

Mujeres de metal, mujeres de madera. Música p'urhépecha y relaciones de género en las bandas de viento en Tingambato, Michoacán

B. Georgina Flores Mercado
Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

RESUMEN: *La música tradicional y las bandas de viento son referentes importantes para la identidad p'urhépecha en la población de Tingambato, Michoacán. En Tingambato existen alrededor de 12 bandas de viento y sólo dos de ellas se dedican a la música tradicional regional. Las bandas de viento actuales generalmente están formadas únicamente por hombres jóvenes, mientras que en las bandas de música tradicional participan, cada vez más, las mujeres tocando un instrumento y aprendiendo el solfeo. Esta es una investigación descriptiva que aborda la experiencia de las mujeres en el mundo de la música tradicional p'urhépecha, su participación en las bandas de viento y cómo se perciben a sí mismas como músicas. La identificación que tienen con la música tradicional y con el pueblo p'urhépecha las empuja a sortear la discriminación de género que habitualmente viven en las bandas de viento.*

ABSTRACT: *Traditional music and brass bands are important symbolic reference points for p'urhépecha identity in the town of Tingambato, Michoacán. In Tingambato there are some 12 brass bands, only 2 of which are dedicated to traditional regional music. Today brass bands are generally made up of young males whilst in the bands which play traditional music we see increasing numbers of women playing instruments and learning to read music. This is a descriptive research project which deals with the experience of women in the world of traditional p'urhépecha music, their participation in brass bands and how they see themselves as musicians. Identification with traditional music and with the p'urhépecha people helps them to deal with gender discrimination which they frequently experience within the brass bands.*

PALABRAS CLAVE: *mujeres, música tradicional, bandas de viento, p'urhépecha*

KEY WORDS: *women, traditional music, brass bands, p'urhépecha*

Los estudios centrados en las mujeres y la música son escasos si los comparamos con el predominio de la investigación de lo masculino en el campo musical. Los estudios de las mujeres han sido lentamente aceptados y se

coincide en la imperiosa necesidad de abundar en ellos, específicamente desde una perspectiva de género en áreas ampliamente desatendidas como las mujeres en la historia de la música o la educación musical [Robertson, 2001]. Asimismo, los estudios sobre la música y las mujeres indígenas en México son limitados y generalmente se centran en la música usada en los rituales de curación o sanación, donde éstas tienen una amplia participación. Sin embargo, se han descuidado o han pasado desapercibidas, para el ojo del etnógrafo, múltiples prácticas musicales que las mujeres crean y mantienen para la construcción de las culturas musicales de sus pueblos.

De acuerdo con Agustín Pimentel y Alejandro Méndez [1982], las mujeres indígenas en México participan de manera directa e indirecta en distintas expresiones musicales tradicionales, ya sea de manera indirecta cuando atienden el hogar o la siembra, cuando el marido músico se va a tocar por varios días a otro pueblo, o bien, recibiendo a los músicos de la banda en su casa o la orquesta para el estudio vespertino, alimentándolos los días de la fiesta patronal. De manera directa se puede observar a las mujeres en las Danzas de Concheros, de las Pastoras mazahuas y hñãñö. A la par de la danza pueden interpretar el canto como lo hacen las mujeres cochimies, cucapá, kiliwa o pai-pai, en el norte de México; también cantan las mujeres nahuas o mazahuas en las Xochipitzahuacs presentes en las bodas y otras celebraciones. Es muy común ver a estas mujeres participar con su canto en los rituales públicos de rogativas, procesiones, alabanzas o en las ceremonias donde ellas son rezadoras, curanderas o chamanes. A semejanza de las mujeres mestizas, se les puede observar ejecutando el violín, la guitarra, el contrabajo y las mandolinas, sobre todo en Michoacán.

Las mujeres también elaboran instrumentos y su participación es importante en las fases delicadas del laqueado y temple de los instrumentos, especialmente en la laudería de Michoacán.

En décadas recientes, las mujeres han empezado a formar parte de las bandas de viento, el incremento de su presencia la notamos principalmente en las bandas mixes, o bien, en Tlayacapan, Morelos.

A pesar de que las mujeres indígenas participan de múltiples formas, esta colaboración no se hace de manera igualitaria y no tiene el mismo reconocimiento y visibilización social que la masculina. Las mujeres pueden padecer un gran sufrimiento cuando buscan incursionar en la música (vista desde una mirada occidental) y hacerla parte de su vida. Las formas de discriminación y exclusión de las mujeres en el ámbito musical son innumerables, cobran diferentes formas y no es exclusiva de los pueblos indígenas, pues también la encontramos en mujeres urbanas y mestizas de clase media o alta de México [Ulloa, 2007].

De acuerdo con Carol E. Robertson [2001], en distintas culturas la música y las representaciones rituales son un instrumento para transmitir mensajes sobre el poder en las relaciones de género, con la finalidad de mantener el estatus social de los hombres y excluir a las mujeres de las estructuras dominantes del poder. Esta investigadora demuestra, a través de varios ejemplos, cómo a las mujeres se les mantiene alejadas de la música porque proporciona vías de conocimiento que los hombres desean reservarse para ellos. Tal es el caso de las mujeres selk'nam, de Tierra del Fuego, donde a éstas se les impide el uso de determinados instrumentos como tambores o flautas asociadas a imágenes fálicas. Para legitimar estas restricciones o control social se crean relatos mitológicos y representaciones teatrales donde se muestra y *naturaliza* por qué los hombres deben temer de las mujeres y regular sus conductas no sólo en el ámbito musical.

En el contexto urbano mexicano, Citlallin Ulloa [2007], desde una perspectiva de género, analiza las oportunidades y obstáculos de desarrollo profesional que han tenido y tienen las directoras de orquesta y las instrumentistas mexicanas en el ámbito de la música de concierto. Ulloa hace un interesante repaso histórico de la discriminación que han sufrido las mujeres mexicanas en el ámbito de la música de concierto. Su invisibilización en la historia de la música mexicana, la exclusión y desprecio por las composiciones realizadas por ellas bajo la idea de que "la mujer no sirve para componer", dado que es una tarea que implica a la razón y por lo tanto pertenece al mundo masculino, aunque la música corresponda al mundo de la emoción asociada a lo femenino. En lo que respecta a la cuestión de la dirección de orquesta, mientras que a los hombres se les llama a ocupar la titularidad de la dirección de éstas, a ellas sólo se les invita como directoras huéspedes y no se les considera ni como titulares ni como adjuntas. Estos son sólo algunos ejemplos de cómo se produce y reproduce la discriminación de las mujeres en la esfera musical.

