

Tatá Benito

Pirecuas de la Sierra de Michoacán

Soy del barrio de
Santiago

Testimonio Musical de México

Soy del barrio de Santiago



Instituto Nacional
de Antropología
e Historia

 **CONACULTA**



Soy del barrio de Santiago

Pirékwecha Tatá Benítueri Charápani anápu
Pirecuas de *Tatá Benito* del pueblo de Charapan

Tatá Benito
Benito Sierra Rosas

Acompañamiento con la guitarra
Cirilo Sierra Hernández

Textos
Carlos García Mora
Dirección de Etnohistoria del
Instituto Nacional de Antropología e Historia

Julián Martínez Vázquez
Programa de Músicos Tradicionales Mexicanos
Fondo Nacional para la Cultura y las Artes

Catalina Rodríguez Lazcano
Subdirección de Etnografía
Museo Nacional de Antropología

INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

Tatá Benito
Soy del barrio de Santiago. Pirecuas de la Sierra de Michoacán
Pirékwecha Tatá Benítueri Charápani anápu

Testimonio Musical de México núm. 52

Primera edición, 2010

© y © Instituto Nacional de Antropología e Historia

Córdoba 45, Col. Roma, Delegación Cuauhtémoc

México, DF, 06700

www.sub_fomento.cncpbs.inah.gob.mx

www.inah.gob.mx

Fotografía en portada: Pablo García Rodríguez

Quedan reservados los derechos del autor y de los intérpretes de las piezas musicales.

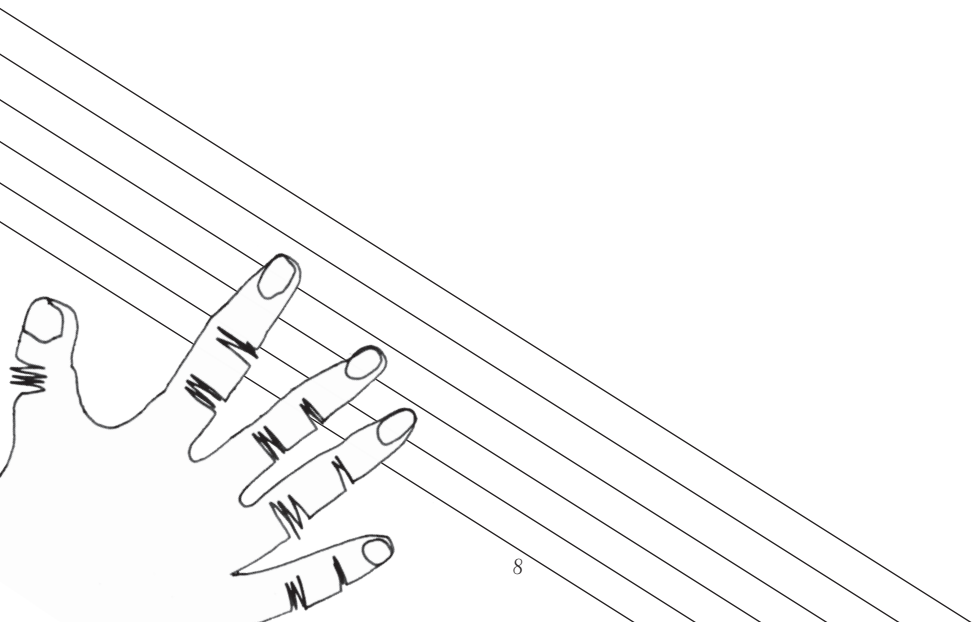
ISBN 978 607 484 129 9

Queda prohibida la reproducción parcial o total, directa o indirecta del contenido de la presente obra, sin contar previamente con la autorización expresa y por escrito de los editores, en términos de la Ley Federal del Derecho de Autor, y, en su caso, de los tratados internacionales aplicables. La persona que infrinja esta disposición se hará acreedora a las sanciones legales correspondientes.

Impreso y hecho en México / *Printed and made in Mexico*

Índice

9	Prefacio
11	Agradecimiento
13	Fonología y grafía purépechas
17	La sonoridad musical de San Antonio Charapan Carlos García Mora
23	¿Cómo suena el purécherio?
29	Las expresiones profanas
35	Las agrupaciones de músicos
36	Los géneros grandes
36	El son
41	El abajeño
42	La pircua
56	Los géneros fuereños
60	La música en la memoria
69	¿Qué es una pircua? Julián Martínez Vásquez
70	Los “píeris”
71	En Charapan
73	El discurso sonoro
78	Adiós, adiós, toditos mis amigos
81	Soy del barrio de Santiago Catalina Rodríguez Lazcano
82	Charapan
90	Benito Sierra Rosas
95	La grabación
105	Fuentes utilizadas
111	Letras de las pircuas



Prefacio

Benito Sierra Rosas, el piréri de Charapan, acompañado en la guitarra por su sobrino Cirilo Sierra, honra la serie discográfica del INAH, Testimonio Musical de México, con un legado cultural del Purépecho.

Tatá Benito, con la voz cargada de tiempo, nos muestra la fortuna de su memoria fresca y vital, de esas maneras que aprendió desde niño para usar las palabras de su tierra purépecha, de acomodar los tonos, los ritmos, de convertir en canto los paisajes. Son muchas las canciones que ha compuesto, no sabe cuántas. Él las recuerda momentos antes de entonarlas; le basta una palabra, el día de una fiesta, los ojos de una muchacha o la nota de la guitarra, y es entonces cuando, entre rasgueo y acorde, se produce la canción: la pirecua, hecha de andanzas y memoria.

Agradecimiento

A la directora de la Casa de la Cultura de Charapan, profesora Evelia Gómez Rincón, y a su personal: Guadalupe Galván y Rafael Achá Rincón, por prestar sus instalaciones y la ayuda necesaria para hacer la grabación. Al antropólogo charapense Pedro Hernández Santos por su auxilio con el fotocopiado de documentos y la identificación, junto con el músico Aurelio Hernández Morales, de las personas que aparecen en una de las fotografías aquí incluidas. A Lila Sierra, hija de *tatá* Benito, por brindar el almuerzo y la comida.

Al violinista charapense Julián Martínez Vázquez, quien aceptó escribir el artículo aquí incluido. Al historiador Benjamín Lucas Juárez y a su esposa, la profesora Alicia Mateo Manzo, por transcribir las letras purépechas de las pircuas y por traducirlas al español.

A la etnóloga Catalina Rodríguez Lazcano de la Subdirección de Etnografía del Museo Nacional de Antropología, quien participó en las entrevistas con Tatá Benito y en las demás actividades de campo, en las tareas de gabinete y en el apoyo académico, así como por aceptar escribir el artículo aquí incluido.

A Rodolfo Palma Rojo director de Divulgación del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) por aceptar el plan de esta obra y la edición del fonograma respectivo, así como al personal de esta dependencia por su trabajo en la producción, en particular a Catalina Miranda. A la etnóloga Dora Sierra Carrillo, directora de Etnohistoria del INAH, por otorgar las faci-

lidades necesarias al editor para realizar los trabajos de campo y de gabinete necesarios.

A Bruno Uribe García por su auxilio en tareas secretariales y de mensajería. A la imprenta y a la productora de los discos y sus respectivos trabajadores que materializaron este libro y el fonograma que lo acompaña. A todos aquellos mencionados en los méritos que aparecen en varias partes de este libro y a todos a quienes aquí se olvida mencionar y que sabrán perdonar el olvido involuntario. Sin duda, aquí el personaje principal es Tatá Benito, pero todo un equipo de mujeres y hombres ayudaron a darle el lugar que se merece, *diósi meyámu*.

Fonología y grafía purépechas

Los hablantes del purépecha —la lengua propia de Michoacán (llamada “tarasco” por los españoles durante la época de las repúblicas de los naturales)—carecieron de escritura fonética en la antigüedad. Como hoy en día todavía se espera consolidar una academia normativa de esta lengua, el establecimiento de sus sonidos, grafía y ortografía aún está sujeto a diferentes versiones. Por razones prácticas, para escribirlo se recurre al alfabeto del español haciéndole algunas adaptaciones. Los sonidos más difíciles de escribir así aparecen en recuadro al final de este apartado, con la letra o carácter adoptado en este libro para cada uno de ellos y sus respectivos símbolos fonológicos.

Además, se usa apóstrofo (') después de *ch*, *k*, *kw*, *p*, *t* y *ts*, cuando se pronuncian seguidos de una aspiración ligera, es decir, produciendo un sonido que conste de un soplo, tal como ocurre en la jota del español. Por ejemplo, en palabras como *ch'anáni* (“jugar”), *k'áni* (“hoja de maíz”), *kw'íni* (“dormir”), *p'amékwa* (“dolor”), *t'ámu* (“cuatro”) y *ts'éretani* (“medir”). En algunos textos se ha representado con una jota, escribiendo *tjámu* en vez de *t'ámu*. La colocación de esta aspiración puede cambiar apreciablemente el significado de las palabras.

El lector debe saber que en tres casos, cuando dos consonantes se combinan, la segunda modifica su sonido aunque en la escritura permanece igual:

nt= /nd/, por ejemplo: *wantákwa* se pronuncia /wandak^wa/.

mp= /mb/, por ejemplo: *ampé* debe decirse /ambé/.

nk= /ng/, por ejemplo: *atásinka* se lee /atásingga/.

La tilde (´) se puso aquí cuando se supo dónde va, excepto en las palabras monosílabas donde se da por supuesta. Nunca se utilizan reglas de acentuación usadas en el español. Cuando se tuvieron dudas, se evitó poner acento alguno, aunque cabe advertir que en purépecha, suele ir sobre todo en la segunda sílaba; en un bajo porcentaje en la primera y en muy pocos casos en las otras.

Las vocales —con las que invariablemente terminan las palabras— se escriben con grafías normales. Sin embargo, la mayoría suenan “sordas” y por tanto son imperceptibles para oídos desacostumbrados, como en los nombres /karápan**I**/, /čarápan**I**/ y /čakáp**U**/ (Obsérvese que fonéticamente las vocales sordas aquí se representan con mayúsculas: **I**/, **U**/.)

En el recuadro de la siguiente página se enumera la grafía de cada fonema, y entre diagonales su respectivo signo fonético.

- i** / ʌ /. Sonido de vocal como el producido entre la u y la i del español, pronunciando /u/ pero con los dientes juntos y extendiendo los labios hacia atrás (como al sonreír); parecido a la *i* de *bird* en el inglés pronunciado a la manera refinada de Boston. Ejemplo: *eranhásikati* (“persona sabia”). Cuando va acentuada se usa con acento circunflejo (*î*), por ejemplo: *tsitsîki* (“flor”).
- ch** / ʧ /. Sonido como el de la che del español, indivisible al pronunciarlo y al escribirlo. Ejemplo: *churhîpu* (“caldo de res con chile rojo”).
- kw** / kʷ /. Sonido compuesto con la combinación de los que en español se llaman ka y doble u. Ejemplo: *jurámukwa* (“cabildo, mandato”). En el pasado, también se le ha representado con *qu* o *k*.
- nh** / ŋ /. Sonido de la ene producido en el velo del paladar, como en la palabra mango del español pero sin pronunciar la ge. Desde el siglo xvi, a veces se representó con *ng*. Ejemplo: *anhátapu* (“árbol”).
- rh** / r, ɹ / Sonido producido entre la ele y la ere del español poniendo la punta de la lengua en el paladar. Ejemplo: *úrhi* (“nariz”).
- ts** / ʧ /. Sonido compuesto, como en la combinación de la te y la ese del español, indivisible al pronunciarlo y al escribirlo. Ejemplo: *tsakápu* (“piedra”). En el pasado, se ha representado también con *tʃ* o *tz*.
- w** / w /. Semiconsonante semejante a la *w* de *whisky* en el inglés. Anteriormente era representada con *u* o *gu*, según el caso. Ejemplo: *wantákwa* (“palabra”).
- x** / ʃ /. Sonido que imita el usado para espantar gallinas, como el de la *x* del náhuatl, en palabras de ese origen en el español de México: *Xola*, mixiote. Similar a la consonante *sh* del inglés pronunciada con fricción, como ocurre en el vocablo *show*. También ha sido representado con *sh*. Ejemplo: *xúmu* (“niebla”).
- y** / λ, y /. Semiconsonante con sonido semejante a la ye del español. Representado con *i* en el pasado. Ejemplo: *piyúni* (“desgranar mazorcas”).



Prudenciano Salvador, *Tatá Pulé*, fungiendo como pifanero, y Ricardo Jerónimo, *don Rica*, como encargado de la tarola, al momento de salir con la imagen de san Antonio "chico" en casa del carguero de san Antonio de Padua, para invitar a otros "cargueros" a la fiesta religiosa patronal de Charapan, Michoacán



La sonoridad musical de San Antonio Charapan

Carlos García Mora*

Foto: CGM, 2009

* Etnólogo de la Dirección de Etnohistoria del Instituto Nacional de Antropología e Historia

*A la memoria de Isaías Sierra, reconocido piréti charapense,
quien me enseñó cómo sonaba Charapan*

Los sonidos de la antigüedad tarasca en la sierra de Michoacán se escucharon cada vez menos durante el siglo XVI tras la invasión y la colonización hispanas del territorio. Ya no salieron más los llamados sonoros desde los templos en lo alto de las yácatas; cesaron las declamaciones de los sacerdotes; callaron las amenazantes griterías de los guerreros; desaparecieron los músicos de antaño en las celebraciones religiosas; dejaron de crearse piezas para ser tocadas con atabales, flautas y silbatos; callaron y se olvidaron los antiguos cantos. Sólo piénsese en un cambio como ése: vivir escuchando todo un complejo sonoro y tras una generación a lo más, oír otro en que aún podía percibirse el entorno natural: la lluvia, las tormentas, el susurro del bosque, el canto de los pájaros, el aullido de los coyotes y el correr del agua, a la vez que el murmullo de la plática y el ruido del trabajo pero entreverado con nuevas resonancias que invadieron la región, como el repique de campanas de bronce, el relincho de los caballos, el gruñido de los cerdos, el balido de las cabras, el ladrido de los perros, el cacarear de las gallinas, el habla de los españoles, el tronar de las armas de fuego, el cántico de los coros cristianos, el rasgueo de las guitarras... Los ruidos cotidianos en la vivienda se ramificaron con el producido por otros animales y nuevos artefactos. Las palabras castellanas se oían diferente. Toda una revolución. Con la invasión y colonización hispanas no sólo cambiaron el espacio y el tiempo serranos, sino también el sonido y el silencio.

Cuando eso terminó, había nacido el pueblo purépecha, después de tres procesos decisivos: la cristianización de los señores que encabezaban los antiguos clanes y linajes tarascos confederados y sus respectivas parentelas, servidores y vasallos; el acuerdo de esos señores con los invasores españoles para coger gobernar los dominios tarascos, primero; y otro posterior para llevar a cabo un masivo reasentamiento de sus familias extensas y las de sus vasallos, en poblados concentrados para vivir “en policía” bajo la normatividad de los colonos españoles. Con esa disposición se reacomodaron como cultivadores de maíz sujetos a la corona española, pero dotado cada asentamiento con tierras de comunidad y con gobiernos autónomos, en torno a templos católicos con sus santos patronos y sus templos. Así se configuró el Purécherio o país purépecha: como un conjunto de repúblicas de naturales; es decir, de corporaciones sociopolíticas asentadas como verdaderas congregaciones cristianas hablantes de la lengua purépecha. Una de ellas fue San Antonio Charápani, hoy Charapan en el actual estado mexicano de Michoacán, establecida en la sierra de esa provincia alrededor de 1534.

Los purépechas reorganizados de esa manera conservaron poco, si no es que nada, de la música tocada en la antigua confederación tarasca; acaso sólo el uso de algunos de sus instrumentos por un corto tiempo; se conocen unos pero nada se sabe de lo que se tocaba con ellos, como no sea el tipo de sonidos que pueden proporcionar. Escasa comparación puede hacerse entre la antigua sonoridad musical tarasca y la purépecha, pues aceptando que algo de la primera pudo sobrevivir por unos años, lo hizo sin dejar registro alguno. Durante el siglo xx, el uso de la flauta de carrizo, la chirimía de madera y la *kirínkwa* —abandonadas poco a poco— pudieron recordar instrumentos y sonidos tarascos, pero lo que se interpretaba con ellos dejó de tener alguna remota semejanza.¹

A diferencia de lo ocurrido con el cultivo del maíz, el pueblo purépecha en vez de revolucionar la música tarasca tras la conquista y la colonización es-

pañolas de la sierra, la desplazó sustituyéndola por otro universo sonoro. Si bien sustentada sobre la memoria de los antiguos sonidos, durante cuatro siglos el reemplazo fue incluyendo desde instrumentos hasta cantos, música, géneros, especialistas, enseñanza, organización y usos bajo influencias hispanocristianas, españolas populares, negras africanas, tierracalentananas y otras más.

Eso sí, continuó su función religiosa que fue, si no única, al menos una de las más importantes en la antigüedad. En efecto, la adopción del cristianismo incluyó el de la música hispanocatólica para procurar la salvación del alma redimiendo los pecados cometidos.² Muestras de ello quedaban aún en el siglo XIX y principios del siguiente en Charapan; por ejemplo, la música que acompañó las pastorelas, los coloquios y las representaciones teatrales sobre temas navideños en cada una de sus caminatas (cuadros o danzas). Se trataba de una melodía muy andante que daba a entender que los pastores iban caminando. Cuando ellos cantaban, la música intentaba sugerir que el grupo iba en busca del Niño Dios. Un redoble de tarola, junto con la escala cronométrica, significaba el frío y el temblor humano que produce. Es cierto que se escuchaba música en bailes festivos entre los jóvenes que aprovechaban las pastorelas para divertirse.³ Tales pastorelas pudieron tener un origen novohispano, pero como el diálogo más viejo disponible de una de ellas sólo es decimonónico, se debe suponer que siguió desarrollándose después con diálogos y músicas renovadas de vez en vez.⁴

Por lo pronto, quede presente en el lector que, durante su historia, parte importante de la música purépecha ha tenido un sentido religioso. Tanto la música como la danza se ejecutan como una ofrenda sagrada. Siempre será útil remarcarlo y aquí se hace con una serie de fotografías que ilustran esto en alguna medida.

Aun cuando en la primera mitad del siglo XIX el gobierno purépecha de San Antonio Charápani empezó a desintegrarse y secularizarse, y en la segunda se re-



Músicos flanqueando la imagen de san Miguel Arcángel durante la fiesta del barrio San Miguel en Charapan, Mich. Tocan para acompañar la danza de Viejos que se baila a la imagen depositada frente a la casa del “carguero” (septiembre de 2009)

partieron sus tierras comunales, la música siguió acompañando al culto y por ello fue una de las más perdurables secuelas de las repúblicas de los naturales en la sierra de Michoacán. Debido a ello puede ser vista como una manifestación cultural que dejó el proyecto histórico de la configuración del pueblo purépecha. Si aún hoy en día la música tradicional sigue sonando en Charapan es porque su raigambre purépecha sigue viva y porque no ha muerto del todo lo que alguna vez fue: una corporación cristiana de familias de naturales integradas en torno a su santo patrón. De ahí que el tema amerite atención particular.



Pifaneros y tarolero tocándole a la imagen de San Antonio “chico” para que salga a invitar a los cargueros de otras imágenes (junio de 2009). ABAJO: Pifaneros y quien toca la tarola a los lados de la imagen de San Antonio “chico” (junio de 2009)





Banda acompañando a la procesión de “los tiradores” o cazadores durante el novenario que antecede a la fiesta patronal de San Antonio de Padua (11 de junio de 2010)



Clarinetista de la Banda Centenario de Nurío contratada por el carguero de la imagen de san Antonio de Padua para acompañarlo durante su desempeño en la fiesta (12 de junio de 2010)

Fotos: ccm, 2009-2010

¿Cómo se oye el *pureécherio*?

En Charapan se usaron palabras purépechas para nombrar a lo que de manera aproximada se llama en español música, orquesta, banda, músico, cantador e instrumentista o tañedor.⁵ Por añadidura, la lengua tenía otras palabras relativas a la música y al canto;⁶ disponía al menos de dos términos para nombrar a la flauta y dos para el flautista, como para la flauta de barro, la de carrizo y la de madera, las cuales pudieron perdurar desde la antigüedad; pero otros tipos pudieron introducirse después, ya que este instrumento se conoció tanto en



Los moros danzantes asociados con el carguero de san Antonio, acompañados por la Banda Centenario de Nurío; danza y música tienen un sentido de rememoración y ofrenda religiosas durante la fiesta patronal (13 de junio de 2010).

ABAJO: La Incomparable Banda Sureña de San Felipe de los Herreros contratada por “el pueblo” para que junto con la banda del “carguero”, acompañe a la imagen de san Antonio de Padua durante la última procesión del novenario que antecede a la fiesta patronal (12 de junio de 2010)







Ángel tocando cierto tipo de vihuela con cinco cuerdas en una pintura anónima elaborada durante la época de la república purépecha (en el alfarje del templo de Nurío, Michoacán)



Ángel tocando chirimía en una pintura anónima característica durante la época de la república purépecha (alfarje de la iglesia del vecino Cocucho)

América como en Europa. Palabras relacionadas con la república purépecha pudieron ser *kutátiicha kwínchikwarhu anápu* ('músicos que anunciaban las fiestas grandes del pueblo'), *pató arhírichi* ('música de Navidad') y *tóri kant-*

PÁGINA ANTERIOR: La Incomparable Banda Sureña traída de San Felipe de los Herreros tocándole Las mañanitas a la imagen de san Antonio de Padua, que descansa en su trono del templo parroquial de Charapan, Mich. (13 de junio de 2010)



Pintura anónima sobre madera del alfarje del templo de Cocucho, Michoacán



Pintura anónima sobre madera plasmada en el alfarje del templo de Cocucho, Michoacán

Fotos: Catalina Rodríguez Lazcano, 2009

sákata (composición musical que se toca el 2 de febrero, cuando tenía lugar la fiesta de “los semaneros” que atendían a los enfermos en el hospital anexo a la capilla donde se rendía culto a la virgen de la Inmaculada Concepción).⁷

En los siglos XVII y XVIII, algunas pinturas de los templos serranos plasmaron instrumentos musicales, unos como mero elemento pictórico tomado de imágenes europeas, pero otros pudieron ser conocidos en la región.⁸ Los purépechas



Ángel tocando una vihuela en una pintura anónima sobre madera del alfarje del templo de Cocucho, Michoacán



Ángel tocando una vihuela de arco tenor con cinco cuerdas, pintura anónima sobre madera del alfarje en el templo de Cocucho, Michoacán

adoptaron los instrumentos traídos por frailes y otros españoles, y aprendieron a tocarlos.

