

Tocar con sentimiento

La música tradicional p'urhépecha a través del discurso

*B. Georgina Flores Mercado**

El presente artículo es una aproximación a las emociones y sentimientos que músicos de la meseta p'urhépecha expresan sobre su experiencia como músicos y sobre la música tradicional p'urhépecha. También expongo cómo los músicos construyen un sistema de categorización y diferenciación musical a partir del *sentimiento*. Sentir la música o tocar con sentimiento, es una acción fundamental para poder tocar *correctamente* la música p'urhépecha. El artículo plantea que la música no expresa o desata emociones en las personas en un vacío simbólico, sino que esas emociones están fuertemente significadas y delimitadas por la cultura para dar sentido a las prácticas sociales, en este caso la práctica de la música.

PALABRAS CLAVE: música, emociones, prácticas culturales, discurso.

This article represents an approximation to the emotions and feelings that musicians of the Purepecha region express with regards to their experience as musicians and to Purepecha music itself. It also describes how these musicians construct a system of categories and musical differentiation based on *sentiment*. Feeling the music or playing with feeling are fundamental actions which permit musicians to play Purepecha music *correctly*. The article suggests that music does not express or produce emotions in a symbolic vacuum but that these emotions are strongly signified and limited by culture in order to give meaning to social practices, in this case musical practice.

KEY WORDS: music, emotion cultural practices, discourse.

LA MÚSICA COMO EVENTO SONORO tiene la capacidad de movilizar emociones en quien la escucha y en quien la produce. Como seguramente todos y todas hemos experimentado, la música es una potente llave para abrir un sinnúmero de puertas afectivas y capaz de movilizar una diversidad de sentimientos

* Departamento de Antropología, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa [gfloresmercado@yahoo.com.mx].

como la ira, la euforia, la tristeza, la nostalgia, la ternura, etcétera. Según Paul Boghossian (2006), la música nos induce a estados emocionales en la forma en que lo haría una “droga”, la diferencia está en que la reacción ante una música no es una cuestión química, sino una reacción con sentido, porque la música nos da la pauta para dirigir nuestras emociones.

Las investigaciones sociales sobre las emociones o la afectividad relacionadas con la música oscilan principalmente entre las perspectivas musicológicas y las etnomusicológicas. En las primeras se indaga y analiza la estructura musical de una pieza o canción y las emociones que se derivan de esas estructuras musicales, mientras que en las segundas, el análisis se sale del pentagrama y llega al sistema social y simbólico que la produce como *música*. La etnomusicología hace una intersección entre lo musicológico, la estructura musical, y el lugar social que ocupan las músicas en un grupo determinado, la estructura social.

El presente artículo e investigación fueron contruidos desde una mirada psicocultural. La psicología cultural reúne la mente y la cultura, y considera que la cultura, el lenguaje y la historia desempeñan papeles importantes para constituir el pensamiento y la acción humanos. Las *mentes individuales* son más bien procesos sociales determinados por las condiciones culturales e históricas (Cole, 1996).

El objetivo de una investigación psicocultural es dar cuenta de los sentidos y significados que los actores tienen de sus propias prácticas. Nos interesa, como señala Jerome Bruner (1991), lo que la gente *dice* que hace y lo que la gente *dice* que han hecho los otros y por qué, así como lo que la gente *dice* que es su mundo. Decir y hacer constituyen una unidad funcionalmente inseparable en una psicología orientada culturalmente.

Lo anterior ubica la investigación y análisis en nivel discursivo, y lo que nos interesa de los discursos es su carácter comunicativo, mediador y formador de experiencias sociales, así como las producciones significativas de los propios sujetos generados y contruidos por los actores, o en el diálogo con ellos en sus propios contextos situacionales. Básicamente, lo que interesa es la capacidad de acción de los discursos, lo que hacen y de lo que están hechos (Alonso, 1998).

De acuerdo con lo anterior, en este artículo (re)interpreto psicoculturalmente los sentimientos de la experiencia musical de músicos del pueblo de Santiago Tingambato, ubicado en la meseta p'urhépecha del estado de Michoacán. La investigación realizada fue de tipo etnográfica (2005-2007) y mediante la cual pude entrevistar a músicos de bandas de viento dedicadas a la música

tradicional (Banda Infantil de Tingambato, banda ECOR y la banda del CECAM). La peculiaridad de estas bandas, es que su repertorio musical está centrado en la música clásica mexicana y europea, así como en la música regional p'urhépecha. Estas bandas se consideran portadoras de una tradición musical y representantes de la identidad p'urhépecha. En estas bandas participan niños, niñas y jóvenes, principalmente, y la participación de las mujeres es permitida; hecho impensable en las bandas de música comercial popular.

A lo largo de la investigación, fue importante preguntar a los músicos qué significaba para ellos y ellas tanto la música tradicional como participar en este tipo de agrupaciones para conocer sus experiencias musicales. Interesante fue escuchar y reconstruir que los significados de la música tradicional para estos músicos se mueven, en buena parte, en el terreno afectivo. Los sentimientos y las emociones incursionan discursivamente para dar cuenta de su amor, pasión y cariño por la música y por su pueblo, en tanto que la música regional es una música muy querida y respetada.

En este artículo argumentaré, de acuerdo con Edwards (1997), que los sentimientos y las emociones sirven discursivamente para dar sentido a las prácticas sociales, en este caso la práctica de ser músico. Por otro lado, describiré cómo la acción *de sentir y tocar con sentimiento* son categorías construidas por estos pueblos p'urhépechas y cobran sentido y significado en la comunidad de músicos para evaluar o juzgar si la música tradicional ha sido bien interpretada o no.

Afectividad colectiva, sentimientos y emociones

Espontáneas, naturales, inconscientes, automáticas, femeninas, viscerales... a las emociones se les ha tratado como estados internos similares a los estados de ánimo, asociadas a las experiencias subjetivas y corporales. Tanto la psicología popular como la científica han considerado a las emociones como estados opuestos a la razón y a la cognición. A nivel discursivo, las emociones las utilizamos para describir *estados mentales* o personales, para definir cómo nos sentimos el día de hoy, para hablar sobre eventos o describir momentos y relaciones sociales.

Como es sabido, los estudios para comprender la psique humana tienden a polarizarse según sus fundamentos ontológicos o teóricos. Esta polarización puede expresarse entre los estudios racionalistas o afectivistas de las prácticas humanas, dejando ante el lector o lectora, dos mundos excluidos uno del otro y al parecer poco conciliables. Podemos decir que las explicaciones racionalistas son las que han prevalecido, ocultando o evitando la afectividad como elemento explicativo de la vida humana. Es el psicoanálisis el que más se interesa por los afectos, pues éstos gobiernan la vida del ser humano. Afortunadamente, hoy se resalta la necesidad de poner mayor énfasis o reconocer los aspectos emotivos o afectivos de las prácticas sociales, como señala Anastasio Ovejero:

[...] a la hora de explicar la conducta humana es más importante la emoción que la razón y la cultura, las instituciones y los grupos humanos, más que los individuos. Porque el ser humano es más un ser relacional que individual y más emocional que racional. De ahí el enorme interés intrínseco que tiene el estudio de las emociones [1999:301].

Según Pablo Fernández Christlieb, en su libro *La afectividad colectiva* (1999), vivimos en una sociedad cada vez más *efectivizada*, que se mueve más por las sensaciones que por las razones, más por los silencios que por las palabras. Las sensaciones, emociones y sentimientos tienen en común que escapan de la razón y, por lo tanto, del lenguaje. Esto es lo que dificulta explicar su lógica y sus motivos, de ahí que Fernández recurra a la estética para pensarles y comprenderles. Nombrar esa otra realidad *no racional* del psiquismo humano, nos marca la complejidad teórica a la cual nos enfrentamos. Las distinciones que hacemos entre sentimientos, emociones o afectos, responden más a los marcos teóricos que al uso de ellos en la vida cotidiana. Generalmente estos términos resultan sinónimos en la práctica por lo que, según Fernández Christlieb, la psicología científica ha cometido el error de creer que los sentimientos son distintos a las emociones. Pablo Fernández define así a los sentimientos:

Un sentimiento es el aviso de que algo sucede, de alguna manera, en alguna parte, demasiado cerca, definición ésta que también se puede aplicar a lo desconocido. Podemos sentir amor, dolor de muelas, ganas de marcharnos,

la música, pasos en la azotea, cansancio, que alguien nos está mirando, el olor a café, que el ambiente está tenso, que una idea es equivocada, que el otro ya no nos quiere. Pareciera que “sentir” es el verbo que se emplea para informar que hubo una sacudida de la realidad, la aparición de lo que no se sabe [1999:17].