En este artículo describiré, a través de las voces de las mujeres, las formas de participación de las mujeres en la construcción de la tradición musical en el pueblo de Tingambato, Michoacán; específicamente hablaré de las experiencias de las mujeres en las bandas de viento denominadas *bandas culturales*, es decir, bandas dedicadas a la música tradicional y música clásica mexicana y europea. Estas bandas culturales constituyen el único espacio donde las mujeres pueden llegar a ser músicas y tocar un instrumento. Además, a través de estas narraciones daremos cuenta de la discriminación que sufren las mujeres en estas agrupaciones.

Por otra parte, reflexionaré sobre las paradojas que plantea la modernidad, donde, por un lado, promete la equidad de género y, por otro, es el

telón de fondo de la discriminación y exclusión en el ámbito económico y público de las mujeres.

Al centrarnos en las bandas de viento de música tradicional, las prácticas musicales que describiremos están enmarcadas principalmente en el ámbito festivo y por lo tanto identitario de los pueblos p'urhépecha. Sin embargo, estas prácticas musicales también pasan por el ámbito económico y laboral, en tanto que la música y tocar un instrumento en una banda es una importante fuente de empleo en la región p'urhépecha.

En este artículo, en general, sostengo que para que una tradición musical exista se requiere de una colectividad que la mantenga viva, y las mujeres, para ello, han jugado un papel fundamental en la sociedad p'urhépecha. Las mujeres, aunque no necesariamente sean músicas, participan activamente en la construcción de su tradición musical, como cuando los músicos ensayan en los patios de las casas de los directores, mientras las mujeres escuchan diariamente estos ensayos. Hay que resaltar que los ensayos son una polifonía de sonidos que se repiten constantemente durante horas, diariamente o de manera frecuente. Esta intensa lluvia de sonidos repetitivos y sin forma estructurada despertó mi curiosidad por comprender lo que las mujeres piensan y sienten por la música tradicional. Específicamente me formulé, desde una perspectiva fenomenológica y psicocultural, las siguientes preguntas: ¿cómo viven la música tradicional las mujeres músicas de Tingambato?, ¿qué papel consideran ellas que tienen en la recreación de las tradiciones musicales de su pueblo?, ¿qué experiencias de discriminación o aceptación tienen las mujeres que tocan en las bandas de viento de música tradicional p'urhépecha?

Para responder a estas preguntas realicé unas entrevistas etnográficas, principalmente a mujeres niñas y jóvenes que tocan en las bandas culturales, a una mujer pionera en las bandas de viento, así como a esposas o hijas de músicos que estaban en contacto pleno con la vida musical del pueblo. Esta fue una investigación etnográfica realizada entre 2005 y 2006 en el pueblo de Santiago Tingambato ubicado en la meseta tarasca en Michoacán [Flores, 2009].

LA MÚSICA TRADICIONAL Y REGIONAL P'URHÉPECHA

La música tradicional de un pueblo es aquella música que se reconoce como propia y en ella se deposita la identidad cultural. La música tradicional danza sobre la memoria colectiva y da vida a diferentes rituales; funciona como un imán sonoro que articula al pueblo o nación y permite construir la idea de un *nosotros*. La música tradicional p'urhépecha es muy apreciada y valorada por los habitantes de este pueblo, aunque hay una sensación de

pérdida para los más viejos. Esta música se compone por varios géneros musicales como los sonecitos, los abajeños y la música cantada como son las pirekuas o los corridos.

Son o sonecito. Es reconocido por todos como una de las formas musicales más antiguas que practica la sociedad p'urhépecha. El son o sonecito es un ritmo de $\frac{3}{8}$, suave, pausado, melancólico y parecido al *vals*. Puede ser interpretado por guitarras, orquestas o bandas, aunque también existen referencias de que fueron interpretados con chirimías y flautas de carrizo [CDI, 2005]. Los sones proporcionan un ritmo pausado, propicio para andar y para acompañar las procesiones y los paseos con imágenes religiosas. El ritmo del son es inadecuado para zapatear por lo que se baila de manera más lenta que el abajeño. Los sones 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 [Nava, 1999].

Abajeño. Tiene su nombre porque es un calificativo de orden geográfico referente a la Tierra caliente michoacana, considerada como la *tierra de abajo*, es un *son de allá abajo*. El abajeño tiene una estructura rítmica sesquiáltera que alterna con compases de $\frac{6}{8}$ y $\frac{3}{4}$ mediante los cuales debe lucir la destreza de los músicos p'urhépecha [CDI, 2005]. El abajeño 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 o 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 [Nava, 1999].

El contracanto es otra característica de la música p'urhépecha, el cual se da cuando una o dos melodías van contrapunteando a la principal. Estas son ejecutadas por los saxofones tenores, los trombones y barítonos dentro de las agrupaciones de bandas de viento, o bien, por el trombón de émbolos y el barítono en las orquestas. El uso del contracanto, junto con la melodía, los bajos y la armonía dan como resultado una interesante poliritmia [www.ccu.umich.mx/cultura/purepecha/].

Torito. Debe su nombre a la figura de un toro que lleva juegos pirotécnicos durante las festividades. El ritmo de los *toritos* es el más alegre de los ritmos del *son*, aunque no es tan vivo y movido como el *abajeño*. Las variedades de toritos más sobresalientes son: 1) ch'anánstkweri o de carnaval; 2) tembúchakweri o de boda; 3) de jaripeo y, 4) de la quema de castillo [Nava, 1999].