Uno de los instrumentos arraigados fue la guitarra con la que se acompañaban las danzas incluidas en representaciones teatrales para catequizar. En un principio constaba de cuatro cuerdas pues la quinta fue añadida en el siglo xvii, y la sexta, al siguiente; estuvo ligada más que cualquier otro instrumento con la música del común, como en España donde servía para interpretar piezas popu-

lares desde el siglo xv. Dos décadas después de la conquista española, los purépechas ya la fabricaban y tañían, pues en el serrano Paracho elaboraron y tocaron varios tipos de instrumentos de cuerda al menos desde el siglo xvii.⁹

Las expresiones profanas

Desde el siglo xix —y al mismo tiempo que perduró la música asociada con el culto— compositores, instrumentistas, bandas y orquestas locales desarrollaron una música laica difundida con amplitud. Tal vez ya se componía antes, pero lo cierto es que su auge se produjo en ese siglo. Con ella los purépecha se escaparon en parte del monopolio cultural de “el costumbre”, que facilitó cierta continuidad, pero estuvo relacionado con patrones de un viejo régimen de dominación social, política e ideológica. Por más que sus temas y letras carecieran de toda alusión directa o indirecta de resistencia, el solo desarrollo de ese nuevo tipo de música implicó la manifestación más liberada de la supervisión de las instituciones religiosas y de las ideologías clasistas y raciales del dominio novohispano.

En ese contexto, los compositores purépechas se convirtieron en verdaderos intelectuales que recrearon y renovaron una música regional preñada de múltiples influencias. Ésta fue bien identificada por los charapenses, a quienes atrapaba por la emoción y la alegría que les producía y por la identidad que les otorgaba. Entre los charapenses, por ejemplo, tuvieron un notable peso sentimental la música y la danza de Viejos. El joven Pablo Velásquez Gallardo lo mencionó como algo que él en realidad quería, en una carta fechada durante el mes de abril en 1944.¹⁰

Durante esa época, en la cuenca del río Tepalcatepec, un movimiento musical ramificado alentó la formación de orquestas tierracalientanas especializadas en tocar sones y “gustos”, los cuales influyeron en la música serrana. Otro resul-

tado fue la música purépecha tal como se la conoció, pues adoptó y desarrolló los elementos que la caracterizaron como tal entre los siglos XIX y XXI.¹¹ Con ello esta música dejó de ser nada más que una supervivencia novohispana.

Debido a la continua interrelación entre distintas músicas populares se formó la riqueza musical de Michoacán. En estas circunstancias, la “impureza” de la música purépecha puede considerarse un hecho que la benefició, pues si hubiera rechazado las influencias foráneas se habría sumido en la decadencia.¹²

En la sierra de Michoacán, la música de la república de los naturales fue parte de la materia prima a partir de la cual se desarrolló la decimonónica con su sello propio. Ésta acompañó la constitución de la nueva sociedad michoacana independizada del dominio español. Por lo tanto su modernización cristalizó en el siglo XIX.

Michoacán era, en esa época, escenario de corrientes sociales asociadas con grandes complejos ideológicos de los que en aquellos días se llamaron los partidos conservador y liberal, ambos compuestos a su vez por diversas agrupaciones y alianzas. La historia de éstas, que fue mucho más que la de simples bloques políticos, estuvo relacionada con importantes cambios, pues la liberal llevó a cabo una verdadera reforma de la sociedad michoacana transformándola en lo agrario, lo religioso y lo cultural. La música desempeñó una función en esas reformas y en la lucha de las ideas; de manera que el mundo rural de la sierra formó, sin duda, parte de esos grandes cambios. Incluso el serrano Paracho fue cabecera de un importante grupo de políticos liberales.

Por consiguiente, la música fue un fenómeno relacionado con la conformación de la sociedad serrana decimonónica e instrumento de uno u otro sector social, según sus peripecias; participó en un proceso de estilización y formalización de una cultura michoacana liberal, que desarrolló una tradición en la cocina, el baile, la literatura, la pintura, la historia escrita y otras expresiones. En

ese contexto se produjo la música regional preñada de innumerables influencias que al identificarse, revelan presencias de la más variada índole.

La fama de los músicos y de los compositores del país purépecha se expandió en las áreas circundantes, sobre todo la de algunos poblados en particular. En 1860, Zacán ya era conocido por la afición de su gente a la música y el canto.¹³

Durante el siguiente siglo, un nuevo bloque político adoptó las culturas populares apoyándolas de modo visible y difundíendolas como expresión cultural revolucionaria por antonomasia, tras los movimientos y gobiernos populistas que se sucedieron luego del levantamiento maderista de 1910. Los músicos mismos se ligaron y sirvieron a las organizaciones revolucionarias y populares. Jesús Santos Campos Aguilera —el famoso maestro compositor y músico de Zacán— se estableció, durante 1914, en Uruapan, donde organizó y dirigió una banda de trabajadores en una fábrica textil hasta 1924. Conocido por sus ideas liberales y populistas revolucionarias, compuso la marcha *Internado Vasco de Quiroga* haciendo alusión al que alojaba estudiantes purépechas.¹⁴

En la década de 1930, el compositor y maestro de música Teodoro Lemus, de Turícuaro, compuso entre otras obras, la *Marcha de peluqueros de Uruapan*, la *Marcha Normalista* 27 y el *Himno proletario* —con letra de Juan Ayala— para ser interpretado durante los festejos sindicales y en las celebraciones de los trabajadores el 1° de mayo (Día Internacional del Trabajo).¹⁵ Con ello, la actividad sindical y partidaria tuvo su respectiva traducción musical. Se sabe que en Charapan se cantaba el *Corrido de los agraristas* en los años treinta del siglo xx, tanto como en el también serrano San Lorenzo donde asimismo se interpretaba el himno del movimiento obrero *La Internacional*.¹⁶ Al menos un corrido fue compuesto para conmemorar la lucha de los más famosos líderes agraristas charapenses según se verá más adelante. El auge de ese movimiento cultural tuvo lugar durante el predominio del populismo nacionalista en México y en Michoacán, sobre todo entre la década de los años veinte y la citada de los treinta.

Sin embargo, cuando el viraje político antipopulista del gobierno del presidente Manuel Ávila Camacho logró imponerse en el escenario nacional, ya sólo se promovieron manifestaciones regionales populares estereotipadas. A pesar de ello, aun las piezas con orientación clasista terminaron siendo manifestación universal del sentimiento del poblado, cuando se asimilaron en la música purépecha común a todos.¹⁷

Es un hecho que las piezas interpretadas en actos públicos y familiares implicó adquisición (o pérdida) de prestigio individual, familiar y de barrio, de suerte que la música purépecha continuó su vigoroso desarrollo. Ello implicó cierta competencia social hasta el punto en que lo que tocaban durante el enfrentamiento entre bandas, que tiene lugar en las fiestas religiosas de los poblados purépechas, ha llegado a ser llamado con gran tino “sones de guerra”, lo cual coincide con las partidas de moros, que danzan en las fiestas patronales figurando al ejército de sus santos patronos y al de las corporaciones cristianas que defienden su integridad y su fe.¹⁸ Las alusiones militares —a la manera purépecha— en la coreografía y la música son un rasgo característico.

Ahora bien, este desarrollo de la música laica prosperó junto a la continuidad de la tradicional. Todavía a mediados del siglo xx, en Charapan, los aprendices iban a “hacer escoleta” cuando aún vivía el maestro músico Santiago Zaragoza, quien era un erudito debido a su preparación, su presencia en las ceremonias religiosas y su relación con “los cabildos” o integrantes de lo que quedaba del extinto gobierno purépecha. De hecho, el maestro de música solía ocupar el puesto que aún se llamaba de “escribano de república” cuando éste faltaba. En aquel tiempo, “el que dirigía” la música y su enseñanza era Felipe González.

Desde la extinción del gobierno de la república purépecha, si un instrumento predominó en la época municipal fue la guitarra que colgaba en el interior de “los trojes”; saber tocarla formó parte de la educación masculina. Con ella los hombres, y a veces las mujeres, se acompañaban para cantar pire-

cuas. En 1949, un médico rural, al observar el gusto por la música en Charapan, escribió:

casi todos los jóvenes tocan la guitarra en forma lírica y se encuentran un gran número de compositores; asimismo, entre los adultos, gran número de ellos tocan algún instrumento musical.¹⁹

Agregaba que cuando cierta persona del poblado ponía a funcionar un fonógrafo de su propiedad para tocar discos de música vernácula, atraía gente en su casa, pues si en Charapan algo fue común a tirios y troyanos fue la música.²⁰ Al respecto, un modelo ideal se impuso entre los mismos charapenses para quienes:

El *p'urhépecha* es de por sí amante del arte en general, le gusta escuchar buena música y cuando sabe distinguir prefiere la mejor. Le gusta cantar, le gusta el baile, todo lo que sea esparcimiento espiritual y social.²¹

En la actualidad es frecuente que algunos hombres y mujeres, pese a que no se dediquen a ello, sepan tocar, cantar o danzar. La gente en general sabe de música.

Varias familias de músicos, como la de los Sierra, destacaron en Charapan. En la década de los años cincuenta del siglo xx, el músico Juan Aguilera de Zacán estuvo en Charapan estudiando armonio con el maestro Amador Cortés. Allí mismo, en 1956, llegó a realizarse un certamen con músicos de Pichátaro, Pamatácuaro, Corupo, Charapan y Zacán (cuya banda ganó).²² En esa segunda mitad del siglo, empresas comerciales grabaron en discos de acetato obras charapenses.²³

Algunas de esas grabaciones mostraron —en una de las diferentes clasificaciones posibles— dos grandes tipos de piezas según su temática: unas dedicadas a

temas abstractos, otras, a lugares, objetos, seres o acontecimientos específicos que podían ser identificados por su nombre propio.²⁴ En el primer tipo prevalecieron canciones de amor, de alegría, de canto a la madre, a las flores, a los animales y a la naturaleza en general, y las piezas musicales que aludían a objetos cotidianos y a conductas morales. En el segundo se encontraban obras de homenaje o evocación a una persona, un paraje, un sitio, un rincón, un poblado, un barrio, un personaje pueblerino (*El tartamudo*), un hecho mítico, un acontecimiento o un tiempo ido. En estas últimas piezas se encuentran rastros del pasado incluyendo los de acontecimientos políticos, pese al aparente predominio de pircuas o canciones neutras y ahistóricas.

Por lo demás, la música purépecha fue una de varias en la sierra. A principios de la década de los setenta del siglo pasado, en Charapan una buena banda tocaba apegada a la tradición musical regional y existían varias orquestas como era común en la región. Pero lo mismo funcionaba una estudiantina, acaso de reciente introducción pues en esos años era fomentada por asociaciones religiosas, que las adoptaron para formar grupos católicos de jóvenes cantores y guitarristas para acompañar el oficio de las misas dominicales. Además, un conjunto de música norteña les daba gusto a trabajadores migratorios; lo que atestiguaba la emigración laboral a Estados Unidos desde principios de siglo.

Sorprende que incluso se tocara música conocida como “el sonido 13”, lo cual habla de cuan amplia era la gama de influencias y presencias culturales.²⁵ El llamado “sonido 13” fue un sistema microtonal ideado por el músico mexicano Julián Carrillo, quien amplió sin límite el número de los 12 intervalos de la escala musical convencional, con lo que impulsó un tipo de música vanguardista. La heterogeneidad musical fue un hecho paralelo al del cultivo de la música propia, lo que reflejó el también heterogéneo pasado de Charapan, que al desaparecer el gobierno purépecha se convirtió en un poblado poliétnico con administración municipal desligada de la organización del culto.

En fin, tanto la música con fin religioso como la que alentaba la convivencia social y el solaz evolucionaron bajo el influjo de muchas otras (antiguas, novohispanas, decimonónicas, nacionalistas, etcétera) hasta convertirse en el sonido propio de la sierra.

Las agrupaciones de músicos

Respecto de los conjuntos musicales, las orquestas se originaron desde la época de la república purépecha y aún en el siglo xix seguían siendo protagonistas importantes en las fiestas religiosas, en las cuales acompañaban las danzas. Al final del siglo también animaban o acompañaban casamientos y velorios.²⁶

Por disposición gubernamental y con la colaboración de los párrocos, en Michoacán se prepararon músicos durante dicho siglo y se crearon orquestas de cámara para interpretar música europea de concierto. Para ello se introdujo o estimuló el uso de varios instrumentos como violín, viola, violonchelo, contrabajo, flauta, clarinete y trombón de émbolos y pistón.

En el siglo xix, el grupo de atabaleros y trompeteros que acompañaban a la danza de moros y cristianos —durante la república purépecha— fue sustituido por bandas con más instrumentistas que las orquestas. Durante un tiempo, cobraron auge las de tipo austriaco con instrumentos más sofisticados, cuando ocurrió la invasión militar francobelga en Michoacán durante la segunda mitad del siglo.

En general, llegaron a contar con trompetas, trombones, saxofones, tubas, clarinetes, “armonías” (o saxores), tambores o bombos, platillos de entrechoque y tarolas o tambores redoblantes. Con tal fuerza sonora pusieron en desventaja a las orquestas cuya demanda se redujo.²⁷

En el siglo xx se contó con dos tipos de orquesta: la de origen novohispano, con instrumentos europeos de cuerda, y la mixta, de cuerdas y viento. La segun-

da incluyó, de modo paulatino, clarinetes, flautas, saxofones, trombones, cornos, “bombardinas” y otros.²⁸ En la primera mitad de dicho siglo éstas interpretaban de preferencia vales; luego los géneros purépechas despertaron mayor gusto, quizá porque de modo gradual desapareció una política musical gubernamental, lo que dejó a los músicos en libertad de mostrar sus capacidades y preferencias.

En la actualidad, los músicos son versátiles; con frecuencia tocan más de un instrumento; a veces tocan y cantan a dúo; otras, forman parte de una orquesta, y otras más de una banda, de manera que pueden desempeñarse en diferentes formas, ya sea como solistas o como integrantes de un conjunto; pasan de un papel a otro. Asimismo, tocan en el templo o en bodas o en bailes.

Los géneros grandes

De todos los tipos de música compuesta y escuchada en la sierra, el son y el abajeño se convirtieron en los géneros por excelencia del pueblo purépecha, pues incluso las canciones o “pirecuas” iban acompañadas con éstos.²⁹ Una visión más amplia incluye cuatro géneros, todos derivados en realidad del son: el abajeño, el torito, el son regional y el soncito.

El son

Género de mayor antigüedad, propio para el canto y el baile que posee un ritmo de origen europeo de tiempo moderado y melancólico, en cuya estructura se organizaban instrumentos, versos o coplas y un zapateado elemental para danzar; era tocado de preferencia por orquestas que acompañaban procesiones callejeras, que se desplazan pausada y cadenciosamente.³⁰ Originado en el siglo xvi



Foto: com, 2009

Conjunto Corcobí [*Korkowí*] de Charapan, Mich., durante una comida del carguero que tenía la imagen del Niño Salvador (6 de octubre de 2008): Aurelio Hernández Morales, violín; J. Guadalupe Hernández Lagunas, vihuela; Jesús Martínez Chuela, guitarra; y José Guadalupe Rubio Félix, contrabajo

con la hibridación de aportes múltiples de carácter popular, formó parte de las festividades religiosas. Al terminar el siglo XVIII se usaba también para la convivencia social y para las escenificaciones teatrales laicas. Desde fines del siglo XIX, aparecieron variantes regionales del son, como el tierracalentano de Michoacán difundido en el área purépecha, donde se le adaptó y se le distinguió de otros.³¹ Su carácter popular lo diferenció y con frecuencia lo opuso a los géneros musicales propios de las clases pudientes. Cuando en el siglo XIX se transcribieron a instrumentos y música académica, los sones dieron lugar a los llamados “aires



Julián Martínez Vázquez, violinista charapense



Ignacio Rosas, maestro clarinetista del barrio de San Miguel en Charapan, Michoacán

nacionales”. Con los movimientos revolucionarios del siglo xx, pasaron a formar parte de la cultura populista, opuesta a la de las clases aristocráticas de la sociedad mexicana.³²

Los sones eran compuestos por autores conocidos, pero los hubo anónimos. El papel del compositor regional fue importante y le redituaba prestigio a él y a su poblado.³³ En el siglo xx, los temas de inspiración que predominaron fueron los amorosos —a veces relacionados con flores— y los relativos a lugares, personas, personajes pueblerinos, animales regionales, belleza femenina y otros.³⁴ Algunos



Foto: cgm, 2010

Banda de música ingresando al atrio parroquial de Charapan, Michoacán

ejemplos charapenses: *Tumpí k'éri* ('El mancebo viejo'), compuesto en 1971 por Isaías Sierra, autor de *Mále jintéskita* (Muchachita que eres). Sones anteriores compuestos por músicos de ese apellido fueron: *Susanita*, de Benito Sierra, y *Chúrirhiranhsk'tási kawíni*, título este último que al parecer es una especie de contracción de *Chúrikwa nirásinka xani kawíni* ('Toda la noche me emborraché' o 'Esta noche voy a emborracharme en serio').

Al mismo tiempo, en esa década se tocaron en el poblado sones compuestos en otros lugares, como *Josefinita*, de Santos Campos o de Juan Méndez, con letra



Músicos a punto de ingresar al templo parroquial al final de su procesión como gremio, durante el novenario que precede a la fiesta patronal de san Antonio de Padua en Charapan, cuya imagen en andas se aprecia en el centro de la fotografía

de Uriel Bravo, de Zacán; *Charandita* de Santos Campos o de Jesús Chávez, del mismo poblado; ¡*Ampé pârhi!* (‘¡Qué alegría!’), compuesto por el conocido compositor Gervasio López, de la isla Jarácuaro; y *Flor de lirio* de autor anónimo.³⁵

Una variante practicada como son regional fue uno lento y melancólico, a diferencia del abajeño, cuya forma tradicional fue interpretada con instrumentos de cuerda. Aun cuando llegó a bailarse, era inusual hacerlo y más bien se escuchaba en festividades religiosas y en fiestas de matrimonio, tocado por orquestas o bandas.

El llamado sonecito era un conjunto de melodías cortas que en el país purépecha se repetían de manera constante; interpretado con instrumentos solistas, como la flauta de carrizo o la chirimía, tanto con orquestas como con bandas. Durante la república purépecha se tocaba con tambores, chirimías y

trompetas, y tiempo después con bandas. Estuvo asociado con ritos de las fiestas religiosas como la de *Corpus Christi* y las patronales, más que a las actividades profanas, pues acompañaban danzas para cumplir mandatos u ofrecimientos religiosos. Tal fue el caso del sonecito *K'áni p'íkukwa* ('Cortar la hoja de la planta del maíz'), interpretado con dos chirimías y una tarola, que se tocaba el 15 de agosto en la fiesta para celebrar la ascensión de la Virgen María; y otro más para acompañar, en fiestas religiosas, a la danza de moros, quienes visitaban las casas de los principales, en particular las de los cargueros, los "cabildos" y la del cura.³⁶

El abajeño

El abajeño o *jurhú anhápu* ('propio de tierra caliente') fue un son con un compás de origen europeo más reciente y una melodía alegre, que marcaba con sonidos bajos o graves un ritmo rápido y preciso para ser bailado en fiestas religiosas y matrimoniales.³⁷ Su nombre se debió a que procedía de sones y "gustos" de tierra abajo durante el apogeo del comercio entre las tierras caliente y fría, cuando a principios del siglo XIX se abrieron al cultivo comercial las tierras bajas de Michoacán, lo que estimuló la emigración de mano de obra serrana.³⁸

En el país purépecha el abajeño se interpretó con otros instrumentos, bandas, orquestas, mariachitos y grupos de flauta y chirimía; en particular, se desarrolló para bandas con el patrón rítmico de acentuaciones enfatizadas que se obtenía con instrumentos de percusión (como bombo, tarola y platillos), con la variedad tímbrica de los instrumentos de aliento y con el característico zapateado con el que se bailaba.³⁹ Incitaba a los hombres a bailar con vigor soltando las piernas con fuertes zapateados y a dar característicos gritos de euforia colectiva, pese a que en su vida cotidiana el movimiento corporal introvertido fue el propio de los adultos. Ejemplos de abajeños compuestos e interpretados en

Charapan fueron *El mogotito* (ca. 1964), *Chuchita y Agripina*, de Plácido Tuspa; *Felicitas*, a lo mejor del mismo autor; *Juventina* (ca. 1967) y *La divorciada* (1960), de Nabor Hernández; *Aunque me cueste la vida* y *El zapatito*, de Juan Sierra; *T'arhéchu urápi* ('El gallo blanco'), de Dimas Sierra; *El naranjito*, de Gabriel Mercado y *El 28 de enero*, de Eduardo Reyes Mora. El último título se refiere a la fiesta que Cocucho celebraba cada 28 de enero y a la cual solían asistir los charapenses; su autor compuso también una pirecua cuya tonadita fue usada como tema de la famosa pieza regional: ¡*Arriba Pichátaro!*⁴⁰

Este género fue la forma purépecha de interpretar el son tierracalentano de la cuenca del río Tepalcatepec; lo tocaban de preferencia con bandas de aliento para el zapateado de las danzas y el baile en parejas. Por eso se usaba para acompañar a la danza de Viejos, la de *kúrpitiicha* y la de Negritos. Todavía alrededor de la década de los años setenta del siglo xx, por ejemplo, el titulado *Al pie del volcán*, de Miguel Sosa, se usó para acompañar a la primera danza mencionada.⁴¹

La pirecua

La *pirékwa* (*pirecua*) es una canción con letra en purépecha compuesta con la melodía de un son o abajeño y dos frases musicales alternadas que se repiten con frecuencia. Se tiene la creencia de que el ritmo de su compás se heredó de la antigüedad tarasca y se da por hecho que lo seguían los percusionistas al tañer sus *kirínhueecha*, luego llamadas “quiringuas”.⁴² Durante un tiempo se compuso con el compás característico del cuatrillo o de 3/4, que es la unidad del ritmo resultante de repetir UNO, dos, tres, UNO, dos, tres... acentuando UNO cada vez que se repite. Este compás predominaba en la propia melodía; sin embargo, en algunos momentos se asemejaba a un vals vienés. No obstante, sus características



Eduardo Reyes Mora, alias *Gualo*, reconocido compositor de piezas musicales en Charapan, Michoacán



Foto: Autor desconocido (cortesía de Serafín Sierra)

†Isafás Sierra Jacobo, mejor conocido como Isaac Sierra, reconocido compositor y violinista creador del Grupo Los Inchátiru

regionales la convirtieron en género propio del pueblo purépecha, cuyo arraigo se manifestó en la abundancia de cantantes que la interpretaban.⁴³

El estilo de Charapan, tal como se percibe en las pircuvas que *tatá* Benito canta en el disco anexo, se caracteriza por el bajero de la guitarra y la manera de acompañar, y por su forma de hacer la *pirékwa* jugando con la melodiosidad y el ritmo de la lengua purépecha.⁴⁴ Julián Martínez Vázquez lo explica en términos musicales a lo largo de su artículo incluido en este librito.

Los rasgos de este género musical pudieron tener su antecedente en los colegios religiosos novohispanos, pues la mención recurrente de las flores en los títulos y letras recuerda la poética náhuatl del *in xochitl in cuicatl* (*flor y canto*), quizá introducida en Michoacán como instrumento evangelizador por frailes españoles.⁴⁵ Ello está por verse, ya que justo ese uso religioso lo distingue de la

pirecua.⁴⁶ Como tal, ésta terminó de cristalizar en el siglo xix, cuando la función religiosa dejó de predominar por la secularización de la sociedad. La letra y el carácter laico por antonomasia hicieron de ella un género propio de su tiempo: el canto del pueblo purépecha, luego de la radical modificación de su configuración originaria, tras la desaparición de sus repúblicas corporativas en la primera mitad del siglo xix.⁴⁷ Por lo tanto, si se considerara que la música purépecha sólo pudo nacer bajo el influjo de frailes evangelizadores en el siglo xvi, sería tanto como despojarla de su expresión social y aún de su implicación política.

