, 5 de noviembre de 1983.

“Tradicional noche de Muertos en Michoacán” *La voz de Michoacán*, Núm. 8 911, año XXX, Morelia, 31 de octubre de 1977.

“La salida del laberinto”, en *La voz de Michoacán*, Año LXIV, No. 21, 051, Morelia, 12 de Agosto del 2011.

“Un éxito la Actuación de la Orquesta de Ichupio en el DF”, en *La voz de Michoacán*, No. 11015, Año XXXVI, Morelia, 28 de Septiembre de 1983.

Entrevistas

Entrevista a Don Pedro Dimas, de 76 años de edad, Músico y Artesano, creador de la *Danza de los Tumbis*, nacido en Ichupio, Municipio de Tzintzuntzan, Michoacán, Actualmente es vecino de la ciudad de Morelia, entrevistado en Morelia el 25 de abril del 2010 y el 23 de Junio del mismo año.

Entrevista a Don Matías Dimas Aparicio de 65 años de Edad, Originario de Ichupio, uno de los primeros 4 danzantes Tumbis, hermano de Don Pedro, realizada el 23 y 26 de Diciembre del 2010.

Entrevista a Esteban Reyes, originario de Ichupio, de los primeros 4 danzantes de los Tumbis. De 68 años de edad, compadre de Don Pedro Dimas.

FUENTES

Entrevista a don Epifanio Cornelio Aparicio, más de 65 de años. Originario de la comunidad de Ichupio. Fue uno de los primeros 4 tumbis.

Entrevista a Abel Matías de 51 años de edad, de la comunidad de Ichupio. 26 de diciembre del 2011.

Entrevista a Juan Morales Reyes de 50 años de edad, de la comunidad de Ichupio. 26 de diciembre del 2011. Carguero de las fiestas en 2011-2012.

Entrevista a Eugenio Aparicio de La Cruz de 43 años de Edad, originario de Ichupio. 26 de diciembre del 2011. Carguero durante las fiestas del 2011. Fue bailarín en su juventud y unos años de la edad adulta.

Entrevista a Don Sabino Cornelio Baltasar de 60 años de edad. Originario de la comunidad de Ichupio. Entrevistado el 9 de Octubre del 2011.

Entrevista al joven Ludwin Omar de Ichupio, de edad aproximada de 27 años. Músico y danzante de Ichupio. Maestro de danza de Bachilleres en otras comunidades.

Entrevista a el joven Víctor Manuel Color, de 25 años. Carguero de Ichupio en el periodo mayo 2011, mayo 2012.

Entrevista a Miguel Estanislao Reyes de 36 años. Artesano originario de Ichupio, residente en Pátzcuaro, nacido en 1974.

Entrevista a don Epifanio Cornelio, de 62 años, originario de la comunidad de Ichupio.

Entrevista a Felipe Horta el 5 de octubre del 2011, de 50 años de edad, es mascarero de Tócuaro. Él contribuyó en el diseño en madera de la máscara de los tumbis.

Archivos

Archivo Histórico Municipal de Pátzcuaro

AHMP / Fondo independiente. Siglo XX / Caja 132 / Secc. Junta de conservación del aspecto típico y colonial de la Ciudad e INAH/ Expediente Junta de Conservación del aspecto de la ciudad. 1968-1973/ “Relación de Establecimientos públicos, ubicación y cupo aproximado, lugar de ubicación existentes en la ciudad de Pátzcuaro Michoacán” Sin No. de Fojas.

FUENTES

AHMP / Fondo independiente. Siglo XX / Caja 132 / Secc. Junta de conservación del aspecto típico y colonial de la Ciudad e INAH/ Expediente Junta de Conservación del aspecto de la ciudad. 1968-1973/ “Permiso para reconstrucción de sala” 11 de Noviembre de 1972, Sin No. de Fojas.