Pirekua. También existe la música cantada en una amplia gama de formas como el corrido o la música ranchera, pero la más conocida es la *pirekua*. *Pirekua* quiere decir canto o canción y se llama *pireris* a sus intérpretes. La *pirekua* es una composición literario musical que es 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 [Nava, *op.cit.*]. La *pirekua* es una forma poética de expresar sentimientos y aspiraciones, el sufrimiento y la protesta del pueblo p'urhépecha; hablan de amor, de melancolía, de la vida cotidiana, de la tala del bosque o de la migración. Suele tocarse en compases de $6/8$ con requinteos en la guitarra, pero todavía se interpreta la forma más antigua en compases de $3/8$ al igual que los *soncitos*, lo que le da una cadencia pausada y melancólica [CDI, 2005].

En el terreno de la música cantada, según el investigador Fernando Nava [1999], es donde las mujeres p'urhépecha tienen su más amplia participación musical. Ellas participan interpretando alabanzas y *pirekuas*. Es común, al formar parte de los grupos de *pireris*, verlas como ejecutantes de guitarra. Es en las *pirekuas* donde ellas incursionan como compositoras. La iglesia es otro espacio donde las mujeres cantan y forman parte de coros [Hernández, 2004].

Según Fernando Nava, los niños p'urhépecha no pueden considerarse marginales en la tradición musical de este pueblo pues algunos, desde edades tempranas, ya tienen un instrumento entre sus manos. No obstante, en general, las niñas tienen una participación musical muy limitada, que más allá de la escuela, su participación se circunscribe a los coros de iglesia o ejecución de danzas.

En el caso del pueblo de Tingambato veremos que esta situación ha cambiado, ya que en las bandas de viento de música tradicional existe casi el mismo número de niñas y niños participando. Sin embargo, el número de mujeres se reduce considerablemente en las bandas de adultos o jóvenes.

INTERPRETACIÓN PSICOCULTURAL DE LA MÚSICA P'URHÉPECHA

Si nos aproximamos a estos ritmos tradicionales a través del lente psicocultural, es decir, al cómo las personas conciben culturalmente estos géneros, nos encontramos con explicaciones y narrativas basadas en la concepción p'urhépecha de lo femenino o lo masculino. Es a través de esta dualidad mujer / hombre como se categorizan estos ritmos, como nos lo expresa una clarinetista de la banda ECOR:

Rocío:... ¡la música p'urhépecha representa la vida de la gente p'urhépecha! Por ejemplo un *abajño* 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 *soncito* pues es el otro lado es más lento, tranquilo, repre-

senta a la mujer, pasividad, hermosura, todo lo que es la mujer p'urhépecha... un zapateado representa el vigor del hombre y entonces se complementan y así es la música p'urhépecha... [Entrevista a integrante de la banda ECOR, edad 24 años de edad, clarinete y piano; 2005].

Como vemos, las relaciones de género afloran fácilmente en el ámbito musical, no sólo en lo que a los músicos se refiere, sino también a la cosmovisión que sostiene esta música. A través de esta descripción cultural del son y el abajeño, la música es una fuente de símbolos usados para mantener y legitimar la organización de las relaciones de género de la sociedad p'urhépecha. Hombre y mujer, masculino y femenino, sonecito y abajeño son dualidades complementarias, necesarias en la cosmovisión p'urhépecha que busca el equilibrio a través de los opuestos. Así, en el imaginario musical p'urhépecha está representada la dualidad fundamental para la fertilidad y la vida, la tierra y el maíz, lo femenino y lo masculino. Sin embargo, no hay que olvidar que esta dualidad, al mismo tiempo, regula y ubica a cada hombre y mujer en lugares bien delimitados cuyas fronteras son difíciles de traspasar desde una lógica conservadora.

A continuación expondremos brevemente algunos aspectos de la vida cotidiana de las mujeres en la sociedad p'urhépecha para comprender mejor su participación y discriminación en el ámbito musical.

LAS MUJERES P'URHÉPECHA Y LA MÚSICA

Guadalupe Hernández Dimas, desde una mirada femenina y p'urhépecha, en su libro, *La mujer p'urhépecha. Una mirada desde la pobreza de las comunidades* [2004], nos hace una descripción de lo que significa ser mujer en las comunidades p'urhépecha en el contexto de la pobreza extrema. Esta autora nos dice que las mujeres constituyen el sector más conservador de las sociedades indígenas, pues ellas son las que históricamente transmiten la cultura por medio del idioma oral que enseñan a sus hijos. El espacio doméstico es el principal lugar en donde la mujer vive, trabaja y se desarrolla. Según la creencia p'urhépecha, cuando una mujer se casa la mujer "se muere" porque debe entregarse a su esposo en cuerpo y alma y una vez casada no puede salir de casa sin permiso y su voluntad se ha perdido porque pertenece al hombre. Sus obligaciones en el hogar son cuidar a los niños, vestirlos, tenerlos listos para ir a la escuela, preparar la comida y el almuerzo, lavar la ropa, limpiar y hacer tortillas diariamente y si el marido trabaja en el campo hay que llevarle la comida, estas son sus actividades cotidianas; sin embargo, a pesar de realizar todas estas actividades, a las mujeres se les considera improductivas.

Por otra parte, estas actividades diferenciadas y confeccionadas cultural e históricamente les han permitido adquirir distintos *saberes* y por ello las mujeres saben de plantas nutritivas y medicinales, procuran con ellas la salud en el hogar y se convierten, algunas, en parteras, rezanderas, curanderas, yerberas, sobaderas, artesanas, comerciantes, agricultoras y maestras [Hernández, *op.cit.*].

La desigualdad de las mujeres p'urhépecha frente a los hombres se hace notar cuando el nacimiento de un hombre, en una familia p'urhépecha, representa una esperanza de cierto progreso económico para esa familia mientras que las mujeres no. Ellas un día se irán para casarse con un hombre y formar otra familia. Por ello, generalmente se piensa ¿para qué educar a las hijas si pronto se van a casar y se irán a otro hogar? no vale la pena invertir dinero y esfuerzo para su educación.