Las letras de las pirecuas trataron con frecuencia el amor masculino a la mujer, mencionándola con el nombre de alguna flor regional, aludiendo de modo metafórico a ella o llamándola por su nombre siguiendo un argumento sobre su cortejo y destacando su belleza.⁴⁸ En cambio, se carecía de pirecuas que cantaran el amor femenino a los hombres. En el año 1948, el estudiante charapense de antropología Pablo Velásquez Gallardo cantó varias pirecuas para que la lingüista María Teresa Fernández las grabara con carrete de alambre en el Laboratorio de Grabaciones del Museo de Antropología, donde él prestaba sus servicios. Sus títulos confirman la temática predominante: *Florecita Blanca*, *Mále Francisquita*, *Mále Juanita* y *Sobre los amores de una muchacha*; con una excepción: *¡Qué vicio tan feo!*, que tocaba el tema del alcoholismo.⁴⁹ Otras composiciones aludieron a sucesos que influían en el ambiente social y cultural, a personajes políticos, a temas morales y a otros.⁵⁰

En Charapan las pirecuas recogieron su pasado, sólo que en el siglo xx apenas se remontaban al anterior, lo que es un indicio de su origen decimonónico, como las que recordaban los largos y arriesgados viajes que emprendían los arrieros a Colima o las duras travesías para “bajar” a tierra caliente. Por ejemplo, la titulada *Sapóte wanáteni* (‘Cerro del Zapote’) o *Vamos a esperar a los de Kolímpa* [o *Kolímani*]. Como sugiere el título de otra pirecua, *Adiós, adiós, toditos mis amigos*, se hablaba de quienes salían del poblado en busca de mejor suerte, algo

común tanto a través de la arriería como del trabajo migratorio, que se desarrolló al menos desde el siglo xvii cuando se aportaba mano de obra a las minas de Guanajuato.⁵¹

La pircuea llegó a tocar temas políticos. En el siglo xx, la de la sierra retuvo un sentido de lucha o bien de conmemoración de líderes locales. Por ejemplo, una de Cherán recordaba *El triunfo de Leco* —compuesta por Cruz Jacobo— aludiendo a Casimiro López Leco, cabeza de la defensa armada de ese poblado que resistió los embates del ex villista Inés Chávez García y del general de brigada Sabino Rodríguez;⁵² recordaba la persecución y muerte del segundo el 18 de agosto de 1919, en Llano Grande, jurisdicción de Zacapu, abatido por las defensas de Purépero y Cherán:

*Yámintu wátsicha ka tumpícha
yasúksī nirásinti tsípikwarini.*

¡Qué viva Leco y sus voluntarios
y qué viva y qué viva, qué viva, qué viva
el pueblo de Cherán!

¿Nántu arájki Chávez García?

¿Ka imési soldádu ampécha?

Yámintuksī yámintuski warhí arhíxati.

¡Qué viva Leco y sus voluntarios
y qué viva y qué viva, qué viva, qué viva
el pueblo de Cherán!

[Todas las señoritas y jóvenes
ahora sí se van a alegrar.]

[¿Qué dirá Chávez García?,

¿Y qué dirán sus soldados?]

Que ya todos y todos se están muriendo].⁵³

López Leco encabezó la defensa armada de su poblado y es de presumir que, asimismo, la del orden imperante en éste; y en este sentido pudo ser un líder conservador como lo sugiere el hecho de que él se asoció después al movimiento cristero. Se le ha descrito como un líder apegado a los valores

inherentes a su poblado y se ha considerado que la pirecua que lo recordó transmite nostalgia y emoción, a la vez que el sentido de la experiencia de defensa permanente en Cherán y el de la manera como concibió la realidad un compositor local perteneciente al sector “tradicional”.⁵⁴ *El triunfo de Leco* fue arreglada como pieza instrumental y se convirtió en una especie de himno a la autoprotección y a la autodeterminación regionales, que preservaba los valores purépechas campesinos.

Ésa y otras piezas musicales similares se difundieron como manifestación de apego a valores tradicionales. Éstos estuvieron supeditados al viejo régimen porfirista y al orden rural que éste instauró, y al cual debieron fidelidad las familias y los sectores de los poblados que tenían el poder político y los recursos económicos locales.

¿A qué intereses estuvo ligado López Leco? Al menos en parte, representó a los campesinos propietarios que necesitaban protegerse de la violencia revolucionaria contra sus poblados. Pero, ¿qué sucedió con los intereses de los peones sin tierra? Ambos sectores hablaban el purépecha y tenían la misma identidad étnica, pero mientras “el costumbre” ayudaba a conservar el orden de los pequeños propietarios, mantenía sin derechos a los desposeídos. Por tal razón, éstos se incorporaron al movimiento agrarista y acogieron la cultura que les permitió reivindicar a sus familias. En esas circunstancias, las pirecuas que conmemoraron personajes, recordaron las luchas clasistas de unos y de otros reflejando una división interna de la sociedad purépecha.

En consecuencia, otras pirecuas se asociaron con el movimiento agrarista y aludieron a políticos fuereños identificados con organizaciones revolucionarias y con la reforma agraria,⁵⁵ aun algunos, que debido a su anticlericalismo, atacaron varios valores de “el costumbre”.⁵⁶ En Ichán —de la cañada de los Once Pueblos— se compusieron pirecuas dedicadas a los presidentes Francisco I. Madero, Venustiano Carranza y al rudo anticlerical Plutarco Elías Calles. Todavía en la

década de 1940, una pircua cantaba en honor del general Lázaro Cárdenas, gobernador de Michoacán y luego presidente populista del país; y otra, en memoria del famoso dirigente agrarista Ernesto Prado, oriundo de Tanaquillo en la misma Cañada.⁵⁷

A principios de los años cincuenta del siglo xx, la pircua *Mále Amalita* hablaba de Amalia Solórzano, esposa del general Lázaro Cárdenas —a la sazón vocal ejecutivo de la Comisión del Tepalcatepec—, quien visitó Charapan para inaugurar el servicio de energía eléctrica gestionado por su marido. La letra decía que, gracias a ello, habría luz en las esquinas de las calles de Charapan. La música, o a veces sólo la letra, se le atribuye al compositor y agrarista charapense, ya fallecido, Nabor Hernández. A esta pircua le han sido puestas otras letras con otros temas, por lo cual hay varias versiones. Todavía en la década de los noventa se compuso *Cárdenas*, interpretada por el Conjunto Atardecer de Comachuén y dedicada a Cuauhtémoc, hijo del general, que había sido gobernador del estado y luego candidato presidencial con apoyo popular.⁵⁸

Dichas composiciones fueron hechas por encargo o estuvieron relacionadas con sectores sociales con actividad política. En consecuencia, la pircua no fue neutra, pese a que el género musical, en general, llegó a ser un producto étnico común. A veces, los géneros tampoco son neutros. Baste recordar los gustos exclusivos de cada clase social por determinados tipos de música. Los procesos regionales y nacionales posteriores a los movimientos revolucionarios de la primera mitad del siglo xx, dejaron de alentar las composiciones con carga social o política y la música popular en general, pues se abandonó el populismo gubernamental y se cancelaron las alusiones a la lucha de clases en los discursos públicos.

El tema romántico prevaleció y la pircua formaba parte del cortejo, cuando los jóvenes acostumbraban llevar serenata a sus pretendidas para cantarles

alguna que ellos mismos componían incorporando a sus letras algo alusivo que ellas entendieran, una experiencia común o alguna referencia a las muchachas mismas.⁵⁹ Tal fue el caso de *Me hallé una flor*. Alguna otra con cierta dosis de reclamo dicho a la manera serrana:

Se quieren de corazón
y no está bueno pa' decirse cosas,
por eso están tan engreídos.⁶⁰

O para decirlo de otra manera: “Se quieren sinceramente, de corazón, y por tanto no hay motivo para decires, por eso están tan encariñados”. *Matildita* fue más directa:

No vayas a estar hablando de mí,
con que yo tanto te quiero.⁶¹

Una forma de pedirle a la muchacha que no hable mal de él, siendo que la quiere tanto. Más desafiante, la letra de *P'inkuni* (*'Retener'*) compuesta por el músico charapense Fidel Ochoa, le asegura a ella y le advierte a los demás:

A mí no me pueden detener,
aunque me regañen.

Así te di la palabra
que le había de cumplir.

Así es como tengo gusto
pa' andar con compromisos;
yo sí, nunca he de dejar a esa mujer.⁶²

Por cierto, numerosas fueron las dedicadas a una *mále* ('muchacha') identificada por su nombre. Por ejemplo, *Máleni Lorenzita*, *Mále Francisquita*, *Mále Juanita*, *Sabinita* (de Leoncio y Nabor Hernández 1938) y algunas más.⁶³ Otra en cambio, *Mále jintéskita* ('*Muchachita que eres*'), la dedicó su creador sólo por prudencia a cualquier "muchachita" o "doñita" sin identificar a quien el cantante tenía en mente:

¡Ay, qué suerte la mía
que me ha tocado!,
¡ay, qué suerte
de andar navegando!

Doñita, vete ya tú a casarte,
déjame tú a mí en cuentos.
Así nomás me anduve ingriendo contigo
y ahora ya me dejaste.

Entonces, ya me voy
y yo volveré enseguida
a despedirme de ti.⁶⁴

Este despecho masculino fue frecuente en las letras. En la de *Juventina* fue claro:

¿Por qué me dijiste así, tú, Juventina?
¿no tú me ofreciste así el lunes
que volviera el jueves en la tarde,
para que platicáramos?

¿Por qué ahora comienzas a arrepentirte,
por qué no me cumples esa palabra
que no sostienes?

No me hagas menos,
no me desprecies,
porque de lo contrario
voy a seguir en la borrachera.⁶⁵

Algunas de las pirecuas que recibieron nombre de flor —como una manera de referirse a una muchacha— tuvieron el mismo tono de despecho que la anterior. Por ejemplo, *Flor de Lirio* lo declaró con cierta dosis de bravuconería:

Aunque me cueste la vida,
anduve mucho tiempo rodeándote y rogándote,
no que yo ando en seguimientos de ti.

Aunque me cueste la vida,
no te he de dejar
aunque alguien le parezca mal.

Te quise mucho de corazón,
ojalá que tú supieras
lo que siento yo en mi vida.⁶⁶

Con el mismo nombre, *Flor de lirio*, otra letra sin tono trágico cantó con picardía:

Muchacha bonita,
pareces una florecita de lirio;
es que platicas muy bien.

Tan bonito es tu modo,
[que] después d'eso hasta hombres casados
se enamoran.⁶⁷

Otros temas de la vida fueron abordados. Por ejemplo, una pirecua mencionaba el sentir del hombre viejo por la manera como lo veían:

Los tiempos así vienen y se van,
los tiempos vienen y se van
y nosotros de una vez nos vamos.

Cuando se muere un joven, dicen:
“¡Ay, cómo se fue muriendo!”
En cambio, cuando se muere un viejo, dicen:
“¡Ya estaba viejo!”⁶⁸

Asimismo la pirecua celebraba a los propios músicos. *Achá [J.] Santos Campos Aguilera* de Zacán, compuesta por el charapense Eduardo Reyes Mora, alias *Gualo*, cantó a este célebre compositor purépecha, maestro y director nacido en 1867:

Úchijsini fabóri ya
dispénsarichini ya
yámintu profesiónistecha
xu Tsakáni ya.

[Háganme el favor ya
de dispensarme ya,
todos los profesionistas
que son de aquí de Zacán.

*Charápani wératinichisi juká
paraksini p'urhémpeni sáni
ka paraksini piréchini ma.*

*Yámintu profesiónistecha ya
ka yámintu wáchecha
xu Tsakáni anápuecha ya
jue ya juchá sáni jinhkúni sáni
k'éri diréktorini pirékuni
achá Santos Campos.*

*Achá Santos Campos Aguilera
úchijtsiini fabóri ya
kurhánhkuchijtsini ya sáni
zo nákijsi tsitipirini parákasi sáni
paráksini juchá piréchini:
Tsitsiki Kanela” o “Mále Joséfni?*

De Charapan venimos
para visitarlos
y para cantarles una pircua.

Todos los profesionistas ya
y todas las muchachas
que son de aquí de Zacán ya,
vamos ya conmigo
a cantarle un poco al gran compositor
don Santos Campos.

Don Santos Campos Aguilera,
háganos el favor ya
de escucharnos ya un poco,
zo cuál le gustaría un poco
para que le cantemos:
Flor de Canela o Muchacha Josefinita?]⁶⁹

En 1973, Isaías Sierra, hijo y nieto de violinistas, declaró que era “de la madrugada grande” cuando le nacía una tonada y así sucedía que, “de puro lírico”, iba componiendo pircuas. Su Conjunto Orquestal de Charapan había ganado el segundo lugar durante un concurso regional en Zacán. Su hijo Cirilo, entonces aprendiz, llegó luego a participar en grabaciones comerciales de discos fonográficos en los años ochenta del siglo xx, incluyendo uno donde grabó con su esposa con quien integró el Dueto Sierra Galván. Otros compositores eran su pariente Benito Sierra, Jesús Melgarejo, Juan Melgarejo y los ya mencionados Nabor Hernández y Eduardo Reyes Mora, alias *Gualo*.



Dueto Sierra Galván conocidos intérpretes de pirecuas. A la guitarra Cirilo Sierra Hernández, hijo de Isaías Sierra, a su lado su esposa, la cantante Estela Galván

Quizá desde la década de 1970, se empezaron a componer pirecuas al estilo de los abajeños con un compás más rápido. Éstas recogieron una gama de testimonios de índole diversa.

Las pirecuas son obra de sus autores y también son colectivas. Son obras de autor porque aquellos que las cantan saben quiénes las compusieron, y aunque algunas permanecen como anónimas, son fruto de la imaginación y emotividad de una persona. Sin embargo, son colectivas en la medida en que el pueblo las adopta y las adapta, ya que es él que las mantiene vivas cantándolas, o las olvida perdiéndolas así en el pasado; estas piezas continúan una tradición musical, que por más que vaya transformándose, es compartida, disfrutada o llorada por todos.

La pirecua recoge entonces sentimientos, emociones, gustos, alusiones culturales, orígenes comunes, acontecimientos y otros elementos. Son expresiones históricas porque registran momentos de épocas recientes o lejanas. En ese sentido, son fuentes de conocimiento histórico.

Puesto que en ocasiones las pirecuas solieron cantarse a dúo o en coro acompañadas con instrumentos de cuerda u orquestas de aliento y cuerdas, su interpretación supuso alguna actividad social.⁷⁰ Los conjuntos de cantantes e instrumentistas se constituyeron y reconstituyeron con frecuencia, sin establecerse de modo permanente como en otros poblados; tomaban nombre sólo a veces cuando llegaban a requerirlo. En Charapan un dueto se formaba en algunas ocasiones haciéndose llamar Alma Tarasca, pero en otras sus integrantes se presentaban en otras formas; en cambio el Dueto Sierra Galván sí se mantuvo hasta la fecha pues se trata de un matrimonio.⁷¹ En 1994 apareció comercializado en el área metropolitana de la ciudad de México, un disco fonográfico con grabaciones de tres grupos de intérpretes; entre ellos, el Dueto Charapan, integrado por la conocida, y ya fallecida, María Salomé Clemente, como primera voz, y Dominga Luis, como segunda, acompañadas del guitarrista también fallecido, Nabor Hernández, quienes interpretaron las pirecuas *Mále Amalita* y la célebre



Foto: com, 2010

El contador Eliseo Martínez Rosas y su esposa Rosaldina Vázquez Ochoa, oriundos de Charapan y avecindados en el Distrito Federal; músicos padres de músicos.

Mále Susanita, composiciones charapenses; sus voces femeninas no expresaban la misma melancolía que la perceptible en los hombres al cantar pirecuas.⁷²

En el año 2001 se editó una de las grabaciones mejor logradas, con las interpretaciones de varias pirecuas además de sonecitos, abajeños y un corrido,

a cargo de una familia de músicos charapenses: Eliseo Martínez Rosas, su esposa Rosaldina Vázquez y sus hijos Julián, César y Ulises.⁷³

La versatilidad de la pircua fue propia de la época del municipio poliétnico como expresión laica de la vertiente liberal del pueblo purépecha. Aunque éste se configuró en su origen como un conjunto de corporaciones cristianas con sus respectivos gobiernos, su supervivencia posterior no dependió sólo de ello pues pudo construir tradiciones diferentes sin desintegrarse ni abandonar algunos aspectos básicos de su pasado —como la orientación religiosa de su vida comunitaria— y manteniéndose vigente actualizando la cultura que le había dado arraigo.

Al dejarse de hablar la lengua regional, la pircua puede desaparecer, pues por definición, es un canto en purépecha; sin embargo, se está transformando en una canción en español dentro del mismo patrón musical, ya sea porque cada vez más se canta la traducción de sus letras o porque se compone en español desde un principio. Ello puede implicar su sobrevivencia musical en otra lengua, con lo cual seguirá siendo una manifestación cultural regional en la medida en que se convierta en una variante del género, si bien es cierto que este fenómeno puede ser visto como una etapa de transición hacia su definitiva extinción. Por ahora la pircua goza de cabal salud pese a que ya perdió la abrumadora presencia de antaño.

Los géneros fuereños

Habiendo dicho que la música purépecha es la adopción adaptada de las hispanocatólicas y europeas decimonónicas, parece poco afortunado hablar de géneros de afuera, pero tiene sentido en la medida en que se trata de sonidos modulados en otros contextos culturales más allá del Puréecherio que pueden o no ir tomando carta de naturalización. Tal es el caso de lo que

ya se ha llamado el rock purépecha. Pero regresémonos más atrás en el tiempo.

En el siglo xx, Charapan también interpretó y compuso música de géneros fuereños: por ejemplo, vales como *Fermín*, de autor desconocido, género aprendido por emigrantes charapenses en la frontera con Estados Unidos. Asimismo, las composiciones con el identificable espíritu de los viajeros, como la canción ranchera *Los canarios*, del compositor charapense Crisantos Alberto que, con letra en español y ostentoso orgullo, alababa a su poblado y a su barrio a la vez que permitía el lucimiento de los mismos cantantes:

Que se le grabe a la gente
lo que les voy a cantar
de este pueblo de Charapan,
nacido de Michoacán.

Pueblo con sus cinco barrios
que se ven a todo dar.
Barrio de Santo Santiago,
yo nunca te he de olvidar.

Allí nacieron dos gallos
muy buenos para cantar.
Los apodan *Los canarios*
porque les cantan a ustedes,
en gallos o en serenatas.
¡Ay, qué alegría tan bonita!
Los canarios aquí están para cantarle a Charapan
y a todito Michoacán.

Vuela, vuela palomita,
por todito el universo,
anda dile a todo el mundo
que de totitos, totitos,
Los canarios son primero.

Vuela, vuela palomita,
por todita la nación,
anda dile a *Los canarios*
que canten otra canción.⁷⁴

El corrido, género gestado con los acontecimientos armados de la primera mitad del siglo xx, fue cultivado con explícito contenido político. Se le llegó a componer a cada uno de los líderes de los grandes bandos políticos de Charapan: Luis Rodríguez (cabeza de “los blancos” o propietarios de tierra) y los hermanos González (dirigentes de “los rojos” o agraristas).

Al parecer, la autoría del segundo fue de Cecilia Pérez, una “muchacha vieja” de Patamban, quien la compuso al enterarse del “fracaso” de los González. Luego, Francisco *Pancho* Contreras, oriundo del mismo pueblo, pero residente en Charapan, llevó el corrido al poblado, lo cual le valió una tunda y fue expulsado del lugar. Otra versión se le imputó a José o Maximino Morales. Un fragmento de su letra explica por qué sólo cantarlo fue durante un tiempo, un acto arriesgado en el poblado, pues contenía la huella de unos asesinatos y la incriminación para quienes lo perpetraron:

Pobre de José González,
viniendo él a vacaciones,⁷⁵
vino a morir en las manos
de asesinos y traidores.

Adolfo González decía:
“Pues, ¿qué es lo que van a hacer?,
trujera yo mi pistola,
poco se me habían de hacer”.

Jesús González decía,
acabando de morir
por el año 35:
“Ahí sabrán el porvenir”.

Vuela, vuela palomita,
pasa por esos portales,
éstas son las mañanitas
de los muchachos González.

Los señores de Charapan,
de la alta categoría,
mataron a los González
por miedo que les tenían.⁷⁶

Tiempo después, Socorro Caballero y Guadalupe Sierra Rosas compusieron en fecha indeterminada, el *Corrido de los braceros de Charapan* para recordar a quienes salieron a Estados Unidos para trabajar, al parecer en los años cuarenta del siglo pasado:

Señores pongan cuidado
a lo que les voy a contar
de todos los que nos fuimos
a los Estados Unidos.

El registro fue en Uruapan
y luego a la capital,
muchos salieron enfermos,
tuvieron que regresar.

Pobrecitas sus familias,
comenzaron a llorar
cuando oían silbar el tren
pa' empezar a caminar.

Llegamos a paso Juárez
y después a Colorado,
unos llegamos cantando
otros llegaron llorando.

Bonitas son las muchachas
del condado de Montana,
nomás un defecto tienen:
no se les entiende nada.

Virgen Guadalupanita
permíteme regresar
para ver a mis hermanos,
a mis padres y a mi chata.

Ya con ésta me despido,
yéndome por el sendero;
estos versos son compuestos
por Socorro Caballero.

Ya con ésta me despido,
yéndome para mi tierra,
estos versos son compuestos
por don Guadalupe Sierra.⁷⁷

La música en la memoria

Al escuchar toda esta música se evoca lo que fue el pueblo purépecha: una configuración novohispana, luego reformada en el xix y revolucionada en el xx. Tal evocación sonora sugiere que, entre los pueblos de origen mesoamericano, el purépecha estuvo entre los que mejor se adaptaron a la sociedad y a la cultura novohispanas, por lo que llegó a formar parte misma de la consolidación del enjambre colonial en la Nueva España.

A partir de esa circunstancia, la música serrana registró cada una de las épocas de la era purépecha y los grandes procesos por los cuales pasó. Sus sonidos incluyeron aquellos de la formación de la república cristiana de naturales, y luego los de su modernizada reconstitución laica. Ambos, los sagrados y los

desacralizados, conformaron los dos desarrollos culturales indivisibles que mantuvieron el arraigo de purépechas y españoles criollos arraigados.

El gusto que produce la música entre los purépechas remite tanto a sensaciones estéticas, sentimientos religiosos y emociones colectivas, como a un tiempo más o menos remoto. Hablando en sentido figurado, al igual que cuando se mira de noche a las estrellas, cuando una parte de ellas no son más que la luz emitida por astros que tal vez ya desaparecieron, al escuchar los instrumentos y los cantos se oye el presente de quienes los hacen sonar, pero también los rumores originados en el pasado del pueblo.

