

Construcción de la identidad étnica a través de las expresiones estéticas de la Meseta Purépecha

Elizabeth Araiza Hernández *

Sin duda, una de las expresiones estéticas de la Meseta Purépecha más ampliamente conocida es la música. El reconocimiento otorgado a las *pirekuas* como patrimonio de la humanidad por la Unesco (16 de noviembre de 2010), motivó mayor interés por conocer el canto y la música que se compone, se interpreta, se escucha y se baila en esta región. Pero en la Meseta Purépecha se produce también una amplia variedad de objetos bellos (alfarería, textiles, máscaras, instrumentos musicales), se realiza asimismo una variedad de danzas, ceremonias y rituales haciendo uso de trajes específicos. Esta región se distingue respecto de otras regiones indígenas, también con una asombrosa profusión de producciones artísticas, en que cada pueblo, desde tiempos antiguos, se ha especializado en la elaboración de un tipo particular de objeto y en la ejecución de un oficio en especial: los coloridos diablos de Ocumicho, los jarrones multiformes de Cocucho, la alfarería bellamente labrada de Patamban y el barro bruñido de Zinapécuaro, las piezas de maque de Uruapan. Si bien suele considerarse que el origen de esta especialización se remonta a la época de la colonia, atribuyéndose en particular a la labor evangelizadora y civilizadora de Vasco de Quiroga, existen evidencias (por ejemplo, en la *Relación de Michoacán*) de que ya desde la época prehispánica los pobladores de esta región se organizaban en diferentes gremios, según las artes y oficios que ejercían. Entonces Vasco de Quiroga no hizo sino adaptar un sistema ya existente a las necesidades de la economía colonial (Jacinto, 1988:109-110).

Además de suscitar asombro por su incontestable belleza, las producciones artísticas de esta región llaman la atención por su fuerza expresiva y por su potencial interpretativo. Una de las interpretaciones comúnmente admitidas es la que ve en cada una de las expresiones estéticas signos de la identidad purépecha. Es decir que establece una relación directa y unívoca entre identidad y expresión estética. Algo como un núcleo que contiene los elementos constitutivos del ser purépecha estaría plasmado, manifestado y mostrado en cada obra realizada por las personas que habitan en la Meseta Purépecha. No solamente la identidad étnica, sino incluso toda la cultura

* Profesora-investigadora, El Colegio de Michoacán.



purépecha estaría expresada en los objetos artísticos. Así, por ejemplo, acerca de los asentamientos y la habitación, en particular la *kumánchicua* (casa en lengua purépecha), o la troje –construida de adobe, con tablones de madera y tejas– se ha dicho que “es parte constitutiva de la identidad étnica de los purépecha”. Los argumentos, más o menos matizados, son en el sentido de que “somos lo que construimos... La arquitectura de una sociedad refleja la cultura que en ella vive”.

Desde este ángulo de visión, los purépecha que han dejado de construir *kumánchicua* o de habitar en trojes habrían perdido su identidad, no tendrían más un sentido de pertenencia al grupo étnico. En cambio, los que sí siguen siendo purépecha estarían expresando a través de las piezas de música, los pasos de la danza y las figuras plásticas que realizan un sentimiento de pertenencia al grupo étnico. En cierto modo es así, pero solamente si se apela a nociones demasiado simples y reduccionistas de identidad, de expresión y de estética, se podrá argumentar en el sentido de que los objetos, los bienes y las ejecuciones corporales son símbolos de la identidad étnica de quienes los realzan. El asunto, no obstante, se revela más complejo: mostrar signos de etnicidad o reafirmar la identidad étnica no es ni la única ni la principal función de la variedad de formas de expresión estética.

Es necesario reconstituir la red de presuposiciones que fundamentan este tipo de interpretaciones. La presuposición de que hay una esencia del ser indígena; que la identidad es algo dado de una vez y que los purépecha no harían sino mostrar los signos de su identidad en la variedad de objetos artísticos que ellos producen, suele basarse en proyecciones sobre una cierta concepción de estética, según la cual ésta remite a lo bello, a la contemplación de la belleza. Pero la estética de los purépecha también incluye lo que es feo, o más precisamente lo que es no bello.