Respecto a la esfera cultural, Guadalupe Hernández [2004] describe que las expresiones culturales como la danza y la música son, en su mayoría, propiedad de los hombres, quienes históricamente han sido los "cargueros", los responsables de las festividades y los que se llevan el honor y el mérito público. Sin embargo, señala esta misma autora, son las madres p'urhépecha las que diariamente enseñan a cantar a sus hijos e hijas, son las que enseñan las primeras pirekuas a los niños y niñas, o bien, los cantos a la virgen y a través de estos cantos van moldeando la identidad p'urhépecha de sus hijos.

En el caso del pueblo de Tingambato, no todo lo descrito anteriormente puede ser aplicado. Hay que señalar que Tingambato, en lo que respecta a la música, tiene una larga tradición en la educación musical, la cual, puede rastrearse hasta la llegada de los frailes Agustinos en la época colonial. Como se sabe, los agustinos reclutaban niños de más o menos ocho años de edad, les impartían lectura y escritura y a los que tenían buena voz los dedicaban a cantores y les enseñaban canto llano, figurado y de órgano, arte en el que salían eminentes músicos [Ochoa, 2005]. A las niñas se les enseñó música hasta que la reina Isabel envió mujeres devotas para educarlas en la vida cristiana y enseñarles a bordar y a tejer en casas de retiro, que, aunque estas casas no duraron mucho las niñas no fueron consideradas sujetos de educación musical y probablemente tampoco se les enseñaba a leer y a escribir [Turrent, 1993].

Sin embargo, posterior a la colonia, la Iglesia continuó siendo una importante fuente de conocimientos musicales en las poblaciones indígenas y Tingambato no escapó a ello. Según Eliseo Cortés Jiménez, actual director de la Banda Infantil, en Tingambato, los niños, niñas y jóvenes antiguamente aprendían música en la iglesia y las mujeres cantaban en el coro con firmes conocimientos de solfeo.

Por otra parte, Tingambato, como veremos más adelante, ha tenido cierto auge económico frente a otras comunidades p'urhépecha y ha cambiado muchas formas tradicionales de relación social, entre ellas las relaciones de género. No obstante, estas formas modernas de relación social no garantizan una equidad de género ni que las mujeres puedan realizar sus sueños sin sufrimiento. Más bien se presentan nuevas formas de dominación y por tanto nuevos retos y luchas para las mujeres que ahora desean estudiar, trabajar y construir su propio futuro. En Tingambato, en el ámbito de la educación musical, se sigue sosteniendo mayoritariamente que no es bueno invertir en la educación musical de las mujeres y la compra de su instrumento porque cuando se casen lo dejarán. En el ámbito económico de la música, las mujeres representan una nueva competencia para los hombres, pues con ellas aumenta el número de músicos y las bandas en el mercado de la música.

EL PUEBLO DE SANTIAGO TINGAMBATO

Los pueblos p'urhépecha, entre ellos Santiago Tingambato, se encuentran principalmente asentados en la llamada *Meseta tarasca* en el estado de Michoacán. La meseta, como *región geográfica*, se caracteriza por un accidentado relieve orográfico propio del Eje Neovolcánico Transversal —conocido también como Cordillera Neovolcánica—; es una región montañosa y volcánica, con grandes extensiones de lava seguidas de planicies aluviales. En estos valles se desarrolló una agricultura tradicional de influencia española desde el siglo xvi. El estado de Michoacán está cubierto por bosques mixtos de pinos y encinos y buena parte de los pueblos p'urhépecha basan su actividad económica, artística y cotidiana en el uso de la madera de estos bosques [Vázquez, 1992].

El territorio p'urhépecha puede entenderse o racionalizarse a través del concepto de *región* que combina la materialidad del territorio con la interpretación simbólica de éste [Vázquez, *op.cit.*]. Podemos identificar 4 regiones que pueden operar como lugares de pertenencia: Japúndarho, la zona lacustre de Pátzcuaro y Zirahuén, Jwátarho, la sierra o meseta, Eráxamani, la cañada de los Once Pueblos y Tsiróndarho, la ciénega de Zacapu [Nava, 1999].

Santiago Tingambato se ubica 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 región de la sierra p'urhépecha. 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] y para otros significa *cerro de clima templado*, se forma con las voces *tingam*, clima templado y *huata* cerro [Resendiz, 1988].

Niñas del ensamble de clarinetes del CECAM



Fuente: fotografía proporcionada por Rocío Román y Armando Villegas, pobladores de Tingambato, Michoacán.

A Tingambato “llegó muy rápido la civilización” me dijo un día un joven de esa localidad. Quizás lo que quiso decir es que Tingambato se modernizó más rápido que otras regiones de la meseta p’urhépecha. Los fuertes cambios modernizadores y capitalistas han hecho que Tingambato sea un pueblo diferente frente a otras poblaciones p’urhépecha. Estos cambios han tenido un fuerte costo cultural, ambiental y económico. Generalmente se dice que Tingambato está ubicado sobre la carretera Morelia-Uruapan, pero lo cierto es que la carretera *se ubicó* en el poblado de Tingambato, disecionándolo en dos partes hace no muchas décadas. La construcción de la carretera provocó grandes cambios en la vida cotidiana de la población, como lo describe Doña Meli,¹ una mujer de por lo menos cien años de edad, quien a través de su relato nos permite, además, conocer un poco lo que era la vida para las mujeres en *aquellos tiempos*:

Doña Meli: Mi mamá hacía viajes y yo iba con ella... hacía empanadas de chilacayote y atole de zarza en las fiestas y se iban a Erongaricuaru nos íbamos en burro y nosotras caminando, no había carretera.

Georgina: ¿Cómo era Tingambato antes de la carretera?

Doña Meli: ¡Muy bonito! y no había calles veredas, nomás no había nada de eso... había chirimoyos, chayotes y duraznos... todo se daba bien y bueno, porque ahora ¡al trote que van fumigando! ¡Antes ni quien dijera de fumar! Para que se dieran calabazas, ocupaban como abono la caca de las vacas eso llevaban para abono... antes había harto pinar y ahora nada, ¡nada! ¡Se acabó! No había luz, con ocote nos aluzábamos... en la noche íbamos a la plaza con el ocote prendido... las casas eran *trojes*² de madera y las cocinas de madera con teja de tejemanil, nadie tenía agua en sus casas, más que en las esquinas, en la plaza uno le abría a la llave y salía ¡el chorrote de agua! No como ahora que está escaseando, había *ojos de agua* por donde quiera.... Yo me casé como de 18 años, tuve 16 hijos, pero antes no había doctor, teníamos *así* a los hijos... había una señora que le decían la *xurhiski*³ paría los niños... uno los lavaba, pero no andaban con ropa, se veía la gente muy pobre pero no es que era pobre, sino que no sabía pa’que era el dinero... [Entrevista a Doña Meli, mujer de más de cien años de edad, 2006].