Cada melodía fue una liga —a veces indivisible— de un presente con alguna época de origen, con la situación que la gestó y con ciertas visiones del mundo. Esto puede parecer improbable, pero en realidad no lo es, pues es innecesario que una pieza musical tenga alguna letra y que ésta sea un inflamado discurso político con explícitos tintes clasistas para poder identificar su región de procedencia, la época en que se compuso, la corriente cultural a la cual perteneció y los sectores étnicos y sociales que de ese modo se expresaron. Sólo piénsese que los purépechas adoptaron instrumentos y géneros musicales que fueron introducidos acompañando grandes fenómenos protagonizados por sectores sociales conocidos, como la caída de la confederación tarasca, la instauración del régimen novohispano, la reforma liberal, la intervención militar francobelga y la revolución popular.

Lo mismo ocurre con la música en general. ¿O acaso alguien confunde la francesa con la japonesa, o las obras escritas para la nobleza polaca con las canciones populares de los chinacos michoacanos, o los himnos nazis con los coros gregorianos? Si así fuera, tendríamos que aceptar que la música ni plasma corriente cultural alguna ni representa a un estrato social, pues sólo está integrada de simples sonidos; es evidente que eso es falso. ¿Algún lector del centro de México es incapaz de identificar el sector que se expresa con los cantos ceremoniales

de los danzantes conocidos como “concheros”?, ¿algún mexicano ilustrado ignora el movimiento al que perteneció la *Sinfonía India* de Carlos Chávez?

En tanto herencia del pasado, la música tuvo rasgos que identificaron sus asociaciones históricas y sociales, y el sentido ideológico que se le dio. Tal como ocurrió con la tocada por el mariachi oriundo de Nayarit entre pueblos de origen mesoamericano, cuyo uso político la transformó en un símbolo musical de México.⁷⁸

Los compositores e intérpretes purépechas recrearon y renovaron una música regional preñada de múltiples referencias. A los charapenses los atrapaba por la emoción que les producía, la alegría que les daba, la identidad que les proporcionaba y el pasado que les recordaba.

Si el legado musical de Charapan ha de pervivir y continuar produciendo nuevas piezas, será una decisión de los propios músicos y del pueblo, que determinará si la vieja tradición purépecha se mantiene, aunque sea transformándose al ritmo de los tiempos; o, por el contrario, como ocurrió en el siglo xix, el mundo sonoro del “más antes”, el de los abuelos, será sustituido por alguno de aquellos con los que hoy en día convive: el de la música ranchera, el de la norteña, el de la tropical o el de otros géneros que cada vez más se escuchan, se tocan y se bailan en Charapan. Máxima expresión del cambio que hoy se vive son los colosales montajes de conjuntos musicales vestidos con trajes brillantes, que llegan en tráilers con enormes bocinas, aparatosos juegos de luces y escenario espectacular propio del mundo del espectáculo comercial, para amenizar el baile profano que después de la fiesta religiosa se realiza en pleno atrio del templo parroquial, donde antes sólo se escuchaba música con sentido religioso. El ruido portentoso que sale a volúmenes más allá de lo que el oído puede soportar sin dañarse, durante el masivo baile que desde dicho atrio en lo alto de la loma donde descansa Charapan, arrasa “el costumbre” purépecha. Dicho esto sin pretensión de juzgar. El autor de este escrito tiene una opinión al respecto, pero como etnólogo está ante todo obligado



Músicos, cantantes y danzantes veteranos de Charapan, Mich., a quienes el Grupo Kwirihípu Tánkuri les otorgó el Reconocimiento Korkowí por su trayectoria. Arriba, de izquierda a derecha, Teresa Salvador Sierra —hija de †Dominga Sierra Luis a quien representó en el acto—, Ricardo Jerónimo Bonaparte, Prudenciano Salvador Hernández, Alfonso Morales Hernández, †José Rosas y Guillermo Jacobo Díaz; abajo, en el mismo orden, Eduardo Reyes Mora, Hilario Contreras Achá, Benito Sierra Rosas, Aureliano Gallardo Zaragoza, Heriberto Martínez Gallardo, Guadalupe Sierra Luis (quien formó el Duetto Sierra Luis con su hermana †Dominga) y Teresa Madrigal (Casa de la Cultura, Charapan, Mich., 14 de junio de 2008)

a percatarse de que, para bien o para mal, ésta es la realidad musical predominante. En este contexto, las pirecuas de *tatá* Benito son un remanso, más que uno nostálgico, uno que viene de la tierra, que recuerda las raíces profundas que dan sentido a la existencia presente del pueblo purépecha.



Niño moro tras bailar en la fiesta
de san Antonio en Charapan (13
de junio de 2008)

- ¹ Constíttese Próspero Román 1994 a: 2-3.
- ² Constíttese Chamorro Escalante 1993: 275.
- ³ Murguía Ángeles 1969 c.
- ⁴ Anónimo, 1948.
- ⁵ Velásquez Gallardo 1978: 49, 2ª col; 69, 2ª col.; y 72, 1ª col.
- ⁶ Véanse en Nava (1993: 16-7) expresiones purépechas asociadas al canto, incluyendo términos del purépecha charapense para provocarlo u ordenarlo.
- ⁷ Véase Velásquez Gallardo 1978: 49, 2ª col; 69, 2ª col.; y 72, 1ª col.
- ⁸ Chamorro y Díaz 1983: 4.
- ⁹ Sordo Sodi 1988: 3755-9. Véase el magnífico estudio acerca de la laudería en la cuenca del Tepalcatepec de Hernández Vaca (2008).
- ¹⁰ Cit. en Gordon y Gordon 1946: xi.
- ¹¹ Sugerente hipótesis del músico michoacano Próspero Román (1994 b: [2-3]).
- ¹² Dicho esto parafraseando a Bartók (1979: 84-5), cit. en Martín Bermúdez (2006: 18).
- ¹³ Romero 1972: 96.
- ¹⁴ González Méndez y Ortiz Ibarra 1980: 736-7.
- ¹⁵ Próspero Román 1994 b: [6], 2ª col.
- ¹⁶ García Mora (1975: 137) y Weiant (1955: 367).
- ¹⁷ Véanse fotografías de Bugarini (1985) tomadas durante el concurso musical anual en el vecino Zacán, las cuales captaron el ambiente de los músicos en la segunda mitad del siglo xx.
- ¹⁸ Constíttese Chamorro 1993: 275.
- ¹⁹ Palacios López 1950: 188.
- ²⁰ Palacios López 1950: 188.
- ²¹ Murguía Ángeles 1969 k: 5ª col.
- ²² Márquez Ramírez y otros 1985: 116, 118 y 120.
- ²³ Entre éstas, la “Danza de *tatá* Juriata y *naná* Kutsi” referida a una leyenda charapense interpretada por la orquesta no charapense de Alejandro Perucho e incluida en la grabación de varios autores (1973). Interpretaciones charapenses propiamente dichas les fueron grabadas a la orquesta de cuerdas Auténticos de Charapan (1979), Dueto Alma Tarasca (Clemente y Rincón 1981), Banda Juvenil de Charapan (1982), Banda de San Antonio Charapan (Sierra s. f.), Dueto Sierra Galván (Sierra y Galván 1982), Dueto de las Hermanas Luis Sierra (Luis Sierra 1981 y 1997), Dueto de Charapan (en Trío Los Chapas y otros 1994) y Grupo Purépecha de Charapan (2001). Ellos interpretaron obras regionales, charapenses y de su propia inspiración.
- ²⁴ Véanse n. 23 y grabaciones en la lista de la relación de fuentes consultadas al final de este libro.
- ²⁵ Entrev. al cura Jorge Álvarez, Charapan, 16 de mayo de 1973 (en ACRL-CGM 1973-4, lbta. 1: f. 45 r.).
- ²⁶ Lumholtz (1960: 337-98), cit. en Chamorro y Díaz (1983: 9-10).
- ²⁷ Chamorro y Díaz 1983: 10, 2ª y 3ª cols.

- ²⁸ Chamorro y Díaz 1983: 9-10.
- ²⁹ Nava 1995: 3; y 2001: 1021, 2ª col.
- ³⁰ Consúltese Próspero Román (1994 a: [4], 1ª col.) y Nava (2001 a: 1021, 2ª col.).
- ³¹ Chamorro y Díaz 1983: 6.
- ³² Chamorro y Díaz 1983: 4-5.
- ³³ Chamorro y Díaz 1983: 6.
- ³⁴ Chamorro y Díaz 1983: 7-8.
- ³⁵ Hernández y otros (1973), Sierra Jacobo y Sierra (1973), Sierra Jacobo, Sierra y Rubio (1973) y varios autores (1973). Consúltese González Méndez y Ortiz Ybarra 1980: 691.
- ³⁶ Chamorro y Díaz 1983: 13-4.
- ³⁷ Llerenas 1994: [4].
- ³⁸ Chamorro y Díaz (1983: 6) y Llerenas (1994: [4]).
- ³⁹ Chamorro y Díaz (1983: 6); Próspero Román (1994 b: [4], 2ª col.); Llerenas (1994: [4]) y Nava (2001: 1021, 2ª col.).
- ⁴⁰ Eliseo Martínez Rosas, 1995, com. oral, México.
- ⁴¹ Consúltese Chamorro y Díaz (1983: 15, 1ª col.) y escúchese pieza núm. 3 del disco en el cual apareció anexo.
- ⁴² Cf. Llerenas (1994: [2]) y Próspero Román (1994 a: [4], 1ª col.; y 1994 b: [3], 1ª col.).
- ⁴³ Nava 1995: 414-5.
- ⁴⁴ Mensaje de Benjamín Lucas Juárez (en ACRL-CGM 2010).
- ⁴⁵ Cf. Chamorro y Díaz (1983: 8), Grupo Sociocultural (1992: 5) y Nava (1993: 5).
- ⁴⁶ Próspero Román 1994 b: [4], 1ª col.
- ⁴⁷ Véanse Llerenas (1994: [4]), Próspero Román (1994: [4], 1ª col.) y Nava (1995: 415-6).
- ⁴⁸ Llerenas (1994: [2]), Próspero Román (1994a: [4], 1ª col.) y Nava (1993: 6).
- ⁴⁹ Al año siguiente lo grabó en disco de acetato, pero en el catálogo sólo aparece como “Música tarasca de la sierra” (Stanford 1968: 200-3).
- ⁵⁰ Consúltese Llerenas 1994: [2].
- ⁵¹ Entrev. a Carlos Félix (Charapan, 7 de marzo de 1974; en ACRL-CGM 1973-4, lbta. 3: f. 52 v.) y Pacheco Osorio 1945.
- ⁵² Chamorro 1993: 269-74.
- ⁵³ Chamorro 1993: 272.
- ⁵⁴ Chamorro 1993: 269-74.
- ⁵⁵ Chamorro 1993: 271.
- ⁵⁶ Chamorro 1993: 270-1.
- ⁵⁷ Chamorro 1993: 270.
- ⁵⁸ Trío Los Chapas y otros 1994: pieza 16.
- ⁵⁹ Thomas Stanford 1995: com. oral, México.
- ⁶⁰ Trad. de Carlos Félix al español regional de un fragmento de la letra en purépecha (Charapan, 7 de marzo de 1974, en ACRL-CGM, 1973-4, lbta. 3: f. 52 v.).

- ⁶¹ Frag. de la letra en purépecha traducida al español regional por su intérprete Carlos Félix (Charapan, 7 de marzo de 1974; en ACRL-CGM, 1973-4, lbta. 3: f. 52 v.).
- ⁶² Trad. del músico Nabor Hernández al español regional (Charapan, 5 de junio de 1973; en ACRL-CGM, 1973-4, lbta. 2: f. 20 v.).
- ⁶³ Véase n. 48.
- ⁶⁴ Pirecua basada en un son del compositor charapense Isaías Sierra, interpretado en purépecha por su hijo Cirilo y él (Charapan, 6 de junio de 1973; en ACRL-CGM 1973-4, lbta. 2: f. 23 r. y v.). Trad. de los propios intérpretes al español regional.
- ⁶⁵ rad. al español regional de Nabor Hernández (Charapan, 5 de junio de 1973; en ACRL-CGM 1973-4, lbta. 2: f. 20 r.).
- ⁶⁶ Interpretada por Cirilo e Isaac Sierra (Charapan, 6 de junio de 1973; en ACRL-CGM 1973-4, lbta. 2: f. 24 r.). Trad. de los intérpretes al español regional.
- ⁶⁷ Trad. del músico Isaac Sierra al español regional (Charapan, 10 de junio de 1973; en ACRL-CGM 1973-4, lbta. 2: f. 27 v.).
- ⁶⁸ Cantada en purépecha por †Carlos Félix (Charapan, 7 de marzo de 1974; en ACRL-CGM 1973-4, lbta. 3: f. 52 r.). Trad. del propio intérprete al español regional.
- ⁶⁹ Óiganse a Sierra y Galván (1982: lado A, pieza 4). Trans. y trad. Lucas Gómez Bravo. Acentuación aproximada basada en Velásquez Gallardo (1978) y Wolf (1991). Sobre Santos Campos, consúltase González Méndez y Ortiz Ybarra (1980: 736-7).
- ⁷⁰ Llerenas (1994: [4]) y Michel (1951: 33).
- ⁷¹ Véase Nava 1995: 415.
- ⁷² Según se escribió en el folleto anexo a Llerenas (1994: 6).
- ⁷³ Grupo Purépecha de Charapan 2001: *passim*.
- ⁷⁴ Interpretada por Jesús Rubio y Cirilo Sierra (Charapan, 6 de junio de 1973; en ACRL-CGM 1973-4, lbta. 2: ff. 23 v.-24 r.).
- ⁷⁵ José González era estudiante de la Universidad Michoacana en Morelia.
- ⁷⁶ *Corrido de los hermanos González* (Hernández 1973). Consúltase relato del hecho en García Mora (1975: 131-48).
- ⁷⁷ Según la memoria de Eliseo Martínez Rosas y Serafin Sierra Hacha (ca. 1994).
- ⁷⁸ Jáuregui 1990: *passim*.



Foto: Autor desconocido (cortesía de la propia cantante)

¿Qué es una pirékwa?

Julián Martínez Vázquez*

Guadalupe Luis Sierra, reconocida
cantadora de pirecuas oriunda de
Charapan, Michoacán

* Músico charapense, becario del Fondo Nacional para la
Cultura y las Artes en el Programa de Músicos Tradicio-
nales Mexicanos

Varios estudiosos de la cultura purépecha han analizado este tema, aunque sus textos se han orientado principalmente al estudio de la lírica y del contexto o el ámbito social en que ésta se desarrolla. Los estudios de Néstor Dimas, Fernando Nava e Ismael García Marcelino, por citar algunos, han dado algunas luces para entender la pirecua; sin embargo, poco existe acerca del material específicamente sonoro; intentaremos ofrecer un somero panorama, antes del cual revisaré con brevedad el quehacer de los *pireris* (cantadores de pirecuas) de hace algunos años para tener más elementos con los cuales entender las diferencias interpretativas de que hablaremos.

Los pireris

Cantaban acompañados de un requinto, dos o tres guitarras y un bajo, como Los Rayos del Sol, Los Gorriñoncillos de Tarecuato o Los Galleros de Nurío. Cuentan que eran grupos de jóvenes quienes se reunían por las tardes en alguna esquina del pueblo para interpretar pirecuas. No faltaban quienes, en el mismo pueblo, rivalizaran musicalmente con otros colegas o quienes se acusaran mutuamente del plagio de temas. Rivalidades que en ocasiones eran llevadas a los extremos, a decir de los abuelos; mi “mamá grande” contaba que a un hermano de

su padre lo habían matado o mandado matar camino a Charapan, después de haber ganado un concurso de pirecuas en otro pueblo. Cierta o no la anécdota (o el motivo de la agresión) revela la importancia del quehacer del piréri. Este quehacer involucra sobre todo, al músico varón, pero con una participación femenina nada despreciable, como la de Anita Maravilla, poseedora de un registro realmente alto y quien tocaba el “tololoche” o contrabajo en el conjunto Los Gavilanes de La Cantera.

Este ámbito vivo, dinámico, del que formaban parte los pireris, les hacía diferenciarse de otras formas de ser músico en una comunidad purépecha (como la participación en las bandas o las orquestas). De ahí que a los pireris, a diferencia de sus colegas músicos, nunca se les contrataba para amenizar alguna fiesta, y sólo se les retribuía con unos “toritos” o cervezas que alguien les invitaba al calor de la reunión.

En Charapan

Los pireris, a quienes algunas veces les escuché pirecuas, tenían una característica particular: también cantaban muchas canciones “rancheritas”, como ellos las llamaban, de su autoría propia. Algo había en esos dos repertorios que me extrañaba y que posteriormente me ayudaría a entender por qué la pirecua charapense poseía una sonoridad diferente de las de otras regiones purépechas: una mezcla de idiomas, como *San Miguel Tsitsiki*, de Guadalupe Sierra, pirecua que en su primer verso dice:

Adiós, adiós, adiós
toditos mis amigos
ji nirásini ya

para ese mentado *Norteamerikisi*
*ka náxani ménteru...*¹

Además de lo anterior, la pirecua tenía una manera especial de entender la modernidad y los nuevos valores que poco a poco reclamaban su lugar en la idiosincracia local, como queda plasmado en el siguiente verso, que dice más o menos así, si la memoria no me falla:

De por ai' abajo vengo
ya me caigo y me levanto...

Quisiera tener un carro
con las ruedas de cristal
para llevarte a pasear...²

Dentro de este ámbito, Charapan tenía varias agrupaciones que, de manera particular, incluían a gran número de mujeres. ¿Acaso influidas por los duetos femeninos al estilo de Las Jilguerillas o Las Hermanas Huerta? Por ejemplo: Salomé Clemente, quien cantaba con *Tsoreni* y Cirilo Sierra, quien a su vez integra, con su esposa Estela, el Duetto Sierra Galván; Eduardo Reyes Mora, *Gualo*, y Camila Ochoa; el dueto de Las Hermanas Luis Sierra y Las Cantoras de Charapan lideradas por *Linda* Galván y *Gela* Aguilar. Cabe anotar que esta forma coral femenina de cantar, la encontramos en comunidades con un mayor grado de mestizaje, como en Uruapan, con Las Kanakuas o Las Hermanas Pulido que cantaban a dueto o con más compañeras.

Había, pues, una arraigada afición por la canción ranchera que se reflejaba en muchos elementos musicales de la pirecua de Charapan. Es esta influencia, a la que fue tan receptiva la sociedad charapense, la que da a sus pirecuas un color

particular. ¿Cuáles son esas particularidades? ¿En qué se diferencia la pirecua de Charapan? Trataré de dar respuesta a estas preguntas.

El discurso sonoro

Por ejemplo, el tipo de vibrato en el estilo charapense, amplio, sostenido y con cierto *rubato*, recuerda a los primeros discos de guitarra popular solista estilo Antonio Bribiesca que aparecían en el mercado durante el siglo pasado. La longitud de las frases y el dibujo melódico también están muy influidos por esa nueva música, que comenzaba a llegar al poblado con los aparatos de radio, aunque la estructura permaneció igual que en las otras regiones purépechas.

Dicha estructura está conformada de dos versos que repiten AA BB AB, que se intercalan con adornos o interludios instrumentales.

Instrumental	Intro		adorno		adorno		adorno		Interludio			
Cantado		A		A		B		B		A	B	Coda

Desde el punto de vista rítmico, la pirecua abrevia de los dos principales ritmos de la música purépecha. Es decir, hay pirecuas en ritmo de sonecito (3/8) y en ritmo de abajeño (6/8) que, sobre todo, se tocan de la manera como se ve en la siguiente página.

De igual forma, cuando la pirecua es interpretada con acompañamiento de alguna orquesta tradicional, la línea de la primera guitarra o requinto es suplida por los violines; o por los clarinetes, trombones y trompetas, en el caso de la banda.

Requinto

Guitarra 2

Gtr. 1

Gtr. 2

Acompañamiento en variante sonecito (introducción de la pircua *Eloisita* de Jacinto Rita)

Requinto

Guitarra

Req.

Gtr.

Req.

Gtr.

Acompañamiento en variante abajeño (introducción de la pircua *Mále Chabelita* de tatá Ismael Bautista)

El acompañamiento lo realiza la vihuela o los saxores, para el repertorio manteniendo el patrón rítmico de cada género:

ORQUESTA

Vihuela

The Vihuela part consists of two staves. The first staff is in 3/8 time and shows a rhythmic pattern of eighth notes and rests, with 'x' marks indicating accents. The second staff is in 6/8 time and shows a similar pattern with 'V' marks indicating vibrato or breath.

BANDA

Saxor

The Saxor part consists of two staves. The first staff is in 3/8 time and shows a rhythmic pattern of eighth notes and rests, with 'x' marks indicating accents. The second staff is in 6/8 time and shows a similar pattern with 'x' marks indicating accents.

En Charapan se desarrolló una manera diferente de ejecutar el acompañamiento. No sólo se ejecuta la base rítmica, sino que también se hace un arpeggiado que muchas veces debe funcionar con sólo una guitarra, misma que hace las partes de requinto y acompañamiento de modo alternado, como magistralmente lo ejecuta Cirilo Sierra en este disco.

Guitarra

The Guitarra part is a single staff in 6/8 time, showing a rhythmic pattern of eighth notes and rests, with 'x' marks indicating accents.



Mále Susanita

Benito Sierra

Pirecua

Charapan, Michoacán



Transcripción: Julián Martínez Vázquez

Fragmento inicial de esta célebre pirecua

Con el paso del tiempo, ha cambiado notoriamente el registro en el que se canta, el cual ha evolucionado de manera gradual de muy agudo a más grave, homogenizándose, perdiendo el falsete masculino y pareciéndose más a la forma

en que se cantaban las pirecuas en las comunidades que ya en los años ochenta del siglo pasado, no conservaban tan vivo el idioma purépecha o que ya lo habían perdido en la práctica, como las agrupaciones de Zacán, Tiríndaro, Tingambato y Charapan. Este cambio es evidente al comparar las viejas grabaciones del grupo Los Rayos del Sol de Angahuan, con las actuales de sus nuevos integrantes.

Voz

Ma leEs pe ran si ta xa nin se sa shi kia tzi tziki sa pi chu ka

4
ju chari min tzi taru a na pu

Pirecua *Esperancita juchari mintsita*, interpretada por Anita Maravilla

Glo ——— ria kaho - nor ——— Ta ta Vas ——— co jin des par tú

Pirecua *Gloria y Honor a Tata Vasco*, interpretada por Rocío Próspero

La afinación más difundida por los pireris es con una *scordatura* o cambio de afinación en la segunda cuerda de la guitarra (b), la cual se afina medio tono arriba de la afinación normal (se sube a c), de manera que la tonalidad de fa que-

de más cómoda tanto para requintear como para ejecutar el acompañamiento, sin que sea necesario el uso de la cejilla. Una vez hecha la *scordatura*, se utiliza el capotrasto para subir de tonalidad sin necesidad de modificar las posiciones de la guitarra.