Este autor señala que los sentimientos son relativos a la afectividad colectiva, están en actividades y cosas comunes y corrientes de la sociedad. Son empíricos pero no por ello se convierten en objetos posibles de ser aislados de la realidad para tratarlos por separado o como cosas que llevamos dentro, como los piensa el sentido común, ni para analizarlos en laboratorio, como quisiera el cientificismo, que los toma por fenómenos físico-químicos, conductas o funciones. Así, no existen los sentimientos como objetos, sino como situaciones que tienen forma, por lo que no pueden ser descritos por sus componentes, funciones o causas, sino por sus adjetivos perceptuales: largo, lento, vacío, superficial, gris, plano, monótono, etcétera.

La aproximación teórica de Pablo Fernández y su propuesta de que los sentimientos son formas y recurrir a la estética para su comprensión, es muy compleja para describirla en estas páginas. Sin embargo, de su propuesta retomamos como puntos de partida la visión colectivista y social de los sentimientos, para así alejarnos de la visión individualista y cientificista que se ha criticado. Con este autor, partimos de que *los sentimientos no están en nosotros sino nosotros estamos en los sentimientos*. Nos anteceden y responden a ciertas formas sociales que históricamente se han ido estabilizando, pero no por ello sentimos lo que el otro siente de manera idéntica, sino que cada uno sentimos de manera distinta y nunca sentimos lo mismo. Esta singularidad de los sentimientos no implica que recurramos a una psicología individual, los sentimientos son sociales y la afectividad es colectiva. Los sentimientos son sociales porque suceden en la interacción con el otro, en la actividad grupal o intergrupal y la afectividad es colectiva porque toda afectividad está dentro de la colectividad, entidad monolítica, descarnada de los individuos y encarnada en abstracciones. Toda afectividad es pertenencia de una colectividad y esto significa que uno está constituido por ella, estamos hechos de ella, de tal forma que no formamos parte de la sociedad sino que *somos* esa sociedad. Para terminar con la propuesta de este autor, resaltamos su idea de que los sentimientos son relativos, porque no son instancias independientes de la

colectividad sino una formación en su seno, y por ello se mueven entre todos los colores y matices que pueden existir entre el blanco y el negro, la luz y la sombra, la creación y la destrucción. Pablo Fernández nos ofrece como ejemplo que la soledad de un poeta no es la misma del borracho, donde mientras uno la escribe, el otro se la bebe (Fernández, 1999).

Si entramos en otro tipo de estudios científicos de las emociones, podemos ver que éstos navegan por distintos mares: biologicistas, universalistas, individualistas, innatistas, cognitivistas, culturalistas y discursivos, por mencionar algunos. Esta diversidad de perspectivas puede enmarcarse en dos grandes paradigmas: *a)* el psicobiológico y *b)* el social.

Los primeros se concentran en las similitudes de las emociones humanas y los segundos en las diferencias culturales y en la diversidad de emociones. El marco psicobiológico investiga desde la universalidad, ya que considera que existen una serie de emociones básicas y compartidas (enojo, miedo, disgusto, tristeza, felicidad y sorpresa), así como expresiones emocionales, que pueden identificarse en todo el mundo debido a una fisiología innata del ser humano. Esta postura ha sido fuertemente criticada desde los estudios sociales o culturales que demuestran la alta variabilidad cultural emocional (Edwards, 1997).

Por su parte, los estudios de las emociones de carácter social pueden ser agrupados, según Derek Edwards (1997), en tres perspectivas: antropológica o cultural, historicista y discursiva; cada una de estas perspectivas se preocupa por explorar los niveles ontológicos, conceptuales y temporales de las emociones, coincidiendo en que éstas son construcciones sociales. A continuación describiré brevemente cada una de estas perspectivas.

Caleidoscopio teórico de las emociones y los sentimientos

Para la perspectiva cultural, comprender qué son las emociones y cómo se viven dependerá necesariamente del contexto cultural donde éstas se producen y se reproducen. Por ejemplo, para la cultura occidental, las emociones son consideradas sentimientos privados y subjetivos que se expresan corporalmente. Para la perspectiva cultural, los conceptos de las emociones no son únicamente descripciones de actos específicos o reacciones, sino parte de conjuntos interrelacionados de términos que implican secuencias narrativas en

un contexto cultural dado. La perspectiva cultural nos permite aproximarnos a la otredad, o a esas otras formas de sentir y de vivir la afectividad. Su posición es que cada grupo cultural tendrá una organización sociocultural de las emociones y sólo a partir de su análisis podemos conocer sus particularidades y distintivos frente a otras formas culturales. De acuerdo con Geertz (1973), en la perspectiva culturalista e interpretativa no se busca establecer leyes universales, sino establecer a partir de la descripción densa, las diferencias y las particularidades porque justamente esas diferencias son las que nos permiten hablar de comunidades culturales que comparten símbolos y con ellos formas de sentir y de vivir las emociones de maneras diversas. De esta forma, una persona extranjera a una comunidad interpretativa podrá diferenciarse no sólo por su lengua o vestido, sino por sus formas de responder emocionalmente a determinada situación, es decir, por sus prácticas afectivas.

Tanto la perspectiva historicista como la discursiva, para el análisis de las emociones, pueden vincularse al paradigma socioconstruccionista. Desde este paradigma no hay una clara distinción entre el discurso de la emoción y las emociones en sí mismas, dado que éstas son equivalentes a lo que la gente enuncia sobre sus emociones, porque no hay una entidad detrás del lenguaje, las *emociones son* en el momento de ser conceptualizadas, habladas e interpretadas en acciones socialmente inteligibles. Desde el paradigma socioconstruccionista las emociones son un conjunto de prácticas contextualizadas y son descripciones y narrativas que nacen y mueren en algún momento de la historia (Edwards, 1997).

La perspectiva historicista, desarrollada por autores como Rom Harré (1997) o Kenneth Gergen (1991), señala que las emociones pueden ser *localizables* históricamente. Según estos autores, algunas de ellas datan de tiempos recientes, y otras que fueron importantes o de gran relevancia social en algún tiempo, actualmente se les considera obsoletas o fuera de lugar (por ejemplo, la melancolía), algunas de las actuales son herederas de movimientos culturales como sería el caso del *amor romántico* articulado al Romanticismo.

Hablando de amor, Gergen (1991) nos dice que éste adquirió una gran importancia en las familias de clase media de la época victoriana en Europa: amor entre los esposos y amor a los hijos, sobre todo a los más pequeños, favorecidos en gran medida por la reducción de las tasas de nacimiento. También los diarios íntimos de los siglos XVII y XVIII revelan que las muertes

infantiles entre los ricos eran tomadas en general como un asunto de rutina y causaban poca inquietud debido a que ese hijo sería reemplazado, tarde o temprano, por otro. De esta forma se argumenta que el amor de una madre por sus hijos está lejos de ser algo natural, instintivo o genético, es ante todo una construcción sociohistórica (Gergen, 1991).

También Kenneth Gergen y Mary Gergen (2004) señalan que antes del siglo XX no existía un desorden mental llamado depresión. En 1900 sólo había un puñado de términos para las enfermedades mentales, mientras que actualmente existen hasta 400 términos para este tipo de malestares. Estos cambios, en el sentir las emociones como en la forma de nombrarlas, según Harré (1997), son reflejo de la reorganización del orden moral de las relaciones sociales.

En resumen, lo que esta perspectiva historicista enfatiza, es que no se trata de cambios únicamente en el vocabulario mientras *nuestra vida emocional* se mantiene intacta e idéntica, sino que al cambiar las palabras, la vida emocional también cambia, la afectividad colectiva ha cambiado. Las emociones, y los nombres que les damos a éstas, están intrínsecamente atados a las condiciones sociales, morales, económicas y, por lo tanto, se transforman según el contexto histórico y cultural donde se expresen.