Tingambato, como muchos pueblos indígenas, ha dejado de usar su lengua p’urhépecha lo cual, para muchos, significa que sus habitantes ya no son p’urhépecha. Sin embargo, la música tradicional ocupa un lugar relevante para que la gente y los músicos se consideren p’urhépecha. Esta

¹ La entrevistada dijo no recordar su edad.

² Troje es la casa tradicional p’urhépecha hecha de madera ensamblada sin clavos.

³ *Xurhiski* significa partera en p’urhépecha.

música les vincula afectiva y simbólicamente con imágenes, lugares, sabores, olores y costumbres p'urhépechas. No hace falta pasar mucho tiempo en Tingambato para darse cuenta de que la música y las bandas de viento son formas de empleo y de obtener recursos económicos. La vida festiva de la región p'urhépecha y del estado de Michoacán a través de sus celebraciones como fiestas mayores, bodas, bautizos, funerales, etc., son el marco económico para que exista empleo para los músicos y las bandas de viento.

BANDAS DE VIENTO EN LOS PUEBLOS P'URHÉPECHA

En territorio p'urhépecha podemos encontrar orquestas de cuerdas o mixtas, mariachis, pero las bandas de viento son unas de las agrupaciones musicales que más sobresale [Barrera, A. y Granados, A., 1997].

En Tingambato las bandas forman parte de los símbolos identitarios, de la historia colectiva, de ese pasado considerado común y *nuestro*, así como de las biografías de cada persona del pueblo.

En este pueblo existen entre 10 y 12 bandas, algunas de gran arraigo y reconocimiento en la región y fuera de ella. Sólo dos bandas del pueblo y la banda de la escuela de música se dedican a interpretar música tradicional como sones, sones abajeños y música clásica, principalmente. Todas las demás bandas interpretan la denominada *música comercial*.

A las bandas que interpretan la música tradicional p'urhépecha y clásica mexicana y europea se les denomina bandas culturales, éstas son: la banda ECOR, la Banda Infantil de Tingambato (BIT) y la banda del Centro de Capacitación Musical de Tingambato (CECAM). En estas bandas existe una alta valoración positiva hacia la música p'urhépecha. La formación musical en estas bandas no pretende que los músicos sean músicos de conservatorio, sino más bien que tengan los conocimientos necesarios para mantener y recrear su tradición musical. Las y los participantes de estas bandas culturales consideran que este tipo de bandas son distintas por su repertorio musical dirigido plenamente a mantener y recrear la música tradicional y la música clásica. En las tres bandas participan principalmente jóvenes y niños, quienes tienen que organizar sus tiempos de estudio o trabajo para poder estudiar en la banda y salir a tocar cuando sea necesario. Los jóvenes prefieren estudiar y participar en la banda en lugar de irse con su novia o novio o pasar su tiempo libre de otra manera. Estas bandas son el único espacio donde las mujeres pueden participar como músicas [Flores, 2009].

Banda Turquesa



Fuente: fotografía proporcionada por Rocío Román y Armando Villegas, pobladores de Tingambato, Michoacán.

LAS MUJERES EN EL ENTRAMADO MUSICAL DE TINGAMBATO

Eliseo Cortés Hernández (1917-2001) fue uno de los grandes impulsores de la música tradicional p'urhépecha en Tingambato. Dirigió varias bandas, formó un sin número de músicos y fue un prolífico compositor. En cambio, lo que no se sabe es que su esposa doña Paula Jiménez se hacía cargo de sus siete hijos, los cuidaba cuando su esposo salía a tocar a otras localidades y lo acompañaba durante las noches que él componía sus bellos sones y abajeños. Durante mi investigación tuve la oportunidad de conversar con doña Paula y ella recordaba cómo era esa época cuando el maestro Eliseo componía:

Doña Paula: A muchas familias no les gusta lo de la música, a mi no me enfadaba, yo no sabía nada de música pero apoyaba en todo lo que él (Eliseo Cortés) hacía. A él le gustaba estar en la noche para escribir la música ya cuando todo estaba silencio, así podía componer cuando no había ningún ruido. Yo le decía: —ya me voy a dormir es muy noche— y él me decía: —no te vayas espérame otro ratito ya me falta poquito— yo le decía: —¡no, tú no tienes fin! ¡Yo tengo mucho sueño!— y así estábamos, yo a que me iba y él a que no (risas) y siempre me quedaba pues porque me daba pena dejarlo solito... [Entrevista a doña Paula Jiménez, 85 años de edad, 2006].

Doña Paula, como muchas mujeres, formó parte de esta comunidad musical sin necesariamente ser música. Ella valoró siempre la música y por ello apoyó a su esposo el compositor Eliseo Cortés.

Las hermanas, hijas, esposas, tías, abuelas o amigas de los músicos aunque muchas veces no figuren en el espacio público, siempre han participado de esta tradición musical, ya sea apoyando a los músicos, o bien, tocando en las agrupaciones musicales.

Como mencioné antes, las bandas culturales son prácticamente los únicos espacios donde las mujeres, niñas, adolescentes o adultas, pueden participar tocando un instrumento a diferencia de las llamadas bandas comerciales donde sólo encontramos hombres jóvenes. En las bandas culturales las mujeres participan activamente tocando instrumentos, aprendiendo y enseñando solfeo y otros conocimientos musicales y algunas de ellas aspiran a tener y dirigir una banda de viento u orquesta sinfónica.