En Charapan, la *scordatura* anterior no se popularizó, y sólo en contados casos todas las cuerdas se afinan un tono abajo, de tal forma que cambie el registro agudo por el grave, de la siguiente manera: primera en re (D), segunda en la (A) y sucesivamente F, C, G y D, de manera que para tocar en tonalidad de sol se utilice la posición de la, con las ventajas idiomáticas instrumentales que la posición conlleva, pero sin necesidad de cantar un tono más arriba.

Finalmente, como podemos apreciar en este fonograma, la melodía característica de las pirecuas de Charapan está conformada de pequeñas semifrasas de cuatro compases, y sólo por excepción presentan modulación a la región de dominante para después regresar a la tónica inicial. En la parte B, por lo general, presentan una inflexión a región de subdominante.

A partir de esta breve aproximación al discurso sonoro de la pirecua, sería conveniente realizar análisis desde varias perspectivas para entender muchos aspectos que aún quedan pendientes, como los relacionados con la interacción entre texto y melodía. Quedan, pues, estudios en el tintero porque tenemos que decir:

Adiós, adiós, toditos mis amigos

Porque aunque aún se cantan pirecuas, cada vez hay menos compositores y ya son pocas las familias que le dedican tiempo en sus fiestas. Está lejos ya la época de cuando se componían pirecuas alusivas a algún evento o a alguna muchacha de la comunidad, y está lejos también la época cuando había una competencia para componer nuevos arreglos o desarrollar mayor virtuosismo.

Por ello, es muy afortunada la iniciativa del antropólogo Carlos García Mora y el esfuerzo de la Fonoteca del INAH, al realizar este disco que espero contribuya a recuperar esa parte de la identidad y la tradición que nos legaron los abuelos.

Notas

¹ San Miguel Tsitsiki, pirecua de Guadalupe Sierra.

² *Las mañanitas*, versión escuchada a Alberto Churape. Varios entrevistados charapenses desconocen el origen de esta canción, aunque algunos la atribuyen a Simón Sierra.



Soy del barrio de Santiago

Catalina Rodríguez Lazcano*

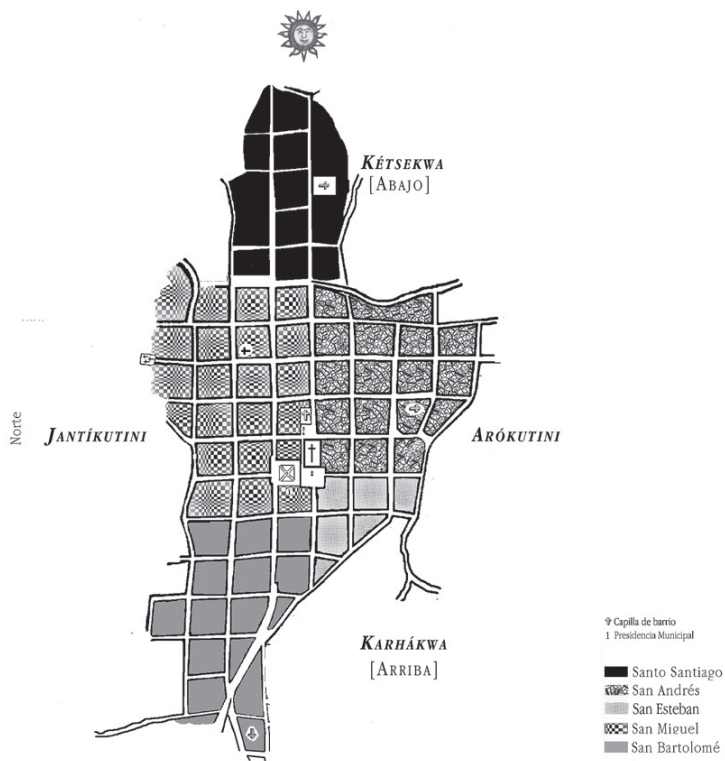
Charapan tiene forma de cruz, dicen sus pobladores, y puede que sea cierto, sólo que con el crecimiento urbano la forma se va perdiendo. Dicha cruz está dispuesta sobre una loma y su eje mayor se enfila elevándose de Oriente a Poniente; los cuatro barrios principales se distribuyen en cada punto cardinal: San Miguel al Norte, San Andrés al Sur, San Bartolomé al Poniente y Santo Santiago al Oriente. El punto más bajo de esta cruz se halla en los 2 355 metros en la orilla de Santiago; el centro con su iglesia parroquial se alza a los 2 372, y el punto más alto es la capilla de san Bartolomé, a 2 401. Esta diferencia de menos de 50 metros se expresa sociológica e históricamente en la división entre “los de abajo” y “los de arriba”, es decir, los del barrio de Santiago y los demás.

Charapan

Cada uno de los cuatro puntales que conformaron el pueblo de San Antonio Charapan tenía su propio pasado antes de congregarse; los de San Miguel llegaron de Jatsíkurini, los de San Bartolomé de Charápani Wanáteni, los de San Andrés de Jonhio, y los de Santiago, del legendario Tiósu Wanáteni. Toda la gente

ENFRENTA: Panorámica del poblado de Charapan, Mich., visto desde el nororiente





El poblado de Charapan y sus cuatro barrios orientado conforme a la ordenación espacial campesina. Aquí se incluye el pequeño barrio de San Esteban que siempre se ha considerado parte de San Andrés



Foto: CGM, 2010

El templo parroquial bajo la neblina de la mañana

tiene claros estos cuatro puntos de procedencia; sin embargo, cuando se relata la leyenda de fundación del pueblo, las voces convergen en Tiósu Wanáteni como el lugar de donde procedían la joven que descubrió un ojo de agua y la gente que la sacrificó por no compartir su hallazgo y con el fin de garantizar la perpetuidad de la fuente en el punto donde se haría el nuevo asentamiento.

Es quizá este hecho, el de haber proporcionado la víctima sacrificial y con ello las condiciones necesarias para el poblamiento, lo que le dio preeminencia simbólica al barrio de Santiago por encima de los demás. Otras pistas apuntalan esta prosapia: fue el único barrio que conservó su capilla antigua, con artesonado



Yurhíxu o capilla de la Inmaculada Concepción de María, a la cual estaba anexo el hospital de los naturales purépechas.

SIGUIENTE PÁGINA: Calle de tierra entre trojes de madera en Charapan, Mich., ca. 1973

de madera pintada; casi todas las procesiones donde está presente el patrón san Antonio parten de la capilla de Santiago; en Tiósu Wanáteni se encontraba la imagen de san Antonio que se designó patrono de Charapan; siglos más tarde fue el sector del pueblo que inició las gestiones para la devolución de las tierras comunales. Como vemos, motivos sobran a sus hijos para decir ufanos: “Soy del barrio de Santiago.”

Por añadidura, la gente “de razón” (blancos y de posición económica desahogada) que llegó a vivir a Charapan en distintos momentos se avecindó



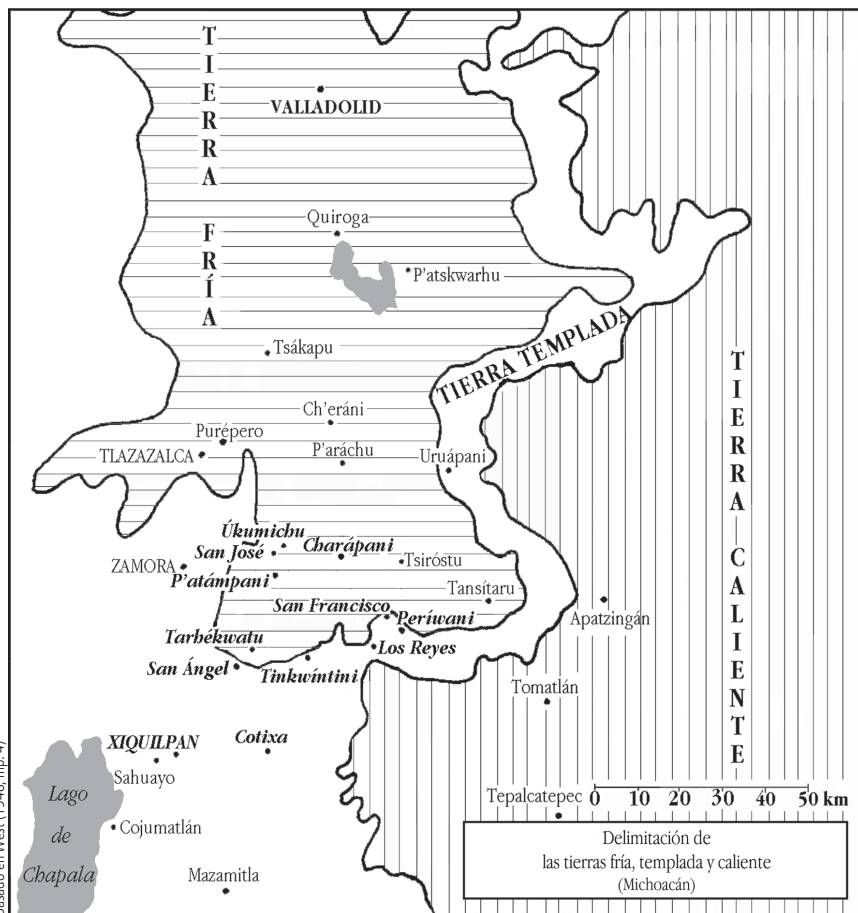
Foto: CGM, 1973

preferentemente en los barrios del centro, San Andrés y San Miguel, y menos en Santiago, lo que marcó otra diferencia étnica y cultural cuando esa población se mezcló con la local. En su conjunto, Charapan ha sido de composición social heterogénea, sólo que en el barrio de abajo lo purépecha fue asumido y blandido como divisa para la reclamación de las tierras comunales, de las cuales también hubo algunos beneficiarios en los barrios de arriba. En la actualidad ya no hay distinciones entre los comuneros; la migración, la orientación de la economía local hacia los trabajos urbanos y la consiguiente falta de vocaciones agrícolas



Fachada de la capilla de Santo Santiago en el barrio del mismo, ca. 1973 y 1974

SIGUIENTE PÁGINA: Ubicación de Charapan en la tierra fría. El mapa tiene el Oriente arriba para mostrar la orientación campesina del territorio



entre los jóvenes de Santiago dieron pie a una ampliación de la base social de la comunidad agraria en los demás barrios.

Los bienes comunales junto con la propiedad privada constituyen la base de la comunidad agraria de Charapan. Buena parte de su superficie son tierras de vegetación secundaria, pastizales y urbanas; otra parte está ocupada por bosques de pino, encino y oyamel, de los que se extrae madera y resina; y poco menos de la mitad son de uso agrícola, distribuidas entre milpas, plantíos de trigo, papa, avena y huertas de aguacate. Toda la producción depende del temporal, pues no existen obras de riego ni fuentes para hacerlo posible; si acaso, algunos riegan sus aguacates ayudados por bombas y cisternas que transportan hasta los campos: la mayoría depende de que las lluvias lleguen a tiempo y se mantengan a buen ritmo. Por eso es tan importante hacer lo posible para que esto sea así, como celebrar las fiestas que propician las lluvias. Varias de las festividades tiene ese objetivo: la del 3 de mayo, *Corpus Christi*, san Antonio con todo su novenario y la Virgen de la Asunción. Las demás, que son varias a lo largo del año, son para agradecer las cosechas y en general para mantener el equilibrio entre dones dados y recibidos por y para las entidades divinas protectoras de los purépechas.

Además de lo dicho, Charapan es un pueblo serrano del Purécherio o “tierra de los purépechas”, con categoría de cabecera municipal, habitado por alrededor de cuatro mil personas. Éste es el ambiente en el que han transcurrido las nueve décadas de vida de *tatá* Benito Sierra.¹

Benito Sierra Rosas

Nació en Charapan, en el barrio de Santiago, como orgullosamente repite en sus pirecuas, el 21 de marzo de 1920. Su abuela paterna, *Pachita* Bravo, nativa de



Foto: cdm, 2010

Tatá Benito durante una entrevista en su casa del barrio Santiago

Tarejo, era güera, “de razón” y sólo hablaba castilla, mientras que su abuelo Benito no conocía esta lengua. No se explica cómo se comunicaban, tal vez sea porque “la costilla del hombre la trae la mujer y por eso se entienden”; quizá sí, pues tuvieron once hijos: ocho hombres y tres mujeres. Su abuelo era músico, tocaba violín, violonchelo, de todo. Sus padres fueron Dimas Sierra Bravo y Benita Rosas Morales, hija también de padre músico, y ambos hablaban sólo purépecha. Siendo

un niño de dos años, la familia se fue a vivir a Rancho Nuevo, donde casi todos los días había baile; allí oía la música que tocaban su padre y sus hermanos y empezó a cantar por gusto, aunque no aprendió música porque no tuvo quien le enseñara, debido a que fue el menor de los ocho varones; sin embargo, su guía o *surúikwa* es la música; “entre más le cortan más da, como el chilacayote”.

A los catorce años de edad, regresó a Charapan, al barrio de Santiago; ahí conoció a Natividad Ramos Rincón, entonces de 15 años, que hablaba poco purépecha, pero entendía todo. Duraron tres años de novios, se casaron y tuvieron doce hijos, de los cuales sobreviven nueve, pues uno murió al nacer y dos, de muy corta edad, de tosferina. Esta experiencia, junto con las de haber presenciado varias epidemias y el nacimiento del Parícutin se cuentan entre sus vivencias más profundas.

No le fue dado dedicarse a la música como forma de vida, ya que trabajó primero cuidando las 400 borregas de su padre, razón por la cual nunca aprendió a leer ni a escribir, a pesar de que su madre sí lo deseaba. También trabajó de diez años con los hacendados, arreando ganado de noche y manejando los tiros; “para guarnizar a los animales, me subía en un tronco, pues apenas los alcanzaba”. Les ponía sus balancines, boleas, rienda y “me daban jalones; eran buenos para trabajar”. Y así, vestido con calzón blanco de manta de talega de harina, con faja ancha “de vuelta” y descalzo, aguantando quemaduras en los pies por las heladas, conducía el arado. Luego desempeñó el oficio de aserrador. Por la frontera de Caléxico llegó al Valle Imperial donde hace mucho calor en julio, cumplió su contrato de un mes y siguió en otros lugares; allá, dice, “la vida era pura friega, nada de música.” En 1957, cortaba algodón en el tiempo en que “está para rendirse”, lo que le hacía sangrar las manos, pues la planta tenía como uñas de gato o espinas y los guantes no le servían porque le estorbaban; sacaba 100 libras a dos centavos y medio la libra, con lo que sumaba un dólar y setenta y cinco centavos diarios para comida. Entraban a trabajar a las seis o seis y

media; cuanto más temprano, mejor, para que pesara más el algodón. También laboró en Arizona y en Michigan. En la ciudad de México trabajó en Izcalli, en las lumbreras del drenaje profundo, en 1972. Finalmente, se hizo comunero y tiene un pedazo de bosque y una milpa en la que siembra maíz, haba y chilacayote. En 1992, se desempeñó como suplente de comisario ejidal, pero le tocó fungir en el cargo por ausencia del titular; durante ese tiempo, su mayor logro fue atemperar las relaciones con el pueblo vecino de Cocucho.

En medio de tanta diversidad de oficios, la música le ha proporcionado una constante, pues, aunque no vive de ella, considera que “la música es un destino”. En Charapan “hay mucha gente que ha aspirado a la música, a sacar provecho de ella. Les gusta la armonía de la guitarra y tocarla y hasta se mandan hacer guitarras buenas. Cuando a uno le gusta la cosa y es para eso, ya Dios le da a cada quien su donativo”. Él descubrió ese donativo a los 18 ó 19 años, cuando comenzó a componer. Su primera composición formal la hizo en 1940 y fue *Barrio de Santiago*, también llamada *Palmíti tsitsiki* (*florequita de una palma*) o simplemente *Palmita*. La estrenó en una parranda, que es como solían darse a conocer y difundirse las pircuas. *Susanita* fue compuesta en 1972, cuando *tatá* Benito coincidió con Susana García en un viaje a México y ella le pidió: “Oiga, compadre, voy a aprovechar la oportunidad en decirle a ver si me puede componer una pircua”; le contestó que no se comprometía, “pero vamos a ver”. No acostumbraba componer por encargo, pero después de un año aceptó la encomienda, y un día le dijo “Ya le voy a entregar su encargo” y se la cantó. Esa pircua “es sana, no tiene ninguna ventaja”; le gusta porque tiene bonito principio, es parte abajeño y parte son. “Ya la traen varios”; un día lo visitaron los miembros de una banda y le pidieron permiso de tocarla “y ya la traen en banda”. La que más le gusta de sus composiciones es *Male Juanita*, se trata de un arreglo de *Palmíti tsitsiki*.

Considera que para componer pircuas lo básico es saber purépecha, pues “las pircuas tienen que ser en tarasco”. Ya con la base del dominio del idioma,

lo demás es saber acomodar granito por granito, es decir, ajustar las palabras o grupos de ellas a una tonada, aunque en ocasiones “vienen revueltas porque se les meten palabras en español con el fin de que la gente se dé cuenta de lo que se dice; a veces el tarasco se estira y se encoge y por eso se mete español, para que se acomode en la música”. En eso las pirecuas se asemejan al verso, pues tienen que coincidir las palabras como en aquél.

Sobre la fuente de inspiración, de plano dice que “las pirecuas son mujeres; llevan el nombre de mujer o de flor, y las flores se comparan con mujeres”. El nombre tiene que ser natural; así, por ejemplo, “*Susanita* se hizo famosa porque era para ella mero. Es por las palabras en purépecha que eran para ella”. Para el compositor generalmente la pirecua le recuerda un momento particular, un sufrimiento o un gozo. Para lo que no hay un momento especial es para la composición, “de repente se me vienen los sonidos y las tonadas,” o a veces llegan en los sueños y al día siguiente puede que se recuerden o que se pierdan para siempre. Si logra retenerlas, las fija bien en su cabeza para luego ponerles letra e ir armando la pieza. “Traigo unos sonecitos por ahí, pero no les he puesto letra”. En su caso, como en el de muchos de los compositores líricos, componer es toda una proeza, pues no escribe las piezas, sino que las conserva todas en su memoria debido a que no sabe escribir ni hacer notación musical. Esta circunstancia imprime una peculiaridad a las pirécuas que el lector y escucha podrá apreciar en el disco y en el texto de las canciones y es la no estandarización. Esto se percibe en que la repetición de estrofas, en una misma pieza, en algo varía pues su mismo autor omite o modifica partes de la letra y en consecuencia el guitarrista que lo acompaña hace lo propio con la música. Asimismo, cuando fue necesario volver a interpretar una pirecua tampoco se hizo exactamente igual. Estas características corresponden a una forma de composición propia de músicos de antaño, que en la actualidad no se usa más. Al menos eso fue lo que observaron Benjamín Lucas y Alicia Mateo, al transcribir la letra en purépecha directamente

de la grabación de audio; ellos descubrieron que *tatá* Benito aún es portador de la vieja tradición de la pirécua purépecha de Charapan, que oyó de niño en el rancho.

Algunos intérpretes le han pedido sus composiciones para grabarlas, como Cirilo Sierra, Salomé Clemente, la hija de ésta, Carmen Ochoa, y unos muchachos de apellido Vázquez (que integran la Orquesta de los Hermanos Vázquez de Charapan). Sus composiciones e interpretaciones le valieron un tercer lugar en un concurso realizado en Santa Fe de La Laguna. Como danzante, también tuvo sus logros; en 1954 ó 1955, un jefe de turismo invitó a su grupo a un concurso y con la danza de viejos obtuvieron el tercer lugar.

La grabación

Don Guillermo Jacobo caminaba con prisa; llevaba una invitación en la mano y tenía que avisar a sus parientes y amigos allegados que por la tarde él y otros viejos músicos, cantantes y danzantes de larga trayectoria serían objeto de un reconocimiento por su labor. Nos mostró a mi esposo y a mí la invitación que había extendido el Grupo Kuirhípu Tángurini [Kwirípu Tánkurini] para el acto que se celebraría en la Casa de la Cultura el sábado 14 de junio de 2008.

Debido a la gran estima que le tenemos a *tatá* Guillermo y a lo contento que se veía, decidimos ir a ver si nos permitían presenciar el acto, en el que hubo representantes del gobierno del estado. Para darle ambiente de fiesta purépecha, una orquesta tocó los acordes del son de *Corpus*, al tiempo que unas muchachas vestidas de rollo y blusa bordada bailaron entre las butacas arrojando confeti sobre la cabeza de los asistentes. Enseguida, no sin tropiezos técnicos, se proyectó un documental que lleva por título ¡*Korkoví, korkoví!* [¡*Korkowí, korkowí!*] y que recoge los testimonios y anécdotas de varios de los homenajeados.

Allí supimos por primera vez de Benito Sierra, que en ese video declaraba que a petición de *mále* Susana compuso la pirecua *Susanita*.

El acto culminante fue la entrega de reconocimientos: unas estatuillas que representaban la máscara del personaje Korkowí de la danza de Viejos, con el nombre de cada uno de los homenajeados, entre ellos, tres mujeres. La cereza en el pastel fue cuando al final la hija de uno de ellos les pidió que se acomodaran para que quienes llevaban cámara les tomaran una fotografía de grupo. Quedó allí registrado para la posteridad el momento en que todos esos pilares de la música y de la danza de Charapan se reunieron para recibir un homenaje por parte de su comunidad representada en el grupo de jóvenes Kuirípu Tángurhini.

La señorita Florencia Jerónimo nos auxilió posteriormente en la identificación de cada una de las personas que aparecían en la foto, y en las siguientes visitas a Charapan nos dimos a la tarea de buscarlas para entregarles una copia y conversar con ellas. Fue así como en una de estas visitas llegamos a casa del compositor de pirecuas Benito Sierra, el 7 de febrero de 2009. Desde esa primera visita, nos platicó detalles de su biografía, sobre su forma de componer y sus fuentes de inspiración, sobre otros músicos y, a pregunta expresa, acerca de su deseo incumplido de grabar un disco. Ese deseo se fue contagiando, primero a Carlos García Mora, quien se llevó consigo la inquietud; luego, durante la fiesta de san Antonio en junio de 2009, lo buscamos para bosquejarle la idea de hacerle nosotros una grabación no profesional y no comercial, y en septiembre de ese año, durante la fiesta de san Miguel, se habló con quien sería su acompañante en la guitarra, el maestro Cirilo Sierra Hernández, su sobrino nieto y destacado miembro de la estirpe de músicos Sierra, quien también se entusiasmó. Más tarde, el contagio se extendió al subdirector encargado de la Fonoteca del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), Benjamín Muratalla, y luego al director de Divulgación de la Coordinación Nacional de Difusión de la misma institución, Rodolfo Palma Rojo. Una vez que se dio luz verde a la intención de



Foto: CGM, 2010

El maestro Cirilo Sierra a la guitarra, en su casa, ensayando con *tatá* Benito un día antes de la grabación

grabar profesionalmente a don Benito, en la Semana Santa de 2010 se convino la grabación y se fijó para junio de ese año, después de la fiesta patronal. Los músicos acordaron realizar algunas sesiones de ensayo, la última de las cuales fue en la víspera de la grabación. Lo demás fue ires y venires de llamadas telefónicas, hasta que llegó el día.