Finalmente, la perspectiva discursiva se ha dedicado a analizar el discurso de las emociones: su organización retórica, lo que se dice acerca de los sujetos y los eventos, las narrativas creíbles y moralmente aceptadas, la producción de lo cierto o lo falso o bien las negociaciones que realizan esas descripciones. Las categorías emocionales no pueden ser tomadas como meros sentimientos o expresiones individuales, sino como un fenómeno discursivo por lo que necesitan ser estudiadas como tal, es decir, como parte de una forma de hablar que se actúa en las relaciones sociales y que al usar palabras que denotan la emotividad la gente pretende lograr *algo* con su discurso (Edwards, 1997).

Los estudios discursivos sugieren que el lenguaje de las emociones es, más bien, como un conjunto de elementos retóricos, flexibles a los cuales se tiene acceso dependiendo de la situación y por lo tanto son de una naturaleza heterogénea más que homogénea y compartida. Desde el análisis discursivo se pretende dar cuenta de las variaciones indexicales y retóricas que las orientaciones culturalistas, cognitivistas o universalistas muchas veces niegan, obvian o silencian (Edwards, 1997).

La mirada discursiva de las emociones permite entenderlas como una forma de hablar y como un discurso a partir del cual son significadas y usadas en la descripción y construcción de los actos sociales. A la psicología discursiva le interesa cómo la gente habla acerca de las emociones y cómo usa las categorías emocionales cuando habla de otras cosas: las emociones pueden ser usadas como causas o motivos de acciones y los estados emocionales pueden configurarse como cosas para ser tomadas en cuenta como explicaciones o versiones de eventos o acciones, incluso como evidencia de eventos o acciones que las preceden o las siguen (Edwards, 1997).

Es importante mencionar que el discurso de las emociones no sólo se usa en las formas descritas anteriormente sino también para mantener o subvertir el orden social, como veremos en el siguiente apartado.

El discurso y la regulación de la afectividad colectiva

Las emociones y los sentimientos como prácticas sociales están regulados y normalizados por la sociedad donde se producen. Por tanto, la afectividad también se encuentra inmersa en las relaciones de poder y dominación existentes en toda colectividad. La diversidad social implica que no todos sintamos o expresemos las mismas emociones de la misma manera frente a algo o una situación dada. Los sentimientos son singulares y relativos, como ya señalamos; sin embargo, los guardianes del orden social esperan y promueven que sean totalmente compartidos e idénticos. Existen discursos hegemónicos que actúan como dispositivos normativos para controlar y homogeneizar los afectos y mantener de esta manera el orden afectivo. Este discurso define lo que es un sentimiento correcto o incorrecto, lo que es afectivamente normal o anormal, lo que es sano o desviante para cada situación social. Sin embargo, así como hay discursos de las emociones para el mantenimiento del orden social, también están los que se dirigen a su redefinición y, por lo tanto, a la reorganización de las relaciones sociales hacia un sentido más justo y libre.

Un estudio que aborda esta cuestión es el realizado por Verta Taylor (2000) con grupos de autoayuda de mujeres madres en situación posparto. Taylor describe cómo las mujeres aceptan, negocian o resisten las normas sociales que regulan las emociones en la maternidad (lo que debe o no sentir una mujer frente a su hijo o hija recién nacida) y cómo estos procesos son reforzados u

obstaculizados por los grupos donde interactúan las mujeres (familia, trabajo, amigas, etcétera). Esta investigadora explica que la sociedad tiene muy claro lo que una mujer debe sentir al nacer su bebé: felicidad, amor, enamoramiento; pero ¿qué pasa si los sentimientos no coinciden con lo prescrito?, ¿qué pasa si lo que sienten es culpabilidad, irritabilidad, enojo, ansiedad y depresión? Frente a esta situación, grupos de mujeres de autoayuda en Estados Unidos intentan construir una nueva cultura de las emociones de la maternidad. Las activistas que participan en estos grupos usan la expresión de emociones no aceptadas como herramienta de cambio social y personal. Esto es, a partir de la expresión y enunciación de las emociones no ideales o aceptadas, se trata de convertir las emociones negativas, individualizadas y privadas, en públicas, compartidas, y crear espacios donde las mujeres puedan hablar y reflexionar sobre sus emociones en la maternidad.

La experiencia afectiva de la música: marcos teóricos para su comprensión

Según Steven Feld (1991), el estudio de la música que ha realizado la musicología arrastra un problema de fondo al plantear el significado de la música *en las notas* y no *en el mundo*. Feld, contrario a esta posición, nos dice que el estudio del sonido como sistema simbólico implica tanto dar cuenta de las condiciones físicas o materiales de la producción del sonido, como de las condiciones sociales e históricas de su invocación y su interpretación. En esta medida, el estudio se sitúa en la intersección del análisis acústico y el cultural.

De esta manera, la música puede ser definida como un sistema de ruidos o sonidos ordenados culturalmente, que le da forma según un código, reglas de ordenamiento y leyes de sucesión. Al tener *forma de música* puede ser reconocida por el oyente y recibir un mensaje (Attali, 1977).

Recibir un mensaje implica conocer los códigos culturales musicales, por lo que podemos decir que el acto de escuchar es un *acto interpretativo o hermenéutico*. Como diría Joaquín Arnau Amo: oír es acción, amén de pasión: y la acción no se interrumpe por las buenas, no cesa de sopetón... y el que canta, canta porque oye: y canta para oír y oírse (Amo, 2007:8).

Escuchar música, entonces, es algo más que una respuesta fisiológica o conductual: es el resultado de un complejo proceso histórico y cultural a partir

del cual el oído va adquiriendo la forma cultural de los ruidos que escucha. Los oídos son moldeados por la cultura, su forma no puede ser otra que la misma que obtiene de un mundo cultural específico. Así, la música no tiene significados y usos universales, sino que cada sociedad le otorga sentidos propios a partir de su historia; la música es más que sonido, es significados, y éstos sólo cobran sentido en relación con la comunidad que la practica (Acevedo, 2005). Importante es señalar que el fenómeno sonoro no puede existir sin el sujeto que la escucha y la interpreta; es el sujeto, inserto en una comunidad cultural, el que finalmente experimenta, siente y da sentido al sonido previamente significado por esa comunidad interpretativa (Flores, 2009).

La relación entre música y emoción, o la comunicación activa de sentimientos a través de la música, ha despertado gran interés en la comunidad académica desde hace décadas. El antropólogo Alan Merriam, en 1964 estableció las 10 funciones sociales de la música, y entre ellas estaba la expresión de las emociones (Reynoso, 2006).

Sin embargo, a pesar de su reconocimiento aún faltan estudios interdisciplinarios para dar cuenta de la relación entre el signo musical, las formas simbólicas, significados sociales y la ejecución de los sonidos en tanto acción comunicativa (Feld, 1991).

Una de las investigaciones más destacadas en el campo de la música y las emociones es la realizada por Steven Feld, plasmada en su libro *Sound and sentiment* (1982). La investigación se centra en comprender, desde la cultura, la organización social del llanto y otros sentimientos en los Kaluli, pueblo de Papua, Nueva Guinea. Tras analizar la forma y el actuar del llanto, la poesía y las canciones en relación con el mito original de los kaluli y el mundo de los pájaros –que consideran los difuntos que han regresado–, Feld plantea que muchos sonidos de los kaluli son la materialización de sentimientos profundos de este pueblo. Por ejemplo, el canto de los pájaros *genus Ptilinopus* está asociado a la tristeza, al llanto y a las canciones. Los tonos y sonidos melódicos de estos pájaros para los kaluli son similares a las vocalizaciones no verbales, al llanto de los bebés para pedir comida, atención y cuidado. Cuando estos pájaros cantan, los kaluli responden como si de niños con hambre se tratara, pues consideran que son bebés que han muerto y han regresado en forma de pájaros. En otro momento, Feld menciona que los hombres en una situación de tristeza, como el funeral de una persona respetada, pueden ser emotivos en la demostración de sus sentimientos pero tienden a no sostener por largos

periodos su llanto. Su llanto suele imitar los sonidos del pájaro *muni*, el cual también es un niño o bebé que al morir se volvió pájaro. Por otra parte, las mujeres inician su llanto de una manera muy rápida e histérica y mantienen este nivel durante largo rato; después, su llanto es más lento y bajo y deviene más melodioso, también similar al canto del pájaro *muni*; posteriormente insertan frases en su llanto y su llanto se convierte en una canción improvisada entonada con mucha fuerza. Feld describe una escena muy emotiva de un funeral, donde las mujeres lloraban de tal manera que parecía que cantaban, mientras que las canciones *gisalo* provocaban el llanto de los hombres. En los dos casos, el llanto de los hombres y el de las mujeres, es una emisión sonora muy melodiosa. Feld señala que mientras las canciones *gisalo* provocan el llanto en los hombres, el llanto de duelo de las mujeres parecía –en momentos– una canción triste. Para Feld, no está claro si la melodía de este llanto era algo intencional o el resultado de una vibración física, lo que sí estaba claro es que estos sonidos eran expresiones profundamente sociales y por tanto significadas (Feld, 1982).