Actualmente parece normal, en Tingambato, que las mujeres participen en las bandas de viento. Sin embargo, la apertura de estos espacios para las mujeres no fue de la noche a la mañana ni fue fácil para muchas de ellas ingresar y mantenerse en la música y en las bandas de viento. Las mujeres músicas no pocas veces han tenido que sufrir que los compañeros de las bandas las discriminen o que la gente se ría maliciosamente de ellas porque tocan

algún instrumento y participen en las bandas, pues eso ¡es *cosa de hombres!* La actividad de ser músico y músico de banda es una actividad que se considera propia de los hombres al ser un trabajo *duro*, donde hay que aguantar largas jornadas, un trabajo que implica salir de casa y del pueblo durante muchos días y noches para tocar en otras localidades.

Rosalinda Figueroa Oropeza considerada pionera en el mundo de las bandas de viento nos describe su vivencia como la primera mujer que estuvo dentro de una banda de viento en Tingambato:

Rosalinda: Empecé mis estudios de solfeo en casa del maestro Eliseo Cortés. A mí toda la vida me ha gustado la música, empecé por la guitarra. Éramos 15 chamacas de las cuales únicamente yo conseguí terminar... las chamacas se fueron retirando porque los papás no tenían la posibilidad de comprar el instrumento o también porque algunas pensaron en casarse.

Georgina: ¿Cómo se veía en esa época que las mujeres estudiaran música?

Rosalinda: Bueno, tal vez por eso muchas se retiraron porque en esos años no era posible que una mujer ocupara un lugar así dentro de la música, era negado por la sociedad. Yo sufrí mucho, por muchos comentarios negativos, porque en la banda eran puros hombres y sólo yo era la única mujer. Yo me fui contra viento y marea y no me detuve por las críticas, que me costaron muchas lágrimas, pero yo aprendí lo que más adoraba: *la música* [Entrevista a integrante de la banda del CECAM, saxor alto, 2006].

Participar en una banda y ser músico no siempre es un proceso sencillo para las mujeres, pues el primer obstáculo que hay que superar muchas veces es la propia familia. Cuando la familia no está de acuerdo, el gusto y pasión por la música las lleva a buscar sus propias estrategias, como salirse a escondidas de su casa para ir a estudiar el solfeo.

La participación de las mujeres en las bandas desata discusiones y debates al interior de las familias. No hay una norma que indique que las madres son las que apoyan a sus hijas para ser músicas y los padres son los que se oponen. Muchas veces son las propias madres las que frenan estos deseos y son los padres los que permiten y flexibilizan las normas sociales de género para que sus hijas ingresen a una banda. Algunas de las mujeres que tocan en las bandas culturales provienen de familias donde ya hay músicos. Los padres suelen enseñar a sus hijos varones los conocimientos básicos de música, y cuando éstos no quieren aprender entonces enseñan a sus hijas y las animan a participar en las bandas culturales para mantener la tradición musical familiar. Como menciona Rocío Román quien además de participar como clarinetista en las bandas culturales estudia en el Conservatorio de las Rosas en la ciudad de Morelia:

Rocío: A mí siempre me ha gustado la música desde que era chiquita porque mi papá, Eligio Román Villegas, fue músico y tocaba en la banda Flor de Chirimoyo... mi papá a mis hermanos intentó inculcarles el gusto por la música pero ninguno quiso, cuando vio que mis hermanos no quisieron entonces a mí y a mi hermana nos empezó a enseñar... mi papá vio que me interesaba la música y me preguntó que si no me gustaría ir con el maestro Eliseo. En ese tiempo sólo había dos mujeres en la banda y apenas se acababa formar la Banda Infantil y me gustó ir a la banda y así fueron llegando más mujeres, más niñas y nosotras formamos la segunda generación de la Infantil [Entrevista a integrante de la banda ECOR, piano y clarinete, 2006].

Las mujeres tocan y participan en una banda porque han visto a otras mujeres tocar en estas bandas, es decir, hay una identificación de género. Una vez dentro de la banda tienen que ganarse su lugar porque muchas veces los propios compañeros de la banda no las aceptan:

Georgina: ¿Cómo te interesó participar en la banda?

Alejandra: Al principio 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!—... decían ellos [Entrevista a integrante de la BIT, 20 años, 7 años en la banda, clarinete y saxofón menor, 2006].

La elección de los instrumentos es otro proceso fuertemente mediado por las categorías de género. En el mundo de la música se considera que hay instrumentos propios de las mujeres como el piano, violín o clarinete. En las bandas todos los instrumentos de viento o percusión pueden ser ejecutados por los hombres pero no por las mujeres. Ellas no pueden tocar algunos por razones de estética o por razones de *fuerza*. En las bandas de los pueblos, son los directores quienes deciden generalmente qué instrumentos debe tocar cada integrante, debido a esto algunas de las niñas o jóvenes han tenido que cambiar su elección por ser mujeres:

Alejandra: yo quería tocar la trompeta cuando iba al solfeo y veía una canción que me gustaba y yo decía: —¡la trompeta yo quiero tocar trompeta!— y le dije al maestro que yo quería una trompeta y él dijo: —No, pero como pues ¡una mujer con trompeta! No, no, no, tú vas a tocar clarinete—... [Entrevista a integrante de la BIT, 20 años, 7 años en la banda, clarinete y saxofón menor, 2006].

A pesar de esta *feminización o masculinización* de los instrumentos, cuando hace falta que alguien toque un instrumento *propio* de los hombres, como la tuba, y no hay un hombre para hacerlo entonces sí se recurre a las mujeres para su ejecución. Por ejemplo, Guadalupe es una excelente ejecutante de la tuba en la Banda Infantil y nos cuenta que se siente orgullosa de tocarla porque:

Rocío Román, clarinetista p'urhépecha



Fuente: fotografía proporcionada por Rocío Román y Armando Villegas, pobladores de Tingambato, Michoacán.

hombres para que se formen más bandas de las que ya hay en el pueblo. Debido a la ley de la oferta y la demanda el pago por tocar baja al existir muchas bandas, y la Turquesa, en este sentido, no era bien vista por las bandas ya existentes:

Georgina: ¿Qué opinaban aquí en Tingambato de esta banda de mujeres?