En lengua purépecha se dice *sesi jásí* para designar lo que es bonito, hermoso, bello, pero su uso no se restringe a un dominio específico que sería del orden de lo que en las sociedades occidentales se llama arte o estética, sino que se aplica a una variedad de objetos, situaciones, personas, animales. No obstante, *Sesi jásí uri* o *sesi jásí uricha* se dice de aquel que hace cosas bonitas (David Diego Mateo, en comunicación personal). Por tanto es indispensable ir más allá del mero análisis sintáctico de la lengua purépecha, prestar atención a su uso concreto, observar cómo se emplean las palabras en ciertos contextos, por ejemplo para designar ciertas danzas o personajes de las danzas. Un caso revelador es el de la danza de los viejitos, a cuyos personajes se les llama, en algunas variantes, viejitos bonitos. También es el caso de la danza de los *kurpites*, que incluye personajes llamados *kurpites* bonitos. Lo interesante es que en ambas danzas participan de igual manera personajes llamados, en el primer caso viejitos feos y en el segundo *kurpites* feos.



Más interesante aún es el hecho de que, al parecer, lo feo antecede a lo bonito. “Antes sólo existían los *kurpites* feos [...] la danza iniciaba en los alrededores del pueblo, en los campos agrícolas. Posteriormente apareció la danza de *kurpites* bonitos sin desplazar a la de los feos, sirvió para reforzar la recomposición de los territorios en un plano simbólico en mitades territoriales. Mitades (barrio de arriba y de abajo) que sólo existen al momento de ejecutarse la danza (más bien regida por relaciones de parentesco, amistad y deuda)” (Topete, 2007: 393). Los *kurpites* bonitos son interpretados por jóvenes y solteros. “La soltería es asociada con la nueva fuerza regeneradora, los *kurpites* feos son todos casados (fuerza vieja o desgastada, degradada). Cuando se acerca el invierno, la naturaleza pierde su fuerza, su fecundidad” (Topete, 2007: 398). Es por ello que la danza se realiza en el mes de enero. En cuanto a *la performance* de los ejecutantes de esta danza destaca lo siguiente: “los feos trastocan los valores que los purépecha honran: son ruidosos, indisciplinados, obscenos, blasfemos, deshonestos y agresivos. Las mujeres de los feos –representadas por hombres– son ridículas y exhiben el comportamiento femenino despreciable que se aleja de las normas de la sociedad purépecha” (Brody, 1984: 179). Este dato está lejos de ser irrelevante y, como veremos más adelante, remite a una dimensión ética que se imbrica finamente con la estética. Pero habría que agregar un dato más, relativo al estilo particular de danzar de cada grupo y de cada personaje. Los feos bailan con un ritmo sumamente acelerado que contrasta con el movimiento pausado y elegante de los viejos. “Los feos bailan cumbias, salsas, corridas, música grupera u otros bailes de moda ejecutándolos tan grotesca y jocosamente como se pueda, mientras que los bonitos bailan al rito de la música de sones, abajeños considerados como tradicionales” (Topete, 2007: 402).

Es preciso hacer notar un hecho sorprendente, el aspecto horroroso de las máscaras que llevan los *kurpites* feos se produce intencionalmente, son “mascaras horrorosas que en la exegesis local significa mal trabajadas –mal hechas–” (Topete, *Ibíd.*). Quizá a esto se deba que en mercados, en ferias y en fiestas, donde se exhiben los así llamados *productos artesanales* de la Meseta Purépecha, uno descubra que algunos de esos productos no estén bien terminados, que no tengan todos el mismo tipo de acabado, el mismo grado de perfección. Como han observado algunos autores “aquí nos encontramos con un punto en el que nuestras artesanías son desiguales. Hay cosas muy bien hechas, y algunos productos que están mal hechos, tienen defectos de fabricación, o están mal acabados” (Jacinto, 1988: 110-11). Se puede conjeturar que el aspecto mal hecho, poco acabado, defectuoso o mal trabajado de algunas *artesanías* sea, como en el caso de las máscaras, provocado intencionalmente. Pero no tanto para crear una desigualdad en las *artesanías* sino



justamente, al contrario para crear un equilibrio entre lo feo y lo bello. Si esto es así, podemos encontrar en el aspecto horroroso de las mascararas y el aspecto mal trabajado de los objetos *artesanales* una prueba más de que la estética purépecha no se restringe a la contemplación de la belleza ni a la creación de objetos bellos.

Pero hay más todavía, en la estética purépecha no solamente lo feo es antecedente obligado y aspecto constitutivo de lo bello. Lo feo no se opone, no es algo ajeno por completo a lo bello, sino que además se asocia tanto con lo bueno como con lo no-bueno. Es decir que la estética se imbrica finamente con la ética. En este punto nuevamente la dimensión lingüística contribuye en parte a esclarecer el asunto: al que hace cosas bonitas se le llama también en purépecha *ambakiti uricha*, asociando así lo bello con lo bueno, pues *amabikiti* es lo bueno, el ser bueno y *no-ambakiti* es lo no-bueno. En el trabajo de registro de campo de las pastorelas o coloquios de rancheros, que vengo realizando en los últimos meses, he podido constatar que pese a que éstas ya no se interpretan en lengua vernácula, sino en español, se sigue designando al personaje principal, el diablo o Luzbel con la expresión *no-ambikiti*. Sin embargo el asunto se revela más complejo aún cuando se toman en cuenta otros usos de la misma expresión. Por ejemplo, los purépecha suelen atribuir el virtuosismo que alcanzan algunos músicos al pacto que hicieron con el diablo. Así, unas notas hermosas, bien logradas, estarían siendo influenciadas por un ser *no-ambikiti*.