Con antelación y con el fin de presenciar la fiesta, llegó al pueblo, el etnólogo Benjamín Muratalla, acompañado de su hijo Sebastián y del técnico de grabación Omar Quijas. Se ambientaron en la fiesta, siguieron la danza



Sesión de grabación en una oficina de la Casa de la Cultura en Charapan, Mich. Cirilo Sierra con la guitarra, *tatá* Benito, Benjamín Muratalla y Omar Quijas Arias

de Moros en todos sus detalles y se adentraron en el sonido de Charapan. Eran días lluviosos, por eso se fijaron las nueve de la mañana para empezar y terminar antes de la lluvia. La cita fue en la Casa de la Cultura, por decisión del propio compositor, pero el lugar resultó inadecuado por la resonancia de techos y muros del foro, salones, patio y sótano; sólo la oficina de la directora reunía las condiciones sonoras apropiadas y se decidió que ahí se hiciera el trabajo. Se alistaron la grabadora, los micrófonos, la computadora y, de



Foto: CGA, 2010

Benjamín Muratalla, entrevistando a *tatá* Benito

pronto: tac, tac, tac, una gotera resonó sobre el techo de la oficina. A decir de Lupita, la asistente de la directora, la gota no se quitaría en todo el día, por lo que solícita fue a conseguir una escalera y una cobija que colocó en el techo el señor Rafael Acha para amortiguar el ruido. La grabación pudo comenzar a las 9:55 de la mañana.

PÁGINA SIGUIENTE: El maestro Cirilo Sierra y *tatá* Benito atrás de la base donde descansa la cruz del *Yurhíxiu* de Charapan



Foto: Catalina Rodríguez Lazcano 2010

Tatá Benito posa con traje regional frente al *Yurhixu* o capilla de la Virgen María de Charapan, Mich., luego de la grabación

Foto: Catalina Rodríguez Lazcano, 2010



En las siguientes dos horas y media, Benito y Cirilo Sierra interpretaron 16 piezas compuestas por el propio don Benito, con un receso a las 11:30 para tomar un almuerzo que él invitó y que llevó su familia. Al final repitieron algunas piezas con las que no habían quedado conformes y, en especial, una de “las que se les tiene miedo”, como dijo el maestro Cirilo refiriéndose a ciertas piezas que son difíciles porque cambian de tono durante su interpretación. Ya fuera de programa y de puro gusto, una de las hijas del compositor interpretó con mucho sentimiento y buena voz la canción ranchera *Una carta escrita en oro*. Por cierto, aunque varios miembros de su familia cantan tanto en privado como en público, ninguno de ellos ha incluido en su repertorio una pirecua de *tatá* Benito, debido a que no hablan el purépecha y se les dificulta cantar en esa lengua.

La sesión de grabación musical culminó con aplausos de los presentes, un breve brindis y discursos de *tatá* Benito y el maestro Cirilo. Luego se le hizo una entrevista al primero y se pasó a la sesión fotográfica, para la que ambos músicos cambiaron su ropa cotidiana por trajes de manta bordada en la orilla del pantalón, gabán y sombrero de trigo. Así, teniendo de fondo y testigo mudo a la capilla de la virgen María, *tatá* Benito dio el primer paso para cumplir su deseo de grabar un disco para dejar un recuerdo a sus hijos y también, aunque sin proponérselo, un testimonio musical para todos.

Notas

¹ Esta sección fue redactada a partir de entrevistas de campo realizadas por Carlos García Mora, Benjamín Muratalla y la que esto suscribe.

Participantes en la sesión de grabación, frente al Yuhúxiu de Charapan, Mich. Arriba, de izquierda a derecha: el etnólogo Benjamín Muratalla, subdirector de la Fonoteca del Instituto Nacional de Antropología e Historia; la señorita Guadalupe Galván, auxiliar de la Casa de la Cultura; Omar Quijas Arias, técnico de sonido de la Fonoteca del INAH; el señor Rafael Acha Rincón, empleado de la Casa de la Cultura y gran conocedor de la tradición charapense. Abajo, de izquierda a derecha: Benito Sierra Rosas, reconocido *piréri* charapense; el Dueto Sierra Galván formado por Estela Galván Leonardo y Cirilo Sierra Hernández, y la profesora Evelia Gómez Rincón, directora de la Casa de la Cultura





El *piréri* con dos de sus hijas que lo auxiliaron el día de la grabación

Fuentes utilizadas

Documentos

Archivo personal de Catalina Rodríguez Lazcano y Carlos García Mora (México) (ACRL-CGM), *Notas de campo* de CRL y CGM, Uruapan-Charapan, Mich., 4 lbtas. ms., 68 + 1 suelta-54 [desempastadas]-77-89 + 23 [seltas] hh., gráfs., dbs., 1973-4.

_____, [Mensaje de Benjamín Lucas Juárez a CGM transmitido por correo electrónico], 1 hoja vuelta y recta, 17 de agosto de 2010

Fonogramas

AUTÉNTICOS DE CHARAPAN, Los, *Inchátiro*, orquesta de cuerdas..., México, Fonomex, FM-416, 1 disco fonográfico estereofónico de acetato, 1979.

BANDA JUVENIL DE CHARAPAN, *Banda juvenil de Charapan*, promoción Francisco Elizalde García, prod. Miguel Moreno Franco, México, Fonomex, 1 disco estereofónico de larga duración de acetato, 1982 (Discos Kustakua Phorhépecha, TAR-654).

CLEMENTE, Salomé y José LUIS RINCÓN, *Dueto Alma Tarasca*, requinto Cirilo Sierra, promoción Francisco Elizalde García, ing. de grab. Anastacio Montes López, prod. Promemusa, México, Fonomex, 1 disco fonográfico estereofónico de larga duración de acetato, 1981 (Discos Kustakua Phorhépecha, TAR-601).

CORO DE SAN ANTONIO CHARAPAN, *Narerandis[i] Francisquito*, 4 músicos de cuerda y 5 voces femeninas, México, Fonomex, 1 disco fonográfico de larga duración (33 1/3 r. p. m.) (TAR-635), 1982 (Discos Kustakua Porhepecha).

FÉLIX, Carlos, Isaías Sierra Jacobo, Cirilo Sierra y otro intérprete sin identificar, *Pirékuas de la sierra purépecha*, grab. CGM y CRL, Charapan, 7 de marzo, 1 casete de cinta magnetofónica, lado 1, 1974. [En ACRL-CGM.]

GRUPO PURÉPECHA DE CHARAPAN, *Juchári k'uinchékuecha. Nuestras fiestas*, piezas musicales de varios autores, interpretación de los integrantes César, Julián y Ulises Martínez Vázquez, Rosaldina Vázquez Ochoa y Eliseo Martínez Rosas, selección musical Felipe Flores Dorantes, [México], Secretaría de Educación Pública, Dirección de Culturas Populares-CONACULTA, Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias, vol. 1, 2001 (ARFCD078). [Incluye el folleto de Eliseo Martínez Rosas y Felipe Flores Dorantes: *Grupo purépecha de Charapan. Nuestras fiestas*, vol. 1, (México), 8 pp., ft., febrero de 2001. Se trata de un grupo musical familiar emigrado a la cuenca de México.]

HERMANOS SIERRA GALVÁN, *Cantan canciones purépechas. Michoacán*, Uruapan, Alborada Records, 1 casete (temas cantados en idioma purépecha).

- HERNÁNDEZ, Nabor, *Piezas de música y relatos agraristas de la Sierra Purépecha*, violín, guitarra y voz..., grab. de campo CGM y CRL, Charapan, 2 de Secretaría de Educación Pública, 142 estéreco, 1 casete de cinta magnetofónica, 1973. [En ACRL-CGM.]
- HERNÁNDEZ, Nabor, Isaías SIERRA, Cirilo SIERRA, Salvador MARTÍNEZ, Alfonso MORALES, Jesús RUBIO y Cesáreo HERNÁNDEZ, *Música de la sierra purépecha interpretada por músicos charapenses*, grab. de campo CGM y CRL, Charapan, 5 y 6 de junio de 1973, 1 casete de cinta magnetofónica. [En ACRL-CGM.]
- LUIS SIERRA, Guadalupe y Dominga, *Jucha Taníperan*[i]. *Hermanas Luis Sierra*, acompañamiento Cirilo Sierra, promoción Francisco Elizalde García, edición Promemusa, México, Fonomex, 1 disco estereofónico de acetato, 1981 (Discos Kustakua Phorhépecha, TAR-633).
- _____, *Juchá taníperan. Hermanas Luis Sierra*, México, Fonomex, 1 casete fonográfico, 1997 (Discos Kustakua Phorhépecha, TAR-633). [Contiene interpretaciones de pirécuas compuestas por los charapenses Juan Sierra, Jesús Melgarejo y Benito Sierra.]
- ORQUESTA DE LOS HERMANOS VÁZQUEZ, *Ni ía níantan, male Lucésita... Música purhépecha*, guitarra, vihuela y primera voz Jorge Luis Ochoa, violín segundo y voz segunda Rigoberto Vázquez Ochoa, violín primero y contrabajo Valentín Vázquez y Víctor Manuel Vázquez Ochoa, chelo invitado Ulises Martínez Vázquez, violín primero invitado Julián Martínez Vázquez, grab. y diseño Julián y Ulises Martínez Vázquez, Charapan, Mich., 1 disco compacto, [2009].
- SIERRA, Vicente (dir.), *Banda de San Antonio Charapan*, promoción Francisco Elizalde García, prod. Miguel Moreno Franco, México, Fonomex, 1 casete de cinta magnetofónica, s. f. (Discos Kustakua Phorhépecha, TAR-671).
- SIERRA, Cirilo y María Estela GALVÁN, *Dueto Sierra-Galván de Charapan*, promoción Francisco Elizalde García, prod. Miguel Moreno Franco, México, Fonomex, 1 disco estereofónico de acetato, 1982 (Discos Kustakua Phorhépecha, TAR-655).
- SIERRA JACOBO, Isaías y Cirilo SIERRA, *Piezas musicales purépechas interpretadas por Isaac y Cirilo Sierra*, grab. de campo CGM y CRL, Charapan, 10 de junio, 1 casete de cinta magnetofónica, 1973. [En ACRL-CGM.]
- SIERRA JACOBO, Isaías, Cirilo Sierra y Jesús Rubio, *Tres canciones de la sierra purépecha*, grab. de campo CGM y Catalina Rodríguez Lazcano, Charapan, junio, 1 casete de cinta magnetofónica, lado A, 1973. [En ACRL-CGM.]
- TRÍO LOS CHAPAS, Dueto de Charapan y Conjunto Atardecer, *Dalia tsitsiki. Pirekuas y abajeños de los purépecha*, texto y producción Eduardo Llerenas, trad. al inglés Mary Farquharson, fts. Mary Farquharson y Enrique Ramírez de A., México, Música Tradicional-Discos Corason, 1 disco fonográfico compacto (COCD119) + 1 folleto de 8 pp., 1994.
- VARIOS AUTORES E INTÉRPRETES, *Maestros del folklore michoacano. Vol. 1. Música indígena purépecha*, dir. y texto Arturo Macías A., dir. artística Federico Méndez, México, Fábrica de Discos Peerles, 1 disco fonográfico de acetato (s-1663B), 1973.
- _____, *Abajeños y sones de la fiesta purépecha*, varios intérpretes, invest., n. y fts. Arturo Chamorro y María del Carmen Díaz, grab. Manuel Vázquez, coord. gral. Irene Vázquez Valle, 2ª ed., México, Instituto Nacional de

Antropología e Historia, Departamento de Estudios de Música y Literatura Orales-El Colegio de Michoacán, 1 disco fonográfico de acetato (LP MC-1349) + 1 folleto de 16 pp., fts., [1983]. (Serie Instituto Nacional de Antropología e Historia, 24).

_____. *Música purhépecha. Antología*, interpretación Orquesta de Cámara Kuerani (dir. por Salvador Próspero Román), Rocío Próspero Maldonado, Orquesta de Quinceo y Hermanos Dimas, present. Ireneo Rojas Hernández, textos, instrumentaciones y arreglos Salvador Próspero Román, [Morelia-México], Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Centro de Investigación de la Cultura Purhépecha-Discos Pentagrama (PCD 218 y 219), 2 discos fonográficos compactos + 2 folletos, [ca. 1994].

Video

GRUPO CULTURAL COMUNITARIO DE CHARAPAN, *Documental Charapan. ¡Corcoví! ¡Corcoví!*, testimonios Guillermo Jacobo, Herlinda Galván, Aureliano Gallardo, Susanita García, Ricardo Jerónimo, María Guadalupe Luis (canta), Teresa Madrigal, Alfonso Morales, Eduardo Reyes, José Rincón, José Rosas, Benito Sierra, guión y edición Julián Martínez Vázquez, producción... y Julián Martínez Vázquez, fotografía y entrevistas Carmen Ochoa Clemente, Clara Luz Olvera Acha, Francisco Hernández Sierra, Chacho, Jesús Sierra Baca, Leopoldo Aguilar Rodríguez, Marta Alicia Hernández Cacho, Pedro Hernández Santos, Charapan, 1 disco devedé, [2008].

Impresos

ANÓNIMO, "Pastorela de viejitos para solemnizar el nacimiento de nuestro señor Jesucristo". *Tlalocan*, trad. Pablo Velázquez Gallardo, trans., introd. y ed. Robert H. Barlow, México, La Casa de Tláloc, vol. II, núm. 4, pp. 321-67, 1948.

BARTÓK, Bela, *Escritos sobre música popular*, trad. Roberto V. Raschella, México, Siglo Veintiuno Editores, pp. 84-5, 1979 (Artes/Siglo XXI México). ISBN 9682303753.

BUGARINI, Jesús, *Zacán. Renacimiento de una tradición*, fts. Jesús Bugarini, present. Cuauhtémoc Cárdenas Solórzano, pról. Leonor Ortiz Monasterio, antecedentes Porfirio Aguilera Ortiz, comentario Andrés Medina Hernández, Morelia, Comité Editorial del Gobierno de Michoacán e Instituto Michoacano de Cultura, ix-143 pp., 1985.

CHAMORRO ESCALANTE, J. Arturo, "El triunfo de Leco: ideología popular, competencia musical e identidad *purhépecha*". *Estudios michoacanos* IV, coord. Sergio Zendejas Romero, Zamora, El Colegio de Michoacán, pp. 259-78, 1993.

_____. *Sones de la guerra. Rivalidad y emoción en la práctica de la música purhépecha*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 260 pp., 1994.

CHAMORRO ESCALANTE, J. Arturo y María del Carmen Díaz, *Abajeños y sonos de la fiesta purhépecha*, investigación, n. y fts..., 2ª ed., México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 16 pp., fts., 1983. [Folleto anexo a la grab. de varios autores (1983). Véase arriba relación de fonogramas.]

- GARCÍA MORA, Carlos, *San Antonio Charapan. El conflicto agrario-religioso en una comunidad de la Sierra Tarasca*, tesis, México, ENAH, x-388 pp. ils., 1975.
- GONZÁLEZ MÉNDEZ, Vicente y Héctor ORTIZ YBARRA, *Los Reyes, Tingüindín, Tancitaro, Tocumbo y Peribán*, present. Carlos Torres Manzo, México, Gobierno del Estado de Michoacán, 750 pp. ils., 1980 (Monografías municipales).
- GORDON, Alvin J. y Darley Fuller GORDON, [1946]. *Our son, Pablo*, introd. Kenneth Macgowan, fts. Madeline Langworthy, Frederik Long, JoSecretaría de Educación Pública P. Dives y otros, Nueva York-Londres, Whittlesey House, MacGraw-Hill Book Company, xiv-235 pp. + 20 láms.
- HERNÁNDEZ VACA, Víctor, *¡Qué suenen pero que duren! Historia de la laudería en la cuenca del Tepalcatepec*, El Colegio de Michoacán, Zamora, 276 pp., fts., dbs., mp., tbl., 2008 (Col. Investigaciones). ISBN 978-970-679-246-4.
- JÁUREGUI, Jesús, *El mariachi. Símbolo musical de México*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia-BANPAIS, 176 pp. ils., 1990.
- LUMHOLTZ, Karl, *El México desconocido; cinco años de exploración entre las tribus de la Sierra Madre Occidental, en la tierra caliente de Tepic y Jalisco, y entre los tarascos de Michoacán*, 2ª ed., 2 vols., México, Editora Nacional, 1960.
- LLERENAS, Eduardo, "Pirekuas y abajeños". *Dalia Tsitsiki. Pirekuas y abajeños de los purépecha*, folleto en español e inglés, trad. al inglés Mary Farquharson, fts. Mary Farquharson y Enrique Ramírez de A., México, Discos Corason-Música Tradicional, pp. [2-7], 1994. [Folleto anexo a la grab. del Trío Los Chapas 1994, V. arriba (en rel. de fonogramas).]
- MÁRQUEZ RAMÍREZ, Alfonso, Yolanda SASSOON, Guadalupe MATEO HERNÁNDEZ y Dagoberto HUANOSTO C., *El color de la fiesta*, México, Secretaría de Educación Pública, Dirección General de Culturas Populares, Unidad Regional de Michoacán, 128 pp., dibs., 1985 (Cuadernos de trabajo, Michoacán, 8).
- MARTÍN BERMÚDEZ, Santiago, "Bartók: escuchando el canto de la tierra". *Concierto para orquesta. Concierto para violín de Béla Bartók*, 1 librito con 1 disco compacto en un sobre adherido a la 3ª de forros, interpretación Orquesta Filarmónica Checa, dir. Karel Ančerl, Montevideo-México, Santillana Ediciones Generales-Aguilar, pp. 9-51 fts., 2006 (Grandes maestros de la música Clásica, 23).
- MICHEL, Concha, "Cantos tarascos". *Cantos indígenas de México*, coleccionados por..., pról. Alfonso Pruneda, fonogramas Alfredo Zalce, México, Instituto Nacional Indigenista, pp. 31-47, 1951 (Biblioteca de Folklore Indígena, 1). [Incluye la letra de la pirecua "¿Nári erántiski?" ("¿Cómo amaneciste?"), cantada con frecuencia en Charapan, trans. fonémica y trad. Máximo Lathrop, pp. 40-1.]
- MURCUÍA ÁNGELES, Lorenzo, "Las pastorelas". *Guía. Un semanario de ideas*, 9 de febrero, núm. 865, p. 4, fts., 1969 a.
- _____, "Origen de las pastorelas". *Guía. Un semanario de ideas*, Zamora, año XVII, 16 de febrero, núm. 866, p. 4, 1969 b.
- _____, "Fabricantes de órganos tubulares. Armonizaban el cultivo de la tierra con actividades artísticas y artesanales". *Guía. Un semanario de ideas*, Zamora, año XVII, 31 de agosto, p. 4, ft., 1969 c.
- NAVA L., Fernando, "Expresiones p'urhépechas del canto". *Anales de antropología*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, vol. 30 (1993), pp. 409-32, 1995.

- _____, "Purépecha". *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, t. 8, pp. 1021-2, 2001.
- PACHECO OSORIO, Rodrigo, "Para que la justicia ante quien se presentare este mandamiento, haga se guarde y cumpla el mandamiento general despachado por gobierno para el repartimiento de las minas de Guanajuato, haciendo se cumpla con el rigor que convenga en los pueblos suso referidos, para que acuda con la gente de su obligación sin reservarse ninguno de los señalados; se guarde y cumpla lo demás contenido en el dicho mandamiento general, conforme a lo decretado en el juzgado de los indios". *Fuentes para la historia del trabajo en Nueva España*. vi. 1606-1607. 1616-1620. 1621-1632, ed. Silvio Zavala y María Castelő, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 441-2, 1945.
- PALACIOS LÓPEZ, Agustín, *Estudio antropológico-social de Charapan*, [tesis, México, Instituto Politécnico Nacional, Escuela Superior de Medicina Rural], 210 hh. mimeo. + gráfs., [1950].
- PROSPERO ROMÁN, Salvador, *Música p'urhépecha*. *Antología*, present. Ireneo Rojas González, Morelia, [Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Centro de Investigación de la Cultura P'urhépecha], vol. 1, folleto, 6 pp., fts., ils., [ca. 1994 a]. [Folleto anexo al disco 1 de la grab. de varios autores (1994). [Véase la rel. de fonogramas.]
- _____, "Proliferación de compositores y ejecutantes de la música p'urhépecha en Michoacán". *Música p'urhépecha*. *Antología*, present. Ireneo Rojas González, Morelia, [Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Centro de Investigación de la Cultura P'urhépecha], vol. 2, folleto, pp. 2-7 fts., [ca. 1994 b]. [Folleto anexo al disco 2 de la grab. de Varios autores (1994). Véase la relación de fonogramas.]
- ROMERO, Dr. José Guadalupe, *Michoacán y Guanajuato en 1860*. "Noticias para formar la historia y la estadística del obispado de Michoacán", ed. facs., est. prel. Agustín García Alcaraz, Morelia, Fímax Publicistas, 80-252 pp., mps., 1972. (Col. Estudios michoacanos, 1). [1ª ed.: 1862.]
- SORDO SODI, Carmen, 1988: "Guitarra". *Enciclopedia de México* de varios autores, dir. y pról. José Rogelio Álvarez, colab. varios, 2ª ed., México, Compañía Editora de Enciclopedias de México-Secretaría de Educación Pública, Subsecretaría de la Cultura, Dirección General de Publicaciones y Medios, Consejo Nacional de Fomento Educativo, t. vii, pp. 3755-9.
- STANFORD, Thomas, 1968. *Catálogo de grabaciones del Laboratorio de Sonido del Museo Nacional de Antropología*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 471 pp.
- VELÁSQUEZ GALLARDO, Pablo, *Diccionario de la lengua phorhépecha*. *Español-phorhépecha*. *Phorhépecha-español*, México, Fondo de Cultura Económica, 276 pp., 1978 (Sección de obras de antropología).
- VARIOS AUTORES, *Los municipios de Michoacán*, coord. gral. Roberto Galván Ramírez, coord. del vol. Arturo Estrada González, colab. varios, México, Secretaría de Gobernación, Centro Nacional de Estudios Municipales-Gobierno del Estado de Michoacán, Centro Estatal de Estudios Municipales de Michoacán, [4]-532 pp., fts., mps., 1988 (Col. Enciclopedia de los municipios de México).

- WEIANT, C. W., "Notes on the ethnology of San Lorenzo, a tarascan village of the Sierra". *El México antiguo. Revista internacional de arqueología, etnología, folklore, prehistoria, historia antigua y lingüísticas mexicanas*, México, Sociedad Alemana Mexicanista, t. VIII, diciembre de 1955, pp. 365-74.
- WEST, Robert Cooper, *Cultural geography of the modern Tarascan area*, Washington, United States Government Printing Office, 77 pp. ils., mps., 1948.
- WOLF, Paul de, *Curso básico del tarasco hablado*, Zamora, El Colegio de Michoacán-Gobierno del Estado de Michoacán, 604 pp., 1991.