Con esta interesante investigación, Feld demuestra que los modos y códigos de la comunicación del sonido permiten entender el *ethos* y la vida de la sociedad Kaluli pero también nos permite entender que los sonidos y las emociones están inmersas en la vida social y, por lo tanto, son significadas y actuadas de acuerdo con una cultura determinada. Los sonidos emergen como una realidad emocional que denotan no sólo las emociones sino lo que significa ser un kaluli y ser conmovido por esos sonidos.

Por otra parte, las letras de las canciones también han sido fuertes puntos de atracción para los analistas discursivos de la música. Desde esta perspectiva se considera que las letras o los textos son el elemento primordial para desatar emociones en los escuchas. La apropiación de las letras por parte del público es un proceso dinámico y activo y cumple con ciertas funciones sociales, como lo describe Zeyda Rodríguez en su artículo “Afectividad y consumo cultural en jóvenes urbanos. Música y canciones de amor” (2005). Esta autora nos dice que aprenderse las letras de canciones populares, para los jóvenes es un elemento importante en la convivencia de pares, y bailarlas los coloca en posición de cercanía tanto corporal como emocional. Las letras de las canciones son vehículos privilegiados de socialización de los ideales del amor, proporciona vocabulario para el mundo amoroso y con él la subjetividad para ser vivida. Ahora bien, las letras de las canciones actuales, aunque buscan ser

atrevidas y, supuestamente, romper con los roles establecidos de género, en realidad no dejan de tener afanes de venta y consumo para convertirse en modelos normativos de las emociones (Rodríguez, 2005).

A diferencia del ejemplo anterior, desde la filosofía y en el contexto occidental, Paul Boghossian (2006) se pregunta sobre cómo la música clásica puede hacernos sentir y experimentar un máximo de emoción positiva si carece de letras y textos. Para este autor, si respondemos a una música con emoción, es que esa música es capaz *de decirnos algo* a pesar de su *mudez*. Boghossian argumenta que la música posee propiedades expresivas audibles que derivan de nuestra evaluación de la música, valoramos unas piezas sobre otras, porque consideramos que tienen un poder sumamente expresivo. Las propiedades expresivas de la música están claramente determinadas por sus propiedades musicales (ritmo, armonía, melodía), esto significa que *los sonidos suenan como*, para evocar sus propiedades expresivas. Así, una música triste suena como suenan las personas tristes. Para que esto suceda, los oyentes a menudo hacen juicios emotivos a partir de los cuales consideran que el pasaje X de una obra clásica, expresa X sentimientos.

Santiago Tingambato: la gente, el lugar y sus bandas de viento

Santiago Tingambato, se ubica en el estado de Michoacán, a 95 km hacia el suroeste de la ciudad de Morelia, capital del estado. Está situado en la Sierra de Santa Clara y en la Meseta p'urhépecha, ubicada en el Sistema Volcánico Transversal. El pueblo de Tingambato fue fundado por el rey Cumburín y por los franciscanos a un kilómetro de donde se ubica el pueblo actual, es decir, en lo que es ahora la zona arqueológica de Tinganio. El nombre de este pueblo es la composición de un nombre católico castellano y otro de raíz indígena: Tingambato procede del vocablo *tinganio*, que para algunos significa *lugar donde comienza el fuego* (Ohi, 2005), para otros, *cerro de clima templado*; se forma con las voces *tingam*, clima templado y *huata*, cerro (Resendiz, 1988).

En décadas recientes, el pueblo ha experimentado cambios profundos en su fisonomía y en sus relaciones sociales. La lengua p'urhépecha es algo que no se escucha por sus calles; y ante la pregunta: ¿la gente de Tingambato es p'urhépecha?, hay dudas al responder debido a que la identidad indígena

se ha difuminado a partir de los procesos modernizadores. Sin embargo, para este pueblo la música tradicional y las bandas que la interpretan son una fuente importantísima de identidad p'urhépecha. La música tradicional p'urhépecha es un referente identitario cuyas notas continúan trenzando el cordón umbilical con la matriz p'urhépecha:

ROCÍO: Yo sigo peleando con toda la gente que me dice que no somos p'urhépechas, porque es algo que llevas en la sangre, sí es cierto, perdimos el lenguaje y es algo que pasó hace unas tres generaciones, a lo mejor si yo hubiera estado en ese momento hubiera hecho algo por rescatarlo, sin embargo ahora lo estudio y trato de comprender [...] Por ejemplo, tenemos una zona arqueológica que es p'urhépecha, ¿cómo se puede decir que no somos p'urhépechas en Tingambato? ¡Tú vas a la plaza y te tomas un atole de zarza con tamales de harina en una olla de barro! ¿Cómo puedes decir que eso no es p'urhépecha? ¡Tenemos música p'urhépecha! Hay mucha gente que tenemos los rasgos [...] son muchas cosas, es algo que llevas en la sangre [entrevista a integrante de la banda ECOR, 24 años de edad, clarinete y piano, 2005].

GEORGINA: *A través de la música p'urhépecha ¿usted se siente parte del pueblo p'urhépecha?*

ROSALINDA: Me siento parte y me siento muy orgullosa también por tener la dicha de interpretarla y darla a conocer, porque en la actualidad ya casi no se conoce [entrevista a integrante de la banda del CECAM, saxofón alto, 2005].

En el pueblo hay unas diez o doce bandas de viento, además de otras agrupaciones musicales, como mariachis u orquestas. La mayoría de estas bandas se dedica a tocar la música denominada popular y comercial. Sólo dos bandas han mantenido el repertorio tradicional musical de la cultura p'urhépecha, es decir, la música clásica y los sones o sonecitos y los abajeños, considerados música propia y tradicional del pueblo p'urhépecha. Las bandas también son un referente identitario de este pueblo, se considera que Tingambato es un pueblo de bandas:

GEORGINA: *¿Cree que las bandas es algo distintivo de Tingambato?*

ALDEMAR: Sí, además se puede decir que en Tingambato las bandas son buenas, ¡son muy buenas! [...] a comparación de otros lugares, aquí la

música es *con detalle*, tratamos de detallar la música, y en otros lugares es al ahí se va. Sobre todo porque desde niños empezamos y oímos si se hace bien o no. ¡Tingambato es bien fiestero! Es lo que más me gusta y también que la gente es tranquila y no hay problemas [entrevista al director de la Banda Coral, 2006].

La comunidad sentimental y la música tradicional p'urhépecha

La comunidad es la unidad social más ampliamente reconocida por la población p'urhépecha. Por ello prefiero hablar de comunidad sentimental, más que de colectividad, en tanto que son palabras que se aproximan más a la cosmovisión p'urhépecha. El etnomusicólogo Arturo Chamorro, en su libro *Sones de la guerra. Rivalidad y emoción en la práctica de la música p'urhépecha* (1994), describe que los géneros de la música tradicional se pueden englobar en un solo concepto p'urhépecha que es el de *kústakua*, concepto que usan la mayoría de los músicos para referirse a la *música*. Dicho término ha sido interpretado a partir de las raíces verbales *kús-*, *kúsh-*, y *kútha-*, tales raíces verbales se relacionan con las ideas de hacer sonidos, tocar un instrumento o simplemente hacer ruidos. El interés de usar el término *kústakua*, es para demostrar cómo los músicos p'urhépecha conciben la noción de música, a partir del análisis de los términos locales y de sus significados referentes a las maneras regionales de componer y de tocar la música. De esta manera, Chamorro (1994) nos permite hablar de ámbitos locales delimitados por los estilos musicales, que pueden o no coincidir con las regiones económicas y geográficas del pueblo p'urhépecha. Esta comunidad local musical delimitada por unos estilos de tocar o componer la música tradicional, está construida por categorías culturales nativas mediante las cuales se identifican o diferencian de otras localidades musicales. La categoría cultural musical que yo pude identificar con más frecuencia fue la de *sentimiento* o *tocar con sentimiento*, por ello hablo de una comunidad sentimental para referirme a un grupo de personas que comparte territorio y símbolos, de los cuales los músicos también forman parte y son capaces de reconocer si existe o no el sentimiento adecuado para la ejecución de la música tradicional.