La imbricación entre ética y estética se pone de manifiesto más claramente a la luz del análisis de la concepción purépecha de *kachumbikua* (Jacinto Zavala, 1988; Márquez, 2010). Este concepto se ha traducido habitualmente al español como cortesía, buenas maneras, buena educación, pero en un sentido más amplio designa “la manera en que se es cuerpo, la manera en que se maneja el cuerpo, las formas de comportamiento corporal, que son las aprobadas en esta comunidad y en esta cultura” (Jacinto, 1988: 104-106). En este sentido amplio, *kachumbikua* designa la reglamentación de las relaciones corporales en la sociedad purépecha. Esta manera purépecha de ser cuerpo rige las interacciones sociales de la vida ordinaria, pero también regula los comportamientos corporales en contextos festivos, en las danzas y en la elaboración de los llamados objetos *artesanales*. Se explica así, a la luz del concepto *kachumbikua*, la capacidad de los purépecha de elaborar un buen producto y el que cada localidad haya desarrollado habilidades específicas, oficios especiales. En efecto, “la coordinación corporal es un requisito para la facilidad en la adquisición de habilidades manuales. Entre los purépecha es notable la facilidad con que se pueden desarrollar las habilidades manuales. La destreza corporal, la destreza manual es algo que



fácilmente se desarrolla debido [...] a que la manera en que se es cuerpo en nuestra cultura purépecha lo facilita” (Jacinto, 1988:110).

Pero, debemos considerar también el concepto complementario, *no-kachumbikua*, que rige de igual manera las interacciones en la vida ordinaria así como en contextos rituales y festivos, en las danzas y, ¿por qué no?, en la creación de objetos. Se esclarece mejor a través del concepto de *no-kachumbikua* la *performance* de los *kurpites* feos, notablemente el de las mujeres de los *kurpites* feos -que interpretadas por hombres-, exhiben los comportamientos femeninos que según las normas de la sociedad purépecha están alejados del buen comportamiento (*vide infra*). Se entiende mejor de este modo la *performance* de los diablos, a quienes se les llama también *negros* o *changos* los cuales llegan a conformar, en algunos poblados, contingentes de entre 200 y hasta 500 miembros, durante la segunda parte de las pastorelas. Sus comportamientos son claramente *no-kachumbikua* y remiten a ciertas personalidades de la sociedad mayoritaria: políticos, artistas (en la pastorela de Tócuaro de 2011 aparece, por ejemplo, Kalimba y un militante del PRD; en la danza de viejitos de Cocucho, en 2010, aparece el subcomandante Marcos, deportistas, periodistas, y en 2011 en Comachuén y Tócuaro, personajes que remiten a las figuras de secuestradores, narcos y militares).

Si bien los datos etnográficos hasta aquí evocados indican la presencia de lo que algunos autores han considerado como la esencia del ser purépecha, o bien la matriz fundamental de la cultura purépecha (conformada por conceptos como *pindekua* y *kachumbukua*), no obstante debemos reconocer que evidencian también cambios sustanciales: la introducción de nuevos personajes en las danzas, la presencia de nuevas formas artísticas, la producción de nuevos objetos y la adopción de nuevas técnicas de creación. De hecho los purépecha manifiestan un desmesurado gusto por lo que es novedoso en una variedad de dominios. Es en este punto que las concepciones esencialistas de la identidad étnica revelan sus limitaciones, no explican el cambio. La identidad étnica no es algo dado, una esencia que el ejecutante o el artesano simplemente muestra, manifiesta o refleja en diferentes soportes como un pedazo de madera, un amasijo de barro o su propio cuerpo. Es necesario superar las concepciones de la identidad como lo que es idéntico a sí mismo, una mismidad que se define por sí misma.