Letras de las pirecuas de Tatá Benito

Transcripción y traducción
Benjamín Lucas Juárez y
Alicia Mateo Manzo*

Enseguida, la transcripción de las letras purépechas de cada pirecua y su respectiva traducción. En general, esta última requiere ayuda por parte del traductor para que los versos tengan sentido en español y no resulten sólo frases cortadas. En un par de ellas, su traducción se hizo buscando ajustarla a una métrica que correspondiera en tiempos al del idioma purépecha, de tal suerte que se pueda seguir la melodía cantándola en español. Cabe también mencionar que la palabra *mále* es usada aquí sólo en dos acepciones: “mujercita” y “amada”, pero en la lengua tiene más sentidos, siempre expresando afecto hacia alguien con quien se tiene o se busca una relación sentimental. Siempre se trata una jovencita, a quien en ocasiones, se acentúa la manera afectuosa de llamarla diciéndole *málecita*, combinando el purépecha con el español, término usado con frecuencia en las pirecuas. Ahora bien, el purépecha carece del sonido que en español se denomina be; sin embargo, aquí aparece varias veces en la transcripción cuando se trata de españolismos incorporados a la lengua; éstos son frecuentes, como *añu* por año o *forsarini* por forzar, pese a que tampoco le son propios los sonidos de la eñe y la efe. Las estrofas que tienen al final un número dos entre paréntesis (2), éste indica que hay una segunda versión purépecha, pues la estrofa se repite más adelante pero con alguna variante; esto se debe a que el *piréri*, en vez de repetir de memoria, improvisa reacomodando palabras que “quepan” bien en el verso y en la música.

* Historiador egresado de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo y profesora de lengua purépecha, respectivamente.

1. Wantakwa íntspeni

*Mentku kwanhatseni ásíreni chuxapa,
alkabu ji noteru jantiok'u jarhajka;
ékakini wejka ya pawani juwaka ya,
parech'i jucha wantontskurheaka sáni.*

*Ni ya nyant'ani úchereni fabori,
a no ji bienisíni xukanki ya,
nochkari no libríski, juchiiti mále,
parach'i jucha wantontskurheaka sáni.*

*Libreni k'oruni librini,
joperu ji ta k'uratesínka;
kántsíni jamasínti chiiti parientiicha,
wantákwa ampeteru wantachent'ani. (2)*

*Ni kwanhatseni ásíreni chuxapa,
alkabu ji noteru jantiok'u jarhajka;
ékaruri wejka, ya pawani juwaka,
parach'i jucha wantontskwarheaka sáni.*

*Ni kw'anhatseni ásíreni chuxapa,
ánku añu jímbo jantioterku jawaka
nochkiri no libríski juchiiti mále,
parachji jucha wantontskwarheaka sáni.*

*Libreni, k'oruni librini,
joperu ji ta kurhach'asínka
kántsíni jamasínti chiiti parientiicha,
wantakwa ampeteru wantachent'ani.*

1. Palabra de compromiso

No me sigas más, regrésate,
sabes que ya no estoy sólo;
si me quieres, regresa mañana,
entonces platicaremos los dos.

Ve a tu casa por favor,
por tu causa, mucho me reprenden,
pues no eres libre, mi mujercita,
para que podamos hablar de amor.

Libre, yo soy libre,
pero tambien yo tengo mi dignidad;
y mis parientes todos hablan,
murmuran cosas y no está bien.(2)

No me sigas más, regrésate,
sabes que ya no estoy solo;
si me quieres, regrasa mañana,
entonces platicaremos los dos.

No me sigas más, regrésate,
quizá en un año ya estés sola
pues no eres libre, mi mujercita,
para que podamos hablar de amor.

Libre, yo soy libre,
pero tambien tengo responsabilidad
y mis parientes todos hablan,
murmuran cosas y no está bien.

2. Mentku wantaa

*Antirenišĩ no ma buelta arhiiki, juchiiti mále,
ya ékari noteru sání volunteeke ya,
not'ure jawaka t'u wantani ya;
norenĩ úsĩnka mirikurhini, jĩmposĩni xuesĩ.*

(2)

*Para no pensarini jarhani
éskakini ji forsariwaka,
nokini úaka forsarini, mále,
ka nochka inte tsípikwa ka bolunta jĩmpoeski.*

(2)

*Ka antirenišĩ no ma vuelta arhiiki, juchiiti mále,
ya ékari noteru sání volunteeke,
not'ure jawaka t'u wantani ya;
norenĩ úsĩnka mirikurhini jĩmposĩni xuesĩ.*

*Para no pensarini jarhani
éskakini ji forsariwaka,
nokini úaka forsarini, mále,
ka nochka inte tsípekua ka bolunta jĩmpoeski.*

3. No ne marini wati p'ĩnkuni

*¡Ay!, ka jĩndentsĩni k'oru ampé úa p'ĩnkuni
¡ay!, ka na wejkits'ĩni arhini xukani. (2)*

*Isĩmentu palabra intspeska
éskani no ménĩ úaka mirikurhini.*

2. Decídete

*¿Por qué no te decides, mujercita?
si es que ya no quieres nada de mí,
entonces tampoco hables de lo nuestro;
no te puedo olvidar, es por eso que estoy aquí.*

*Entonces, no pienses tú
que yo te quiero forzar,
no te forzaré, mi mujercita,
pues eso es por gusto y voluntad.*

*Y ¿por qué no te decides, mujercita?
si es que ya no quieres nada de mí,
entonces tampoco hables de lo nuestro;
no te puedo olvidar, es por eso que estoy aquí.*

*Entonces, no pienses tú
que yo te quiero forzar,
no te forzaré, mi mujercita,
pues eso es por gusto y voluntad.*

3. No me podrán detener

*¡Ay!, no habrá quien a mí me detenga
¡ay!, no importa que hablen y se molesten. (2)*

*Yo ya di mi palabra
que nunca la podré olvidar.*

Ísimentu tsípekua jatsiska ya,
parani ísì jamani yáwani churi jameri.
¡Ay!, ji k'orini ya no méni jurarkwaka
arini warhiitini ya.

¡Ay!, ka jindentsini k'oru ampe úa p'inkuni,
¡ay!, ka na wejkits'ini arhini xukani. (2)

Ísimentuni palabra intspeska
éskani no méni úaka mirikurhini.
Ísimentu tsípekua jatsiska ya,
parani ísì jamani yáwani churi jameri.
Ji k'oruri ya no méni jurarkwaka
arini warhiitini ya.

¡Ay!, ka jindentsini k'oru ampe úa p'inkuni,
¡ay!, ka na wejkits'ini arhini xukani. (2)

Ísimentu tsípekua jatsiska ya,
parani ísì jamani yáwani churi jameri,
ji k'oruri ya no méni jurarkuaka
arini warhiitini ya.

Ísimentu tsípekua jatsiska ya,
éska no méni úaka mirikurhini.

¡Ay!, ka jindentsini k'oru ampe úa p'inkuni,
¡ay!, ka na wejkits'ini arhini xukani.

Ísimentu tsípekua jatsiska
éska no méni úaka mirikurhini.

Eres el motivo de mi alegría,
por ti no me importa andar hasta de madrugada.
¡Ay!, a esta mujer que quiero
yo nunca la dejaré.

¡Ay!, no habrá quien a mí me detenga,
¡ay! no importa que hablen y se molesten. (2)

Yo ya dí mi palabra
que nunca la podré olvidar.
Eres el motivo de mi alegría,
por ti no me importa andar hasta de madrugada.
¡Ay!, a esta mujer que quiero
yo nunca la dejaré.

¡Ay! no habrá quien a mí me detenga,
¡ay! no importa que hablen y se molesten. (2)

Eres el motivo de mi alegría,
por ti no me importa andar hasta de madrugada;
¡ay! a esta mujer que quiero
yo nunca la dejaré.

Eres el motivo de mi alegría,
y no podré olvidarte jamás.

¡Ay! no habrá quien a mí me detenga,
¡ay! no importa que hablen y se molesten.

Eres el motivo de mi alegría
y no podre olvidarte jamás.

Ísimentu tsípekwa jatsiska ya,
parani ísí jamani yáwani churi jameri,
¡Ay!, ji k'oruri ya no méni jurarkwaka
arini warhiitini ya.

3bis. No ne marini wati p'inkuni

¡Ay!, ka jindentsini k'oru ampe úa p'inkuni,
¡ay!, ka na uejkits'ini arhini xukani. (2)

Isimentu palabra intspeska,
éskani no méni úaka mirikurhini.

Ísimentu[...] eska[...]
parani ísí jamani yáwani churi jameri,
ji k'oruni ya no méni jurarkwaka ya,
arini warhiitini ya.

¡Ay!, ka jindentsini k'oru ampe úa p'inkuni,
¡ay!, ka na wejkits'ini arhini xukani. (2)

Ísimentu palabra intspeka,
éskani no méni úaka mirikurhini.

¡Ay!, ji k'oruri ya no méni jurarkwaka,
arini tsítsikini, arini warhitini,
¡ay!, ka jindentsini k'oru ampe úa p'inkuni,
[arini warhiitini ya.

Eres el motivo de mi alegría,
por ti no me importa andar hasta de madrugada,
¡ay! a esta mujer que quiero
yo nunca la dejaré.

3bis. No me podrán detener

¡Ay!, no habrá quien a mí me detenga
¡ay!, no importa que hablen y se molesten. (2)

Yo ya di mi palabra
que nunca la podré olvidar.

En verdad[...] que[...]
por ti no me importa andar hasta muy noche,
¡ay! a esta mujer que quiero,
yo nunca la dejaré.

¡Ay! no habrá quien a mí me detenga,
¡ay! no importa que hablen y se molesten. (2)

Yo ya di mi palabra,
que nunca la podré olvidar.

¡Ay!, en verdad que no la dejaré
a esta flor[...] a esta mujer
¡Ay! no habrá quien a mí me detenga,
[...] a esta mujer

4. Palmita tsitsiki

Palmita tsitsiki,
amorcito de mi vida, de todo mi corazón,
nantitsi' erakwarhentasini, mále,
ka xánikakini wejki.
Jimpochka imachka k'oru káni sési jáxeska,
komo éska mansana norti urapiti
Norti anápu. (2)

Mále Juanita, Karapani anápu,
xáninkari sési jaxeka ya.
Mále Juanita k'oruni, no sáni k'uratseaaka
wekarukuni ka jak'i upik'uni sáni.

Jimpokachka ima k'oru káni sési jáxesti,
komo éska mansanya norti urapiti
Norti anápu. (2)

Palmita tsitsiki,
amorcito de mi vida, *juchiiti mintsitarhu anápu,*
nantitsi' xáni erakwarhentasini, mále,
ka xánikakini wejki.

Jimpochka imachka k'oru káni sési jáxeska,
komo éska manzana norti urapiti
Norti anápu.

Empochka imachka k'oru káni sési jáxeska,
komo éska mansana norti urapiti
Norti anápu.

4. Flor de palmita

Flor de palmita,
amorcito de mi vida, de todo mi corazón,
tú que eres tan orgullosa, mi amada,
y yo que tanto te quiero.
Por que ella en verdad es bonita
como esas manzanas blancas
traídas del Norte. (2)

Mále Juanita, la de Carapan,
tu sí que eres muy bonita.
Contigo, querida Juanita, nada me apena
puedo salir contigo tomados de la mano.

Porque ella en verdad es bonita,
como esas manzanas blancas
traídas del Norte. (2)

Flor de palmita,
amorcito de mi vida, que vives en mi corazón;
tú que eres tan orgullosa, mi amada,
y yo que tanto te quiero.

Porque ella en verdad es bonita,
como esas manzanas blancas
traídas del Norte.

Porque ella en verdad es bonita,
como esas manzanas blancas
traídas del Norte.

5. Naraxani tsitsiki

*Jichka no úaka parakini no jurani xeni,
jichka no úaka parakini no jurani wantanhas-
[tani. (2)*

*Solamente ékani warhyaka,
jimak'ani noteru ampe.
Solamente ékani warhyaka,
Jimak'ani xankuwati ya. (2)*

*Jichka no úaka parakini no jurani xeni,
jichka no úaka parakini no jurani wantanhas-
tani.*

*Solamente ékani warhyaka,
jimak'ani noteru ampe.
solamente ékani warhyaka,
jimak'ani xankuwati ya.*

*Xániri sési jaxeeke lokoiitu urapiti sierra ísí anápu,
xáni sési jaxeeke para jatsintukuni sáni,*

*Es una flor deliciosa
énkani jatsintukwaka ya,
es una flor de naranjo
énkani ji pakwarhyaka ya.*

*Xániri sési jáxeeke lokoiitu urapiti, sierra ísí anápu,
ísí p'ikwarherasinka nak'ini Karapani itsiarhu
[ísí jaki.*

5. Flor de naranjo

No seré yo, el que no venga a verte,
no seré yo, el que deje de venir a hablarte de
[amor. (2)

Solamente si me muero,
entonces sí ya no más;
solamente si me muero,
ése sí sera el final.(2)

No seré yo, el que no venga a verte,
no seré yo, el que deje de venir a hablarte de
amor.

Solamente si me muero,
entonces sí ya no más;
solamente si me muero,
ése sí será el final.(2)

Eres tan bella flor de gladiola, eres de la sierra,
eres tan bella, para cultivar y cuidar.

Es una flor deliciosa
que yo cultivaré,
es una flor de naranjo
la que yo me llevaré

Eres tan bella flor de gladiola, eres de la sierra,
me haces sentir que estoy en los manantiales
de Carapan.

Es una flor de naranjo
énkani jatsintukwaka ya,
es una flor deliciosa
énkani jatsintukwaka ya.

Jichka no úaka parakini no jurani xeni ya,
jichka no úaka ya, parakini no juran wanta-
[nhastani. (2)

Solamente ékani warhyaka
Jimak'ani noteru ampe,
solamente ékani warhyaka
jimak'ani xankuwati ya.

Xániri sési jáxeeka lokoitu urapiti, sierra ísí
[anápu,
ísí p'ikwarherasinka nak'ini Karapani itsiarhu
[ísí jaki.

Es una flor deliciosa
énkani jatsintukwaka ya,
es una flor de naranjo,
énkani ji pakwarhyaka ya.

6. Mále Catalinita

Juchiiti málesita Catalinita
con que tú eres, sí,
la dueña de mi corazón,
Hortensia tsitsiki
xáninkari sési tsiparani jaka,
ka xu tsiparani santeru sési jási ma.

Es una flor de naranjo
que yo cultivaré,
es una flor deliciosa
que yo cultivaré.

No seré yo, el que no venga a verte,
no seré yo, el que deje de venir a hablarte de
[amor.

Únicamente si me muero
entonces sí, ya no más,
únicamente si me muero
ése sí será el final.

Eres tan bella flor de gladiola, eres de la sierra,
me haces sentir que estoy en los manantiales
[de Carapan,

Es una flor deliciosa
que yo cultivaré,
es una flor de naranjo
la que yo me llevaré.

6. Mále Catalinita

Mi amada Catalinita
con que tú eres, sí,
la dueña de mi corazón;
flor de Hortensia
tan bello es tu florecer
y aquí hay alguien que florece todavía mejor.

*Juchiiti málesita Catalinita
t'uchkari jinteskari,
y la dueña de mi corazón.
Jurarkureni t'u jinteni
málesita Catalinita,
ni ya wampuchani, ka nipa ya ji.*

*Iáasikini k'amaraska ji sési miteni,
éskari tú mále xáni k'arhap'irika ya.
Hortencia tsitsiki
xáninkari sési tsiparani jaka
no ji tokari santeru sési jási ma.*

*Iáasikini k'amaraska ji sési miteni,
éskari tú mále xáni k'arhap'irika ya.
Jurarkureni t'u jinteni
málesita Catalinita,
ni t'u wampuchani, ka nipa ya ji. (2)*

7. Reginita pedestal

Lo primero, *t'uchkare jinteska ya
juchiiti mintsitarhu anápu mále.*
La segunda, *nokeni úsinka mirikurhini;
o nori ísí arhisinki, mále Reginita. (2)*

*¡Ay!, ka ji k'oruni sentirisínka
por tunkeni ya xáni, xáni jirinhan'tani ya,
¡ay!, ka ji k'oruni warhikurhyaka
por t'unikini xáni, xáni p'intenharhini.*

Mi amada Catalinita
con que tú eres,
y la dueña de mi corazón.
Déjame libre
amada Catalinita,
ve a casarte y yo ya me voy.

Hoy por fin te conozco como eres
y sé que sólo sabes engañar.
Flor de Hortensia
tan bello es tu florecer,
ya habrá alguien mejor para mí.

Hoy por fin te conozco como eres
y sé que sólo sabes engañar;
déjame libre, vete de mí
querida Catalinita,
ve a casarte, y yo ya me voy. (2)

7. Reginita

Lo primero es que tú eres
la que habita en mi corazón.
Lo segundo es que no te puedo olvidar;
no fue eso lo que me dijiste, amada Reginita. (2)

*¡Ay!, si supieras lo que siento,
yo te busco, yo te extraño mucho,
¡ay!, ya la muerte es lo que espero
por lo mucho que me he acostumbrado a ti.*

¡Ay!, ka ji k'oruni sentirisinka,
por tunkeni ya xáni p'intenharhini,
¡ay!, ka ji k'oruni warhikurhyaka
por t'unkini xáni jirinhant'ani.

Ísinha wantasinti pueblo
de Quinceo anápu tumpiecha,
éskanha Ch'erani,
xáni amparhati tsítsiki jukaska ya.
No kw'anisinti pari ixu wantsikorhekwani.

Ka nani wejkits'ini k'urhankorheni,
nani wejkini k'urhankorheni,
ka si al cabo xánku ísí arhyaka ya.
Ni ya Carmelia xeni ya
el pueblo de Paracho niarani,
no yawanesti ya.

Ísinha wantasinti pueblo
de Quinceo anápu tumpiecha
éskanha Ch'erani,
xáni amparhati tsítsiki jukaska ya.
no kw'anisinti pari ixu wantsikorhekwani.

Ka nani wejkits'ini k'urhankorheni
nani wejkini k'urhankorheni
ka si alcabo xánku ísí arhyaka,
ni ya Reginítani xeni ya
el pueblo de Ch'erani nyarani
no yawanesti ya.

¡Ay!, si supieras lo que siento,
estoy tan acostumbrado a ti,
¡ay!, ya la muerte es lo que espero
por lo mucho que te extraño a ti.

Dicen los muchachos
del pueblo de Quinceo,
que en Cherán se dan
muy bonitas flores.
No es correcto sacarlas a bailar aquí.

Y donde quiera que pregunten,
a quien quiera que preguntes,
la respuesta será la misma.
Ve a ver a Carmelita
llegando al pueblo de Paracho,
ya no queda lejos.

Dicen los muchachos
del pueblo de Quinceo,
que en Cherán se dan
muy bonitas flores,
No es correcto sacarlas a bailar aquí.

Y donde quiera que pregunten,
a quien quiera que preguntes,
la respuesta será la misma,
ve a ver a Reginita,
llegando al pueblo de Cherán
ya no queda lejos

*Ji k'oru niwaka,
pueblo de Ch'erani ísì jameri nyarani,
Reginitani ka Rositani xeni.
No kw'anisinti pari ixu wantsikorhekwanì.*

*Ka nani wejkits'ini kurhankorheni,
nani wejkini k'urhankorheni,
ka si al cabo xánku ísì arhyaka ya
ni ya Reginitani xeni ya:
el pueblo de Paracho niarani
no yawanesti ya.*

8. Mále Susanita

*Wékapirinka kókani miteni,
namenturi pensarixaki juchiiti mále,
oreni ísikusi ísì arhijka ya,
nomeni sáni kw'anisinti para t'u ísì wantani. (2)*

*No sáni kw'anisinti, mále Susanita,
parari ísì seguirini, no kurhantirani,
no ji sési eyankunhaska,
éska t'u materuni sési arhixaka.*

*No sáni kw'anisinti, mále Susanita,
parari ísì seguirini, mal ejemplo jatsini,
no ji sési eyankunhaska
éska t'u materuni sési arhixaka.*

*Nokini jurarkwaka mále Susanita,
na wejki wantani ka ne wejki no sési ixeni.*

*Yo sí voy a ir,
voy a llegar hasta el pueblo de Cherán,
para ver a Reginita y a Rosita.
No es correcto sacarlas a bailar aquí.*

*Y donde quiera que pregunten,
a quien quiera que preguntes,
la respuesta será la misma:
ve a ver a Reginita
llegando al pueblo de Paracho
ya no queda lejos.*

8. Mále Susanita

*Quisiera saber ahora
qué es lo que tú piensas de mí, mujercita,
o son falsas tus palabras,
no sería correcto si hablaras así.*

*No es bueno, amada Susanita,
que sigas fingiendo, desobedeciendo,
yo sé de muy buena fuente
que tu con otro cruzas palabras de amor.*

*No es bueno, amada Susanita,
que sigas fingiendo, dando mal ejemplo,
yo se de muy buena fuente
que tú con otro cruzas palabras de amor.*

*No podré dejarte, amada Susanita,
no importa lo que digas, no importa quién sufra.*

De veras *jimpo tsípekua jimpo*,
ji wekasínka Susanitani,
de veras jimpo no kw'anisintichi
jurarperani. (2)

Wékapirinka kókani miteni
namenturi pensarixaki, juchiiti mále,
oreni ísikusi ísi arhijka ya,
nomeni sáni kw'anisinti para t'u ísi wantani.

No sáni kw'anisinti, mále Susanita,
parari ísi seguirini, no kurhantirani,
no ji sési eyankunhaska
éska t'u materuni sési arhixaka.

Nokini jurarhkuaka, mále Susanita,
na wejki wantani ka ne wejki no sési ixeni.
De veras *jimpo tsípekua jimpo*,
ji wekasínka Susanitani,
de veras jimpo no kw'anisintichi jurarperani.

9. Mále Evangelina

Tsípekwa jimposini jurhajka axueni ireta jimpo
mále Evangelinani jimposini ísi jamaka íxuesi.
Mále Evangelina xáninkari sési jáxeeka,
ási jorhenkorhe xáni arhikorheni ya.

Tsípekwa jimposini jurhajka axueni ireta jimpo
mále Evangelinani jimposini ísi jamaka íxuesi.

Yo no te engaño, es por gusto,
te quiero, mi Susanita,
yo no te engaño y no es correcto
no vernos más. (2)

Quisiera saber ahora
que es lo que tú piensas de mí, mujercita,
o son falsas tus palabras,
no sería correcto si hablaras así.

No es bueno, amada Susanita,
que sigas fingiendo, desobedeciendo,
yo sé de muy buena fuente
que tú con otro cruzas palabras de amor.

No podré dejarte, amada Susanita,
no importa lo que digas, no importa quién sufra.
Yo no te engaño, es por gusto,
te quiero, mi Susanita,
yo no te engaño y no es correcto no vernos más.

9. Mále Evangelina

A este pueblo vengo con gusto
y ando aquí por mi amada Evangelina.
Evangelina, que eres tan bonita,
no aprendas a ser orgullosa.

A este pueblo vengo con gusto
y ando aquí por mi amada Evangelina.