Respecto de las maneras y motivaciones que, según Arturo Chamorro (1994), tienen los músicos p'urhépecha para componer, se enuncian los

factores emocionales o estados de ánimo como *ser emocional* o *estar con sentimiento*. En las formas de componer los sonos aparecen *tocar con sentimiento* o *tocar con gusto* de manera diferenciada.

La música tradicional p'urhépecha se compone por varios géneros musicales como los sonocitos, los abajeños y las pirekuas, géneros que pueden tener una taxonomía propia entre la comunidad de los músicos. En este apartado sólo voy a mencionar los géneros de manera muy amplia, ya que es importante conocer su estructura musicológica para entonces comprender sus significados emocionales.

El *son* o *sonocito* es reconocido por todos como una de las formas musicales más antiguas que practica la sociedad p'urhépecha. El son o sonocito es un ritmo de 3/8, suave, pausado, melancólico y parecido al vals. Según Fernando Nava (1999), los sonos proporcionan un ritmo pausado, propicio para andar y para acompañar las procesiones y los paseos con imágenes. El ritmo del son es inadecuado para zapatear. Los sonos p'urhépecha son de dos tipos: los *alegres* inspirados en animales, pájaros y peces; y los de *música triste*, los que llevan impresiones personales del compositor sobre flores y mujeres.

El *abajéño* tiene su nombre porque es un calificativo de orden geográfico referente a la tierra caliente michoacana, considerada como la *tierra de abajo*. El abajeño es un ritmo de 6/8, es muy alegre y contagioso, con más movimiento, utilizado para zapatear en las danzas de la meseta, aunque las ocasiones de su uso son múltiples: fiestas religiosas, fiestas civiles, fiestas de ciclo de vida. Siempre tiene una presencia festiva, pues el abajeño es el ritmo más ágil y más alegre de la música p'urhépecha.

El *torito* debe su nombre porque en las festividades acompaña el paseo de la figura de un toro que lleva juegos pirotécnicos. El ritmo de los *toritos* es el más alegre de los ritmos del *son*, aunque no es tan vivo y movido como el *abajéño*. Las variedades de toritos más sobresalientes son: 1) *ch'anántsqueri*, o de carnaval; 2) *tembúchakeri* o de boda; 3) de jaripeo; y 4) de la quema de castillo.

Una vez descritos los ritmos considerados tradicionales y regionales, hablaremos de la música cantada, de la cual existe una amplia gama de formas pero la más conocida es la *pirekua*, que quiere decir canto o canción. La *pirekua* es una composición literario musical cantada en p'urhépecha de manera individual, en dueto, trío o en agrupaciones corales, y puede acompañarse con una guitarra o dos, con orquesta de cuerdas, o ser cantada a capela. De

acuerdo con Néstor Dimas (1995), la pirekua tiene una gran demanda entre la propia sociedad p'urhépecha, ya que mediante el canto social se comparten sentimientos, pasiones, alegrías, se comunican acontecimientos, se defiende la identidad, se hace un llamado a las conciencias populares y se manifiestan protestas sobre ciertos problemas regionales. Los temas de la pirekua se refieren, según la época, al simbolismo de las flores, a la idealización de la mujer, a los sentimientos, al fenómeno de la migración, al deterioro ecológico, a la muerte, a la educación y al tributo de los personajes de la historia regional. En dichos cantos se advierte el pensamiento regional en cuanto a lo efímero de la vida, la inmortalidad del hombre, el recuerdo y la tristeza, el sentimiento y la creencia del retorno de las ánimas de los seres queridos. Todas estas temáticas que se conciben dentro del pensamiento p'urhépecha, reflejan la existencia de pasiones, actitudes morales, resentimientos, motivaciones y acontecimientos de la vida social.

Los usos sociales de la música tradicional son amplios y varían de acuerdo con cada comunidad local. De manera general, podemos decir que esta música se escucha principalmente en las fiestas patronales, en los cambios de lugar de los santos, en las bodas, bautizos, funerales, para formalizar acuerdos sociales, en concursos, festivales escolares y fiestas cívicas. Cada comunidad p'urhépecha ha construido su organización musical y sonora para cada ritual. Por ejemplo en el pueblo de Ihuatzio, ubicado en la región lacustre, existe *la música de los abrazos*, la cual se interpreta cuando las familias de los novios han formalizado el compromiso de boda entre la joven y el joven y en ese momento estallan los cohetes en el cielo para que todo el pueblo sepa que el compromiso se ha hecho.

En lo referente a Tingambato, la música tradicional se hace presente principalmente en las fiestas patronales y en el cambio de lugar de los santos. En este texto no vamos a abundar en la descripción profunda del sistema festivo y su organización musical de Tingambato, ya que dicen que a *Tingambato le faltan santos para hacer fiesta*: empiezan celebrando el 1 de enero y acaban el 31 de diciembre. Sin embargo, haremos una breve descripción de las fiestas dada su relevancia en la construcción de la identidad p'urhépecha y su estrecha relación con la música tradicional.

Tingambato está configurado en cuatro barrios y cada barrio tiene su santo o virgen a quien festejar y rendirle homenaje. El barrio primero tiene por patrón a San Antonio de Padua; en el barrio segundo a San Isidro Labrador,

patrón de los campesinos; en el barrio tercero el patrón es San José, y en el cuarto la patrona es la Virgen de Guadalupe.

Las fiestas patronales están organizadas por los *cargueros*¹ y la gente del pueblo de acuerdo con el barrio al que se pertenece. Cada santo o virgen tiene su grupo de *cargueros* que asumirán durante un año el compromiso para que se lleve a cabo lo necesario para cumplir con la fiesta. El número de *cargueros* puede ser variable existiendo una división de las actividades a realizar entre hombres y mujeres.

A los santos de los barrios se les celebra cada año en su día, pero también cada mes. Las fechas de festividad de cada santo son:

- San José: 19 de marzo, y el 19 de cada mes.
- San Isidro: 15 de mayo, y el 15 de cada mes.
- San Antonio: 13 de junio, y el 13 de cada mes.
- Virgen de Guadalupe: 12 de diciembre, y el 12 de cada mes.

El cambio de cada santo de una casa a otra va siempre acompañado de distintos sonidos como los cohetes y la música. Para realizar el cambio se forman dos filas a cada lado de la calle, los *cargueros* llevan al santo delante de las filas, mientras la banda va al final interpretando música religiosa propia para cada santo, el cual tiene su música, y si la banda se equivoca y toca música que no es la adecuada la gente comenta, critica o se ríe. Como una vez que cambiaron a San José y la banda interpretó *Adiós reina del cielo*, entonces la gente dijo sorprendida: —¡Cómo es que le tocan *Adiós Reina del cielo* a San José! ¡ni que fuera mujer!

Las fiestas patronales de Tingambato son dos: una se celebra el 14 de enero, dedicada a *Santo Cristo Redentor*, y a la cual llegan peregrinaciones de distintos pueblos de Michoacán, de otras partes del país y de Estados Unidos. La otra gran fiesta patronal se celebra el 25 de julio, el santo patrón es *Santiago Apóstol*, y se lleva a cabo la conocida *Danza de los moros*, traída por los españoles y que posteriormente formó parte de las tradiciones de Tingambato. El traje de los moros es fabricado por las propias familias de los danzantes. Antiguamente sólo participaban los jóvenes en esta tradición, pero

¹ Se denomina *carguero* a la persona que tiene un cargo en la comunidad para realizar y organizar las actividades necesarias, en este caso para celebrar las fiestas patronales.

actualmente también las mujeres participan en ella. Durante varias semanas, por las tardes, se reúnen para ensayar las danzas y coser sus trajes. Portan unas botas en las que llevan espuelas con rondanas y las hacen sonar al ritmo de la música para ir acompañando el sonido cuando realizan la danza en el atrio de la iglesia el día de la fiesta.