Beatriz: Pues nos llegaban comentarios de que la banda se escuchaba bien, había como que la discriminación porque somos mujeres pues decían que no es lo mismo, pero bueno recibíamos comentarios buenos y malos. No cobrábamos caro, nos contrataban porque sabían que había calidad y que era una banda ya hecha. Nos decían: —esas mujeres no pitan fuerte pero pitan bonito—. Yo siento que si gustó a la gente nuestra banda. Los comentarios malos más bien llegaban de las propias bandas por las competencias que hay. No éramos bien vistas pero entre los músicos... pues eso siempre ha existido... [Entrevista a integrante de la banda del CECAM, 26 años, 5 años tocando en la banda, saxor alto, 2006].

Como ya se ha demostrado en otros ámbitos, el trabajo realizado por un hombre a una mujer se le paga con menor cantidad, y con la banda Turquesa pasaba algo similar. Sin embargo, ellas eran las que de manera independiente iban buscando el trabajo, ellas mismas se promocionaban para su contratación; su condición de mujeres era un arma de doble filo: por un lado podían ser discriminadas y no ser contratadas pero por el otro lado la gente las contrataba por ser una banda distinta, es decir, una banda únicamente de mujeres que *tocaban bonito*.

La banda Turquesa generalmente tocaba en Tingambato, aunque también tuvieron salidas al Estado de México y tocaron durante toda la noche, la madrugada y temprano al día siguiente, como lo exige la tradición festiva de nuestros pueblos. En esta banda se ensayaba de lunes a viernes entre las 8 y las 10 de la noche, así como los fines de semana, es decir, sus integrantes dedicaban muchas horas para sostener la banda. Esta dinámica hizo que algunas de sus integrantes ya no pudieran asistir pues tenían otras actividades además de la banda, y debido a otros problemas de organización y de relaciones de enemistad entre ellas se desintegró hace algunos años y desde entonces no se ha formado otra banda de mujeres.

Es importante señalar que a pesar de la discriminación, las bandas y la música son un espacio y una actividad donde las jóvenes y las niñas fortalecen la concepción de sí mismas como personas y como mujeres, como identidad de género, ya que sienten que esta actividad *de hombres* ellas la pueden realizar también e inclusive superar en calidad de ejecución.

Una vez que han decidido que dedicarán su vida a la música y sorteado los obstáculos descritos, el campo de la educación musical es una de las

Guadalupe: Casi siempre son los hombres los que la ejecutan y más que nada sorprende que una mujer tenga la fuerza para tocar este instrumento que es tan grande y que se necesita mucho aire [Entrevista a integrante de la BIT, 20 años de edad, 9 años tocando en la banda, tuba y saxor, 2006].

No sólo las decisiones de los directores definen los instrumentos que ellas deben tocar, también las condiciones de pobreza se cruzan con los aspectos del género para decidir el instrumento. Muchas veces los padres no quieren invertir mucho dinero en la compra de instrumentos para las mujeres porque se considera que pronto se casarán y dejarán la música:

Ángeles: Mis papás pues decían que la música no se había hecho para las mujeres sólo para los hombres, que porque una mujer rápido se casaba y dejaba el instrumento y pues ¡tanto sacrificio para comprarlo para luego no usarlo!... [Entrevista a integrante de la banda ECOR, 22 años de edad, un año y medio en la banda, saxofón, 2006].

Es importante mencionar que Tingambato también tuvo, durante un corto periodo de tiempo, una banda formada únicamente por mujeres: la banda Turquesa. Según describe una de sus integrantes, hubo una vez un maestro, Armando Villegas, que convocó a las chicas del pueblo para formar una banda. La respuesta de las tingambateñas fue muy amplia y nutrida, pues en poco tiempo ya se habían anotado unas 30 o 40 chicas. La banda Turquesa era una banda que se había formado, en parte, por razones económicas, es decir, era una banda comercial. Por lo tanto era una forma de empleo y de ingresos económicos para sus integrantes. Sus contratos eran generalmente establecidos para tocar en los eventos y rituales religiosos de Tingambato. Sin embargo, esta banda no sólo era valorada por sus integrantes por la cuestión económica, sino por los lazos y vínculos de amistad que construían como mujeres dedicadas a la música:

Georgina: ¿Qué representaba para ti la banda Turquesa?

Ángeles: ¡Todo! (risas) era muy buena la relación entre las de la banda. En mi casa la situación ha sido muy difícil y yo en la banda me sentía muy a gusto... Siempre tratábamos de que si alguna no se llevaba bien con la otra pues hacíamos convivios o lo que fuera con tal de que la relación fuera buena. Cuando una se desanimaba íbamos por ella a su casa para convencerla de seguir tocando... [Entrevista a integrante de la banda del CECAM, 26 años, 5 años tocando en la banda, saxor alto, 2006].

El mundo de las bandas de viento es un mundo de competencia. Tingambato y las bandas están inmersas en el orden capitalista y patriarcal, este es su contexto y por lo tanto hay un rechazo por parte de los músicos

actividades que más eligen para tener ingresos económicos pero también para poder combinar su maternidad; aunque otras quieren formar una banda y dirigirla. Estas actividades laborales están fuertemente dirigidas por su conciencia indígena y por lo tanto por la necesidad de luchar por que la música tradicional p'urhépecha no se pierda:

Laura: Me gustaría trabajar en un Jardín de niños y concientizar que esta es la música que nosotros debemos... guardarle cierto respeto y estar orgullosos de esta música [Entrevista a estudiante del CECAM, 20 años, piano y trompeta, 2006].

Rocío: Yo no puedo dejar de sentir ese gusto por la música p'urhépecha porque soy yo... soy yo esa música... y 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! Y para mí tocar aquí en el foro del Conser (conservatorio de las Rosas) es lo mismo que ¡tocar en una plaza de Comachuén! Ahí, en el aire, en la noche, y es más disfruto más aquello... 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... Yo creo que por eso a mí me gusta y no lo cambiaría por nada y cuando alguien de Morelia me pregunta que si vengo de un pueblo de por allá le digo: —que sí— y con mucho orgullo. —¿Qué soy bandera?— pues si soy bandera porque toqué en la banda y ¡voy a seguir tocando! Y algún día quiero tener una banda... [Entrevista a integrante de la banda ECOR, 24 años de edad, clarinete y piano, 2005].