*Mále Evangelina xáninkari sési jáxeeka,
no mentukini úsinka mirikurhini.*

*Yáasí antankutasti yumu tanimu jurhya
ékakini mále noteru exejka;
Evangelina, ¿naniri jarhaski?,
no mentukini úsini mirikurhini. (2)*

*Ékari t'u wekapirinka ya tsímarhanksí niwaka,
tsímarhani niwaka pari jucha wantontskwarheni sáni.
Mále Evangelina xáni énkare sési jáxeeka,
no mentukini úsinka mirikurhini.*

*Yáasí antankutasti yumu tanimu jurhya,
ékakini mále noteru exejka,
Evangelina, ¿naniri jarhaski ya?,
no mentukini úsini mirikurini.*

10. Mále Elvia

*Ari yurhitskiri nani anápué,
ari yurhitskiri xáni sési jáxeeka,
ka ji no k'uratseaka wantap'ani,
jempo kánekwa sési jáxesti ya. (2)*

*Ékareni t'u pale tsípekwa jimpo wejka ya,
ka jit'ukini wekani ka amperisí wantajki. (2)*

*Ji churi tsanharhixapka
t'unkini jinkoni jarhani,*

Evangelina, que eres tan bonita,
no puedo dejar de pensar en ti.

Hoy se cumplen ocho días
que, amada, no te he visto;
Evangelina, ¿dónde estás?,
no puedo dejar de pensar en ti. (2)

Si tú quisieras, los dos podríamos irnos,
los dos podremos ir, por favor hablemos de amor.
Evangelina, que eres tan bonita,
no puedo dejar de pensar en ti.

Hoy se cumplen ocho días
que, amada, no te he visto,
Evangelina, ¿dónde estás?,
no puedo dejar de pensar en ti.

10. Mále Elvia

¿De dónde será esta muchachita?,
esta muchachita que es tan bonita,
que no me apena cortejarla,
ella sí que es muy bonita. (2)

Ella: Si tu amor es verdadero y me ves con
[gusto, hombre,
y yo también te correspondo, ¿qué estás esperan
[do? (2)

Anoche yo soñé
que estaba contigo,

wantskorhenchi jarhani,
no mentukini úsini t'unkini mirikurhini.

Ji churi tsanharhixapka
Elviani jinkoni jarhani,
wantskorhenchi jarhani;
no mentukini úsini t'unkini mirikurhini.

Ari yurhitskiri nani anápue,
ari yurhitskiri xáni sési jáxeeka
ka ji no k'uratseaka wantap'ani,
jempo kánekwa sési jáxesti ya. (2)

Ékareni t'u pale tsípekwa jimpo wejkani
ka jit'ukini wekani ka amperisi wantajki. (2)

11. Nipa ya, Chuchita mintsitarhu anápu

Buenas tardes, buenas noches,
ka yámentu amigoecha,
aquí con permiso, yámintu éнка ixu presente jaka,
saludarísika ya jefeni, ka ayuntamientoni jameri
[ya,
antaparhaskach'i sáni wéxurhini bisitariksini sáni.
(2)

Wacheecha sierra ísí anápuecha,
wekanksi no tsípekwarhijka
yáasi éka janikwa janonkwaka,
manejo tsítsiki jinkoni.
Jempokani ji k'oruni t'arhepeska

hablabamos de amor,
no puedo sacarte de mi pensamiento.

Anoche yo soñé
que estaba con Elvia,
hablabamos de amor;
no puedo sacarte de mi pensamiento.

¿De dónde será esta muchachita?,
esta muchachita que es tan bonita
que no me apena cortejarla,
ella sí que es muy bonita.(2)

Ella: “Si tu amor es verdadero y me ves con
[gusto, hombre,
y yo también te correspondo, ¿qué estás esperan-
[do?” (2)

11. Adiós Chuchita del alma

Buenas tardes, buenas noches,
a todos mis amigos,
aquí con el permiso, de todos los presentes,
ya saludé al Jefe y al del Ayuntamiento
también,
logramos llegar con bien este año a visitarlos.
(2)
Muchachas, las de la sierra,
aprovechen, disfruten alegres,
ahora que están por llegar las lluvias,
con un ramo de flores.
Yo ya soy viejo,

ka tsípenchenksini sáni.
Adiós, adiós, Chuchita del alma,
antaparaskasí sáni wéxurhini
bisitarisíni sáni. (2)

12. Ékari no miteeka wantakwa intspeni

Ékari no miteeka mále, compromiso jatsini,
yáasiri miteni nirasínka o no juchiiti málesita,
ka nore méni librewaka ya;
no puedati t'u sési irekani jarhani ya
ka jucha no méni sési arhip'erani
por t'unkeni jímpo.

Mentku ísikini t'unkeni eronhant'ani
mentku tuchiiti wantakwani ampeterku erotanhant'ani
no puedati t'u sési irekani jarhani ya
ka jucha no méni sési arhip'erani
por t'unkeni jímpo.

Ékari no miteeka, mále, compromiso jatsini
yáchkari miteni nirasínka, yáchkari miteni nirasínka,
k'o nore méni librewaka ya,
no puedati t'u sési irekani jarhani ya
ka jucha no méni sési arhip'erani
por t'unkeni jímpo.

Mentku ísikini t'unkeni eronhant'ani
mentku tuchiiti wantakwani ampeterku erotanhant'
[t'ani,
no puedati t'u sési irekani jarhani ya

pero alégreme la vida, por favor.
Adiós, adiós, *Chuchita* del alma,
logramos llegar con bien a este año
a visitarla a usted. (2)

12. Si no sabes de compromiso

Si no sabes, mujercita, tener un compromiso
ahora vas a saber ¿o no es así, mi mujercita?
y ya no serás libre más;
no puede ser que tú vivas tranquila
y nosotros no podemos ser felices
por tu culpa.

Siempre te estoy esperando
siempre escucho con atención tus palabras,
no puede ser que tú vivas tranquila
y nosotros no podemos ser felices
por tu culpa.

Si no sabes, mujercita, tener un compromiso
ahora vas a saber, ¿o no es así, mi mujercita?
y ya no serás libre más;
no puede ser que tú vivas tranquila
y nosotros no podemos ser felices
por tu culpa.

Siempre te estoy esperando
siempre escucho con atención tus palabras,
no puede ser que tú vivas tranquila

*ka jucha no méni sési arhip'erani
por t'unikeni jimpo.*

13. No jeyaranharhi

*Lo que es tumina ka xukuparakwa
xánika apresyadueka ka no ma,
yáasi anápu wachiicha imanksi wejti ya
éska ma tumpi sési vestidu jamaaka
ka ma pobreni noteru kasueni ya. (2)*

*¿Narisi tantearijka, mále?
arhirini t'u ma vuelta jinteni ya,
¿cumpliriwari inteni wantakweechani
o narisi pensarini jaki?
parakini noteru xáni molestarini xuesi. (2)*

*Lo que es tumina ka xukuparakwa
xánika apresyaduka ka no ma,
yáasi anápu wachiicha imanksi wejti ya
éska ma tumpi sési vestidu jamaaka
ka ma pobreni noteru kasueni ya.*

*¿Narisi tantearijka, mále?
arhirini t'u ma vuelta jinteni ya,
¿cumpliriwari inteni wantakweechani
o narisi pensarini jaki?
parakini noteru xáni molestarini xuesi.*

y nosotros no podemos ser felices
por tu culpa.

13. El desprecchado

Lo que es el dinero y la ropa
es más valorado y no uno,
las muchachas de ahora en lo que se fijan
es que un joven ande bien vestido
y a un pobre no le hacen caso. (2)

¿Qué es lo que piensas, mujercita?
dímelo de una buena vez,
¿vas a cumplir tu palabra
o qué es lo que estás pensando?
para entonces ya no venirte a molestar. (2)

Lo que es el dinero y la ropa
es más valorado y no uno,
las muchachas de ahora en lo que se fijan
es que un joven ande bien vestido
y a un pobre no le hacen caso.

¿Qué es lo que piensas, mujercita?
dímelo de una buena vez,
¿vas a cumplir tu palabra
o qué es lo que estás pensando?
para entonces ya no venirte a molestar.

14. Noreni jamapirinka wantakwa intskuni

*Cieratoeski éska na eyankunhaaka, mále,
éskareni jurarkuni tanteareska ya.*

*Cieratoeski éska na eyankunhaaka, mále,
éskareni tanteareska jurarkuni ya.*

*Yáasí ékachkari ísì tanteareka pararini jurarkuni,
noreni jamapirinka t'u palabra intskuni,
yáasí ékari ísì tanteareka parareni jurarkuni
noreni jamapirinka sési arhini.*

*Anta ka no sáni kw'anisinti ya, mále,
ji xaninhakini tsípekwa jimpo wekanka ya.*

*Yáasí ékachkari ísì tanteareka pararini jurarkuni,
noreni jamapirinka t'u palabra intskuni,
yáasí ékachkari ísì tanteareka parareni jurarkuni,
noreni jamapirinka sési arhini.*

*Ísiiski éska na eyankunhaaka, mále,
éskareni jurarkuni tanteareska ya.*

*Anta no sáni kw'anisinti ya, mále,
xaninhakini tsípekwa jinkoni wekanka ji.*

*Yáasí ékachkare ísì tanteareka pararini jurarkuni
noreni jamapirinka t'u palabra intskuni.
Yáasí ékachkare ísì tanteareka parareni jurarkuni,
no me anduvieras diciendo bien.*

14. No me anduvieras dando palabra

Dime si es cierto lo que me dijeron, mujercita,
que piensas dejarme.

Dime si es cierto lo que me dijeron, mujercita,
que piensas abandonarme.

Ahora que tú ya decidiste dejarme,
no me hubieras dado tu palabra,
si es así que ya decidiste abandonarme
no me hubieras dicho que sí.

Mira que no es correcto, mujercita,
yo que con toda mi vida te llegué a querer.

Ahora que tú ya decidiste dejarme,
no me hubieras dado tu palabra.
Ahora que ya decidiste abandonarme,
no me hubieras dicho que sí.

¿Es verdad lo que me dijeron, mujercita?:
Que piensas abandonarme.

Mira que no es correcto, mujercita,
yo que con toda mi vida te llegue a querer.

Ahora que tú ya decidiste dejarme
no me hubieras dado tu palabra.
Ahora que ya decidiste abandonarme,
“no me anduvieras diciendo bien”.

*Anta ka sáni kw'anisinti. mále, ay,
xáninhakini tsípekwa jímbo wekanka ji.*

*Yáasi ékachkari ísí tanteareka pararini jurarkuni,
noreni jamapirinka sési palabra intskuni.
Yáasi ékachkari ísí pensarijka parareni jurarkuni,
no me anduvieras diciendo bien.*

15. Chabelita jarhontachistirini

*No puede jímbo werani
jempokarini mále Chabelita
ísí paka jurarkuni énkani, noteru xent'aka ya.*

*Natikani imani mintsikani japirinka ji
no mitiparini éskarini ísí jarontachipirinka ima,
imasteru ísí pensariwanti ya,
jempoterurini no sáni teronhachaati
hasta coralesí ka tirhintikwa jameri piakuni
no mitiparini éskarini ísí jarontachipirinka ima.*

*No puedeni jímbo werani,
jempokarini mále Isabelita
ísí paka jurarkuni ékani noteru xent'aka.*

*Natikani imani mintsikani japirinka ji
no mitiparini éskarini ísí jarontachipirinka ima,
imasteru ísí pensariwanti ya,
jempoterurini no sáni teronhachaati
hasta coralesí ka tirhintikwa jameri piakuni
no mitiparini éskarini ima ísí jarontachipirinka ima.*

Mira que no es correcto, mujercita,
yo que con toda mi vida te llegue a querer.

Ahora que tú ya decidiste dejarme,
no me hubieras dado tu palabra.
Ahora que ya decidiste abandonarme,
“no me anduvieras diciendo bien”.

15. Chabelita se fue de mí

No puedo... ¡ya ni lloraré!,
porque mi amada *Chabelita*
me ha dejado, ya no la encontré.

Y yo que tenía puesta mi confianza en ella
sin saber que ella me abandonaría,
ella ya lo había decidido,
no tuvo un poco de respeto conmigo
y yo que le compré collares de coral y aretes
sin saber que ella se alejaría de mí.

No puedo... ¡ya ni lloraré!,
porque mi amada *Chabelita*
me ha dejado, ya no la encontré.

Y yo que tenía puesta mi confianza en ella
sin saber que ella me abandonaría,
ella ya lo había decidido,
no tuvo un poco de respeto conmigo
y yo que le compré collares de coral y aretes
sin saber que ella se alejará de mí.

*Imasteru ísî pensariwanti ya,
jempoterurini no sáni terontachani
hasta coralesî ka tirhintikua jameri pyakuni
no mitiparini éskarini ísî jarontachipirinka ima.*

16. Isidorita mintsitarhu anápu

*Tsítsiki sapichu,
botella sapichu urapiti ya,
t'unkeni jimposini ísî jamka íxuesî,
t'unkeni p'amontasinka ya.*

*Jichkasini sáni íxuesî antarajka,
soy del barrio de Santiago,
soy del barrio de San Juan de Dios,
ka nenach'ísî úa masteru seguirini;
jatsirachirini medio cuartillo
parani ji k'amarani tsínchent'ani.*

*Oye tú, Isidorita de alma,
ka juets'ini sáni p'inurhini ya,
yáasî k'oruni nirasinka niant'ani ya.*

*Botella sapichu,
tsítsiki sapichu urapiti ya,
t'unkeni jimposini ísî jamka íxuesî,
t'unkeni p'amontasinka ya. (2)*

*Jichkasini sáni íxuesî antarajka,
soy del barrio de Santyago,*

Ella ya lo había decidido,
no tuvo un poco de respeto conmigo
y yo que le compré collares de coral, aretes,
sin saber que ella se alejaría de mí.

16. Isidorita del alma

Mi flor pequeña,
pequeña botella blanca,
es por ti que ando por aquí
pues me preocupo por ti.

Soy yo el que voy llegando,
soy del barrio de Santiago,
soy del barrio de San Juan de Dios,
qué más puedo hacer si no seguirle;
síveme medio cuartillo
para acabar de perderme.

Oye, tú, Isidorita del alma,
vengan ya por mí a recogerme
ahora sí ya me regreso a mi casa.

Pequeña botella,
pequeña florecita blanca,
es por ti que ando por aquí
pues me preocupo por ti. (2)

Soy yo el que voy llegando,
soy del barrio de Santiago,

soy del barrio de San Juan de Dios,
ka nenach'isĩ úa masteru seguirini,
jatsirachirini medio cuartillo
parani ji k'amarani tsinchent'ani.

Oye tu, Isidorita de alma,
o juets'ini sáni p'inurhini ya,
yáasi k'oruni nirasínka niant'ani ya. (2)

17. Wantakwa íntspeni

Ni kuanhatseni ásireni chuxapa,
anchkani jímbo jantioterku jarhajka;
ékarini wuejki, ya pawanti juwaka ya
parach'i jucha wantontskurheaka sáni. (2)

Ni ya niant'ani úchereni favori,
ka no ji bienisini xukanki ya
noch'i jímbo libriiski, juchiiti mále,
parach'i jucha wantontskurheaka sáni.

Libreni k'oruni librini,
joperu ji ta k'uratsesínka
kántsini jamasinti chiiti parientiicha
wantakwa ampeteru wantachent'ani. (2)

soy del barrio de San Juan de Dios
qué más puedo hacer si no seguirle,
sírreme medio cuartillo
para acabar de perderme.

Oye, tú, Isidorita del alma,
vengan ya por mi a recogerme,
ahora sí ya me regreso a mi casa. (2)

17. Palabra de compromiso (segunda versión)

No me sigas más, regrésate,
sabes que ya no estoy solo;
si me quieres, regresa mañana
entonces platicaremos los dos. (2)

Ve a tu casa por favor,
por tu causa a mí me reprenden
pues no eres libre, mi mujercita,
para que podamos hablar de amor.

Libre, yo soy libre,
pero tambien yo tengo mi dignidad
y mis parientes todos hablan,
murmuran cosas y no está bien

Libre, yo soy libre,
sí, pero también yo tengo mi dignidad
y mis parientes todos hablan,
murmuran cosas y no está bien. (2)

18. Arhireni méntku

*Antirenišĩ ma ma vuelta arhiiki, juchiiti mále,
ékari noteru sání volunteeke,
not'ure jawaka t'u wantani ya;
noreni úšĩka mirikurhini jĩmpošĩni xuesĩ. (2)*

*Para no pensarini jarhani
éskakini jĩ forsariwaka,
nokini úaka forsarini, mále,
ka nochka inte tsípikwa ka volunta jĩmpoeski.
(2)*

*Ka antirenišĩ ma ma vuelta arhiiki, juchiiti mále,
ya ékari noteru sání volunteeke ya,
not'ure jawaka t'u wantani ya;
noreni úšĩka mirikurhini jĩmpošĩni xuesĩ*

*Para no pensarini jarhani
éskakini jĩ forsariwaka,
nokini úaka forsarini, mále,
ka nochka inte tsípekwa ka volunta jĩmpoeski.*

19. No ne marini uati p'ĩnkuni

*¡Ay! ka jĩndentsĩni k'oru ampe úa p'ĩnkuni,
¡ay!, ka na wejkits'ĩni arhini xukani.*

*Isĩmentu palabra intspeska,
éskani no ménĩ úaka mirikurhini.*

18. Decídete (segunda versión)

Por qué no te decides, mujercita,
si es que ya no quieres nada de mí
entonces tampoco hables de lo nuestro;
no te puedo olvidar, es por eso que estoy aquí. (2)

Entonces no pienses tú
que yo te quiero forzar,
no te forzaré, mi mujercita,
pues eso es por gusto y voluntad. (2)

Y por qué no te decides, mujercita,
si es que ya no quieres nada de mí,
entonces tampoco hables de lo nuestro;
no te puedo olvidar, es por eso que estoy aquí.

Entonces no pienses tú
que yo te quiero forzar,
no te forzaré, mi mujercita,
pues eso es por gusto y voluntad.

19. No me podrán detener [segunda versión]

¡Ay!, no habrá quien a mí me detenga,
¡ay!, no importa que hablen y se molesten.

Yo ya di mi palabra,
que nunca la podré olvidar.

¡Ay!, ka jindentsini k'oru ampe úa p'inkuni,
¡ay!, ka na uejkits'ini arhini xukani.

Isimentu palabra intspeska ya
éskini no méni úaka mirikurhini.

Ísimentu tsípekwa jatsiska ya,
para ísi jamani yáwani churi jameri.
Ji k'orini ya no méni jurarkwaka ya
arini warhiitini ya.

¡Ay!, ka jintentsini k'oru ampe úa p'inkuni,
¡ay!, ka na wejkits'ini arhini xukani. (2)

Ísimentu palabra intspeska,
para ísi jamani yáwani churi jameri,
ji k'oruri ya no méni jurarkwaka
arini warhiitini ya.

¡Ay!, ka jintentsini k'oru ampe úa p'inkuni
¡ay!, ka na wejkits'ini arhini xukani. (2)

Isimentu palabra intspeska
éska no úaka mirikurhini.

¡Ay!, no habrá quien a mí me detenga,
¡ay!, no importa que hablen y se molesten.

Yo ya di mi palabra
que nunca la podré olvidar.

Eres el motivo de mi alegría,
por ti no me importa andar hasta muy noche.
¡Ay!, a esta mujer que quiero
yo nunca la dejaré.

¡Ay!, no habrá quien a mí me detenga,
¡ay!, no importa que hablen y se molesten. (2)

Yo ya di mi palabra,
por ti no me importa andar hasta muy noche,
yo a esta mujer que quiero
nunca la dejaré.

¡Ay!, no habrá quien a mí me detenga
¡ay!, no importa que hablen y se molesten. (2)

Yo ya di mi palabra
que nunca la podré olvidar.

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Consuelo Sáizar Guerrero

Instituto Nacional de Antropología e Historia

Alfonso de Maria y Campos

Secretaría Administrativa

Eugenio Reza Sosa

Secretaría Técnica

Miguel Ángel Echegaray Zúñiga

Coordinación Nacional de Difusión

Benito Taiibo

Dirección de Etnohistoria

Dora Sierra Carrillo

Dirección de Divulgación

Rodolfo Palma Rojo

Subdirección de Programas de Divulgación

Catalina Miranda

Subdirección de Fonoteca

Benjamín Muratalla

Soy del barrio del Santiago: Tatá Benito : Pirecuas de la Sierra de Michoacán / Compositor, Benito Sierra Rosas : Textos, Carlos García Mora : Julián Martínez Vázquez : Catalina Rodríguez Lazcano. -- México : Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2010.

1 fonograma en disco compacto : aleación metálica (01:00:13 hrs.) + 1 libro (138 pp. : fots. : mapas : Incluye bibliografías). – (Testimonio Musical de México, número 52).

1. Palabra de compromiso – 2. Decídete – 3. No me podrán detener – 4. Flor de naranjo – 5. Palmiti Tsitsíki = Flor de palmita – 6. Mále Catalinita – 7. Reginita – 8. Mále Susanita – 9. Mále Evangelinita – 10. Mále Elvia – 11. Adiós, Chuchita del alma – 12. Si no sabes de compromisos – 13. El despreciado – 14. No me anduvieras dando palabra – 15. Chabela se fue de mí – 16. Isidorita del alma – 17. Palabra de compromiso – 18. Decídete – 19. No me podrán detener.

Intérpretes, Benito Sierra Rosas (voz) : Cirilo Sierra Hernández (guitarra)

Grabación de campo, Omar Quijas Arias : Benjamín Muratalla

Prematiz y matriz de audio, Héctor Villazón Espinosa : Producciones Musicales R. L. Ramón Limón

Colaboración académica, de gabinete y de campo, Catalina Rodríguez Lazcano

Transcripción y traducción de las letras de las pirecuas, Benjamín Lucas Juárez y Alicia Mateo Manzo

Corrección de estilo, María Refugio Puente Anguiano y Karla Cano Sámano

Cuidado de la edición, Carlos García Mora

Diseño de portada y formación de interiores, Pablo García Rodríguez

ISBN 978 607 484 129 9

Resumen: “La piré kwa (‘pirecua’) es una canción con letra en purépecha compuesta usando la melodía de un son o abajeño, con dos frases musicales alternadas que se repiten con frecuencia”.

Español : Purépecha

1. Música Tradicional – México ; 2. Pirecuas – Michoacán ; 3. Estudios Musicales – México.



Soy del barrio de Santiago

se terminó de imprimir en la ciudad de México en agosto de 2010, en los talleres gráficos de Creatividad Litográfica ubicados en Norte 84-A núm. 4429, Col. Malinche, Deleg. Gustavo A. Madero, CP 07899, México, DF. El tiraje consta de 1000 ejemplares. La edición se realizó en la Coordinación Nacional de Difusión del INAH. Cuidado editorial, Carlos García Mora; corrección, María Refugio Puente Anguiano y Karla Cano Sámano; diseño, Juan Pablo García Rodríguez. Se utilizaron los tipos Electra LT, Egyptienne F y Frutiger Condensed.



Instituto Nacional
de Antropología
e Historia

 **CONACULTA**

ISBN: 978-607-484-129-9



9 786074 1841299