En el estado actual de la discusión sobre identidad étnica, etnicidad y relaciones interétnicas (Argueta, 1994; Márquez, 2007, 2010; Vázquez León, 1992; Gimenez, 1996; Alejos, 2006; Schaffhauser, 2000, 2010) se acepta cada vez más, como de validez general, el postulado que habían enunciado desde inicios del siglo XX autores clásicos como Weber y Bajtín. A saber que la identidad



es una construcción social, lo cual implica reconocer que la alteridad no es algo opuesto, ajeno por completo, sino un aspecto constitutivo de la identidad; la definición de sí mismo depende de la presencia del otro y surge en el momento mismo de la interacción entre *ego* y *alter*. Si bien el paradigma desarrollado por Barth (1976) influyó grandemente las interpretaciones a este respecto, no obstante nuevas investigaciones empíricas y el desarrollo mismo de la discusión, han puesto en evidencia sus limitaciones. Concretamente se le ha objetado el que la construcción social de identidad tenga lugar únicamente en la frontera entre un grupo étnico y otro, que la identidad sea definida por oposición y contraste respecto de la alteridad (Alejos, 2006). Cabe remitir íntegramente a uno de estos cuestionamientos a la teoría de la etnicidad de Barth:

Ciertamente, un rasgo sobresaliente de la construcción identitaria es el distinguirse del otro, el marcar las diferencias, y eso es normal, particularmente cuando existen relaciones conflictivas y de dominación entre un grupo y otro. Pero la construcción identitaria no se agota en un solo tipo de relación, ni en un solo nivel de realidad social; siempre habrá otras relaciones en otros planos, así como otros grupos no antagónicos, otros aliados, otras entidades participantes; en fin... es indispensable examinar el complejo de interacciones en situaciones concretas, considerando no sólo las relaciones empíricas de un grupo con otro, sino el complejo de relaciones, incluyendo las de los humanos con las divinidades y los órdenes morales y éticos puestos en juego (Alejos, 2006: 57-58).

Es precisamente lo que se pone de manifiesto en muchas de las danzas y en el arte ritual que realizan los purépecha: una construcción de identidad étnica en la que no interviene uno, sino en realidad una multitud de otros, aquellos otros que son significativos para el sujeto y para la comunidad, en la que incluso la corporalidad se define y se construye en la interacción con otros cuerpos, la corporalidad es necesariamente intercorporalidad (Merleau-Ponty, 1957).

Pero debemos considerar también la complejidad del otro aspecto del problema, la expresión estética, el hecho de que ésta es también una construcción. Aquí pesa una presuposición de que *expresión* significa la exteriorización de un sentimiento o de una emoción. En nuestra circunstancia equivale a suponer que el ejecutante de una pieza musical, de una danza o el artesano, externan así un sentimiento o una emoción que ha experimentado. También podría entenderse que es a través de la pieza artesanal, dancística o musical que la visión de mundo, la cosmovisión de los purépecha se expresa. Pero estas acepciones de expresión no permiten entender porqué se elige precisamente la danza, la música o el objeto artesanal como medio para externar o comunicar tal sentimiento o tal emoción, tal o cual visión de mundo. Es indispensable considerar lo que concierne a la obra de arte en cuanto obra de arte, sin reducirla a otra cosa que ella misma, focalizar la experiencia estética propiamente dicha, lo que tiene que ver con la creación estética. Un elemento fundamental de la creación estética es la extraposición, esto es la capacidad del autor de una obra



literaria de abandonar momentáneamente su propio eje axiológico y trasladarse al lugar del otro –es decir, al de los personajes de su obra, y observarlo internamente, en un movimiento empático–. Luego el autor vuelve a su propio lugar, retomando su mirada externa exotópica, la cual le permite observar, desde una posición de frontera, por encima de los personajes y completarlos mediante un excedente de visión (Alejos, 2006: 52-53).

Entonces lo que se expresa en una pieza musical, en una danza o en un objeto artesanal no es tanto una esencia o un núcleo que contiene los elementos constitutivos del ser purépecha, sino aquellos elementos que el ejecutante o el artesano consideran como los más pertinentes de su identidad y de su cultura. Ahora bien, ¿cómo opera esta selección? ¿De dónde proviene esta capacidad de saber qué es lo más pertinente? Partiendo de la noción bajtiniana de extraposición diríamos que esto lo hace posible el excedente de visión. Una habilidad que es a su vez continuamente renovada, ya que el artista purépecha a través de la creación estética instaure nuevas maneras de ver, nuevas maneras de construir la identidad, incitando así a los miembros de su comunidad a ver el mundo desde otro ángulo de visión. Esta habilidad, a su vez, es colectiva por el hecho de que el artista está en un proceso constante de íntima interacción con otros. Contribuye, a través de la creación estética y la práctica de extraposición, a una estetización de las relaciones sociales, que a su vez entra en juego en los procesos de construcción de identidad étnica.