LOS HORIZONTES MUSICALES DE LAS MUJERES EN TINGAMBATO

La modernidad llegó rompiendo tradiciones y con varias promesas bajo el brazo: libertad, igualdad, progreso, emancipación, etc. Estos aires modernos llegaron a los pueblos indígenas como Tingambato y las mujeres de ese lugar construyeron su sueño de ser músicas alrededor de esos vientos. Sin embargo, paradójicamente, la modernidad, como señala Mary L. Pratt [2000:22], no trajo la igualdad e inclusión de las mujeres a la escena pública, sino justamente su exclusión. Pratt argumenta que, además, el mundo capitalista y moderno estableció divisiones del trabajo *ferozmente marcadas por el género*, lo que impidió llevar a cabo su propuesta de emancipación de las minorías.

En Tingambato las mujeres que eligieron el camino de la música y tocar en una banda de viento han tenido que enfrentarse a estructuras sociales moldeadas por el patriarcado, el mercado y la competencia. Por ello han tenido que ser fuertes como las maderas y los metales que tocan: clarinetes, saxofones, saxores o tubas. El mercado y la modernidad abrieron las puer-

tas para que se diversificaran las sociedades, y las mujeres en Tingambato entraron por esa puerta, una puerta estrecha por la competencia desigual y el individualismo que establece el mercado de la música.

Ninguna de las 10 bandas comerciales que existen en Tingambato, consideradas como *modernas* por sus vestuarios, sus nuevas tecnologías y luces de colores en sus presentaciones, incluye a las mujeres como músicas. Son las bandas culturales, las bandas tradicionales de Tingambato las que han acogido, con mayor o menor apertura, a las mujeres. Estas bandas son el espacio donde las mujeres ejercen su libertad de elegir a la música como camino de vida, aunque, como describimos anteriormente, una vez dentro de las bandas deben sortear distintas formas y distintos grados de violencia de género.

La mayoría de las mujeres entrevistadas mencionaron que para mantenerse en la música querían ser maestras de música en las escuelas, es decir, eligen el campo de la educación, uno de los campos tradicionalmente destinados a las mujeres después del hogar, pues además de ser trabajo remunerado les permite combinar con la maternidad [Ulloa, 2007]. No obstante, algunas también aspiran a una actividad tradicionalmente ejercida por los hombres: la dirección y formación de su propia banda de viento.

Por otro lado, las mujeres de las bandas culturales no olvidan el pueblo al que pertenecen y desde la música mantienen la lucha por la identidad y música tradicional p'urhépecha.

Para finalizar, hay que apuntar que aún hay grandes vacíos en los textos académicos sobre la relación música y mujeres indígenas. Hace falta analizar el lugar que ocupan las mujeres indígenas en la música, los usos y significados que tiene ésta para las mujeres, así como otras formas de participación musical y profundizar en las diferentes formas de violencia de género que las mujeres viven, pero también las diferentes formas de resistencia y de liberación femenina en el ámbito musical.

Este artículo es producto del proyecto de investigación "Música e identidad p'urhépecha en las bandas de viento de Tingambato, Michoacán" financiado por PROMEP (2006). Agradezco a las niñas, jóvenes y mujeres de Tingambato que me brindaron su tiempo, sus voces y su paciencia para esta investigación.

BIBLIOGRAFÍA

Barrera, Alfredo y Alfredo Granados

1997 "Instrumentaciones de música p'urhépecha para banda de viento", *Cuaderno de musicología*, núm. 10, Morelia, IMC.

Centro de Investigaciones P'urhépecha

www.ccu.umich.mx/cultura/purepecha/

CDI

2005 XEPUR. *La Voz de los p'urhépecha*, CD editado por la CDI.

Flores, Georgina

2009 *Identidades de viento. Música tradicional p'urhépecha, bandas de viento e identidad p'urhépecha*, México, Juan Pablos, UAEM.

Hernández, Ma. Guadalupe

2004 *La mujer p'urhépecha. Una mirada desde la pobreza de las comunidades*, Morelia, Uárho, Instituto Michoacano de la Mujer, SEDES, Ayuntamiento de Alicante.

Nava, Fernando

1999 *El campo semántico del sonido musical p'urhépecha*, México, INAH.

Ochoa, Álvaro

2005 *Mitote, fandango y mariacheros*, México, Colegio de Michoacán, CUSH, Casa de cultura del Valle de Zamora, Gráfica nueva.

Ohi, Kuniaki

2005 *Tinganio. Memoria de un sitio arqueológico de la Sierra Purepécha*, Kyoto, Pueblo de Tingambato, Universidad de Estudios Extranjeros de Kyoto.

Pimentel, Agustín y Alejandro, Méndez

1982 (2002) "La mujer indígena y la música", en Herrera Julio (coord.), *Cinco décadas de investigación sobre música y danza indígena*, México, INI, vol. I, pp. 192-193.

Pratt, Mary

2000 "Modernidades, otredades, entre-lugares" en *Desacatos*. Modernidad y ciudadanía a fin de siglo, núm. 3, pp. 21-38.

Reséndiz, Salvador

1988 *Michoacán y sus municipios*, México.

Robertson, Carol E.

2001 "Poder y género en las experiencias musicales de las mujeres", en Cruces, Francisco (ed.), *Las culturas musicales. Lecturas de Etnomusicología*, Madrid, Trotta, pp. 383-411.

Turrent, Lourdes

1993 *La conquista musical de México*, México, FCE.

Ulloa, Citlallin

2007 *Mujeres mexicanas en la música de concierto actual. Un estudio de sus cursos de vida*, Tesis de maestría, México, El Colegio de México.

Vázquez, Luis

1992 *Ser indio otra vez. La purepechización de los tarascos serranos*, México, Conaculta.

Discografía

2003 Banda ECOR de Tingambato, Michoacán, Discos Alegría.

2006 Banda Infantil Juvenil de Tingambato, Michoacán, Secretaría de Cultura. Kurhaa! Música P'urhepecha.