AHMP / Fondo independiente. Siglo XX / Caja 132 / Secc. Junta de conservación del aspecto típico y colonial de la Ciudad e INAH/ Expediente Junta de Conservación del aspecto de la ciudad. 1968-1973/ “Jefe del Departamento de Monumentos Coloniales y de la República al Licenciado Servando Chávez, Gobernador Constitucional de Michoacán”, 17 de Junio de 1972, Sin No. de Fojas.

AHMP / Fondo independiente. Siglo XX / Caja 132 / Secc. Junta de conservación del aspecto típico y colonial de la Ciudad e INAH/ Expediente Junta de Conservación del aspecto de la ciudad. 1968-1973/ “Junta de Planeación y urbanización del Estado de Michoacán”, 6 de Octubre de 1972, Sin No. de Fojas.

Archivo Histórico Municipal de Morelia

AHMM / Siglo XX/ Caja 132 / Exp. 8 “Actos cívicos y Fiestas Culturales. Las efectuadas en el presente año en las tenencias”, 31 de Agosto de 1933.

AHMM / Siglo XX/ Caja 132 / Exp. 10, Programa cultural en Teatro Ocampo, 1933.

AHMM / Siglo XX/ Caja 126 / Exp. 24, Diversiones y espectáculos, Enero de 1932.

AHMM / Siglo XX/ Caja 126 / Exp. 24, Pedro Torres vecindado en el pueblo de...solicita permiso, Febrero de 1932.

AHMM / Siglo XX/ Caja 126 / Exp. 24, Diversiones y espectáculos, Diciembre de 1932.

AHMM / Siglo XX/ Caja 152 / Exp. 8, Enero-Diciembre 1953.

Archivo General e Histórico del Poder Ejecutivo en Michoacán.

AGHPEM/ *Periódico Oficial* / Tomo XXIX, Núm. 47 / 24 de Junio de 1920, p. 2.

Fondo: Turismo Región Pátzcuaro/ “Niño danzante en Tzintzuntzan. 31/Oct./1997” / Año 1997/ Fototeca del Estado de Michoacán/ AGHPEM.

Fondo: Alberto Rendón Guillén / “El Vapor por Victoria y pasajeros” / Años cuarentas / Fototeca del Estado de Michoacán/ AGHPEM.

FUENTES

Otros documentos impresos

CHÁVEZ, José Servando, *4º Informe de Gobierno al Pueblo de Michoacán*, Morelia, Gobierno del Estado, Septiembre de 1972.

CARRILLO GONZÁLEZ, René (Dir.), *Máscaras Purépechas, Catálogo*, 2002, Morelia, Casa de las Artesanías, 2002.

Concilio Ecuménico Vaticano II. Documentos, México, Ediciones Paulinas, 1965.

CÁRDENAS, Cuauhtémoc, *1º Informe de Gobierno*, Morelia, Gobierno del Estado de Michoacán de Ocampo, 1981.

_____, *2º Informe de Gobierno*, Morelia, Gobierno del Estado de Michoacán de Ocampo, 1982.

“Danza de los tumbis (jóvenes) de Ichupio, Mich.”(Mecanuscrito), Monografía fechada del 23 de Abril del 1984. Fue leída en el teatro “José María Morelos” en un evento cultural. Actualmente forma parte del archivo personal de Pedro Dimas Aparicio.

GONZÁLEZ SAUS, Manuel, *Guía Turística de Michoacán*, Morelia, 1967.

HERRERA, Alejandro César, *Guía turística de Michoacán*, Morelia, Ed. TREMTZ, 1977.

Presentación de los triunfadores del 39 Concurso Artístico de la Raza P’urhépecha de Zacán, Morelia, Secretaría de Cultura/Gobierno del Estado de Michoacán, 11 de Marzo del 2011.

RIVERA, Agustín, *5º Año de Gobierno*, Morelia, Gobierno del Estado de Michoacán de Ocampo, Septiembre de 1967.