Para estas dos celebraciones, en el atrio de la iglesia se instalan los escenarios para las bandas que tocarán el día principal de la fiesta. Al medio día se realiza la misa y al finalizar las bandas suelen tocar música clásica y tradicional p'urhépecha. Este es uno de los momentos más esperados por la gente y donde las bandas y sus músicos ponen a prueba sus conocimientos y su talento frente al exigente público p'urhépecha. Mientras las bandas tocan, la gente en el atrio bebe, come cacahuates, helados, tacos de charales, fruta y otras muchas cosas. Algunas personas traen consigo sus grabadoras y registran la música de ese momento, otros filman para enviar el video a sus familiares en Estados Unidos y los vendedores suelen detener su venta para escuchar atentamente cada nota interpretada.

A la par de todo lo anterior, el castillero y sus ayudantes van armando el castillo en el atrio para ser quemado por la noche; y las mujeres, en el patio de las casas de los cargueros, apoyan y cocinan sin parar —en grandes ollas de barro— el mole, el arroz, las corundas y las tortillas. Esta actividad se hace por cooperación y porque es un gusto y un orgullo poder dar de comer a cada visitante: “es *el costumbre* que nos dejaron nuestros antepasados”, dice Tomasita, mujer devota de Tingambato. Es importante mencionar que los músicos, cuando se presentan a tocar al medio día, ya han tocado durante varias horas, pues desde las cinco o seis de la mañana hasta las diez, las bandas despiertan al pueblo tocando, entre otras melodías, las conocidas *Mañanitas*. Dos bandas se distribuyen por todo el pueblo y tocan en cada una de las capillas y en la casa del Niño Dios. Los cargueros y comisionados ofrecen a todos café, ponche y tequila afuera de las capillas para llenar de calor y alegría a los que deciden levantarse temprano y acompañar a las bandas. Los cargueros también darán de comer a las bandas contratadas y a la gente que tenga a bien acercarse.

También es importante mencionar que el 22 de noviembre se celebra a Santa Cecilia, patrona de los músicos. Por lo tanto los *cargueros* de Santa Cecilia son los propios músicos. Otras celebraciones como la fiesta dedicada a los muertos también son importantes en este pueblo. El panteón, adornado

con múltiples coronas de flores de plástico –antes eran naturales–, es evidencia de que este ritual sigue vivo entre la población tingambateña, aunque ya no se permite ingerir alimentos dentro del panteón. La música para los difuntos siempre está presente en este lugar que despierta cada 1 y 2 de noviembre con la visita de las ánimas. A los difuntos, que regresan esos días, hay que llevarles, desde muy temprano, la música que más les gustaba escuchar y de esta manera los vivos y los muertos siguen siendo parte de la misma comunidad.

El *Domingo de Ramos* también es una importante celebración en Tingambato; los cargueros invitan a los jóvenes cuando faltan tres días para ese domingo: salen al cerro Comburinda en cuatro grupos de acuerdo con el barrio de la población. Caminan toda la tarde y parte de la noche hasta llegar a la barranca; ahí duermen y a primera hora del día siguiente cortan las ramas del “olivo” y hacen su cargamento. Calculan retornar a la población al medio día, donde los cargueros los esperan con cohetes, banda de música, atole blanco y el aguardiente; enseguida, el grupo –al compás de la música y tronar de cohetes– llega a la casa del “Carguero Mayor”, donde se les ofrece de comer y beber, aquí se bailan sones y abajeños p’urhépechas por el gusto de haber sido elegidos en la recolección del “olivo”. El sábado, por la mañana, los cargueros distribuyen ramas del “olivo” en la población, para que la gente las adorne con flores y las lleve el *Domingo de Ramos* a bendecir (Villanueva, 1993:152).

La *Feria del Geranio* también es una importante celebración. En esta feria, que coincide generalmente con la semana santa, se exponen cientos de geranios cultivados durante el año por los habitantes del pueblo de Tingambato, los cuales se consideran un producto diferenciado de otros geranios, como los del Estado de México, ya que tiene características particulares como la intensidad de colores y matices, así como la gran variedad de geranios que se tiene. En esta feria, la plaza se viste de flores, hay venta de comida propia del lugar, música y danza. En esta feria se promueve la música clásica y tradicional p’urhépecha en distintos momentos.

Finalmente, hay que mencionar la fiesta dedicada al milagroso *Niño Dios de Tingambato*, la figura sagrada del pueblo, a quien se le dedica el mayor número de rituales durante todo el año y que, por razones de espacio, no describiré en este texto.

Análisis etnográfico de las emociones de los músicos

El análisis que a continuación presento es a partir de lo enunciado por las y los músicos acerca de sus experiencias musicales. Estas experiencias y sus emociones y sentimientos se pueden clasificar en varios rubros: las trayectorias biográficas de los músicos, la interpretación de la música, el gusto por la música p'urhépecha, estructura musical, interpretación de la música, la experiencia corporal musical y los significados emocionales de la música.

Trayectorias biográficas musicales

Los sentimientos que se expresan dependen del género de las o los hablantes. Ser músico para un hombre es una experiencia emocionalmente diferente que para una mujer. El sufrimiento es lo que muchas de ellas expresan como un sentimiento presente al iniciarse en la música y en las bandas de viento, debido a que la música y las bandas de viento son consideradas *cosas de hombres*. También la vergüenza es un sentimiento presente: la vergüenza de hacer una actividad que no es propia de su género y que implica exhibirse a los demás. Sin embargo, la pasión por la música las lleva a resistir y mantenerse en las bandas:

GEORGINA: *¿Cómo se veía que las mujeres estudiaran música?*

ROSALINDA: Yo sufrí mucho, por muchos comentarios negativos, porque en la banda eran puros hombres y sólo yo era la única mujer [...] cuando ya empezamos a salir con la banda tuve la oportunidad de conocer muchos lugares y por eso me siento contenta porque logré salir adelante [...] yo me fui contra viento y marea, no me detuve por las críticas, me costaron muchas lágrimas pero yo estaba ¡tan contenta de tocar en la banda! [...] En la banda yo aprendí bastante sobre lo que más adoraba: *la música* [integrante de la banda del CECAM, saxor alto, 2006].

ALEJANDRA: Al principio sí me daba vergüenza por ver puros hombres, y ya estaba Rocío Román, y nos acompañábamos las tres mujeres [...] pero al principio fue un poquito difícil porque siempre los hombres o por travesura o lo que fuera no nos aceptaban muy bien [...] “¡Cómo que mujeres!”, pensaban.

[integrante de la BIT, 20 años, 7 años en la banda, clarinete y saxofón menor, 2006].

También encontramos el sufrimiento en los músicos más viejos, pero en el sentido más bien de sacrificio, pues éstos recuerdan cómo tenían que caminar para llegar a los pueblos donde eran contratados cargando todos los instrumentos, y estudiar la música por las noches después de trabajar en el campo todo el día, era todo un acto de gran voluntad:

AURELIO: Además de tocar en la banda éramos campesinos, todos los que andábamos en la banda en ese tiempo éramos campesinos. Nosotros para ir a estudiar íbamos de las 8 de la noche en adelante. Cuando había compromisos fuertes hasta como a las doce o una de la mañana estábamos estudiando después de venir cansados del cerro y al otro día levantarse temprano para ir a trabajar al campo [...] ¡No! ¡Cómo nos la pasábamos los músicos en aquella época! Pero nos gustaba porque sentíamos la música no como negocio, lo sentíamos ¡como arte!, ¡como algo de nosotros! La música la siento como que es parte mía [Aurelio, 76 años, saxofón, iniciador de la Flor de Chirimoyo, 2006].

El sentimiento de tristeza forma parte del discurso cuando los músicos sienten que la música tradicional p'urhépecha se está perdiendo, porque en realidad no sólo es la música la que se pierde sino toda una forma de vida y manera de ver el mundo, y la propia biografía, hecha de esa música, pierde su elemento principal de identificación:

AURELIO: ¡Todo ha cambiado bastante!, y a mí me da tristeza [...] ¡todo ha cambiado!, luego los músicos viejos nos ponemos a comentar todo esto y pensamos que lo de hoy no se compara como cuando nosotros andábamos en aquel tiempo. Todo es fácil, todos traen sus autobuses y terminan y luego luego se van de las fiestas [...] a mi *me da tristeza* ver que a la juventud ya no le gusta la música buena, ya ellos se concretan a tocar una canción y luego está otra banda y al ratito vuelve a tocar aquella canción y nomás ¡se están repitiendo!, usted está oyendo la misma música toda la fiesta porque nomás se están repitiendo. Antes había que tocar pura música buena [Aurelio, 76 años, saxofón, iniciador de la Flor de Chirimoyo, 2006].

Sin embargo, la música es el horizonte que marca la ruta del andar y, al formar parte de la identidad propia, los esfuerzos por mantenerse en ella no conocen fronteras. La trayectoria de vida de las y los músicos está fuertemente marcada por su relación con la música. La música se disfruta en tanto que forma parte de la biografía no sólo por las ganancias que pueden dejar las actuaciones sino por todo el sentido identitario que se construye en torno a esta música, articulada a otras tradiciones p'urhépechas como, por ejemplo, la comida y las bebidas tradicionales de esa región de la meseta:

GEORGINA: *¿Qué tipo de música te gusta más?*

ROCÍO: Pues yo disfruto mucho con la música porque está relacionada con toda mi vida [...] porque he crecido escuchando esa música y desde que he estado en la banda he tenido la oportunidad de visitar muchos pueblos y ¡me encanta! [...] si me preguntas ¿por qué? Porque me encanta el abajeño, porque lo puedo tocar y bailar o puedo disfrutar de un vestuario y que lo acompaña de ¡un té de nuriten!, de ¡un atole, unas corundas! Y es como más completo, pues es tu vida [integrante de la banda ECOR, 24 años de edad, clarinete y piano, 2005].

Estructura musical y sentimientos

La música tradicional p'urhépecha es una música que se respeta porque se considera que es el pueblo p'urhépecha hecho música, el sentimiento del pueblo se expresa a través de ella. Se resalta la distinción entre un son y un abajeño a partir de la descripción de los roles del género imaginados por la cosmovisión p'urhépecha. Hay una estrecha relación entre la estructura musical de la música p'urhépecha, un ritmo más rápido para un abajeño y uno más lento para un son o sonecito, y la organización social de las relaciones de género en la cultura p'urhépecha:

ROCÍO: *¡La música p'urhépecha representa la vida de la gente p'urhépecha! Por ejemplo un abajeño representa al hombre trabajador, fuerte, apasionado que ama a su esposa, que puede ser lo suficientemente fuerte como para trabajar en el campo y hacer este tipo de actividades pesadas y al mismo tiempo ser tierno, noble y querer a sus hijos y tener un corazón bien grande para*

estar con ellos y ver por ellos [...] y el son, el sonecito, pues es el otro lado, es más lento, tranquilo, representa a la mujer, pasividad, hermosura, todo lo que es la mujer p'urhépecha [integrante de la banda ECOR, 24 años de edad, clarinete y piano, 2005].

Las danzas también están fuertemente marcadas por el género. Bailar un abajeño es distinto para el hombre que para la mujer. Los hombres deben zapatear con gran fuerza y energía y moverse alrededor de la mujer, mientras ella sigue el baile a un ritmo mucho más pausado y tranquilo.

La interpretación de la música p'urhépecha

Un aspecto llamativo de lo enunciado por las y los entrevistados era la clara distinción que establecían entre alguien que sabía tocar o interpretar la música p'urhépecha y quien no sabía. Esta distinción no se establecía a partir de un conocimiento formal de la estructura musical de esta música, es decir, saber leer las notas del pentagrama, sino que se establecía a partir del saber *sentir* la música p'urhépecha. Esto les permitía identificar quién era p'urhépecha y quien no lo era. Este sentimiento *p'urhé* no se puede aprender en los conservatorios de música, por ello se considera que la música tradicional puede ser ejecutada por músicos profesionales, pero éstos lo hacen de manera muy *mecánica*, sin ponerle el sabor que merece esa música. Es interesante también que los músicos usan la metáfora del sentido del gusto para ejemplificar lo que se quiere decir cuando se habla del sentimiento *p'urhé*, estrechamente vinculado con la lengua p'urhépecha, pues se considera que alguien que la habla es más p'urhépecha que alguien que no la habla. Tocar un son o un abajeño sin este sentimiento es como comer una sopa insípida o una salsa sin picante:

GEORGINA: *¿Cuál es la particularidad de la música p'urhé?*

ARMANDO: ¡Pues en que se necesita vivir aquí para darle sabor!, o sea no quiere decir que porque el abajeño esté escrito ya un músico profesional lo va saber tocar, te la hacen muy mecánicamente, no le ponen el estilo y el sabor [...] alguien de fuera no podría interpretarlo como alguien de aquí, ¡y más alguien que habla p'urhépecha, la siente! [profesor del CECAM, 27 años, 16 años en la música, toca diferentes instrumentos, compositor y arreglista, 2006].

GEORGINA: *¿La música regional de Tingambato es distinta a la que se interpreta en la cañada de los 11 Pueblos?*

NAPOLEÓN: Lo que pasa es que es como el mismo purépecha, se habla diferente en cada región, pues también la forma de interpretación es diferente, la misma melodía cada región la interpreta diferente. Influye la formación interpretativa que tuvieron, su maestro, etcétera, yo siento por ejemplo que en Ichán y toda la Cañada, los sonecitos y abajeños los interpretan *con más sentimiento*, nosotros en particular tocamos más enérgico, aquí en Tingambato [director de la banda ECOR, 2005].

La música tradicional les vincula afectiva y simbólicamente con imágenes, lugares, sabores, olores y costumbres, en cambio para un músico que no es p'urhépecha y que se ha formado en un conservatorio, la música p'urhépecha es simplemente un sistema de notas y formas musicales, no un sistema de sentimientos e imágenes que constituyen el imaginario social de la identidad p'urhépecha:

ROCÍO: Escuchas una pirekua y aunque no entiendas lo que dice pues ¡no hace falta!, ¡es algo que sientes adentro! A diferencia de alguien del conservatorio que pues ¡no lo siente! [integrante de la banda ECOR, 24 años, clarinete y piano, 2005].

La experiencia corporal de la música por los músicos

Generalmente la experiencia musical está fuertemente vinculada a la experiencia corporal. Arturo Chamorro (1994) habla del *performance*, un tipo de actuación-ejecución en el sentido de la práctica de la música, una actuación expresiva. El acto performativo de las y los músicos –cuando se presentan ante un público conocedor de la música tradicional, como el que asiste por ejemplo al festival de Zacán, Michoacán– realiza un recorrido de emociones aparentemente contrapuestas, como llorar y estar alegres, y que al mismo tiempo son experimentadas en cada parte del cuerpo. El cuerpo entonces es como un mapa afectivo construido culturalmente, sin el cual no podría darse la experiencia musical:

GEORGINA: *En Zacán u otros concursos ¿qué sientes al representar a Tingambato?*

ARACELI: ¡Se siente maravilloso! Cuando estás en el escenario se sienten nervios, me tiemblan los pies, es algo inexplicable, me palpita el corazón, y tengo tanta alegría que no sé cómo expresarla. Cuando voy a ese concurso hasta ganas de llorar me dan [...] de la tensión porque ¡toda la gente que va a este evento es conoconcedora!, si le preguntas a la gente te puede decir: “esa banda está desafinada, o ésta sí sabe o éstos sí cantan bien o éstos no”, todos ahí saben y es muy difícil engañarles [integrante de la BIT, 22 años, barítono, 2006].

Otra experiencia corporal emocional la podemos notar en la siguiente enunciación; la música y la participación en la banda son elementos que mantienen saludable al cuerpo, su ausencia podría generar la tristeza y con ella la enfermedad:

GEORGINA: *¿Qué representa la BIT en tu vida?*

GUADALUPE: Mucho, casi todo [...] cómo te lo explico...

GEORGINA: *Si te alejáramos de la banda ¿qué pasaría?*

GUADALUPE: Lloraría, yo creo que me enfermaría [...] antes de novio o de otra persona yo creo que quiero más a la música, si me das a escoger entre novio y la música yo escogería la música [integrante de la BIT, 20 años, 9 años tocando, saxo y tuba, 2006].

Significado emocional de la música

En general, la música es considerada un medio importante para estar alegres. Para los músicos, el mundo no sería *mundo* si la música no existiera, pero también la vida propia se acabaría. Si la música no existiera, el mundo, el pueblo y el Yo, serían muy tristes y estarían llenos de sufrimiento. El sufrimiento que la vida moderna impone requiere de objetos culturales que sirvan para sobrellevar ese sufrimiento, y la música es uno de estos objetos y una forma de curación con la cual se mantiene la buena salud:

ARMANDO: Yo creo que la música tiene que ver con todo [...] sin la música seríamos demasiado tristes [profesor del CECAM, director de la banda La Odisea, 27 años, 2006].

REY: A mí me gusta mucho la música p'urhépecha, pues al irme a tocar con las orquestas, la música p'urhépecha es parte de mi vida, el día que yo no pueda tocar me voy a morir, pues yo disfruto mucho tocando [coordinador de la radio XHTIN, violín, 2006].

ROSALINDA: ¡También conocer cada instrumento, son tan hermosos! Y uno cuando está estudiando con “x” instrumento como que uno está conversando con ellos y siento como que me transporta a otro mundo, es cuando siento mucho querer por la música, porque todo el sufrimiento que uno tiene en la vida ahí se va calmando [integrante de la banda del CECAM, saxofón, 2006].

A manera de conclusión

La enunciación de las emociones, los sentimientos o la afectividad por parte de las y los músicos nos permite ver una realidad compleja en la construcción de los sentidos y significados de las prácticas sociales. Es a través de estos sentimientos expresados que podemos dar cuenta, por un lado, de la singularidad de la vivencia y experiencia de ser músico, en tanto que cada persona la vive afectivamente diferente; por otro, también nos permite dar cuenta de esa intersubjetividad afectiva, es decir, los discursos de las emociones se comparten para dar forma a una comunidad musical donde ciertos sentimientos forman parte de su identidad de músicos.

La música p'urhépecha, si seguimos a Pablo Fernández, es afectividad y por tanto es esa colectividad hecha notas y a su vez las personas de esa colectividad están hechas de esa afectividad, que sabe cómo sentir y bailar esa música.

Hay que señalar que el análisis discursivo de las emociones, si bien nos permite comprender el mundo social de los afectos de la comunidad de músicos, por otra parte tiene sus limitaciones, ya que como señala Fernández Christlieb, los sentimientos no pertenecen al lenguaje y su acceso debe seguir otras rutas como la estética. En varias situaciones los músicos manifiestan su dificultad para expresar lo que sienten con palabras, pero esto no significa que no sientan algo. Muchas veces ese sentimiento inexpresable con palabras se experimenta con el cuerpo y el cuerpo es un espacio mapeable sentimentalmente.

Por otro lado, podemos decir que esa comunidad de músicos también es una comunidad sentimental, que regula la actuación y ejecución de la música tradicional p'urhépecha, y que a partir de una estructura musical específica (el ritmo) se expresa el sistema simbólico de la sociedad p'urhépecha. *Sentir* es una acción fundamental para los músicos, por ello hay que *saber sentir*, sólo que en el caso de la música tradicional p'urhépecha, esta habilidad no se puede aprender en los conservatorios de música de las grandes ciudades, sino que se aprende en la propia comunidad cultural, a través de sus costumbres, de sus fiestas, de conocer la lengua p'urhépecha y, por lo tanto, de formar parte de esa cosmovisión. *Tocar con sentimiento* es una frase que se repite y por ello considero que es reguladora o normativa de la práctica musical al interior de la comunidad de los músicos, de ahí que hable de una comunidad sentimental que define lo que es *sentir* la música, se construye un *ethos* musical que moldea la identidad musical p'urhépecha, pues a partir de este *tocar con sentimiento*, se sabe si formas parte o no de ese pueblo.

Este sentimiento, como indican las posiciones historicistas, no es una práctica del presente, también forma parte de una tradición musical que se ha ido construyendo a partir de los conflictos culturales a lo largo del tiempo (colonización, desarrollismo, desindianización, etcétera), y por la interacción cultural con otros pueblos y naciones; es una música híbrida e intercultural que usa notas e instrumentos occidentales pero que se toca, como dicen los propios p'urhépecha, con *el sabor de nuestros pueblos*.

Bibliografía

- Amo, Joaquín (2007), "Playas del silencio. La música, una terapia para el espíritu", *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*, núm. 104, pp. 7-28.
- Attali, Jaques (1977), *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, Siglo XXI Editores, México.
- Alonso, Luis (1999), "Sujeto y discurso: el lugar de la entrevista abierta en las prácticas de la sociología cualitativa", en Delgado Juan y Gutiérrez, Juan (coords.), *Métodos y técnicas cualitativas de investigación en las ciencias sociales*, Síntesis, Madrid.
- Boghossian, Paul (2006), "Explaining musical experience", en Stock Kathleen (ed.), *Philosophers on Music*, Oxford University Press [<http://philosophy.fas.nyu.edu/>].
- Bruner, Jerome (1991), *Actos de significado*, Alianza, Psicología Minor, Madrid.
- Cole, Michael (1996), *Psicología cultural*, Morata, Madrid.

- Chamorro, Arturo (1994), *Sones de la guerra. Rivalidad y emoción en la práctica de la música p'urbépecha*, El Colegio de Michoacán, Michoacán.
- Dimas, Néstor (1995), *Temas y textos del canto P'urbépecha*, El Colegio de Michoacán, Instituto Michoacano de Cultura, Michoacán.
- Edwards, Derek (1997), *Discourse and cognition*, Sage, Londres.
- Feld, Steven (1982), *Sound and sentiment. Birds, weeping, poetics and song in Kaluli expression*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- (1991), “El sonido como sistema simbólico: el tambor kaluli”, en Cruces, Francisco (ed.), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, Trotta, Madrid, pp. 331-355.
- Fernández, Pablo (2000), *La afectividad colectiva*, Taurus, México.
- Flores, Georgina (2009), “Música y cultura: fenómenos sonoros”, revista *Hypathia*, núm. 26, pp. 2-3.
- Geertz, Clifford (1973), *La interpretación de las culturas*, Gedisa, Barcelona, 1991.
- Gergen, Kenneth (1991), *El yo saturado. Dilemas de la identidad en el mundo contemporáneo*, Paidós, Barcelona.
- Gergen, Kenneth y Mary Gergen (2004), *Social construction: Entering the dialogue*, Taos Institute, Estados Unidos.
- Merriam Alan (1964), en Reynoso, Carlos (2006), *Antropología de la música: de los géneros tribales a la globalización*, Buenos Aires, Complejidad Humana, vol. 1.
- Nava, Fernando (1999), *El campo semántico del sonido musical p'urbépecha*, INAH, México.
- Ohi, Kuniaki (2005), *Tinganio. Memoria de un sitio arqueológico de la Sierra Purépecha*, Universidad de Estudios Extranjeros de Kyoto, Tingambato, Kyoto.
- Ovejero, Anastasio (1999), *La nueva psicología social y la actual posmodernidad*, Universidad de Oviedo, Oviedo.
- Resendiz, Salvador (1988), *Michoacán y sus municipios*, México.
- Rodríguez, Zeyda (2005), “Afectividad y consumo cultural en jóvenes urbanos. Música y canciones de amor”, *Versión. Estudios de comunicación y política*, núm. 16, pp. 127-147.
- Taylor, Verta (2000), “Emotions and identity in women's self help movements”, en Sheldon Stryker, Timothy Owens y Robert White, *Self, identity, and social movements*, University of Minnesota Press, pp. 271-299.
- Villanueva, Marín (1997), “Autoecología en el cerro Cumburinda de los municipios de Pátzcuaro, Salvador Escalante y Tingambato”, en *Ayuntamiento de Tingambato, Tingambato en el 120 aniversario de la elevación a municipio (1877-1997)*, Morelia, Jitanjáfora.

Recibido el 6 de junio de 2009
Aceptado el 5 de noviembre de 2009